

**DRAMATURGIE AU PRÉSENT**

Dossier coordonné par Joseph Danan  
 Joseph Danan, *Tentative de cadrage (ou de décadage)*  
 Jean-Pierre Sarrazac, *Lettre à Bernard Dort*  
 Anne-Françoise Benhamou, *Lettre à Joseph Danan*  
 Laurent Gutmann, « *Ce que l'œuvre ne dit pas* »  
 Robert Cantarella, *Dramaturgie, et alors ?*  
 Alexis Forestier, *Dramaturgie / bris / collage*  
 Jean-François Chevallier, *La crise est finie (Introduction)*  
 Jean-François Chevallier & Matthieu Mével, *Texte fort / texte faible*  
 Eros Salonia, *Théâtres de l'inaction*  
 Jean-Pierre Ryngaert, *Dramaturgie du ballon rond*  
 Maria-Clara Ferrer, *La Magie du cerveau*  
 Anyssa Kapelus, *Rimini Protokoll : mutation de la dramaturgie dans un théâtre documentaire renouvelé*  
 Laure Fernandez, *De la dramaturgie en danse contemporaine : pistes et interrogations* suivi d'un *Entretien avec Boris Charmatz*  
 Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Le semblable, le frère*  
 Éloi Recoing, *Portrait du traducteur en dramaturgie*

**RETOURS D'IPHIGÉNIE**

Dossier coordonné par Évelyne Ertel et Claire Lechevalier  
 Évelyne Ertel, *Introduction*  
 Claire Lechevalier, *Pourquoi s'intéresser au sacrifice d'Iphigénie aujourd'hui ?*  
 Évelyne Ertel & Claire Lechevalier, *Entre Euripide et Racine, entre dramaturgie et mise en scène : entretien avec Jean Bollack et Dominique Serron*  
 Patricia Vasseur, *À propos du diptyque Iphigénie à Aulis d'Euripide et Iphigénie de Racine : entretien avec Christian Esmay*  
 Évelyne Ertel & Claire Lechevalier, « *Le mythe en creux* » : *entretien avec Michel Vinaver et Gilone Brun*  
 Sotirios Haviaras, *Iphigénie en Tauride de Goethe, Klaus Michael Grüber (Schaubühne, Berlin, 1998) : tableau d'une pièce de genre grec*  
 Marie-Noëlle Semet, *Vassilis Papavassiliou (Théâtre antique d'Hérode Atticus, Festival d'Athènes, 2006) : une représentation de genre allemand*  
 Évelyne Ertel, « *De Ritos à Euripide* » : *entretien avec Guillaume Delaveau*  
 Piotr Gruszczynski, *Romain Piana, Iphigénie et son double : Krzysztof Warlikowski et l'Iphigénie en Tauride de Gluck*

**APARTÉS**

Claire Lechevalier, *Les Bacchantes à la Comédie-Française ou la nouvelle naissance de Dionysos*  
 Jean Rohou, *Le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle comme vision de la condition et de la personnalité humaines*  
 Gérard Abensour, *Anatoli Vassiliev en France*

**RECHERCHE**

TRAVAUX  
 Anne-Laetitia Garcia, *Le corps de Maria Callas : portrait de la cantatrice en monstre sacré*  
 Biliana Vassileva-Fouilhoux, *L'improvisation chez William Forsythe : une approche singulière*

**HOMMAGE À JACQUES SCHERER**

Dossier coordonné par Colette Scherer  
 À la mémoire de Jacques Scherer :  
 Témoignages de Robert Abirached, Jean Goldzink, Martine de Rougemont, Monique Banu-Borie,  
 Jean-Pierre Ryngaert, Georges Banu, Georges Forestier, Jean-Pierre Sarrazac prononcés le 15 mai 2007  
 lors de la manifestation organisée par l'IET à l'occasion du 10<sup>e</sup> anniversaire de sa mort.  
 Postface de Colette Scherer  
 Michel Vinaver, *Sur Jacques Scherer*  
 Jacques Scherer, *Molière, Marivaux, Ionesco... 60 ans de critique...* Nizet, 2007  
 Anne Verdier et Didier Doumergue, *Compte rendu*

Couverture :  
 Claire Chavanne  
 et Cristie Blazkowski



9 782878 544770

PRIX 15,25 €  
 ISBN 978-2-87854-477-0

# revue d'études théâtrales

PRESSES SORBONNE NOUVELLE - HIVER 2010

*Dramaturgie au présent*

re fils et  
un père et  
tomb.

REGISTRES 14

## Texte fort / texte faible

Jean-Frédéric Chevallier – Matthieu Mével

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, *Des 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, 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, siégez 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 téléphone – 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 voix<sup>1</sup>.*

Quelque chose a changé dans l'écriture « dramatique » contemporaine. Désormais, nombre de dramaturges passent outre les figures classiques telles que narration, drame, conflit, personnage<sup>2</sup>... 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 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-elle 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) ?

<sup>1</sup> Les textes en italiques non référencés sont de nous.

<sup>2</sup> 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...

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 démontrée »<sup>3</sup>. 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<sup>4</sup> tels Romeo Castellucci ou Rodrigo Garcia : 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.

Nous aimerions soumettre ici l'idée de trou, de déplétion, et proposer l'expression de *texte faible*<sup>5</sup>. 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 défaille<sup>6</sup> ». 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 qualité* 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*

<sup>3</sup> Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 23.

<sup>4</sup> L'expression « écrivains de plateau » est de Bruno Tackels : *Les Castellucci*, 2005 ; *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, 2005 ; *Anatoli Vassiliev*, 2006 ; *Rodrigo Garcia*, 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).

<sup>5</sup> 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*, Seuil, 1998, p. 40, 43, 65.

<sup>6</sup> Martin Heidegger, *L'Essence du langage*. Cité par Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité*, Seuil, 1987, p. 69.

*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-même!*

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 plus?...<sup>8</sup> »), les mots-valises de James Joyce (« nouvas chervachons a quiva va tuvaé leva prevamieva<sup>9</sup> »), les mots-sons de Julio Cortázar (« à peine aimait-il son noème qu'elle lui tapotait le clémissé et ils tombaient tous deux en hydromures<sup>10</sup> »), 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 pénéplaines<sup>11</sup> »), les paralogismes de Lewis Carroll (« 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)<sup>12</sup> »), ou les répétitions-déplacements de Ghérasim Lucas : « La mort, la mort folle, la morphologie de la méta, de la métamort, de la métamorphose ou la vie, la vie vit, la vie-vice, la vivisection de la vie<sup>13</sup>. » 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 Carroll<sup>14</sup>, 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 anaxactes pour désigner quelque chose exactement ; l'anaxactitude n'est nullement une approximation, c'est au contraire le passage exact de ce qui se fait<sup>15</sup>. » La défaillance du mot ou la faiblesse du dispositif verbal n'équivaut pas à une approximation ou à une inexactitude de l'expression. L'anaxactitude, la défaillance, la faiblesse

<sup>7</sup> Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, Point Seuil, 1995, t. 1, p. 828.

<sup>8</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, Gallimard, 1952, p. 622.

<sup>9</sup> James Joyce, *Ulysse*, Gallimard, 1952, t. 2, p. 258.

<sup>10</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Catedra, 1984, p. 533. Nous nous sommes risqués à une traduction de ce petit bout du célèbre chapitre 69!

<sup>11</sup> Valère Novarina, *L'Acte inconnu*, P.O.L., 2007, p. 20-21.

<sup>12</sup> 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 couillantes, ils y glissèrent le cochon d'Inde la tête la première, puis s'assirent dessus.) » Lewis Carroll, *Alice's adventures in Wonderland*, The modern library, Nueva York, 2002, Chapitre X, p. 84. Nous avons quelque peu modifié la traduction.

<sup>13</sup> Ghérasim Luca, *Héros-Limite*, Le Soleil Noir, 1953, p. 43.

<sup>14</sup> Quant à James Joyce et Lewis Carroll, cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 159-162.

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Milles plateaux*, Minuit, 1980, p. 31.

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 plus<sup>16</sup>.*

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.

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'autrété 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 : le poétique, 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 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

<sup>16</sup> Samuel Beckett, *La Dernière bande*, Minuit, 1959, p. 31-33.

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.

*... 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 musicales qui me parcouraient, me dessinaient, des lignes, des lunes, des livres. Par une nuit de dérive, j'allais à la recherche de ses connections, 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'univers<sup>17</sup>. » 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 disparaître<sup>18</sup>. » 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 elle<sup>19</sup> »), c'est lui qui actualise la conjonction rêve / réalité dans le *Calderón* de Pasolini :

*Pourquoi ris-tu ? Au lieu d'être triste, idiot, 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 attends<sup>20</sup> ?*

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

<sup>17</sup> Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Gallilée, 1993, p. 36.

<sup>18</sup> Joseph Danan, *Passage des lys*, Théâtre Ouvert, 1994, p. 92.

<sup>19</sup> Samuel Beckett, *La Dernière bande*, Minuit, 1959, p. 24.

<sup>20</sup> Pier Paolo Pasolini, *Calderón in Théâtre*, Arles, Actes Sud-BABEL, p. 90.

d'ouvertures où glisser de la pensée. Rêve *ou* réalité, rêve *et* réalité, tel est l'impensable qu'il nous faut penser intimement, légèrement, secrètement<sup>21</sup>.

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 être<sup>22</sup> », 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 trous 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 bel.*



Nous ne sommes pas loin du concept de « minoration » proposé par Deleuze<sup>23</sup>. 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 de *Outrage au public* (« votre présence est recrée à chaque instant par chacune de nos paroles<sup>24</sup> ») est-elle exacte ? Et si elle l'est, comment cela se produit-il ?

<sup>21</sup> 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 x<sup>e</sup> siècle*, Lille, ANRT, 2002, p. 292-305.

<sup>22</sup> Jean Dubuffet et Claude Simon, *Correspondance. 1970-1984*, L'Échoppe, 1994, p. 9.

<sup>23</sup> « 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 », in Gilles Deleuze, Carmelo Bene, *Superpositions*, Minuit, 1979, p. 103-104.

<sup>24</sup> Peter Handke, *Outrage au public*, traduction Jean Sigrid, L'Arche, 1968, p. 27.

« 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]<sup>25</sup>. » 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'opéra<sup>26</sup>.*

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

*(encore ahuri en train de me broser les dents j'ai dit Non je mélange tout 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 biscuit secs eau minérale ni caviar ni vodka forbidden strictly forbidden streng verboten pericoloso sporgesri je ne sais pas comment ça se dit en russe)<sup>27</sup>*

*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 ? agaçant*

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 positions d'Auteur, qu'il avait fait écrire un texte à une chèvre<sup>28</sup>. 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 :

<sup>25</sup> Jean-François Lyotard, « Capitalisme énergumène », in *Des dispositifs pulsionnels*, Christian Bourgois, 1980, p. 23-24.

<sup>26</sup> Claude Simon, *Les Géorgiques*, Minuit, 1981, p. 21.

<sup>27</sup> Claude Simon, *Le Jardin des plantes*, Minuit, 1997, p. 14-15.

<sup>28</sup> Ce débat eut lieu au Théâtre de la Bastille et fut retransmis en direct sur France Culture.

*La voilà : la liste des 40 principaux méga fils 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 pute<sup>29</sup>?*

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'un<sup>30</sup>.*

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.

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,

<sup>29</sup> Rodrigo Garcia, *L'Histoire de Ronald le clown de Mc Donald's suivi de J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 45-46.

<sup>30</sup> Valère Novarina, *Je suis*, P.O.L., 1991, p. 11.

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 fleurs<sup>31</sup>. » Les fragments ne s'enchaînent pas par coupures rationnelles – 1 termine ici, 2 commence là – mais se ré-enchaînent sur des coupures irrationnelles qui n'appartiennent plus ni à 1 ni à 2 et valent pour elles-mêmes<sup>32</sup>. L'interstice qui s'ouvre est l'espace du direct. Le texte fort travaille *en direct*, dans le direct, directement. À 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 vérité<sup>33</sup>. » 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...

*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 111<sup>34</sup>.*

L'excitation par, dans et du moment présent, est produite par l'exacte concordance entre ce que nous lisons et ce qui a lieu<sup>35</sup>. 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 Simon<sup>36</sup>, « 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-ci<sup>37</sup> ». Et ce *présent de l'écriture* est dirigé vers le présent de lecture

<sup>31</sup> Heiner Müller, *Hamlet-Machine*, traduction Jean Jourdeuil et Heinz Schwarzinger, Minit, 1979, p. 74.

<sup>32</sup> Une telle fragmentation textuelle répond notamment à la nécessité de prendre en compte les différences dans la salle et de les potentialiser.

<sup>33</sup> Heiner Müller, *Hamlet-Machine*, Minit, 1979, p. 80-81.

<sup>34</sup> Salvador Elizondo, *El Hipogeo secreto*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 125.

<sup>35</sup> C'est quelque chose que le plateau de théâtre donne lorsqu'il joue la littéralité – c'est-à-dire la non-métaphore absolue.

<sup>36</sup> 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.

<sup>37</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Minit, 1986, p. 25.



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] découvrir<sup>38</sup> ». 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.

Ancre / dériver, 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 seulement *présente*, mais en outre *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 durée<sup>39</sup>. » 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

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>39</sup> Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Galilée, 1989, p. 12.

(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 soi. » Le « est » qui défaille, c'est aussi ce quelque chose qui se présente dans la défaillance du mot, 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 – voire 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...