HAL
open science

La lecture publique de textes dramatiques : approche, définitions et enjeux d'une forme en plein essor. Entre forme et fonction du milieu théâtral

Estelle Moulard

▶ To cite this version:

Estelle Moulard. La lecture publique de textes dramatiques : approche, définitions et enjeux d'une forme en plein essor. Entre forme et fonction du milieu théâtral. Sciences de l'Homme et Société. 2013. dumas-00907788

HAL Id: dumas-00907788
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00907788v1

Submitted on 21 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ STENDHAL GRENOBLE III

UFR Lettres et Arts du spectacle

Mémoire de master 2 – Arts du spectacle

Mention Théâtre Européen

La lecture publique de textes dramatiques : approche, définitions et enjeux d'une forme en plein essor

Entre forme et fonction du milieu théâtral

-

(la pratique du comité de lecture Troisième Bureau à Grenoble sera notre objet d'étude privilégié)

Moulard Estelle

Sous la direction de Marie BERNANOCE

Septembre 2013

Table des matières

TABLE DES MATIÈRES....3

INTRODUCTION....7

CHAPITRE I. LA LECTURE PUBLIQUE : CONTEXTE ET ENJEUX DRAMATURGIQUES....16

1. Développement d'une forme dans le contexte théâtral global....16

1.1 Michel Vinaver et la « mise en trop »....17

D'un certain retrait vis-à-vis des catégories du visible....17

La « mise en trop »....19

1.2. Le statut de l'auteur et du metteur en scène....21

Le texte dramatique : entre devenir-littérature et devenir-scène....22

L'auteur intégré au processus de création....24

L'auteur-metteur en scène....25

1.3. Le texte dramatique comme littérature....26

L'édition du texte dramatique....27

Quelle vitrine pour le texte dramatique ?....28

2. Contexte dramaturgique de l'écriture contemporaine....30

2.1 L'esthétique postdramatique de l'écriture contemporaine....32

L'action désinvestie au profit de la parole....32

De la narration au témoignage : la question de l'adresse....35

L'éclatement spatio-temporel au cœur de la parole : J'appelle mes frères de J.H. Khemiri....38

2.2. Le statut du personnage contemporain : un personnage de parole, animé par la parole....41

Un personnage tissé de paroles....42

La figure : un personnage de l'acte langagier....44

Dans l'entre-deux de l'épique et du dramatique : la voix du personnage rhapsodé....45

Le personnage post-dramatique, ou personnage de l'après : une parole-témoignage....46

2.3. Le théâtre des voix 49

La démultiplication des voix et l'instauration d'un régime du doute permanent....50

La voix de l'Histoire : Antidote de Nicoleta Esinencu....54

Une parole traversée par des voix hétérogènes....58

La dimension sonore et rythmique dans le théâtre contemporain 62

Le dialogue impossible : les voix parcellaires dans Tout doit disparaître....65

CHAPITRE II. ÉVÉNEMENT THÉÂTRAL ET THÉÂTRALITÉ : DISPOSITIF ET JEU D'ACTEUR. 68

1. Le rôle de l'espace « scénique » dans la lecture publique....69

1.1. Des différents espaces scéniques – ou des différents dispositifs de réception proposés....70

La question du lieu....71

Dispositifs et dramaturgies....75

1.2. La table et la présence visible de l'objet livre....80

Le concept de la Table chez Troisième Bureau....80

La présence de l'objet texte....83

1.3. L'exhibition des mots....85

2. Statut du spectateur-auditeur....88

2.1. Une théâtralité de l'écoute : pour un spectateur-auditeur....88

Du texte à son écoute....89

Un modèle d'écoute....93

De l'image présente au cœur de l'écoute....95

2.2. Un spectateur-metteur en scène....98

Considérations générales....98

Le besoin de coopération de la part du spectateur-auditeur : J'appelle mes frères....100

2.3. L'ici et maintenant : de la lecture solitaire à la lecture publique – vers l'assemblée théâtrale....102

Le devenir assemblée de l'écriture théâtrale....102

Une forme de performance ?....105

3. Le travail du comédien-lecteur : une présence en creux....106

3.1. Le besoin des corps disants....107

3.2. Vers un acteur-dramaturge ?....109

3.3. Le travail de l'acteur....111

De l'entrée en scène à l'entrée en voix....112

L'acte de lire comme mise à distance de l'interprétation....112

Du personnage à sa mise en voix....116

La figure et sa mise en jeu....118

Le travail de la voix, une implication corporelle du comédien-lecteur....120

En répétitions....122

CHAPITRE III. ENJEUX, LÉGITIMITÉ ET PERSPECTIVES DE LA LECTURE PUBLIQUE : FORME ET / OU FONCTION DU PAYSAGE THÉÂTRAL ?....125

1. Présentation ou représentation ?....125

1.1. La découverte comme forme théâtrale....126

Pour un rapprochement « scène-salle »....126
La lecture publique à Regards croisés : mise en abîme d'un comité de lecture 129
1.2. Une actualité pressante et une facilité de moyens....130
1.3. Le cadre de la lecture publique : transgression et émergence du théâtre....132
De la mise en lecture à la mise en théâtre....133
L'instant d'une transgression....135
2. Hybridité d'une pratique : entre forme et fonction....137
2.1. Une vitrine pour l'écriture contemporaine....137
Des lieux où faire entendre les dramaturgies de notre temps....137
Le rôle des institutions théâtrales : un déni des écritures contemporaines ?....139
Un premier espace de confrontation au plateau....140
2.2. L'outil fantasmé de la lecture publique : impasse, insatisfaction ou espace autonome ?....143
L'espoir de création....143
Sortie du théâtre de la lecture publique ?....145

CONCLUSION....149

BIBLIOGRAPHIE....154

ANNEXES 157
1. Christiane Dampne, entretien avec Bernard GARNIER, coordinateur du projet Troisième Bureau à Grenoble 158
2. Entretien (via courriel) avec Enzo Cormann, auteur – juillet 2013....168
3. Réflexion de Laura Tirandaz à propos de la lecture publique, suite à un questionnaire que nous lui avons envoyé – juillet 2013....171
4. Compte-rendu d'entretien avec Jean-Claude Grumberg, auteur, au sujet de la mise en lecture de textes dramatiques - 28 mars 2013, Paris....173
5. Compte-rendu d'entretien avec Thierry Blanc, comédien et membre du comité de lecture Troisième Bureau – 13 mai 2013, Grenoble....174
6. Photographies prises par Jean-Pierre Angéi, au festival Regards croisés, édition 2013 175
7. Allons voir de l'autre côté ce qui s'y trame... 179
8. Entretien (via courriel) avec Pascale Gateau, dramaturge à Théâtre Ouvert - juin 2013 180

INTRODUCTION

Approche

Le présent travail de recherche se consacrera à l'étude d'une pratique de plus en plus présente et active au sein du paysage théâtral contemporain : la lecture publique. La lecture à voix haute et en public d'œuvres littéraires et le plus souvent de romans est assez courante et connue du public. La lecture à voix haute et en public d'œuvres littéraires issues du genre théâtral l'est moins, et c'est à celle-ci que je me consacrerais. Il s'agira donc spécifiquement de la lecture publique de textes dramatiques. Parmi les différentes formes ayant cours dans le domaine théâtral, la lecture publique en est une qui s'occupe tout particulièrement de faire entendre et de porter à la connaissance le foisonnement et la vivacité des dramaturgies d'aujourd'hui. Dans un contexte théâtral en grande partie régi par la mise en scène et le metteur en scène, des lieux dédiés à l'écoute des œuvres et de leurs auteurs semblent nécessaires, afin que le spectacle ne soit pas la seule vitrine de l'art théâtral. Le texte théâtral ayant cette spécificité qu'il est double, à la fois littérature et objet d'une possible devenir à la scène, a pourtant beaucoup plus de mal à être reconnu pour son statut de littérature que pour son devenir scénique. Comme nous le verrons, la reconnaissance d'un texte passe le plus souvent par le fait qu'il soit porté à la scène. Si dans les universités et les comités de lecture, le texte théâtral fait l'objet d'analyses littéraires au même titre que tout autre genre littéraire, dans le domaine public, ce texte reste encore très peu considéré pour sa nature littéraire. Peu lue et peu critiquée par les médias, l'écriture dramatique ne bénéficie pas de beaucoup de lieux pour être entendue et diffusée (sans nier que sa diffusion passe aussi par la scène). Les comités de lecture, les lectures publiques, les structures dédiées aux écritures œuvrent en faveur d'une reconnaissance de la *littérature* théâtrale. C'est à ce texte qui peut et qui doit aussi être considéré dans un rapport autonome vis-à-vis de la scène à laquelle on le destine presque toujours automatiquement, que j'ai voulu m'intéresser; et qui trouve dans la pratique de la lecture publique, une forme permettant à ce côté-ci de l'écriture théâtrale de se révéler et de se donner à entendre. La lecture publique, dans une optique semblable à l'édition théâtrale, que le texte de théâtre se *lit* au moins autant qu'il se *voit*. « Faut-il vraiment se battre pour que les pièces de théâtre, destinées à être jouées, soient également publiées ? […] La réponse du Centre National des Lettres est catégorique : oui, une pièce de théâtre, comme toute œuvre qui apparaît grâce à l'écriture, doit pouvoir être reçue par la lecture. […] Manieur de mots, aménageur de phrases, l'écrivain de théâtre a *droit à l'écrit*, c'est aussi simple que cela. »[1] Les lectures publiques prennent le parti de dire que le texte théâtral a droit à la lecture. Cette forme qui n'est pas celle de la lecture solitaire induit cependant un rapport quelque peu différent à la lecture. En effet, cette pratique

1 Jean Gattegno in Michel Vinaver, *Le compte-rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager,* Actes Sud / Centre National des Lettres, Paris, 1987, p. 11

donne à la lecture la force du collectif et de l'événement au présent. Une partie de ce travail s'attachera à questionner ce besoin de l'écriture théâtrale de rencontrer son public dans une forme d'ici et maintenant, d'événement partagé et soutenu par la co-présence, la différenciant de fait de la lecture radiophonique qui ne fait pas advenir cette communauté, cette assemblée théâtrale.

État des lieux des travaux consacrés à la lecture publique, et sources utilisées

Si j'ai souhaité travailler sur cette forme qu'est la lecture publique, c'est avant tout par le constat de plus en plus vrai que ce phénomène tend à se répandre de manière croissante et à devenir un acteur important du milieu théâtral. Si la lecture publique n'est pas « ultra » contemporaine, puisqu'elle remonte, dans sa forme actuelle au moins à l'année 1971, date à laquelle Théâtre Ouvert commence à proposer des mises en voix au Festival d'Avignon, elle tend depuis quelques années à susciter de la part du public et des professionnels, un intérêt de plus en plus vif. Théâtre Ouvert, devenu Centre National des Dramaturgies contemporaines en 2011, proposant de nombreuses mises en voix, mises en espaces, chantiers, cartes blanches à des auteurs, créations... est certainement le lieu consacré aux écritures contemporaines (notamment par le biais donc de la lecture), le mieux identifié. Mais à côté de cette grande structure, de nombreuses initiatives ont peu à peu vu le jour, nous pouvons nommer La Mousson d'été à Pont-à-Mousson, Les Journées de Lyon des auteurs de théâtre, Text'Avril à Saran, Regards croisés à Grenoble... festivals auxquels s'ajoute une multitude de comités de lecture œuvrant à l'année pour la découverte de nouveaux textes. C'est tout particulièrement (mais pas exclusivement) à la pratique de Troisième Bureau *via* son festival annuel Regards Croisés à Grenoble que nous nous intéresserons. Ce qui a par ailleurs motivé cette envie d'explorer cette forme repose sur le fait qu'à ce jour, peu nombreux sont les travaux de recherche consacrés à cette dernière. Parmi eux, nous pouvons citer le travail remarquable de Michel Simonot que l'on peut lire dans son ouvrage *De l'écriture à la scène. Des écritures contemporaines aux lieux de représentations*[2] dans lequel il dresse un état des lieux des structures et des projets dédiés à la promotion et à la diffusion des écritures contemporaines, dont la lecture publique se trouve être un des lieux pour l'écriture contemporaine de se manifester, et de se donner à entendre et à voir. Notons aussi l'article de Denise Schröpfer intitulé « La lecture-spectacle dans l'entre-deux de l'écriture et de la représentation scénique »[3] paru dans la revue *Études Théâtrales*, article s'attachant à situer la lecture publique dans un entre-deux, sans que cela ne puisse faire de cette pratique une forme à part entière. D'autre part, il nous reste à souligner le travail mené par plusieurs chercheurs en études théâtrales publiant dans la revue en ligne *Agôn* de l'École Normale Supérieure de Lyon. Un dossier-enquête riche et foisonnant intitulé « Des lectures, pour quoi faire ? »[4] nous donne à lire les réflexions

2 *De l'écriture à la scène. Des écritures contemporaines aux lieux de représentations*, Michel Simonot, collection entre/vues, Théâtre Dijon/Bourgogne, 2001

3 Denise Schröpfer, « La lecture-spectacle dans l'entre-deux de l'écriture et de la représentation scénique », (pp. 224-230), in *Études théâtrales n° 24/25*, Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) – L'avenir d'une crise, textes réunis par Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan, Louvain-la-neuve, 2002

4 Enquête réalisée par Alice Carré, Lise Lenne et Barbara Métais-Chastanier en écho à la table ronde organisée par Agôn le 3

d'universitaires, d'auteurs, de comédiens, de metteurs en scène, autour de cette pratique de la lecture publique tiraillée entre son statut d'outil, de fonction au service de la pratique théâtrale globale (qui permettrait de diffuser les écritures contemporaines et de susciter chez des metteurs en scène, chez des structures, le désir de voir monter une pièce entendue dans le cadre d'une mise en lecture), et son statut de forme qui pourrait tout aussi bien s'envisager comme forme autonome. Ce travail d'enquête réalisé par la revue Agôn s'est poursuivi en 2013 par une série d'entretiens menés auprès de comédiens, de directeurs de lecture, de traducteurs, d'auteurs... à l'occasion de la treizième édition du festival Regards croisés (nouvelles dramaturgies) à Grenoble, qui chaque année propose une semaine de mises en lecture de pièces d'auteurs contemporains invités. Ce travail de récolte de réflexions provenant directement d'acteurs impliqués dans le phénomène de la lecture publique permet de dresser une sorte de carte d'identité de ce qu'est et de ce que recouvre cette pratique. Ces recherches nous sont apparues comme étant les plus pertinentes parmi le peu de travaux de recherche et d'exploration consacrés à la lecture publique.

Objectifs et problématique du présent travail de recherche

Je me proposerais donc de prolonger la réflexion entamée ces dernières années, en tentant de définir le plus largement ce que recouvre la lecture publique, la façon dont elle nous apparaît, dont elle est mise en œuvre, le statut du texte qu'elle présuppose (qui est double, comme nous l'avons dit : à la fois objet littéraire et objet de représentation), et ce primat qu'elle accorde à l'écoute du texte[5], de sa littérature, lorsque la mise en scène de son côté, propose un schéma reposant davantage sur le visible et la mise en scène d'images. Il s'agit aussi de nous pencher sur le rapport au spectateur que la lecture publique propose, sur le devenir collectif de l'écriture lorsque la lecture solitaire est la forme ordinaire d'appréhension de la littérature, sur la qualité de jeu d'acteur qu'elle demande, la légitimité qu'elle revendique (et qui est régulièrement remise en cause), la théâtralité qu'elle fait jaillir. Nous nous intéresserons par ailleurs aux dramaturgies que la lecture publique prend en charge, en nous posant la question de la rencontre et de l'adéquation entre ces écritures contemporaines (fonctionnant de plus en plus sur un régime fait d'actes de parole, de voix, de rythmes et de peu d'actions...), et cette pratique qu'est la lecture publique qui se propose de faire advenir une forme de théâtralité de l'écoute, reposant avant tout sur l'écoute auditive du texte. Dans cette direction, la réflexion menée par Sandrine Le Pors dans son ouvrage *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines* sera convoqué à plusieurs reprises, qui nous permettra notamment d'approcher les dramaturgies contemporaines par le

décembre 2011, au Théâtre des Ateliers de Lyon, dans le cadre du Festival « Face à Face ». http://www.agon.ens-lyon/index.php?id=1845

5 « […] les lectures révèlent un autre type de mutation artistique : le passage du spectaculaire au minimalisme. Le rejet des grosses machineries théâtrales, des productions à grands frais conduit à faire de la pauvreté un lieu de vérité. Position de repli, refus d'un art commercial et volonté de faire avec les moyens du bord, la lecture correspond également au rejet d'une esthétique de l'image et de l'effet visuel, prédominants dans la société actuelle, pour se replier dans les zones intimes de l'écoute. », Alice Carré et Lise Lenne, « La lecture : mode, prétexte ou nécessité ? », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Des lectures, pour quoi faire ?, mis à jour le : 10/11/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1923

biais d'un « théâtre des voix » qui en ce sens semble faire de la mise en lecture une plate-forme propice à l'appréhension et à la découverte de ces écritures. Nous irons explorer ce qui dans des écritures travaillées par les voix plutôt que par les actions et la représentation visible, travaillent à une réception en grande partie menée par un rapport étroit à l'écoute. De cela découlera un intérêt vis-à-vis du statut du spectateur se rendant à une lecture publique. À ce dernier est faite la proposition d'appréhender de telles dramaturgies par l'écoute, par le fait qu'ils revêtent dans cette forme un statut semblable à celui d'*écoutants*.

Plus largement, il s'agira dans ce travail de définir et de délimiter une forme relativement peu étudiée et commentée (contexte théâtral, forme d'apparition, dispositifs d'accueil, statut du spectateur-(auditeur) à qui l'on demande une coopération via son travail d'imagination face à une absence d'images, la présence de l'objet-texte, jeu d'acteur, nature des textes mis en lecture, une forme d'écoute plutôt qu'une forme du "voir", théâtralité...), tout en resituant cette pratique au sein du paysage théâtral actuel, en tentant d'en approcher les questionnements, qui notamment, ont trait au débat régulièrement soulevé d'une pratique prise entre deux pôles : son statut d'outil, de fonction au service de la pratique théâtrale dans son ensemble (réservoir de textes contemporains, défrichage des dramaturgies contemporaines, première confrontation du texte à une forme de scène, espoir pour les auteurs que la lecture puisse permettre à un metteur en scène d'éprouver l'envie de monter un texte entendu en lecture...), et son possible devenir-autonome dans une forme qui pourrait être tentée de se séparer de la scène, du devenir scénique de l'écriture théâtrale, et ainsi ne plus être une fonction *au service de*, mais une forme indépendante et légitime en elle-même, au même titre que la mise en scène peut l'être. Nous nous poserons donc la question de la légitimité d'une telle forme, qui encore très souvent reste inféodée à la mise en scène, la reléguant à un statut de forme hybride comme « au bord du plateau ». Il s'agira donc d'en travailler les contours, d'en observer les modes d'apparition et de fonctionnement afin d'approcher ce que cette forme initie de singulier, et qui pourrait ne plus se penser *par rapport* à la mise en scène, mais à côté de celle-ci, comme une forme proposant son économie propre, son esthétique propre, dans une forme d'autonomie.

Si cette recherche s'appuiera sur un certain nombre d'ouvrages théoriques et universitaires, une partie de notre travail sera aussi nourri d'observations et d'entretiens que nous avons menés auprès de différents acteurs prenant part à la lecture publique, tels que des auteurs, comédiens, coordinateur de projet, dramaturge (Jean-Claude Grumberg, Enzo Cormann, Laura Tirandaz, Thierry Blanc, Grégory Faive, Bernard Garnier, Pascale Gateau). Par ailleurs, notre travail reposera essentiellement sur l'étude d'une pratique en particulier, qui est celle du comité de lecture Troisième Bureau à Grenoble. Tout au long de l'année le comité lit des pièces contemporaines et prépare l'édition annuelle du festival Regards croisés qui accueille des auteurs venus du monde entier, mais particulièrement d'Europe, afin de proposer au public des mises en lectures, des rencontres et des conférences autour de l'écriture contemporaine. Ainsi, cet objet d'étude précis qu'est la pratique de Troisième Bureau donnera aux autres pratiques convoquées

une valeur comparative.

Questions de vocabulaire

Cette forme qui ne bénéficie pas encore d'une grande bibliographie à son endroit, se trouve dans une approche encore tâtonnante, et qui à ce titre fait de cette pratique le lieu d'une diversité de dénominations, de termes cherchant à en définir les contours. Ainsi lorsque nous parlerons de lecture publique et de mise en lecture, d'autres comme Théâtre Ouvert (qui a établi un lexique), utiliseront davantage les formules de mises en voix ou de mises en espace. Ainsi, sur leur site internet, nous pouvons lire ceci :

> « **la mise en espace** : première approche dans l'espace d'un texte inédit, choisi par un metteur en scène.
> **la mise en voix** : premier écho public à plusieurs voix d'un texte nouveau choisi par Théâtre Ouvert et dirigé par un maître d'œuvre.
> **le gueuloir** : lecture d'un texte inédit par l'auteur lui-même, aidé éventuellement d'un comédien de son choix.
> **le chantier** : confrontation d'un auteur au travail du plateau avec des comédiens et un metteur en scène, à travers une œuvre scénique inédite ou en cours d'écriture.
> **la carte blanche** : donnée à un comédien, un auteur, ou un metteur en scène, pour des lectures publiques d'inédits. »

Si la mise en espace est une forme particulière de mise en lecture, puisqu'elle est tournée vers un devenir scénique, il existe encore d'autres façons de désigner la lecture publique. Ainsi, Denise Schröpfer par exemple parle non pas de lecture publique mais de « lecture-spectacle », introduisant alors la manifestation dans la catégorie du spectacle, dans un « entre-deux de l'écriture et de la représentation scénique » selon le titre de son article plus haut cité. Si j'ai choisi d'utiliser le vocable de « mise en lecture » plutôt que de « mise en voix », c'est pour ce que le terme de « lecture » m'a semblé plus approprié à une forme qui se veut aussi le lieu d'une écoute du texte, d'une lecture collective du texte, tandis que la *voix* nous dit davantage le théâtre et la représentation. D'autre part, le terme de « lecture publique », indique et contient une dimension collective, un *devenir-public* du texte de théâtre. Ce terme désigne l'événement, la forme d'apparition, tandis que la « mise en lecture » se situe du côté de sa mise en œuvre. Pour ce qui est de l'équipe de lecteurs qui donne à lire un texte, je propose de les nommer des « comédiens-lecteurs ». Dans la majeure partie des cas, les personnes pratiquant publiquement la mise en lecture sont des comédiens. Le comédien-lecteur est ce comédien qui place le texte (non mémorisé) et l'acte de lire devant une interprétation appuyée et incarnée, comme il pourrait la pratiquer sur un plateau de théâtre. Par ailleurs, se donnant à voir en situation de lecture, le comédien se fait lecteur. Il se situe dans l'entre-deux du jeu et de la lecture. Symétriquement, je propose de nommer les personnes se

réunissant pour assister à une lecture publique, des « spectateurs-auditeurs ». Le spectateur est cette personne qui se rend au spectacle pour y voir une mise en scène. La mise en lecture d'un texte sollicite chez son public une réception fonctionnant en grande partie sur un principe d'écoute acoustique, d'où le terme de « spectateurs-auditeurs ». Lorsque la lecture radiophonique sollicite exclusivement l'écoute d'un auditeur séparé du lieu et du temps de la profération du texte, la lecture publique en convoquant la présence physique et assemblée d'une communauté de personnes, sollicite l'écoute, mais aussi la vue engendrée par la présence de comédiens-lecteurs en train de lire sous les yeux du public. C'est donc la terminologie que nous nous proposerons d'adopter ici.

Corpus de textes

Cette réflexion sur la lecture publique s'appuiera donc en grande partie sur un corpus de textes issus de la programmation 2013 du festival Regards croisés, qui nous permettra de réfléchir au passage d'un texte ayant son fonctionnement et sa dramaturgie propres, à sa mise en lecture. Sera donc questionné ce qui se joue dans ce processus de mise en lecture, en le comparant notamment à la pratique ordinaire de la mise en scène. Parmi la dizaine de texte présentés et lus au festival au mois de mai 2013, nous avons retenu quatre textes qui nous semblaient représentatifs d'une diversité des écritures contemporaines, et qui nous permettaient en même temps de questionner leur passage, plus ou moins évident, à la mise en lecture.

Ainsi *Le Cadavre dans l'œil* de l'auteur guinéen Hakim Bah a retenu notre attention pour sa forte inscription dans l'univers du témoignage et de l'adresse directe, nous donnant à voir un personnage, Dani, revenant sur son histoire depuis sa naissance jusqu'à ce jour où il s'adresse à nous, histoire marquée par l'Histoire et par la pendaison de son père en 1971, qui était un opposant au régime autoritaire d'Ahmed Sékou Touré. Tout au long de la pièce Dani ne fera rien à proprement parler, mais il nous racontera pas à pas son histoire, s'adressant à nous dans une volonté d'un devoir de mémoire, lorsque le pont où a été pendu son père, et qui représente à lui seul un fragment de l'Histoire guinéenne, est démoli pour y construire en lieu et place un échangeur routier. La parole qui fait mémoire est tout l'objet du récit de Dani. L'enjeu du dire est au cœur de la pièce. C'est cette place essentielle accordée à la parole qui a retenu notre intérêt, en cela que la mise en lecture propose avant tout un modèle de réception travaillé par et pour l'écoute.

Hermann de Gilles Granouillet, est la seconde pièce à laquelle nous nous intéresserons (dans une moindre mesure), qui met en scène Hermann, un personnage atteint d'Alzheimer, hospitalisé dans le sud de la France, et qui a perdu son amour Olia d'une façon obscure. La pièce nous mènera dans les méandres de la mémoire d'Hermann qui finira par retrouver Olia. En forme d'épopée, cette pièce raconte véritablement une histoire, qui fait se succéder à l'intérieur de la fable scènes dramatiques et scènes épiques. Régulièrement, des personnages s'adressent directement au lecteur pour clarifier une situation, en amorcer une autre ou opérer un retour en arrière. Puisque se rendre à une lecture publique c'est aussi

venir écouter une histoire, une pièce portant dans sa dramaturgie ce régime épique et narratif nous semblait intéressante à traiter.

Antidote de l'auteure moldave Nicoleta Esinencu s'inscrit dans le contexte du bloc soviétique et de la Russie contemporaine, par le biais d'un personnage, d'une voix non identifiée, à moins qu'il ne s'agisse d'une multitude de voix, pour nous en peindre un portrait critique et acerbe. Depuis la seconde guerre mondiale jusqu'à nos jours, la pièce passe au crible les incohérences, les hypocrisies et la manipulation des populations qui se trame dans cette région du monde. Cette pièce sera l'occasion pour nous de nous intéresser à une « voix de l'Histoire » qui évacue la notion de personnage au profit d'une parole en-devant. L'action de dire prime sur le personnage, qui à l'image de l'individu habitant en Union Soviétique était nié au profit d'une appréhension au niveau de la collectivité. La lecture publique permettant davantage de faire entendre un texte dans son économie générale que de faire émerger des personnages définis, caractérisés, interprétés et incarnés, cette pièce s'affranchissant en quelque sorte du personnage pour faire émerger une voix plus diffuse, nous éclairera sur le cadre que cette pratique permet et sur sa capacité à révéler des dramaturgies telles que celle travaillée par Nicoleta Esinencu.

La pièce de l'auteur suédois Jonas Hassen Khemiri, intitulée *J'appelle mes frères* fonctionne sur un tout autre registre qu'est celui d'un entremêlement des voix issues d'espaces et de temps disparates, éclatés. La pièce met en scène le personnage principal Amor dans une situation où sa ville vient d'être le lieu d'une explosion, d'un attentat visiblement, qui a pour conséquence une méfiance et un soupçon généralisés envers les populations minoritaires et issues de l'immigration, dont font partie Amor et ses « frères ». Au fur et à mesure de la progression dramatique, Amor devient sujet à des accès de paranoïa, cherchant à se cacher, à se dissimuler pour ne pas être soupçonné et discriminé. Une multitude de voix émanant d'endroits divers (autres personnages, fantasmes, de lui-même...) l'assaillent et le plonge au cœur d'une tourmente dans laquelle il sent en permanence observé, persécuté. Ne distinguant bientôt plus le réel de ses hallucinations, nous assistons à un délitement du personnage qui ne peut même plus statuer sur le fait qu'il soit ou non coupable. Nous nous attacherons donc à cette dramaturgie faisant advenir un régime du subjectif permanent, du fait notamment d'une pluralité de voix discordantes ayant prises sur le personnage, l'agissant.

Enfin, *Tout doit disparaître* de l'auteur français Éric Pessan nous plonge dans le récit journalistique suivant une violente émeute qui a eu lieu un premier jour de soldes au centre commercial du *Val Enchanté*. Cet événement auquel le lecteur n'a pas directement accès, puisqu'il s'est déroulé dans un temps antérieur au temps de la pièce, nous parvient au travers d'une pluralité de discours *sur* l'événement, de témoignages de victimes. Le récit décousu ne suscitant jamais le dialogue, mais au contraire une parole fragmentée (chacun des personnages-témoins s'adressant à un journaliste), enferme l'événement dans une forme de fait divers ne débouchant pas sur une prise de conscience collective. L'éclatement des voix qu'agence Éric Pessan est mise en regard avec la voix du personnage Andréas (rappelant Andreas Baader), qui a saccagé le centre commercial dans un geste contestataire et révolutionnaire contre la marchandise et la consommation de masse, sans que ce geste ne soit jamais

pensé autrement que sous la forme d'une violence gratuite. Sa voix est alors tue par toutes les autres. Cette dramaturgie des voix finit par créer dans la polyphonie une forme de cacophonie.

Cheminement et progression du travail

Le corps du présent travail se découpera en trois chapitres organisés comme suit : dans un premier temps, nous situerons la lecture publique dans le contexte du paysage théâtral global (notamment vis-à-vis de la pratique majoritaire que représente la mise en scène), afin de percevoir la place que cette forme occupe, d'où elle vient, ce qu'elle nous dit de la place de la littérature théâtrale (et de ses auteurs) dans la chaîne théâtrale telle que nous la connaissons aujourd'hui. C'est aussi sur le contexte dramaturgique contemporain que nous porterons notre intérêt, sur les tendances actuelles de l'écriture contemporaine, dans la perspective de sa mise en lecture et de ce que cette forme permet de révéler la construction dramaturgique d'une écriture (que nous verrons, de plus en plus sensible à un « théâtre des voix » pour reprendre la formule de Sandrine Le Pors).

Après avoir situé la lecture publique dans le contexte d'un paysage théâtral tel qu'il est aujourd'hui, ainsi que dans un contexte dramaturgique, nous entrerons plus vivement dans le vif de notre recherche à l'occasion d'un second chapitre consacré à l'événement lecture publique dans son fonctionnement et dans son mode d'apparition, de présentation. Ainsi nous irons travailler du côté de ce que cette forme permet de théâtralité, notamment portée vers une théâtralité de l'écoute plutôt que vers une théâtralité d'ordre visuelle, qui nous mènera à nous poser la question du statut accordé au spectateur-auditeur qui se voit placé au centre d'une forme faisant de lui un collaborateur essentiel en cela que lui revient un important travail d'imagination lorsque ce qu'on lui présente ne lui offre pas le support de l'image. Ce spectateur-auditeur sera aussi pensé sous l'angle de son passage d'un état de lecteur solitaire vers une forme collective de l'acte de lire. Enfin, c'est sur le comédien-lecteur et son travail que nous nous pencherons, qui ne sont autres que les supports premiers et essentiels d'une mise en lecture, c'est à travers eux qu'un texte nous parvient, dans une forme de délégation de l'acte de lire.

Ce chapitre sera donc le plus conséquent, qui nous permettra ensuite de questionner de façon plus critique et polémique la place qu'occupe la lecture publique au sein du milieu professionnel, et la trouble légitimité que ce dernier lui confère, divisé entre partisans d'une forme autonome et partisans d'une forme-outil, d'une forme-fonction de l'art théâtral. Ce dernier chapitre nous permettra aussi de nous poser la question du degré de représentation que la lecture publique donne à voir, qui, nous le verrons, semble plutôt se rapprocher d'un phénomène de *présentation*. Nous terminerons donc sur cet entre-deux de la représentation et de la présentation, en nous intéressant notamment à cette pratique qui semble proposer et faire advenir la découverte, le principe de découverte, comme véritable *forme* théâtrale. Car au cœur de la lecture publique se trouve l'envie de faire partager une écriture, des écritures de façon collective. Ainsi, nous questionnerons cette forme mettant en œuvre les conditions de la découverte.

CHAPITRE I. LA LECTURE PUBLIQUE : CONTEXTE ET ENJEUX DRAMATURGIQUES

Cette première partie sera l'occasion pour nous d'introduire notre sujet, de le situer dans le paysage théâtral global d'une part, et en regard des évolutions d'ordre dramaturgiques d'autre part. La lecture publique, prenant pour objet l'écriture contemporaine s'attache à donner à entendre des textes et plus largement des formes d'écriture, différentes dramaturgies. Dans un contexte où la découverte d'un auteur dépend en partie de la mise en scène d'au moins l'une de ses pièces, la lecture publique prend le parti de croire qu'un auteur peut aussi être découvert par le simple fait de le lire, de l'entendre. Car le texte a aussi une existence en dehors des plateaux de théâtre, la lecture publique se situe de ce côté-là de l'écriture, là où se logent l'auteur et son travail d'écriture. Dans un décalage certain avec la façon dont on reçoit le plus souvent un texte (la mise en scène), la lecture publique propose donc un cadre différent, une autre façon de l'appréhender. C'est donc en partie en regard et en éloignement de la scène que la lecture publique prend ses quartiers et signe son autonomie. Un regard sur la mise en scène et plus largement en direction du statut de l'auteur et du metteur en scène sera l'occasion d'observer le cadre actuel dans lequel la lecture publique se situe. Puis dans un deuxième temps, nous nous intéresserons au contexte dramaturgique, aux façons dont s'écrit le théâtre aujourd'hui, afin de voir ce qui dans les dramaturgies contemporaines peut aisément se prêter à leur mises en lecture. À cet effet, nous convoquerons des notions telles que le théâtre des voix, le théâtre de la parole, la choralité, la musicalité, l'oralité... à l'œuvre dans une partie des écritures contemporaines et qui semblent trouver dans la forme de la mise en lecture une plate-forme adéquate à leur appréhension.

1. Développement d'une forme dans le contexte théâtral global

Le contexte dans lequel prend part la lecture publique est un milieu théâtral majoritairement régi par l'art de la mise en scène et par la figure du metteur en scène. C'est un fait, de nos jours le théâtre se voit, bien plus qu'il ne se lit. La lecture publique proposant de tourner notre regard vers l'écriture, vers la littérature, semble faire un pas de côté vis-à-vis de la pratique majoritaire que représente la mise en scène (sans pour autant nier l'importance que prend la littérature dans le projet de mise en scène). Le texte dramatique est double, à la fois littérature et substance d'un devenir scénique; la lecture publique fait le choix de regarder du côté de sa dimension littéraire, valant pour lui même et comme objet autonome, sans

pour autant réfuter la catégorie du devenir scénique, au contraire. C'est donc à ce contexte sur lequel nous allons maintenant nous pencher.

1.1 Michel Vinaver et la « mise en trop »[6]

Bien que ne jouant pas dans les mêmes sphères que la mise en scène, la lecture publique se pense et s'envisage en partie en regard de cette dernière. La mise en scène étant la forme esthétique la plus entendue, la plus répandue dans le domaine théâtral, la lecture publique – volontairement affranchie des moyens et des ambitions de la mise en scène – n'échappe pas à la comparaison envers celle-ci. Dès lors, la lecture publique peut s'apparenter à un pas de côté vis-à-vis d'une pratique majoritaire que nous nous proposons de questionner ici.

D'un certain retrait vis-à-vis des catégories du visible

Le plus évident, le plus apparent des éléments de comparaison n'est autre que la dimension visuelle de l'événement. La sobriété de la lecture publique (entendons par là le peu de moyens techniques, la très faible intervention interprétative sur le texte, l'inexistence ou la quasi inexistence d'éléments scéniques, décors, accessoires, costumes...) la situe dans un endroit autre que celui de la mise en scène. Le metteur en scène – après s'être approprié un texte (dans le cas où la mise en scène consiste à monter un texte), après en avoir conçu et construit une interprétation, un désir de mise en scène – se sert des moyens techniques à sa disposition pour que son projet de création prenne une forme visible, notamment par le biais de la scénographie. En grossissant quelques peu les traits, l'espace de la mise en scène se charge, lorsque l'espace de la lecture publique se déleste, se dénude.

> « La théâtralité au sens ordinaire se traduit trop souvent comme un grossissement du trait, un épaississement des émotions, une simplification de ce qui est donné à voir. Mais la théâtralité (au sens de ce qui se déroule dans un espace donné sous le regard de l'Autre) existe aussi avec discrétion, pudeur, retenue. Le manque à voir ne traduit pas automatiquement un manque à percevoir, à sentir ou à comprendre. »[7]

Sans parler de « mise en trop », Jean-Pierre Ryngaert souligne en regard de la notion de théâtralité (sur laquelle nous nous attarderons plus longuement dans une partie ultérieure, en abordant l'idée d'une théâtralité de l'écoute), une tendance à la penser comme exubérance visuelle. Son affirmation en fin de citation est une idée qui sous-tend la forme de la lecture publique, reposant sur le potentiel évocateur d'un texte sollicitant essentiellement l'écoute du spectateur devenu spectateur-auditeur. Les images produites par la lecture publique prennent davantage place dans l'imaginaire du spectateur, et non face à lui,

6 Michel Vinaver, « La mise en trop », *Ecrits sur le théâtre*, tome 2, l'Arche, 1998
7 Jean-Pierre Ryngaert, Écritures *dramatiques contemporaines*, Armand Colin, 2011, p. 44

imprimées sur la rétine de son œil. Depuis Guy Debord et *La société du spectacle*, et bien d'autres après lui, la surabondance d'images venant peuplées notre imaginaire quotidien, venant s'inscrire sur les écrans d'ordinateurs, les écrans de télévisions, les panneaux publicitaires, les emballages en tous genres... a souvent été pointée du doigt. Cette décharge de représentation et de spectacularisation de nos vies, a parfois trouvé un pendant dans le domaine théâtral. Nombreux sont les artistes à avoir bâti leur théâtre sur un déploiement d'effets, d'images et de spectacle. Le théâtre de l'image déployé par Robert Lepage par exemple, est basé sur une dramaturgie visuelle, sur une abondance sémiologique, où chaque élément visible et visuel constitue le maillon d'une dramaturgie de l'image. Il en va de la même sorte pour l'iconoclaste Roméo Castellucci, le metteur en scène flamand Guy Cassiers, Thomas Ostermeier, ou encore Matthias Langhoff (la question de la place du texte dans de telles dramaturgies se pose, et nous nous y intéresserons plus loin dans ce travail). Au déploiement d'images, la lecture publique préfère une attention portée à l'écoute du texte. Pour l'auteure Laura Tirandaz, la lecture publique permet de se soustraire au domaine du visible pour se concentrer, se « réfugier » dans une écoute du texte :

> « Alors que les images du plateau se font de plus en plus recherchées, de plus en plus belles et par là de plus en plus envahissantes, la lecture d'un texte me semble un refuge dans une concentration sans scories, sans autre effet que cette bouche qui parle, telle que la désirait Samuel Beckett dans *Not I*, bouche carnassière, dévorante, aspirant les mots et notre regard, déplissant le monde dans ses muqueuses humides, dans sa langue rondelette (dodue), dans ses dents jaillissantes et dans le pli parfois sévère de ses lèvres. »[8]

Alors que la pensée de Guy Debord devenait de plus en plus entendue et revendiquée, ils ont été plusieurs à mettre en garde la pratique théâtrale contre la dérive d'une image omniprésente et omnipotente, qui risquait de devenir le synonyme d'une manipulation orchestrée du spectateur, dans l'idée aussi qu'il ne fallait pas saturer l'imaginaire du spectateur si l'on voulait lui laisser la place de travailler à sa propre interprétation. Il s'agissait donc aussi d'une vision politique du statut accordé au spectateur. Olivier Neveux qui travaille sur le théâtre politique et sur la dimension politique du projet que les équipes de création ont pour leur spectateur, lors d'une conférence[9] faisait état d'une scène théâtrale qui très souvent utilisait le ton, le langage de l'oppresseur, témoignant finalement d'une intériorisation de l'atmosphère ambiante. Ainsi, un théâtre conçu en grande partie sur une abondance d'images et de représentation ne ferait alors que reproduire la société telle qu'elle agit et se représente actuellement. La lecture publique, bien qu'elle ne se revendique pas en opposition à la mise en scène (puisqu'elle défend avant tout l'écriture théâtrale, sa diffusion et donc *à fortiori* son passage à la scène) et le trop plein d'images qu'elle peut parfois proposer, ostensiblement tournée vers la question du texte théâtral et de l'écriture, semble tout de même prendre le parti de l'écoute du texte et d'un besoin d'*entendre* les écritures contemporaines, de leur offrir un espace non encore investi par la mise en scène et l'intervention sur le texte. Souvent, l'on peut entendre que monter un texte contemporain pour la première fois n'est pas chose facile, tant le poids et la responsabilité du metteur en scène semblent alors grandes. Une pièce consacrée, ayant fait l'objet de

8 Laura Tirandaz, « Le silence de notre écoute » (texte en annexe)

9 Conférence d'Olivier Neveux animée par Magali Mougel le 17 mai 2013 à la Bibliothèque du centre ville de Grenoble, dans le cadre du festival Regards croisés, et intitulée : « Viens voir les spectateurs »

maintes mises en scène, supporterait une « mauvaise mise en scène », mais une pièce dont c'est la première création pourrait davantage risquer d'être taxée de mauvaise, sans que l'on ne fasse forcément la distinction entre le texte et la mise en scène qui en a été faite. Dans cette optique, l'entreprise de mettre en lecture une pièce (qui dans la majeure partie des cas s'avère être un texte contemporain) semble porter cette attention bienveillante envers un texte et sa première confrontation avec le public, d'où la relative sobriété du geste.

La « mise en trop »

Michel Vinaver s'inscrit dans ce mouvement de relative mise en garde contre une propension toujours plus grande à valoriser un théâtre avare d'effets. Lui même auteur, sa réflexion est empreinte d'un souci de l'écoute du texte et de l'écriture, et de la place dévolue au texte dans le phénomène de représentation. Il envisage cette réflexion en questionnant le degré de compatibilité et d'incompatibilité du texte de théâtre (notamment contemporain) avec la mise en scène. Il a consacré à ce sujet un article intitulé « La mise en trop » dans lequel il développe notamment son expérience d'auteur et de spectateur ayant assisté à différentes mises en scène, mises en espace et mises en lectures de ses textes, constatant à plusieurs reprises une efficacité et une grande qualité des formes à priori les plus légères.

> « Je me souviens enfin, pour en revenir aux *Travaux et les jours*, qu'un an avant sa création à Paris, la pièce avait été « mise en espace » de façon sommaire en province, et que cette ébauche de représentation par des comédiens sans costumes ni éclairages, après seulement dix jours de répétition, texte en main, avait davantage touché le public, et m'avait paru plus aboutie, que la mise en scène où toutes les ressources souhaitées avaient pu être déployées, le metteur en scène et les acteurs étant les mêmes ! »[10]

Il pointe ici l'évidence selon laquelle une mise en scène à grands frais devrait symétriquement faire l'objet d'une mise en scène de qualité. Or dans les cas qu'il évoque, la corrélation entre moyens (techniques, humains, financiers) et qualité du travail produit s'effrite. Tourné vers l'écoute du texte, Michel Vinaver semble voir dans la mise en scène un possible obstacle à l'écoute. L'usage qui est fait du texte par le metteur en scène est un questionnement qui anime vivement Michel Vinaver, qui voit dans la figure du metteur en scène l'image d'un despote potentiel, prenant le texte comme un matériau au service de son art propre et de sa quête de reconnaissance :

> « Je parle des metteurs en scène consacrés ou en passe de l'être, des metteurs en scène occupant le terrain. Eh bien, ils ont acquis leur réputation en tant qu'auteurs de spectacles sortant de l'ordinaire, en tant que créateurs d'objets scéniques originaux, en tant que compositeurs d'images inédites, en tant que fabricants de visions novatrices s'incarnant sur un plateau, en tant que grands accoucheurs d'acteurs. […] Pour autant que l'un d'eux soit séduit par une œuvre dramatique contemporaine dont l'auteur est avant tout un écrivain, j'en reviens à la question : que se passe-t-il ? Eh bien, ce qui se passe, c'est tout simplement que le metteur en scène *en fera trop*. Il ne peut pas ne pas en faire trop. Toute sa culture, toute son histoire,

10 Ibid, p. 138

> l'attente qu'il suscite et l'environnement compétitif dans lequel il baigne, le pouvoir qu'il détient et la dynamique de pouvoir qui le conduit à sans cesse renforcer celui-ci, l'obligent à *ajouter de la valeur*, à *ajouter de l'intérêt* au texte dont il s'est saisi, à le gonfler, à y injecter tout ce qui a fait de lui ce qu'il est en tant que créateur à part entière. »[11]

Cette pensée selon laquelle le texte dramatique serait un texte « manquant », ne se réalisant pleinement que dans le phénomène de la mise en scène nous vient en partie de la sémiologue Anne Ubersfeld considérant l'œuvre écrite comme trouée, béances que le travail de plateau prendrait en charge. Dans le cadre d'une lecture publique d'un texte dramatique, l'absence (quasi totale) de mise en scène ne vient pas souligner un manquement, mais vient au contraire donner à voir et à entendre une écriture pleine et qui fonctionne en elle-même dans ce temps-là, indépendamment de la mise en scène. Et puisqu'il ne s'agit plus aujourd'hui de rendre un texte limpide, de lui ôter une par une ses zones d'ombres comme on chercherait à éluder une enquête indice par indice, pour offrir au public une œuvre élucidée, la lecture prend le parti de croire qu'elle est capable de soulever ces points de frottements signifiants sans pour autant en donner une réponse visuelle et scénique. Et plus loin Vinaver de continuer :

> « Dans ce cas particulier, il y a, sinon conflit, du moins chevauchement de deux visées qui se contrarient. Le texte n'a besoin que d'une chose : se faire entendre le plus distinctement possible sur une scène. Le metteur en scène, lui, a besoin, au travers de ce texte, d'aller plus loin, toujours plus loin, dans la recherche de sa vision propre. Le résultat est, cependant, que la pièce s'efface sous l'excès de moyens. »[12]

Cet effacement du texte derrière l'excès de moyens évoque l'image d'un texte noyé par la plateau, submergé d'images, comme si dans certains cas, le texte pouvait ne pas supporter l'apport extérieur d'images, ne pas supporter la mise en scène.

Dès lors, en mettant en regard la lecture publique et la mise en scène, nous avons pu entrevoir un des enjeux majeurs de cette forme qui sous-tendra notre progression dans le travail : sa relation au visible, reposant sur un dépouillement, un minimalisme et un déficit d'images, dans une sorte d'accès direct et spontané au texte. Nous terminerons ici par les mots d'Enzo Cormann, auteur et précurseur du développement de la lecture publique, qui a accepté de répondre à nos questions : « Maintenant, concernant l'idée d'une "mise en trop", je m'accorde volontiers avec Michel Vinaver pour juger que la scène pèche souvent par remplissage. Mettre en scène devrait consister d'abord à mettre en assemblée, et par conséquent à ménager l'espace d'une pensée collective. Débarrasser le terrain, plutôt que l'occuper. »[13] La lecture publique pouvant alors contenir en germes une sorte de modèle, de laboratoire à une mise en scène plus soucieuse d'offrir « l'espace d'une pensée collective » et circulatoire au lieu d'une relation basée sur le « remplissage » et le mouvement uni-directionnel d'images allant de la scène à la salle.

11 Ibid., p. 141
12 Ibid., p. 142
13 Enzo Cormann, extrait d'entretien (dans on intégralité en annexe), juillet 2013

1.2. Le statut de l'auteur et du metteur en scène

L'évolution grandissante de la pratique de la lecture publique s'inscrit donc dans un contexte théâtral au sein duquel le metteur en scène devenu le véritable auteur du spectacle, est généralement au premier rang de la création théâtrale. L'ère de la mise en scène dans laquelle nous sommes a fait du metteur en scène le créateur privilégié, le domaine de la scène lui appartenant en quelques sortes, en occultant parfois l'auteur. Se pose alors la question du lieu : si la scène se trouve être le lieu exclusif du metteur en scène, existe-t-il d'autres espaces où l'auteur dramatique puisse se faire entendre et faire entendre son écriture (indépendamment de la place qu'il tient au sein de la pratique scénique) ? L'espace qu'offre les comités de lecture, notamment en proposant des lectures publiques fait partie de ces espaces dans lesquels l'auteur prend pleinement place.

Le texte dramatique : entre devenir-littérature et devenir-scène

Michel Vinaver, dans le *Compte-rendu d'Avignon*[14] écrit en 1987, faisait état (état des lieux qu'il serait intéressant de renouveler aujourd'hui) d'une proportion majoritaire d'auteurs dramatiques qui, à choisir, préfèrent être joués que publiés, se déclarant davantage hommes de théâtre qu'écrivains, démontrant ainsi qu'un texte acquiert une reconnaissance supérieure dans le passage à la scène, que lorsqu'il fait l'objet d'une publication écrite. Cette dernière permet pourtant une certaine postérité de l'écriture en restant disponible à de futurs metteurs en scène qui voudraient monter le texte. C'est l'avis d'Enzo Cormann, qui pour sa part préférerait être publié que joué (bien que selon lui, il n'y ait pas de choix à faire) : « […] le livre est enceint de toutes les mises en scène potentielles du texte (et ce constat n'est pas réversible). », tournant ce choix vers le devenir scénique du texte dramatique, plutôt que vers la pérennité d'un objet littéraire.

> « Parmi les 77% [des auteurs] qui répondent, 16% choisiraient que leur prochaine pièce soit publiée plutôt que montée ; 61% choisiraient qu'elle soit montée plutôt que publiée. […] Pour certains, l'évidence est telle qu'on l'imagine acquise pour tous : « Aucun auteur, cela va de soi, n'hésitera. Le théâtre, comme la musique, est fait pour être joué. » Ou encore : « Pour moi, une pièce n'existe que lorsqu'elle remplit sa fonction génétique : la représentation à la scène. » […] « C'est tout de même le théâtre que vous avez donné comme destin à tel de vos textes. Ce serait donc un échec qu'il soit seulement lu. » »[15]

L'auteur du *Compte-rendu d'Avignon* met le doigt sur la scission qui s'est produite entre la littérature générale et le genre théâtral, ce dernier se rattachant plus aisément à la pratique de la mise en scène, avec l'idée que le texte dramatique est avant tout écrit pour être porté à la scène, niant son autre destination qui

14 Michel Vinaver, *Le compte rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Actes Sud / Centre National des Lettres, Paris, 1987, 141p.
15 *Ibid.,* p. 90-91

est celle de la lecture et de la littérature envisagées dans une autonomie vis-à-vis de la mise en scène. Ainsi, seule une minorité de maisons d'édition généralistes pratique la publication de pièces de théâtre. Éditer du théâtre est désormais l'affaire de maisons d'édition spécialisées comme le sont L'Arche, Les Éditions théâtrales, L'Avant-scène, Les Solitaires Intempestifs, ou encore Actes Sud-Papiers. Jean Gattegno, ancien président du CNL, qui a rédigé la préface de l'ouvrage de Michel Vinaver écrit ceci :

> « Faut-il vraiment se battre pour que les pièces de théâtre, destinées à être jouées, soient également publiées ? […] La réponse du Centre National des Lettres est catégorique : oui, une pièce de théâtre, comme toute œuvre qui apparaît grâce à l'écriture, doit pouvoir être reçue par la lecture. […] Manieur de mots, aménageur de phrases, l'écrivain de théâtre a *droit à l'écrit*, c'est aussi simple que cela. »[16]

revendiquant le genre théâtral en tant que genre littéraire au sens plein du terme, et insistant sur un *droit* de l'auteur de théâtre à être publié, lorsqu'il serait aisé de le cantonner à la sphère scénique. Si ce divorce entre théâtre et littérature s'est creusé ces dernières décennies, l'évolution de la pratique théâtrale allant toujours plus vers la création de plateau, vers des pratiques de type « postdramatiques », a renforcé l'étroitesse du lien entre le texte de théâtre et le devenir scénique, l'un et l'autre faisant de plus en plus chemin commun, dans une temporalité commune. Ainsi, un artiste comme Joël Pommerat pour qui le texte et le plateau font partie d'une seule et même dynamique participe de cette dépendance accrue du texte à la scène.

> « Le règne qui arrive est celui du créateur scénique, et il n'a que faire d'une œuvre dramatique préexistante. La voie choisie, assumée sans faillir et théorisée par quelqu'un comme Joël Pommerat, serait-elle désormais la seule qui vaille si l'on veut continuer à faire œuvre d'auteur dramatique ? « Je pense aujourd'hui qu'on ne devient vraiment auteur de théâtre qu'en nouant très serré le travail de l'écriture du texte avec le travail de la mise en scène. / Je pense que c'est une erreur de concevoir ces deux temps naturellement séparés l'un de l'autre. » »[17]

À côté d'une acceptation du texte théâtral tel que la formule Joël Pommerat, Didier Plassard analysant l'évolution de l'écriture contemporaine en regard de la mise en scène, observe un tournant au milieu des années quatre-vingt, lorsque des auteurs renouaient avec la "littérarité" et le goût pour une écriture autonome ne se prêtant pas de façon évidente à sa mise en scène :

> « les écrivains, souvent menacés dans leur existence même, rompaient de manière décisive avec le néo-naturalisme et l'effacement apparent de la littérarité qui, tant du côté du « théâtre-document » que de celui du « théâtre du quotidien », avaient dominé les maigres espaces qui leur demeuraient consentis jusqu'au milieu des années 1980. Qu'on examine les textes de Valère Novarina, de Bernard-Marie Koltès ou de Didier-Georges Gabily par exemple (pour ne citer que trois des auteurs qui se sont imposés depuis cette date dans l'espace théâtral français), l'affirmation d'une écriture littéraire s'y manifeste à chaque fois de façon éclatante, creusant l'écart avec les mimes de la parole ordinaire auxquels la génération précédente s'était patiemment exercée. »[18]

16 Jean Gattegno in Michel Vinaver, *op.cit.*, p. 11

17 Joël Pommerat cité par Joseph Danan, in *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre n°35, Paris, 2013, p. 67

18 Didier Plassard, « Des théâtres de papier : quelques remarques sur l'écriture théâtrale contemporaine » (pp. 66-73), in *Théâtre/Public n°205*, « Entre-deux du théâtral et du performatif », 2013, p. 68

À la théâtralité comme mot d'ordre à l'écriture se substituait la littérarité comme instance plus hétérogène et étrangère à la sphère scénique. Prenant l'exemple de *La solitude dans les champs de coton* de Bernard-Marie Koltès et de sa difficile approche par la mise en scène, Didier Plassard constate que de tels textes résistant à l'évidence d'une mise en scène, permettent d'en préserver la double création :

> « Ne préparant pas le passage au plateau, mais semant des obstacles, le texte de théâtre contemporain appelle et légitime l'intervention du metteur en scène : l'énigme même qu'il pose et la marge d'interprétation qu'il libère créent les conditions de possibilité d'une écriture scénique tout en sauvegardant les exigences d'une écriture littéraire. Produit d'une double contrainte, ce texte impossible est peut-être en réalité le seul qui consente à deux créateurs simultanément de faire œuvre : à l'écrivain, d'écrire un texte qui ne soit pas seulement un matériau éphémère, composé sur mesure pour une production donnée, difficilement réutilisable par la suite; au metteur en scène, de construire une interprétation en opérant des choix aussi libres et aussi clairement identifiables que ceux qu'il effectue sur des pièces du répertoires ou des adaptations. »[19]

Ainsi, nous pouvons supposer que maintenir une autonomie de l'écriture théâtrale permet à cette dernière de continuer à questionner et à stimuler la mise en scène. L'auteur et le metteur en scène n'auraient alors pas intérêt à fusionner en une seule et même personne, mais à conserver cette distance. La lecture permet de ne pas se poser la question de la résolution au plateau, de ne pas l'anticiper comme si elle était déjà contenue dans le texte, mais de laisser ouvert le dialogue entre l'écriture et la scène.

L'auteur intégré au processus de création

L'auteur, lorsqu'il est de plus en plus intégré au processus de création, étant parfois lui-même l'auteur en même temps que le metteur en scène (comme c'est le cas de Joël Pommerat, de Wajdi Mouawad, de Rodrigo Garcia...), est à la fois de plus en plus intégré à la fabrique du théâtre dans le sens où son écriture est souvent le fruit d'un travail conjoint avec le plateau, à partir d'improvisations par exemple, ou subordonné à un projet de mise en scène convoquant l'écrit parmi d'autres matériaux. Mais cette évolution de la pratique le sépare toujours plus de la seconde destination du texte dramatique qu'est la lecture et l'autonomie d'un texte pleinement considéré comme littérature. Ce rapprochement de l'auteur et de la scène pose de nombreuses questions quant au degré d'autonomie d'un texte écrit *pour* la scène ou *par* elle. Si l'on reprend le constat de Michel Vinaver dans le *Compte-rendu d'Avignon*, les auteurs qui se disaient davantage hommes de théâtre qu'écrivains devraient alors voir dans ce rapprochement un heureux événement. Mais alors l'écrivain de théâtre se retrouve cantonné dans la sphère « spectaculaire » du théâtre, retirant quelque peu son pied – sa plume – de la sphère littéraire. Un autre questionnement surgit, à savoir que le texte écrit dans une étroite proximité avec les réalités scéniques, auxquelles il devrait se soumettre et en quelque sorte correspondre, remplit-il toujours une des forces de l'écriture dramatique émancipée de la scène (dans le sens où elle ne lui est pas assujettie) qui n'est autre que de

19 Idem., p. 70

questionner la scène, que de lui insuffler de nouveaux défis, lui proposer des formes dramaturgiques dont le passage à la scène ne soit pas d'emblée évident ou pré-conçu. La confrontation d'une écriture et de son passage à la scène a, de façon récurrente, été une source d'inventivité et de renouveau de la scène et symétriquement de l'écriture, dans la prolongation de ce que disait plus haut Didier Plassard.

> « Et n'est-ce pas vers un retour de l'écrivain au plus près du plateau que tout nous pousse aujourd'hui, afin que ne soient plus séparées sa pratique et celle du créateur scénique, que lui aussi (et pas seulement les metteurs en scène, et pas seulement les plasticiens, les chorégraphes et les musiciens) est appelé à devenir ? Peut-être cela finira-t-il par estomper voire rendre caduque la distinction entre pièce de théâtre et texte-matériau, ce dernier se trouvant dès lors inscrit dans un dispositif, une polyphonie scénique qui le dramatise, inventant de nouvelles formes de dramaticité dont le texte ne serait plus le seul détenteur. »[20]

Lui-même auteur de théâtre, et inscrivant ici la problématique du texte de théâtre dans le contexte d'un art théâtral travaillé par la performance et la performativité, par un théâtre qui aurait bel et bien évacué un quelconque texto-centrisme, préférant au texte le statut de matériau, Joseph Danan semble constater un état de fait, une tendance actuelle, sans pour autant la voir d'un mauvais œil ou y voir nulle part une évolution préjudiciable pour la littérature dramatique.

L'auteur-metteur en scène

« "J'écris pour que ce soit monté pas pour que ce soit écrit. Je le fais souvent moi-même. Je me dis que l'auteur est celui qui fait les enfants, et le metteur en scène celui qui les élève. Pourquoi ça ne serait pas la même personne ? »[21], propose David Lescot.

Ces dernières années, par le biais et la vive évolution des écritures scéniques, nous avons assisté à un rapprochement de l'écrivain et du metteur en scène, ces deux fonctions se fondant de plus en plus en une seule et même personne. Ces écrivains de plateau (Romeo Castelluci, Rodrigo Garcia, François Tanguy, Pippo Delbono...) comme Bruno Tackels les appelle, font naître le texte depuis la scène. Le texte n'est alors plus un préalable et une écriture à « mettre en scène », à confronter au plateau, mais une écriture issue du plateau, comme un corps interne, en opposition à la pièce de théâtre qui dans un premier temps est un corps étranger, extérieur.

> « Des artistes tentent de penser simultanément l'écriture du texte et l'écriture scénique, en ne travaillant pas en deux temps mais en inventant dans le même élan la part du jeu et du mouvement, du son, de la lumière, et la part dévolue au texte. Il ne s'agit pas de renouer avec une tradition proche de la création collective, où l'auteur écrivait pour les acteurs, au bord de la scène, parfois en fonction de leurs propositions, mais bien d'un acte individuel où l'artiste, qui ne se définit pas plus comme auteur que comme metteur en scène, travaille dans le même creuset toutes les composantes de la représentation. »[22]

20 Joseph Danan, *op. cit.,* p. 80
21 David Lescot, in *Ecrire pour le théâtre* (ouvrage collectif), Le Grand T, éditions Joca Seria, Nantes, 2010, p. 29
22 Jean-Pierre Ryngaert, *Écritures dramatiques contemporaines*, Armand Colin, Paris, 2011, pp. 67-68

Dans ce type de création, premièrement le texte n'est qu'un élément du plateau parmi les autres, et deuxièmement le texte provenant de la scène est intrinsèquement lié à *une* mise en scène, lié à la représentation, lié au théâtre comme scène avant tout (plutôt qu'au théâtre gardant sa double vocation de texte à lire et de texte à jouer). Les textes de Pommerat ou de Garcia sont publiés dans un temps postérieur au plateau, Rodrigo Garcia revendiquant pour sa part le texte publié comme trace de la représentation. Face à ce type de pratiques, à l'intérieur desquelles la figure de l'auteur et du metteur en scène se confondent en une seule et même personne, l'écriture théâtrale rejoint le plateau au plus près, dans une dramaturgie de plateau englobant l'écriture au même titre que l'espace, le son ou le jeu d'acteur. Le texte est alors associé directement à la scène, écrit depuis et pour un imaginaire scénique, et se conçoit alors beaucoup moins évidemment comme littérature autonome. Paradoxalement, ce rapprochement de l'auteur et du metteur en scène semble avoir pour effet de séparer le texte de théâtre de son existence littéraire. Nous n'irons pas plus loin dans cette réflexion autour des écritures scéniques, mais cette sorte de fusion de l'auteur et du metteur en scène nous semble assez symptomatique d'une conception répandue selon laquelle l'écriture dramatique ne vit que dans le temps du plateau et de la représentation. L'écriture comme la représentation tendrait à l'éphémère.

Sans chercher à établir un lien de cause à effet direct entre le statut prégnant du plateau et du metteur en scène, et le besoin qu'il y a en ce moment de permettre aux écritures d'exister *aussi* pour elles-mêmes – et dans des espaces non-encore habités par la mise en scène – ce début de travail nous permet de situer une forme (la lecture publique) qui se développe de plus en plus. Plutôt que de percevoir l'évolution de cette pratique comme une réponse contestataire à la mise en scène ou à la « mise en trop » pour reprendre les mots de Vinaver, il s'agirait davantage d'en penser la complémentarité au sein du paysage théâtral, répondant au foisonnement des écritures contemporaines qui sont encore loin d'être absorbées par la création. Depuis la publication du rapport de Vinaver datant de 1987, on peut espérer que le statut du texte dramatique tende de plus en plus à se légitimer comme littérature, et que des formes comme la lecture publique soient un indice de l'intérêt porté au texte pris dans ses qualités d'œuvre littéraire.

1.3. Le texte dramatique comme littérature

Le développement accru des lectures publiques révèle aussi une réelle prise de position sur l'écriture théâtrale. En se détachant du devenir scénique que propose la mise en scène, la mise en voix crée un espace dédié à l'écriture, au texte avant qu'il ne devienne objet de création. La lecture publique se situe davantage du côté de la création littéraire, du geste de l'auteur, de la littérature qu'il produit, de ce qu'il dit du monde, au même titre que tout autre genre littéraire. Le statut de l'édition théâtrale et les différentes façons d'éditer le texte de théâtre seront pour nous l'occasion de nous pencher sur la question

littéraire de ce genre. L'idée qu'un texte puisse être un objet littéraire à part entière ne va pas toujours de soi, et nombre d'auteurs et de metteurs en scène appréhendent le texte comme un objet qui ne pourrait prendre toute son ampleur qu'au moment de son effectuation scénique : « […] Lancelot Hamelin dit à propos de son texte *Ici, ici, ici* mis en scène par Robert Cantarella : "à mon sens, tant qu'il n'a pas été joué, un texte n'est pas écrit; il flotte, il flotte, pluie quelque part entre les zones d'ombre de l'imaginaire et l'aurore du papier." »[23]

L'édition du texte dramatique

> « Le théâtre contemporain connaît une sorte de déficit de lecture parce qu'il a la réputation d'être plus difficile d'accès, qu'il est jusqu'à présent peu représenté dans le système éducatif et que l'état de l'édition le réduit, comme nous le verrons, à la portion congrue. Nous avons tellement entendu dire que le théâtre était incomplet sans la représentation qu'il n'est pas étonnant que des auteurs se rebiffent contre les lois du spectacle et du marché ou qu'ils revendiquent l'intérêt du texte tel qu'il existe en lui-même. »[24]

Cette réputation d'un répertoire contemporain difficile d'accès comme le dit Jean-Pierre Ryngaert soulève par ailleurs une autre question, qui est la forte propension des écritures contemporaines à travailler l'oralité, la mise en bouche, les effets de sons, les figures poétiques et rythmiques... plutôt qu'une fable linéaire et bien faite reposant sur des personnages construits aux projets clairement identifiés. Ces écritures se laissent appréhender parfois plus aisément par le biais de la lecture à voix haute, qui crée un espace de résonance du texte plus sensible que strictement intelligible. La dimension littéraire et l'intérêt que représente une pièce de théâtre à la lecture, pour beaucoup, ne sont des évidences, à tel point que Paul Otchakovski-Laurens, éditeur de la maison P.O.L n'avait pas envisagé cette dimension littéraire de l'écriture théâtrale : « J'ai eu de longues conversations l'hiver dernier avec Robert Voisin, des éditions de l'Arche, qui m'ont aidé à changer d'avis. Il disait que, pour lui, le théâtre c'était de la littérature, comme le roman... Et c'est vrai, c'est évident, et en même temps, je n'y avais pas pensé. »[25] Cela probablement du fait d'un imaginaire théâtral en grande partie habité par la représentation. À côté de cet éditeur, nous pouvons aussi évoquer les éditions Actes Sud-Papiers dirigées par Claire David, qui publient essentiellement des pièces faisant l'objet d'un projet de création; l'actualité éditoriale rejoignant alors l'actualité scénique du texte. Ainsi, le texte est fortement relié à sa dimension de texte à jouer, objet de représentation, qui l'éloigne quelque peu de l'intérêt littéraire du texte pour sa richesse propre. L'Avant-Scène théâtre, en publiant une pièce en rapport avec une création dont elle a fait l'objet récemment, augmentée de photographies, de notes d'intention, de témoignages... envisage le texte à travers une mise

23 Denise Schröpfer, « La lecture-spectacle dans l'entre-deux de l'écriture et de la représentation scénique », (pp. 224-230), in *Études théâtrales n° 24/25*, Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) – L'avenir d'une crise, textes réunis par Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan, Louvain-la-neuve, 2002, p. 226

24 Jean-Pierre Rynagert, *Écritures dramatiques contemporaines*, Armand Colin, 2011, pp. 73-74

25 Paul Otchaskovski-Laurens cité par Michel Vinaver in *Le compte-rendu d'Avignon*, op. Cit., p. 32

en scène, et participe d'un travail de traces, de mémoire, d'archives du spectacle. À l'opposée, sous la direction de Pierre Banos, les Éditions Théâtrales, quant à elles, affirment une position contraire à celle d'Actes Sud-Papiers, en revendiquant une écriture envisagée dans son indépendance vis-à-vis de la mise en scène, se refusant à publier conjointement à la création d'une pièce.

> « Nous ne sommes pas dans l'imaginaire du metteur en scène, mais dans celui de l'auteur, et le texte n'est pas pollué par les créations. Notre devise est « le théâtre ça se lit aussi ». […] La potentialité littéraire du théâtre est bien présente. Les grands auteurs classiques français sont dramaturges (Racine, Molière, Corneille) et nombreux sont les romanciers du XIXe ayant commencé par le théâtre. Nous croyons fortement au genre littéraire du théâtre. »[26]

Afin que le genre théâtral soit reconnu comme genre littéraire à part entière, il semble donc qu'il faille que son édition se fasse dans un affranchissement des logiques scéniques. L'édition, à priori tournée vers l'aspect littéraire de l'écriture, ne va pas de soi (ou en tous cas dans une sorte de légitimation littéraire accréditée/validée/éprouvée par le plateau), ce que nous montre des choix éditoriaux faisant se rejoindre le texte et la scène. L'instance éditoriale donc, ne travaille pas toujours à faire valoir la littérature dramatique dans une autonomie de la scène.

Quelle vitrine pour le texte dramatique ?

Dans ce contexte, le travail effectué par les comités de lecture, comme Troisième bureau à Grenoble par exemple, permet une approche dramaturgique approfondie des écritures contemporaines. Dans une volonté de faire découvrir des auteurs, et de permettre à leurs pièces d'êtres lues et entendues, Troisième Bureau via le festival annuel Regards croisés met à l'honneur durant une semaine les dramaturgies contemporaines par un canal de diffusion autre que la scène (la lecture publique).

> « Troisième bureau, collectif artistique pluridisciplinaire, réunissant comédiens, auteurs, metteurs en scène, professionnels du livre, enseignants, universitaires, œuvre depuis plusieurs années à une diffusion “critique” des écritures théâtrales d’aujourd’hui. Le Festival “Regards croisés sur les nouvelles dramaturgies” créé au printemps 2001, et successivement consacré aux dramaturges autrichiens, français, algériens, irlandais, bosniaques, croates, macédoniens, serbes, roumains, puis aux thématiques de l’exil, des murs, de la désertion, de la catastrophe joyeuse et depuis 2011 aux dramaturges européens et francophones, vient relayer en fin de saison un travail de recherche, d’ateliers, de partenariat et de lectures publiques effectuées par le collectif tout au long de l’année. »[27]

Les comités de lecture tels que Troisième bureau, de part leur travail de mise en voix, de lectures publiques avec textes donne à voir le genre théâtral comme objet de lecture, de littérature. De la même façon qu'il existe des lectures de romans, de nouvelles ou de poésie, les lectures publiques à Troisième bureau se poursuivent par un échange avec l'auteur autour des thèmes soulevés dans la pièce, de sa construction littéraire, et non pas obligatoirement à propos du devenir scénique de la pièce lue, qui existe

26 Pierre Banos, propos recueillis dans l'Agitpress, journal quotidien du festival Regards croisés 2013, 16 mai, Grenoble
27 Texte issu du site internet de Troisième bureau, http://www.troisiemebureau.com/a-propos/

ici dans ses qualités littéraires. De même, le Centre National du Livre en aidant à la promotion du livre de théâtre (notamment par le biais d'aides à l'édition) envoie le signal d'un genre qui se lit et qui s'appréhende à travers l'objet livre. Bien que ces signaux envoyés soient légitimes et nécessaires, rares sont pourtant les vitrines littéraires du texte dans le temps *antérieur* à sa mise en scène (à noter l'inexistence quasi totale de critiques littéraires dans les journaux ou dans les émissions radiophoniques, mises à part lorsque la pièce fait l'objet d'une mise en scène). Mais il serait malhonnête de dire que le texte n'est nulle part reconnu pour sa valeur intrinsèque. En effet, les structures théâtrales ont souvent mis en place une librairie théâtrale, fonctionnant majoritairement les soirs de représentations (et restant donc en quelque sorte inféodées à la représentation), mais permettant tout de même de dire que le spectacle repose en partie sur une œuvre littéraire. La mise en lecture semble alors combler un manque, celui de la légitimation publique du texte théâtral comme texte littéraire à part entière. En offrant des espaces aux textes contemporains pour être lus et entendus, des collectifs comme Troisième bureau donnent une visibilité aux écritures contemporaines. Il s'agit donc d'œuvrer en faveur de la reconnaissance de l'écriture dramatique afin que des propos tels que celui ci-dessous ne soient plus monnaie courante :

> « « La représentation, écrit Gouhier, est inscrite dans l'essence de l'œuvre théâtrale; celle-ci n'existe réellement qu'au moment et dans le lieu où s'accomplit la métamorphose. La représentation n'est donc pas un supplément ou un complément dont, à la rigueur, on pourrait se passer; elle est une fin aux deux sens du mot : l'œuvre est *faite pour* être représentée, là est sa *finalité*; du même coup, la représentation marque un *achèvement*, le moment où *enfin l'œuvre* se trouve dans les conditions requises pour exister dramatiquement. C'est bien l'existence même de l'œuvre théâtrale qui exige que sa création soit doublée d'une recréation. » »[28]

Il existe différentes façons de pratiquer le comité de lecture, révélant des enjeux multiples. Si Troisième bureau comme nous l'avons vu, ne se situe pas dans des objectifs directs de création, le projet artistique de Théâtre Ouvert quant à lui œuvre dans un entre-deux de l'écriture et de la création, ce lieu étant à la fois un lieu où se pratique la mise en voix, mais aussi la mise en espace (dirigeant davantage le geste vers celui d'une mise en scène potentielle), ou la mise en scène. L'objectif comme nous le dit Pascale Gateau, dramaturge à Théâtre Ouvert est de faire découvrir des textes notamment pour les mener à la scène (même si la structure édite un certain nombre de pièces via les Tapuscrits/Enjeux) :

> Nous ne défendons pas particulièrement un théâtre du dire par rapport à un théâtre de l'image, nous défendons l'écriture pour le théâtre et nous mettons en place diverses formules qui sont à même de porter ces écritures à la connaissance du public. L'objectif est de faire découvrir au public de nouveaux auteurs, de nouvelles dramaturgies, au plus vite, de stimuler ainsi la création - nous programmons aussi des spectacles - de constituer le répertoire de demain et de placer le spectateur au cœur du processus créatif.[29]

Faire se rejoindre dans un même lieu l'aspect littéraire et l'aspect scénique témoigne d'une volonté et d'une revendication d'un théâtre basé sur ces deux aspects essentiels, l'un n'allant pas sans l'autre (sans

28 Jean-Pierre Sarrazac, in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), entrée « Devenir scénique » in *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé/poche, 2010, pp. 62-63

29 Pascale Gateau, dramaturge à Théâtre Ouvert, Paris, entretien, juin 2013

parler de toute une partie de la création théâtrale ne prenant pas pour genèse de son projet un texte préalable), c'est alors prendre en compte la double dimension et la double réception de l'art théâtral : la lecture et la création scénique.

Cette partie aura été pour nous l'occasion de situer l'évolution grandissante de la lecture publique dans un contexte global, et notamment en regard de l'art de la mise en scène. La place de l'auteur et de l'écriture théâtrale dans ce paysage fortement marqué par la représentation théâtrale n'est pas évidente et il nous semblait pertinent de l'évoquer afin d'entrevoir que la lecture publique elle-même n'a pas toujours été une évidence et qu'elle peut être caractéristique de lieux de résistances et d'initiatives remettant en cause la seule approche du théâtre par son biais le plus évident et le plus communément répandu qu'est la mise en scène. Dans la partie suivant, nous chercherons à nous intéresser plus profondément à l'écriture théâtrale en abordant des questions dramaturgiques, littéraires afin de nous intéresser à ce qui s'écrit aujourd'hui et pour ce qui nous intéresse, à ce que cela pose d'enjeux et de questions à la lecture publique. Il s'agira donc de nous intéresser à ce qui dans les écritures contemporaines (et cela par le biais d'un corpus de cinq textes) se prête adéquatement à la mise en lecture, et qui permet à la lecture publique de faire entendre ces textes aux écritures fortement construites sur des enjeux de parole, de langage et de témoignage.

2. Contexte dramaturgique de l'écriture contemporaine

Nous intéresser aux dramaturgies contemporaines et à leurs caractéristiques, en essayant d'en tracer les lignes de forces récurrentes, sera l'occasion de mettre en regard la façon dont s'écrit le théâtre aujourd'hui avec une forme, une pratique : la lecture publique. Ainsi, nous allons nous pencher sur les points de concordance et de rapprochement entre ces écritures actuelles et la lecture publique, afin d'observer en quoi cette pratique semble adéquate, propice à recevoir l'écriture dramatique contemporaine. Pour ce faire, nous avons retenu cinq textes, tous issus de la programmation de l'édition 2013 du festival Regards croisés (nouvelles dramaturgies) organisé par le collectif Troisième Bureau, qui s'est tenu à Grenoble du 13 au 18 mai derniers et qui propose au public durant une semaine des lectures publiques de textes d'auteurs contemporains (présents durant le festival) venus d'Europe principalement mais pas uniquement, des rencontres, des conférences... Parmi la sélection de dix textes qui a été faite, nous retiendrons donc principalement cinq textes, qui nous ont semblé représentatifs de différents courants de la dramaturgie contemporaine. *Le cadavre dans l'œil* de l'auteur guinéen Hakim Bah, *Hermann* de Gilles Granouillet, *J'appelle mes frères* de Jonas Hassen Khemiri, *Antidote* de l'auteure moldave Nicoleta Esinencu et *Tout doit disparaître* de l'auteur français Éric Pessan. Le caractère international des dramaturgies retenues participera de l'observation d'une dramaturgie internationale

travaillée en certains endroits par des problématiques communes.

La pièce d'Hakim Bah aborde la mémoire du massacre opéré par le dictateur guinéen Ahmed Sékou Touré, qui a ordonné l'exécution de nombreux opposants à son pouvoir le 25 janvier 1971, par pendaison sous le pont du 8 novembre. La pièce prend la forme d'un long témoignage émanant du fils d'un des pendus (Dani) racontant son histoire (et à travers elle une partie de l'histoire guinéenne) depuis sa naissance jusqu'à ce jour où il a vu son père exécuté sous ses yeux. Cette forme du témoignage, du commentaire et de la narration semble s'inscrire dans ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme le *retour réflexif*, cette parole surgissant dans une temporalité postérieure aux événements, dans un récit de l'ordre du souvenir, mettant l'accent sur une dimension historique et mémorielle, sur un enjeu de la parole au cœur de la mémoire, où le dire est essentiel. La narration prend alors le pas sur l'action. Dans un autre registre, la pièce de l'auteur français Gilles Granouillet nous raconte l'histoire d'un couple qui a été séparé, par leurs histoires respectives, par l'Histoire, puis par la maladie d'Alzheimer, et dont la pièce se fait une sorte d'épopée à la dimension narrative fondamentale. Gilles Granouillet aime à raconter des histoires (en opposition à toute une partie du théâtre contemporain qui s'attache à déconstruire, à fragmenter la fable), a-t-il dit lors de la rencontre ayant suivi la lecture de son texte le 13 mai au Théâtre 145. Avec la pièce *J'appelle mes frères*, Jonas Hassen Khemiri aborde la question de la suspicion permanente et du climat d'intolérance envers les populations étrangères, à travers la situation d'une explosion venant de se produire et dont on ne connaît pas le commanditaire, il s'agira d'aller travailler du côté d'un théâtre des voix (pour reprendre l'expression éponyme du livre de Sandrine Le Pors[30]) et de l'éclatement spatio-temporel de la fable, et de voir comment la mise en lecture peut permettre de faire entendre cela. *Antidote* de Nicoleta Esinencu nous met face à une voix racontant avec un regard acerbe et amer l'histoire du bloc soviétique et de l'Europe, travaillant la question d'une voix traversée par l'Histoire. Pour finir, *Tout doit disparaître* d'Éric Pessan met en scène une communauté de personnes répondant visiblement à un journaliste à propos d'une émeute tragique survenue un jour d'ouverture des soldes, faisant des morts et des blessés. Chacun donc depuis son point de vue raconte, revient sur ce qui s'est passé, construisant un récit à la fois individuel et collectif et mettant en crise le dialogue et la tentative d'analyse de l'événement. À l'étude de ces cinq pièces, il s'avère que la dimension narrative agit de façon récurrente, qu'il s'agisse d'une narration mémorielle dans la pièce d'Hakim Bah, fictive et épique chez Gilles Granouillet, délirante et auto-génératrice dans *J'appelle mes frères*, historique et critique dans *Antidote*, ou encore journalistique et commentatrice dans *Tout doit disparaître*. Ces écritures font état de différentes constructions dramaturgiques, mais elles semblent toutes se rejoindre sur un mode d'énonciation commun qu'est la narration, convoquant à des degrés divers la notion de « conteur » de Walter Benjamin et travaillant fortement la question de l'adresse.

30 Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2011

2.1 L'esthétique postdramatique[31] de l'écriture contemporaine

L'action désinvestie au profit de la parole

La notion de théâtre *postdramatique* recouvre un champ très large de la création théâtrale aujourd'hui, s'attachant particulièrement à une esthétique scénique construite sur l'idée d'un décloisonnement des arts et des hiérarchies (notamment le traditionnel conflit entre le texte et la scène), d'un art théâtral affranchi de l'idée de mise en scène d'un texte préalable, la scène fonctionnant de façon autonome, convoquant le texte plutôt qu'elle ne le met en scène. Par ailleurs, un refus assez courant de la fable, de la « pièce-machine » pour reprendre la terminologie vinavérienne, semble être une évolution partagée communément par les écritures dramatiques et les écritures scéniques relevant des catégories du théâtre postdramatique. Le goût pour l'écriture fragmentaire trouve un rapprochement assez intéressant avec la façon dont les écrivains de plateau (cf. série d'ouvrages consacrée aux écrivains de plateau par Bruno Tackels) convoquent une multiplicité des éléments et des arts à la scène, créant une sorte de chaos visuel comme c'est le cas des spectacles de Rodrigo Garcia, Romeo Castellucci, Christophe Marthaler ou Jan Lauwers, pour n'en citer que quelques-uns. Peut-être pourrions-nous alors parler d'une sorte de dramaturgie des débris, issue d'un éclatement (de la fable, et des frontières de la scène). Pour notre part, nous feront appel à cette notion de *postdramatique* pour l'appliquer et la confronter aux écritures contemporaines, dans le sens où une part importante des écritures actuelles s'est éloignée des catégories de l'action, l'évacuant complètement parfois, en en faisant l'objet de témoignages et de commentaires, ou se situant explicitement dans une temporalité postérieure, dans un *après* investit par la parole et ses divers enjeux. L'action évacuée à des degrés divers aura entre autres eu pour conséquence un déploiement de la parole (dont le commentaire ou le témoignage en sont des exemples récurrents), lieu de nouveaux conflits langagiers, où l'acte de dire, l'acte d'énonciation prend le pas sur l'énoncé lui-même, faisant de la parole le lieu privilégié de l'action.

> « La déconstruction, la décomposition de la forme dramatique, qui était déjà à l'œuvre à l'époque des Lumières, s'accélère à partir des années 1880 (« carrefour naturalo-symboliste ») et l'on pourrait dire que dans maintes pièces contemporaines – de Beckett, de Vinaver, de Bernhard, de Sarraute, etc. - la fable devient pratiquement introuvable. Du moins ne constitue-t-elle plus, dans le processus d'élaboration de la pièce, un préalable. Dans ces nouvelles écritures – qu'on serait tenté d'appeler « théâtres de la parole » -, il y a certainement encore *de la* fable, comme il y a encore *du* personnage; cependant, le point de départ – l'appui principal – n'est plus ni une fable constituée *a priori* ni un personnage d'entrée de jeu identifiable mais la prise en considération d'un état (micro-) conflictuel directement présent dans le langage. »[32]

Dans *Antidote* de Nicoleta Esinencu ou dans *Le cadavre dans l'œil* d'Hakim Bah, les locuteurs reviennent sur leur passé, pour le raconter et le commenter, le mettre en cause, à la manière du « retour réflexif » de

31 Nous empruntons cette notion à Hans-Thies Lehmann, développée dans *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002

32 Jean-Pierre Sarrazac, entrée « crise de la (fable) », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain,* Circé/poche, 2010, pp. 77-78

Jean-Pierre Sarrazac :

> « […] l'une des principales caractéristiques du drame moderne et contemporain, d'Ibsen à Fosse et de Strindberg à Koltès, c'est le glissement progressif de la forme dramatique de ce statut primaire vers un statut *secondaire*. L'action ne se déroule plus dans un présent absolu, comme une course vers le dénouement (la catastrophe), mais consiste de plus en plus en un *retour* – réflexif, interrogatif – sur un drame passé et sur une catastrophe toujours déjà advenue. »[33].

Antidote met en scène une voix traversées par plusieurs entités, personnages de paroles esquissés (le locuteur n'est jamais nommé) qui retrace toute une époque de l'Union soviétique, vue depuis le point de vue moldave, allant de la Seconde Guerre mondiale à nos jours. Et de fait, le regard posé est plus critique que strictement historique.

> « Et un jour papa reçoit un télégramme
> du ministère de la Culture
>
> « Vous devez partir en Ukraine de toute urgence.
> Si vous obéissez, nous vous garantissons un séjour de rêve hors de nos frontières. »
>
> « Nous vous prions d'emporter du vin rouge. »
>
> Trois jours plus tard papa prend le train.
> Il part à Tchernobyl,
> avec 32 musiciens et danseurs
> pour donner du cœur à l'ouvrage aux liquidateurs de la Centrale
>
> Partout, télés, meubles, voitures, laissés à l'abandon…
>
> Si tu rapportais quelque chose de là-bas,
> c'est la mort que tu prenais avec toi.
>
> Mais ça, ils s'en sont rendu compte bien plus tard. »[34]

À travers cette parole qui peut ressembler à une parole documentaire et informative, se glisse un certain cynisme qui produit du commentaire et du recul sur l'événement dont il est ici question, à savoir les suites de l'explosion de la centrale nucléaire à Tchernobyl en 1986. Il y a un réel fossé entre certains mots, certaines formules employées et la réalité de la situation : le « séjour de rêve », le « vin » et le « cœur à l'ouvrage » creusent ce fossé et en dévoile l'absurdité. Le commentaire qui agit à l'intérieur même de la narration produit des coupures dans le récit, des arrêts critiques comme des ouvertures possibles à la réflexion et à la prise de conscience et de distance. Ce commentaire critique née dans l'entre-deux du discours officiel et du discours critique. C'est le fossé produit par la confrontation de deux voix, de deux paroles exogènes qui semble créer ici le commentaire. Ainsi, il n'est pas tant question de l'événement catastrophique de Tchernobyl que du discours officiel qui l'a accompagné. La parole permet de confronter le discours officiel et le regard critique, qui agissent dans deux temporalités différentes, autrement dit de

33 Jean-Pierre Sarrazac, « Le partage des voix » (p. 11-16), in *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2005, p. 12

34 Nicoleta Esinencu, *Antidote*, 2009, texte non édité, document transmis à Troisième bureau dans le cadre du festival Regards croisés 2013, Grenoble, pp. 6-7

mettre en regard et en dialogue le temps de l'action et le temps de la réflexion, instaurant de concert un régime du spectateur qui peut lui aussi se soustraire à l'action évoquée pour la mettre en procès, comme l'évoque Hélène Kuntz à propos de la forme dramaturgique du commentaire : « Le commentaire se situe dans un entre-deux, entre le drame et son spectateur, et cette situation d'intermédiaire engendre deux usages contradictoires. Le commentaire peut imposer un sens au spectateur ou l'engager à construire un commentaire second, qui ne soit pas la simple redondance de celui qui a été produit sur scène. »[35] La parole agit comme un regard sur l'action, comme une mise en cause de l'action. Par ailleurs, à travers cet intérêt pour le commentaire l'auteur se rend visible (dans notre cas Nicoleta Esinencu) dans une sorte de texte en forme de variation sur un thème, une problématique ou tout autre enjeu : « La fiction se transforme alors en réflexion. La vision de l'auteur se réfléchit à travers une forme narrative, méditation du sujet épique. Or, cette voix de l'auteur fait appel à un corps étranger pour se faire entendre : corps étranger à l'action dramatique, il l'est aussi face aux protagonistes du drame, puisqu'il est pure parole, pure voix »[36] nous disent Laurence Barbolosi et Muriel Plana à propos de l'épicisation du drame. Si, comme nous en faisons l'hypothèse (en nous appuyant sur de nombreuses recherches sur le sujet), le théâtre contemporain fait bien de la parole l'enjeu central de sa dramaturgie, la confrontation de celle-ci à la lecture publique, lieu de l'énonciation, du mot et de la parole (plutôt que du visible et de l'action), serait une forme théâtrale propice à l'accueil de telles écritures.

De la narration au témoignage : la question de l'adresse

Une partie des dramaturgies contemporaines ne mettant plus en scène directement une action se jouant sous nos yeux et qui a bel et bien renoncé au quatrième mur, a développé une écriture construite (entre autres enjeux) à partir d'une parole narrative, qui souvent prend la forme du témoignage, mettant alors en jeu une action passée qu'il s'agit de questionner, de se remémorer. L'idée de témoignage induit immédiatement l'idée de l'adresse. Si dans une situation dramatique portée par un quatrième mur, l'adresse se situe dans la relation interpersonnelle des personnages, dans le cadre de dramaturgies travaillées par une parole du témoignage, l'adresse se porte bien davantage d'un personnage souvent narrateur projetant et adressant son récit vers le lecteur ou vers le spectateur. Le témoignage est adresse. Au départ de la lecture publique se trouve le désir de partager et d'adresser un texte à son public dans la simplicité de l'écriture, des mots, de la parole et avec le moins de distance possible (ni images de mises en scène, ni effets de lumière, costumes, maquillages, jeu appuyé...) entre le spectateur-auditeur et le texte. Il y a une forme d'adresse déjà contenue dans le cadre de réception proposé par la lecture publique. Le spectateur-auditeur de la lecture publique est à l'écoute des mots, en situation de réception, qui semble

35 Hélène Kuntz, entrée « commentaire », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, 2010, Circé/poche, p. 46

36 Laurence Barbolosi et Muriel Plana, entrée « épique / épicisation », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *op.cit.,* p. 75

rejoindre la forme épurée du témoignage. Essentiellement composée de paroles, la mise en voix semble propice à l'accueil de telles dramaturgies.

> « Dans les dramaturgies immédiatement contemporaines, la question de l'adresse est d'autant plus importante que son emploi devient très large, notamment en liaison avec le développement des formes monologuées. Au sein du monologue, adresse interne et adresse externe se contaminent en effet, remettant en question les frontières de la fiction. Parallèlement, dans la mesure où l'adresse intervient dans le cadre de systèmes dramatiques de plus en plus hétérogènes et déconstruits, éclatés et ouverts, la délimitation de l'adresse s'avère souvent difficile à établir et constitue un enjeu majeur dans le passage du texte à la scène. »[37]

La frontalité de l'adresse dans la pièce de Nicoleta Esinencu *Antidote* adressant un « tu » incorporant directement le public en le mettant en situation d'être à la place de celui dont il est question, mais pouvant tout aussi bien s'adresser au personnage lui-même, se remémorant à l'âge de dix ans, ou s'adressant encore à toute une génération d'enfants ayant grandis en Union Soviétique :

> « Tu as dix ans
> Et la maîtresse te répète à longueur de journée que tu es un
> âne bâté
> parce qu'une fois de plus tu n'as pas fait tes devoirs à la maison
> et pour couronner le tout, elle te frappe avec la règle sur les doigts
> et elle te dit que tu vas être sévèrement puni
> [...] »[38]

Cet exemple fait état d'une forme de témoignage au sens strict (celui du témoignage historique, d'une valeur mémorielle...), mais nous pouvons aussi voir dans le fait de raconter une histoire (fictive ou non) un acte de témoignage. À l'image du conteur de Walter Benjamin, l'auteur et à sa suite (dans le cadre de notre sujet, la lecture publique) l'acte de la mise en lecture, racontent des histoires. L'enjeu de la transmission et donc conjointement de l'adresse, est ici primordial. Dans les formes postdramatiques de l'écriture contemporaine, l'action a souvent été évacuée au profit de la narration. Dans la pièce de Gilles Granouillet intitulée *Hermann*, la situation d'énonciation est narrative, cadre à l'intérieur duquel s'inscrit une situation dramatique. Le personnage de Léa Paule est celui qui prend majoritairement en charge la narration. Dans le temps de l'énonciation le personnage Léa Paule a 42 ans et opère un retour en arrière lorsqu'elle n'avait pas encore 30 ans. Elle raconte l'histoire d'Hermann, jeune homme atteint de la maladie d'Alzheimer qu'elle rencontre alors qu'elle est interne en médecine. S'intercale alors des passages narratifs où elle fait le point sur l'avancée de son récit et des passages dramatiques où se reconstituent des scènes. À l'image du « rhapsode » en couseur dont parle Jean-Pierre Sarrazac, le personnage de Léa Paule construit et agence son récit, fait alterner passages épiques et passages dramatiques, interrompant l'action pour clarifier un élément (souvent d'ordre spatio-temporels) ou introduire une nouvelle étape de son récit :

37 Catherine Naugrette et Françoise Heulot, entrée « Adresse », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé/poche, 2010, p. 30

38 Nicoleta Esinencu, *Antidote*, extrait issu du manuscrit (non-édité) donné à Troisième bureau pour la lecture de la pièce lors du festival Regards croisés 2013

> « Léa Paule. Je m'appelle Léa Paule, je suis médecin, je suis neurologue, j'ai quarante deux ans, deux enfants, je suis mariée. […] Je suis arrêtée devant le bureau de Sivadier. Je cherche mon téléphone au fond du sac. Sivadier est un collègue, un géant tout doux et barbu que j'aime beaucoup parce qu'il me fait souvent rire, Sivadier est neurologue mais à travers la porte entrouverte j'entends une autre voix. »[39]

La situation bascule alors dans une scène dramatique. Lors de la mise en lecture, l'équipe de comédiens a défini deux niveaux d'adresse, le premier concernant les parties narratives du texte, alors directement adressées au public, et les parties dramatiques, se jouant entre les personnages et donc dans une adresse recentrée sur la relation interpersonnelle. Le geste est un geste de transmission semblable au geste du conteur. Gilles Granouillet, lors de la rencontre qui a eu lieu à l'issue de la lecture de sa pièce, constatant une rejet assez généralisé pour la fable chez les auteurs contemporains, a défendu l'idée de l'auteur comme conteur, comme raconteur, qui écrit et transmet des histoires (en dépit de tout un courant de l'écriture contemporaine travaillant sur le mode du fragment, de l'éclatement et de la dilution de la fable). Dans le cadre de la lecture publique, il y a donc différents niveaux de conteur que nous pouvons observer comme les suivants : l'auteur, les personnages, et la forme en elle-même de la lecture publique qui adresse, vocalement, physiquement et dans un temps présent une histoire. Dans le programme du festival Regards croisés, à propos d'*Hermann*, nous pouvons lire ceci :

> « […] La force de ce texte est notamment de renouer avec la dimension narrative du théâtre, qui nous rappelle combien nous avons besoin d'histoires, combien il est heureux de pouvoir avec naïveté, simplement, être à l'écoute d'une histoire, qui prend le temps d'avancer, de tâtonner, de s'en sortir un peu, de se construire, d'être en rupture avec le temps cravaché du quotidien. »

L'éclatement spatio-temporel au cœur de la parole : *J'appelle mes frères* de J.H. Khemiri

La pièce de Jonas Hassen Khemiri *J'appelle mes frères*, est construite sur une déconstruction de la fable, sur une déconstruction de l'action, telle que nous la connaissons dans les dramaturgies classiques. L'action n'est pas une, mais multiple. Amor fait partie d'une minorité discriminée, et lorsqu'une explosion survient dans une ville de Suède, c'est à l'attentat que tous crient, et c'est toute une population qui est visée par le soupçon permanent. Amor qui devient peu à peu sujet à la paranoïa et à la méfiance permanente, est assailli par une multitude de voix, de coups de téléphone, d'hallucinations, de fantasmes, de rêves, le menant à faire des allers et venues dans différents contextes spatio-temporels. Ainsi, le texte est ciselé par des didascalies telles que « Nous entrons dans les souvenirs d'Amor », « Nous nous déplaçons dans l'appartement d'Amor », « Retour à », « Nous quittons »... Dans l'extrait suivant, Amor est en conversation téléphonique avec sa cousine Ahlem qui est à l'étranger :

39 Gilles Granouillet, *Hermann*, 2011, texte non édité, manuscrit transmis à Troisième bureau dans le cadre de la mise en lecture du texte au festival Regards croisés 2013, Grenoble, p. 4

« **1/AMOR**
La description du coupable présumé. Son apparence physique. Sa couleur de cheveux. Sa barbe.
4/AHLEM
Le temps de l'épreuve approche, mon cher cousin.
1/AMOR
Il ressemblait à…
4/AHLEM
Il faut que tu te poses la question…
1/AMOR
Il faisait penser à...
4/AHLEM
Que faire quand le vent souffle?
1/AMOR
Ça aurait pu être n'importe qui.
AMOR se tourne vers AHLEM.
1/AMOR
Quoi ?
4/AHLEM
Tu réponds au vent en te construisant un cerf-volant ou un abri? Tu te construis une éolienne ou une piscine d'intérieur? *(Plus hésitante)* Tu te construis un terrain de badminton ou…ou… tu rentres jouer aux fléchettes ?
1/AMOR
De quoi tu parles Ahlem ?
4/AHLEM
Quoi ?
1/AMOR
Putain mais de quoi tu parles ?
4/AHLEM
Moi ? je parle du vent.
1/AMOR
Quel vent ?
4/AHLEM
Du vent violent et dangereux qui va s'abattre sur toi et sur tes frères. Il faut que tu te prépares… Le temps de l'épreuve approche.
1/AMOR *(Au public)*
C'est exactement comme ça qu'elle parlait. »[40]

La didascalie indiquant « *Amor se tourne vers AHLEM.* » opère un décloisonnement spatial. Alors qu'ils sont certainement à des milliers de kilomètres l'un de l'autre, le discours tenu par Ahlem, de par sa force, la fébrilité et la crainte qu'il suscite parvient à s'introduire dans l'espace d'Amor. Chez lui, dans la rue, en communication téléphonique avec Shavi son ami tout juste devenu père qui l'appelle sans cesse pour lui raconter les moindres faits et gestes du nourrisson (et donc comme projeté en temps réel, tant la fréquence des appels est soutenue, dans le quotidien de son ami), en conversation dans l'au-delà avec sa grand-mère défunte, en discussion avec lui-même... L'action n'est pas une et univoque, elle est multiple et subjective, elle ne correspond pas au classicisme de l'unité d'action, de temps et de lieu. Texte fonctionnant à partir des voix qui convergent toutes vers Amor et agissent sur lui comme le moteur de sa paranoïa et de sa perte d'identité, *J'appelle mes frères* fait de la parole le moteur premier de l'action. Les voix ont de l'emprise sur Amor, elles l'agissent. Au fil des scènes qui se succèdent, les situations qui nous sont

40 Jonas Hassen Khemiri, *J'appelle mes frères*, traduit du suédois par Marianne Ségol-Samoy, version non éditée du 30/04/13, p. 20-21, document transmis à Troisième bureau dans le cadre de la lecture de la pièce au festival Regards croisés 2013, Grenoble

données à voir et à entendre ne permettent pas au lecteur/spectateur d'établir une vision objective, une certitude permettant de distinguer le vrai du faux, le réel du fantasme... mais le ballade au grès du personnage et de son effritement. Le théâtre postdramatique, réfutant le cadre de l'unité d'action, procède davantage sur le mode du doute et de la multi-interprétation, justifiant alors l'éclatement spatio-temporel à l'œuvre dans les écritures contemporaines, telle que nous pouvons l'observer ici dans *J'appelle mes frères*. Et de fait, la parole et les voix ordonnant l'avancement de la pièce, à l'opposé des pièces fonctionnant sur le modèle d'une action qui régit l'ensemble de la progression dramatique, permettent d'emmener la fable en des endroits que la rigidité de l'unité d'action ne permet pas. Véritable théâtre de la parole-action, cette dramaturgie donne à la parole et aux voix la possibilité de naviguer dans un étoilement des espaces et des temps. Les voix (incertaines, émanant de figures plutôt que de personnages construits, psychologiques, vraisemblables, mimétiques...) provenant de divers lieux et temps (souvenirs, au-delà, étranger, hallucinations...) les font exister. Amor est ici au centre d'une tourmente venue de toutes parts; les espaces et les temporalités se multiplient mais elles convergent toutes vers lui qui voit son espace envahit par tous les autres. D'un théâtre qui s'est affranchi de l'action comme point central de la construction dramaturgique, nous postulons ici une certaine concordance de ce type d'écriture avec la forme et les moyens dont disposent la lecture publique, dans laquelle la langue et le travail des voix trouvent un espace de déploiement. Ce morcellement, orchestré par un étoilement des voix et de leurs provenances géographiques, temporelles, intimes... pose la question de la représentation et des moyens mis en œuvre pour donner à percevoir cette dramaturgie essentiellement alimentée par les voix. Nous pouvons alors nous interroger sur le devenir scénique de cette pièce qui procède énormément d'un agencement de voix (réelles, mentales, fantasmées, antérieures...) et d'un imaginaire plus sonore que visuel. Un peu plus loin dans cette partie, nous reviendrons plus longuement sur cette caractéristique récurrente du théâtre contemporain, qui travaille de plus en plus le terrain des voix.

2.2. Le statut du personnage contemporain : un personnage de parole, animé par la parole

Dans notre entreprise d'approche des écritures contemporaines mises en perspective avec la forme de la mise en voix et de la lecture publique, nous allons tenter de saisir quelques-uns des enjeux entourant le personnage théâtral contemporain, afin de voir en quoi ses caractéristiques peuvent se prêter à sa mise en voix. Il s'agit donc de questionner ce qui au sein même de la construction du personnage contemporain semble correspondre à cette forme à laquelle nous nous consacrons : la lecture publique. Ainsi, nous appuyant sur le concept d'*impersonnage*[41] ou de ce personnage « rhapsodé »[42] de Jean-Pierre

41 Jean-Pierre Sarrazac, « L'impersonnage – En relisant "La crise du personnage" », in *Études théâtrales*, n°20, 2001

42 Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Circé/poche, 1999, p. 86 : « Le théâtre entérine l'impossibilité qu'il y a aujourd'hui pour l'homme de se rassurer par l'épreuve empirique de sa propre autonomie. Inachevé et disjoint, le nouveau personnage – qui a abdiqué son ancienne unité organique, biographique, psychologique, etc..., qui est

Sarrazac, sur la notion de *figure* développée par Julie Sermon, ainsi que sur l'idée de personnages contemporains davantage parlés et traversés par la parole que moteur de parole et d'action, il s'agira de retracer les caractéristiques majeures de ce personnage contemporain (qui n'est pas un, mais multiple), afin de saisir les qualités de ces personnages que les équipes de travail sont amenées à mettre en lecture. Cette réflexion nous mènera plus tard dans le travail à nous pencher sur le jeu d'acteur, sur ce que ces observations dramaturgiques proposent à l'acteur. Nous continuerons ici à nous appuyer sur les pièces issues de la programmation du festival Regards croisés.

Un personnage tissé de paroles

> « Le personnage théâtral n'a pas échappé au « soupçon » propre à notre modernité. Depuis le tournant du XXe siècle, il a progressivement été spolié de tout ce qui contribuait à faire de lui un individu possible, du moins plausible, tel que le postulait l'illusion mimétique bourgeoise (ancrage référentiel, conscience stable et intentionnelle, comportement interprétable en termes de rationalité psychologique), pour finalement apparaître comme une donnée relativement accessoire, du moins incertaine, dans les écritures de ces trente dernière années. Les auteurs, prenant leur parti de l'état de crise diagnostiqué par Robert Abirached, ont fini par se resserrer sur le seul théâtre de la parole, et ont substitué l'exploration poétique de l'énonciation aux fonctionnements téléologiques du dialogue absolu. »[43]

Comme le constate Julie Sermon, les personnages tels que nous les rencontrons dans les écritures contemporaines ont donc évolué en parallèle de l'évolution de la fable et de la construction dramaturgique. L'action ayant été souvent supplantée par un regard sur celle-ci, par le commentaire simultané ou *a posteriori* et le discours *sur*, et ayant subi d'autre part un affaiblissement des considérations réalistes et vraisemblables, le statut du personnage en est un témoin signifiant. Et de fait le personnage, souvent privé de sa capacité d'agir, devient personnage de parole, traversée par elle, animée par elle. La parole semble motiver le personnage plutôt que le contraire. C'est aussi en regard de cette observation que nous en découlerons une hypothèse concernant le jeu d'acteur en général dans le théâtre contemporain, dans la perspective de la mise en voix et de la lecture publique. Car en effet, si le personnage est animé par sa parole plutôt qu'il n'en est lui-même l'instigateur, alors l'écriture devient le moteur principal des personnages. Ainsi, les acteurs prenant en charge l'interprétation de ces personnages pourraient envisager un certain retrait, comme un retrait de volontarisme pour laisser à la parole le soin de les animer dans le temps d'apparition et de projection de la parole. Cette idée de la parole motrice du personnage permet de ne pas calquer une intention psychologique du personnage énonçant sa réplique de telle ou telle façon, mais de faire jaillir le personnage *par* la parole. Cela pose la question du jeu lorsque le personnage n'a pas de réplique, lorsque la parole ne l'anime plus, lorsqu'il attend son tour de parole.

La parole-action, en faisant de l'énonciation une action produit une désolidarisation de la parole

---

un personnage couturé, un personnage « rhapsodé » - se place hors d'atteinte du naturalisme et décourage toute identification et toute « reconnaissance » de la part du spectateur. »

43 Julie Sermon, « Le dialogue aux énonciateurs incertains » (pp. 31-35), in Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, 2005, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, p. 31

vis-à-vis du personnage. La parole est comme portée en dehors du personnage, en corps étranger, traversant le personnage. Dans le contexte de la lecture publique, il s'agit aussi de faire vivre la parole sans que la présence du personnage ne soit trop fortement prononcée (de par la qualité de jeu dans un mode de relatif retrait de l'acteur par rapport à l'interprétation et à l'incarnation de son personnage). L'acteur ne collant pas au personnage (le lisant, le montrant, le mettant en voix, semble projeter sa voix au cœur d'un espace dédié à l'écoute, l'évacuant de son propre corps pour que la parole prenne corps en dehors de lui), traduit alors en quelque sorte cette distance que l'on trouve dans les écritures contemporaines entre le personnage et sa parole. À partir de cette piste de réflexion, nous pouvons aller vers le jeu dans la lecture publique, qui se pratique avec une certaine retenue ou plutôt une discrétion, dans laquelle les acteurs en train de lire, suivent le texte des yeux, mais ne jouent pas entre leurs répliques, le personnage semble apparaître et disparaître au grès de ses répliques.

La figure : un personnage de l'acte langagier

Il est des personnages qui s'éloignent des catégories de l'incarnation et de l'effet référentiel les renvoyant aux sphères du réel, il s'agit des figures :

> « Ce ne sont que des apparitions, dont le sens se négocie par et dans la parole, et qui, au nom du jeu de la représentation, refusent souvent toute idée de permanence, de profondeur ou de densité ontologique. Présences parlantes polyphoniques, les figures n'ont d'autre vérité que l'ici et maintenant théâtral de leur énonciation. Ce régime figural du personnage demande à reposer la question de l'incarnation, aux marges des attentes et des présupposés qui sont devenus les siens. »[44]

Ces figures se déployant en même temps que la parole surgit et s'évanouissant lorsque cette dernière s'interrompt, sont donc avant tout des entités langagières, comme en est par exemple peuplé le théâtre de Valère Novarina ou de Philippe Minyana. Elles n'ont généralement pas de noms, mais plutôt définies par une lettre, un chiffre, un tiret... *La vie normale* de l'auteur danois Christian Lollike (pièce présentée au festival Regards croisés 2013) ordonne l'apparition des personnages par les lettres A, B, C qui contribue à soutenir l'effet de désindividualisation de la personne au profit d'une normalisation et d'une sorte de négation de l'être individuel. Dans *Tout doit disparaître* d'Éric Pessan, également présentée au festival Regards croisés, le nom des personnages fait état de types sociaux aux contours identitaires renvoyant à une catégorie, un statut ordinaire tel que « la mère de famille », « l'adolescent », « le vigile », « le sociologue »... ne permettant pas de voir se profiler des individus caractérisés. Ils se définissent par leur généralisme. La figure, du fait de son caractère fuyant et évidée se dégage quelque peu de la représentation visuelle et corporelle. La figure semble défier sa propre représentation. Animée par la seule

44 Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Éditions théâtrales, Montreuil, 2006, p. 118

parole (en dépit d'une caractérisation identitaire, physique, psychologique, sociale...), la figure est traversée par la parole et pourrait être une sorte de porte-voix, un support d'énonciation, de voix. Détachée de la catégorie du visible, la figure est construction vocale, sonore, langagière.

Dans l'entre-deux de l'épique et du dramatique : la voix du personnage rhapsodé[45]

Lorsque nous nous penchons sur le statut du personnage dans la pièce d'Hakim Bah *Le Cadavre dans l'œil*, il est immédiatement question de narration et de témoignage. De fait, Dani, le personnage qui raconte son histoire (entrecoupée de scènes dramatiques, de l'ordre de souvenirs convoqués par et pour alimenter le récit) se rapproche d'une certaine façon du conteur dont la parole porte une partie de l'Histoire. En racontant sa propre histoire (qui est intimement liée à une époque et un contexte historique réel), ce personnage se définit davantage par son rôle de conteur et de gardien d'une mémoire qu'il rend présente et vivante. La narration produit un recul, une distanciation qui permet au personnage de se raconter tout en prenant du recul sur ce qu'il dit et donc sur lui-même. « Contrairement aux récits du théâtre traditionnel, dont la fonction était de relater une partie de la fable qu'on ne pouvait représenter sur scène mais qui alimentait nécessairement le présent dramatique, le récit de vie reconstruit un passé révolu. Il bouleverse non seulement la temporalité dramatique, en l'orientant vers la rétrospection, mais aussi le statut du personnage, qui acquiert une dimension spectrale. »[46] écrivent Mireille Losco et Françoise Heulot. Dani pourrait être ce spectre qui revient nous raconter son histoire, qui revient en narrateur plutôt qu'en personnage dramatique. En se racontant, Dani quitte en quelque sorte le personnage dramatique (qu'il raconte) pour endosser le rôle de personnage narrateur (qui raconte). Ce processus a pour effet de considérer le personnage dramatique (le Dani du passé) comme une sorte de corps étranger, comme une altérité, permettant ainsi de s'éloigner de la sphère pathétique que l'histoire racontée pourrait produire. La parole-action, désolidarisée de son personnage, fait de l'énonciation une action. Chronologique, son témoignage est entrecoupé de scènes dramatiques (dialoguées, faisant intervenir d'autres personnages, d'autres *voix*[47]) – souvenirs qu'il convoque – tissant une alternance entre parole épique et parole dramatique. Ce retrait du personnage par rapport à lui-même pour se raconter met l'emphase sur l'acte de raconter, sur la narration, sur le dire, et se rapproche par conséquent des possibilités offertes par la mise en voix, forme dans laquelle l'interprétation et l'incarnation du personnage est moindre, notamment du fait que le texte est placé au premier plan, les comédiens-lecteurs étant davantage des passeurs du texte que des interprètes. Ils donnent à voir une écriture, des personnages, plaçant le texte devant eux, plutôt qu'ils ne se l'approprient. L'en-dehors prime sur l'en-dedans.

45 Notion empruntée à Jean-Pierre Sarrazac
46 Mireille Losco et Françoise Heulot, entrée « Récit de vie » in, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé/poche, 2010, p. 177
47 La question des voix fera l'objet de la prochaine partie

Le personnage post-dramatique, ou personnage de l'après : une parole-témoignage

Un grand nombre de pièces contemporaines, comme les pièces d'Edward Bond, Samuel Beckett ou Heiner Müller, mettent en place une dramaturgie de l'*après*, d'une catastrophe passée (connue ou non) et que la parole s'attache à raconter, à reconstituer, à commenter... Dans un mouvement semblable au *Cadavre dans l'œil* d'Hakim Bah, ces dramaturgies opèrent un retour sur des événements passés, la pièce devenant alors le lieu du témoignage plutôt que de l'action qui a été évacuée du temps de la pièce (souvent donc dans une temporalité antérieure). Pour Éric Pessan, auteur de la pièce *Tout doit disparaître*, cet après dans lequel se situent beaucoup de pièces contemporaines, et la sienne en particulier, permettent d'éviter le « spectaculaire » : « L'après c'est la trace, et l'après-coup m'intéresse car il évite le spectaculaire. »[48] Cette remarque interroge alors la question du passage à la scène et de l'esthétique que ces dramaturgies de l'après requièrent. La lecture publique, comme forme affranchie du spectaculaire, se rapproche de l'esthétique que peuvent convoquer ces écritures. De la même façon que dans ces écritures, l'action dramatique est passée, le personnage lui aussi semble être une sorte de revenant, tel un personnage post-dramatique, il est ce qui reste de lui (souvent dans les pièces de Bond, Müller, et ici d'Hakim Bah il s'agit d'un traumatisme physique, identitaire, conséquences de la guerre, des conflits, de l'Histoire), c'est-à-dire souvent un personnage auquel il ne reste plus que la parole.

> « Pour Hegel comme pour Aristote, l'absence de l'auteur s'impose au théâtre du fait du caractère *primaire* de la forme dramatique : une action complète (allant jusqu'à sa fin) se déroulant *au présent* devant nous, spectateurs... Or l'une des principales caractéristiques du drame moderne et contemporain, d'Ibsen à Fosse et de Strindberg à Koltès, c'est le glissement progressif de la forme dramatique de ce statut primaire vers un statut *secondaire*. L'action ne se déroule plus dans un présent absolu, comme une course vers le dénouement (la catastrophe), mais consiste de plus en plus en un *retour* – réflexif, interrogatif – sur un drame passé et sur une catastrophe toujours déjà advenue. »[49]

Ce *retour* dont parle Jean-Pierre Sarrazac va de pair avec une évolution des dramaturgies contemporaines préférant le témoignage à l'action, dans lesquelles les personnages en jeu sont davantage des narrateurs, des raconteurs, des commentateurs que des personnages dramatiques au sens traditionnel. Ils fonctionnent alors davantage sur le mode de l'adresse direct que sur la relation interpersonnelle de personnages aux prises avec un conflit dramatique. S'il y a conflit dans les écritures contemporaines, il se situe davantage entre le personnage et l'histoire/l'Histoire qu'il raconte. La sélection faite par le comité de lecture Troisième bureau à l'occasion du festival Regards croisés 2013 en est un témoin parlant (*Le cadavre dans l'œil* et l'histoire guinéenne, *Antidote* et l'histoire soviétique). *Le cadavre dans l'œil* d'Hakim Bah met en scène Dani en situation de narration. Inspiré d'une histoire vraie (l'auteur a rencontré ce Dani qui lui a raconté son histoire, avant qu'Hakim Bah raconte à son tour cette histoire), Dani nous donne à entendre

48 Eric Pessan, propos recueillis par Julie Ayoun, Agit-presse, 16 mai 2013, Grenoble

49 Jean-Pierre Sarrazac, « Le partage des voix » (p. 11-16), in *Nouveaux territoires du dialogue*, dir. Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2005, p. 12

son récit, lui qui a été victime du régime autoritaire de Mohamed Sékou Touré en Guinée-Conakry. Ainsi, il raconte comment depuis son enfance il a été marqué par l'exécution publique par pendaison de son père (parmi d'autres opposants au régime en place) le 25 janvier 1971. Alors que le pont du 8 novembre ou « pont des pendus » où avait eu lieu l'exécution, va être détruit (10 mars 2012), c'est l'occasion pour Dani de se remémorer un passé qu'il a en mémoire. Il s'agit donc bien d'un conflit entre le personnage et l'histoire de son pays. Puisque la mémoire visible va être démolie, Dani se remémore et raconte ce que ce pont porte en lui d'Histoire et de mémoire, comme si la parole qu'il énonçait était un rempart contre l'oubli. En ce sens, sa parole est performative, elle est un geste. L'acte d'énonciation importe alors presque autant que l'énoncé en lui-même. « En opposant à la dramaturgie de l'action une dramaturgie des actes de parole, les auteurs substituent en effet à la logique narrative du personnage classique, construit et affirmé au fil du dialogue, une poétique d'identités performatives : leur principe de caractérisation se confond avec le mouvement propre à leur énonciation »[50] nous disent Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert. Alors que l'énoncé, le fond de son récit porte le lecteur/spectateur à s'intéresser à son destin, la force de l'énonciation insiste davantage sur l'acte de prise de parole. Naviguant entre parole épique et parole dramatique, Dani semble correspondre au « sujet rhapsodique » défini par Sarrazac :

> « […] le sujet rhapsodique a sur le sujet épique cet avantage qu'il est un sujet clivé, à la fois dramatique et épique. À la fois personnage prenant part à l'action et témoin de l'action. Avantage que n'avait pas su reconnaître Peter Szondi qui reprochait à la dramaturgie onirique de Strindberg de tels dédoublements et au vieillard Hummel de ne pas choisir entre sa fonction de regard extérieur et sa destinée de personnage. Or l'évolution des dramaturgies modernes et contemporaines de la fin du XIXe siècle jusqu'à nos jours prouve que Strindberg avait raison et que le personnage tend de plus en plus à devenir un personnage témoin de lui-même et de l'action dans laquelle il est pris. »[51]

La pièce d'Éric Pessan *Tout doit disparaître* (qui à l'origine et sous une forme radiophonique s'appelait *La grande enseigne*, créé par France Culture en 2008), mettant en scène le témoignage journalistique de témoins/victimes de l'émeute ayant eu lieu au centre commercial *Le Val enchanté* le premier jour des soldes, est un récit à voix multiples auquel une multitude de personnages donne sa parole pour raconter, dire ce qu'il a vu et vécu ce jour-là, dans une dynamique à la fois chorale (dans la forme), et très individuelle car il n'y a pas de liens, de dialogue entre les personnages (mise à part avec le journaliste). C'est par la tentative de récit et la parole que le groupe qui a vécu ce même événement se crée, mais non dans une quelconque relation interpersonnelle. La pièce est construite sur une succession et une alternance des divers témoignages, chacun des personnages apparaissant au grès de ses interventions langagières, au grès des apparitions et évanouissements de la parole : « Dans les théâtres de la parole-action, le personnage, désinstrumentalisé, est moins évacué qu'il ne change de statut : sur scène, il ne re-présente personne en particulier, mais s'impose comme force d'apparition par la parole, actualisation poétique d'un sujet-langage. »[52] L'enjeu par lequel les personnages sont animés ici n'est autre

50 Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Éditions théâtrales, Montreuil, 2006, p. 84
51 Idem, p. 14
52 *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, éditions

que le besoin de récit et de témoignage après-coup. La forme chorale et narrative mise en place par l'auteur de *Tout doit disparaître* donne à la parole la fonction d'action principale. De plus, les personnages nommés « La mère de famille », « l'adolescent », « le vigile »... correspondent à des statuts-types, sans véritables identités propres, qui tisseront une mosaïque de témoignages à la manière du reportage télévisé de faits divers. Seul le personnage d'Andréas (faisant immédiatement référence à Andreas Baader) est nommé par un prénom, lui qui est d'ailleurs le seul à prendre du recul sur l'événement, à donner à cet acte une consistance plus profonde et réfléchie (politique, contestataire) que ne le propose le format du fait divers. Andréas est celui qui propose une prise de conscience.

> « **Andréas**. Vous vous souvenez d'Andreas Baader ? Avec son amie Gudrun Ensslin, il a incendié un centre commercial dans les années 60. Le message était clair, il a voulu frapper le symbole de l'asservissement volontaire. Il a porté un coup directement en plein coeur des rêves factices. Plus tard, lorsqu'un journaliste Ulrike Meinhof, a organisé son évasion, Andreas Baader a créé la Fraction Armée Rouge, au nom d'un idéal de révolution. Frapper au cœur du rêve, vous comprenez, parce que le rêve n'en est pas un, le rêve est fabriqué de toutes pièces, le rêve est assemblé dans les bureaux climatisés des sièges sociaux, le rêve est tissé de mensonges. On vous fait croire que le rêve est le vôtre, on vous injecte des rêves pour mieux vous anesthésier, des rêves qui abaissent la nuque, qui voûtent les épaules. »[53]

Par ailleurs, il n'y a pas traces de didascalies permettant de faire vivre les personnages en dehors de leurs actes de parole. Ils ne sont que parole, témoignage, c'est par ce canal qu'ils prennent consistance. Ainsi, Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert à propos du passage au jeu du personnage théâtral dans les écritures contemporaines écrivent :

> « Tout le parcours de l'acteur se construit sur des interventions intermittentes. Il est tout entier sur scène, comme dans n'importe quel spectacle. Cependant, l'écriture en éclats réclame de lui une présence particulière, une énergie qui se caractérise par l'alternance de moments forts et de moments de latence. Souvent livré à lui-même, il ne dispose pas des appuis traditionnels (partenaires, rebonds sur la réplique) pour construire son jeu. Pour faire face à ces écritures, il nous fait imaginer un jeu « lacunaire », qui ne tomberait pas dans le piège de vouloir régler tous les problèmes de sens, mais qui rendrait compte du personnage et de sa réalité par un travail sur le fragment. »[54]

Dans une relative continuité avec la forme radiophonique initiale, les interventions des différents personnages qui n'étaient alors que des voix pour les auditeurs de France Culture ont gardé dans l'écriture de *Tout doit disparaître* cette influence du mode radiophonique au sein duquel le personnage n'est qu'une voix, intervenant au fil de ses répliques, mais dont l'existence entre celles-ci est affaiblie et mise en cause.

théâtrales, Paris, 2006, pp. 162-163

53 Éric Pessan, *Tout doit disparaître*, 2010, éditions Théâtre Ouvert, Tapuscrits, p. 37

54 Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Éditions théâtrales, Paris, 2006, p. 162

2.3. Le théâtre des voix[55]

À présent, nous allons porter notre recherche vers une caractéristique assez récurrente de l'écriture contemporaine, consistant à donner aux voix un statut de plus en plus important. Après avoir approché la notion de personnage contemporain, dans ce qu'il a pu évoluer vers un affaiblissement de l'entité identitaire, psychologique et réaliste, pour aller vers cette notion de figure introduisant l'idée d'une certaine désincarnation, d'un certain retrait du personnage par rapport à lui-même, à sa parole, dont la figure est une forme tout à fait représentative en ce qu'elle se dérobe à l'incarnation identitaire pour préférer la voix comme source principale de sa construction, apparaissant comme une entité porte-voix moins anthropomorphique que vocale. De même, le statut de la parole a souvent perdu son pouvoir de véhicule de l'action, au profit d'une parole-action dans l'acte de langage même. Ainsi, de ces évolutions, il semble cohérent de voir dans le théâtre des voix[56], un prolongement dramaturgique. Nous nous appuierons sur l'ouvrage de Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix* pour enrichir notre réflexion par une recherche faisant état de tendances actuelles, ainsi que sur le texte de l'auteure moldave Nicoleta Esinencu, *Antidote* et sur la pièce de l'auteur suédois Jonas Hassen Khemiri *J'appelle mes frères*. S'il nous semble pertinent de convoquer ce concept de théâtre des voix, c'est que la pratique de la lecture à voix haute repose sur un travail avant tout vocal de la part des comédiens; la voix se fait le medium privilégié entre le texte et le public/auditoire.

> « Cet affaiblissement du sujet derrière la parole n'a fait que croître à mesure que les « surfaces de langage » ont gagné en autonomie. Il n'est désormais plus indispensable qu'une cohérence soit repérable entre celui qui parle et ce qui est parlé. […] au point que l'on peut se demander si l'intérêt ne s'est pas entièrement déplacé vers une parole qui se déploie de manière indépendante, en elle-même et pour elle-même, sans qu'il soit désormais indispensable de l'attribuer à qui que ce soit. »[57]

Ainsi, le personnage contemporain, tel que le décrivent ici par Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, est avant tout sujet de parole et d'énonciation. La mise en voix de textes dramatiques reposant essentiellement sur un travail vocal de la part des comédiens-lecteurs et non sur une recherche du que faire en scène, offre la possibilité à ces personnages de paroles de se déployer au sein d'une forme construite autour de l'écoute. Cette forme de plus en plus répandue, semble répondre adéquatement aux enjeux dramaturgiques d'une partie des écritures contemporaines, allant de Valère Novarina, à Philippe Minyana, en passant par Noëlle Renaude ou encore Jon Fosse, Martin Crimp et Heiner Müller, auteur qui situe ses pièces dans un temps postérieur au drame, dans un après, lorsque ne reste plus que le commentaire sur les ruines, et des restes de personnages enfuis de leur interprétation (« J'étais Hamlet » dit Hamlet dans *Hamlet-machine*). Sandrine Le Pors, à propos de *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp observe : « La désincarnation du personnage contribue à créer en contre-partie un « corps sonore » […].

55 Expression empruntée à Sandrine Le Pors

56 Nous reprenons ici un concept développé par Sandrine Le Pors dans son ouvrage intitulé *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, 2011, 190 p.

57 Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Éditions théâtrales, Montreuil, 2006, pp. 84-85

Ainsi, par l'artifice du répondeur, Crimp sort de l'incarnation du personnage pour faire entendre « l'incarnation de la voix » »[58], introduisant pour nous l'idée d'une incarnation vocale en regard de l'incarnation traditionnelle reposant principalement sur l'incarnation corporelle du personnage. De même que les corps sont absents de la pièce de Crimp, le travail de mise en voix ne donne pas au corps la primauté, loin de là, et préfère donner à la voix et à l'écoute une place singulière.

Ce soucis de la parole-action semble être une sorte de préalable à l'éviction d'un théâtre des voix dans lequel le rôle des voix est signifiant et n'est plus le simple outil à disposition des personnages, mais agît aussi avec une certaine autonomie vis-à-vis du personnage. Les voix se désolidarisent de leurs personnages, les traversent jusqu'à prendre l'entité « personnage » comme simple support, porte-voix. Afin d'illustrer cela, nous allons nous appuyer sur les quatre pièces de notre corpus : *Antidote* de Nicoleta Esinencu, *J'appelle mes frères* de Jonas Hassen Khemiri, *Le cadavre dans l'œil* d'Hakim Bah et *Tout doit disparaître* d'Éric Pessan, chacune d'elles proposant une approche différente des voix.

La démultiplication des voix et l'instauration d'un régime du doute permanent

J'appelle mes frères met en scène principalement deux personnages que sont Amor et Shavi, deux amis de longue date. D'origine étrangère et pris dans un climat social peut enclin à la tolérance et à l'intégration de ces populations, lorsque survient un attentat (dont on ne connaîtra jamais exactement la teneur), Shavi appelle Amor pour le prévenir. À partir de cet événement, ils vont entrer dans une atmosphère de paranoïa, rongés par la peur de la stigmatisation et de l'accusation. Nous suivons Amor, qui peu à peu se perd en lui-même et ne distingue bientôt plus le fantasme de la réalité, ne sachant plus s'il est ou non coupable de l'attentat en question. Dans son ouvrage *Le théâtre des voix*, Sandrine Le Pors parle d'une « mise en hypothèses » du personnage par les voix, terme qui semble convenir au personnage d'Amor. Au fil de ses dialogues avec divers interlocuteurs, et ponctués de scènes nommées « interlude » dans lesquelles interviennent des amplificateurs de voix (de la voix d'Amor), Amor est assailli de voix divergentes, qui contribuent toujours plus à instaurer le doute, pour Amor comme pour le lecteur/spectateur-auditeur. La tension qui monte est le fruit de ces voix auxquelles Amor est confronté. Shavi passe son temps à l'appeler pour lui parler de sa fille et pour le prévenir de la gravité de la situation pour eux et leurs « frères », sa cousine qui est au pays pour construire une maison et qui ne cesse de l'appeler pour qu'il lui envoie une nouvelle perceuse, Karolina qui œuvre pour la protection des animaux et qui appelle à plusieurs reprises pour qu'il soutienne leur cause, les amplificateurs de voix et le filateur dont on ne sait jamais réellement s'ils ne sont pas des hallucinations d'Amor... Le doute est d'autant plus fort que les personnages auxquels Amor à affaire sont soit présentes à l'autre bout du téléphone, soit dans l'au-delà (pour sa grand-mère Tyra), soit dans sa tête, ou encore le fruit de souvenirs remémorés comme

58 Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix,* Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2011, p. 154

avec son ancienne amie Valeria. La réalité qui nous est présentée est toujours médiatisée et éloignée par un élément (le téléphone, la distance géographique, la distance historique, la mort, voire un éloignement du personnage avec lui-même, comme étranger à lui-même lorsqu'il ne sait plus s'il est coupable ou innocent). Il semble que la paranoïa engendrée par cette tension des voix contribue à instaurer un doute du personnage. Toutes ces voix, toutes ces paroles déstabilisent complètement le personnage à l'identité de plus en plus incertaine. Amor semble tout à fait perméable à la multiplicité des voix extérieures, des discours qui l'assaillent, de la pression extérieure qui le mène au trouble sur son identité et sur ses propres actes. Dans l'extrait auquel nous allons nous intéresser, Amor est confronté à ces voix, qui semblent être les siennes, ses voix intérieures qui se confrontent dans une sorte de mouvement schizophrénique :

> « 9. Scène 9 – Interlude
> *Amor est seul en scène. 2, 3 et 4 endossent les rôles des AMPLIFICATEURS DE VOIX.*
> **1/ AMOR**
> J'appelle mes frères et je chuchote :
> Ok.
> J'avoue.
> C'était moi.
> Mais je ne l'ai pas fait exprès.
> *Pause.*
> **4**
> Comment ça toi ?
> **3**
> C'est moi qui... La voiture. Les explosions.
> **2**
> De quoi tu parles ?
> **4**
> Évidemment que ce n'était pas toi.
> **1**
> Si c'était moi.
> **4**
> Mais... non ce n'était pas toi.
> **3**
> Nous savons que ce n'était pas toi.
> **1**
> Si, c'est impossible autrement. Tout l'indique. C'était moi.
> **2**
> Ne l'écoutez pas.
> **3**
> Ce n'était pas lui.
> **1**
> Mais je sens que c'était moi.
> **4**
> Mais ce n'était pas toi.
> **1**
> Vous en êtes sûrs ?
> *2, 3 et 4 se regardent.*
> **1**
> Vous en êtes sûrs à cent pour cent ?
> *2, 3 et 4 quittent la scène.* »[59]

Il est comme contaminé par les voix qui l'entourent. À l'objectivité d'actions ou de didascalies

59 Jonas Hassen Khemiri, *J'appelle mes frères*, pièce traduite du suédois par Marianne Ségol-Samoy, version du 30 avril 2013 non encore éditée, manuscrit transmis à Troisième bureau

descriptives se substituent ici un foisonnement de voix et de points de vue différents. Dans cette pièce, l'orchestration des voix (dont l'auteur a précisé à sa traductrice qu'il était nécessaire de lire ce texte très rapidement) est primordiale, présente dans le texte, et non reléguée au travail de plateau. Nous pourrions dire que cette pièce crée une sorte de scénographie des voix. La tension et la fébrilité du texte se révèlent à la lecture, sont immédiatement perceptibles et n'attendent pas nécessairement qu'un metteur en scène soit le seul garant du rythme effréné et de la tension croissante.

Par ailleurs, les personnages qui apparaissent souvent à l'autre bout du téléphone paraissent en conséquence se soustraire à la dimension du visible. Dans la première scène des amplificateurs de voix, il est question de cet enjeu du visible et du caché. Les scènes d'amplificateurs de voix font d'Amor un personnage plus grand que lui-même, pouvant représenter à lui seul l'ensemble d'une population persécutée. Les chiffres à la place des noms des personnages, la nomination des « frères », sont autant d'éléments rejoignant l'idée de l'anonymat et d'une population identifiée comme groupe plutôt que comme individus singuliers. Un chœur de voix se crée mais qui ne semble pas avoir de corps. L'enjeu étant d'être invisibles, de ne pas être vus et remarqués, ces personnages-voix en viennent presque à se nier physiquement. Cela pose alors la question de la représentation de ces personnages.

> « 5. Scène 5 – Interlude
> *Amor est seul sur scène. 2, 3 et 4 entrent et endossent les rôles des AMPLIFICATEURS DE VOIX.*
> **1/Amor**
> J'appelle mes frères et je dis :
> **3**
> Maintenant ça commence.
> **2**
> Le jour est venu.
> **4**
> L'heure a sonné.
> **1**
> Réveillez-vous !
> **3**
> Hé ! Réveillez-vous !
> **2**
> Il est temps de se lever.
> **4**
> Levez-vous.
> **1**
> Rasez-vous la barbe.
> **2**
> Enfilez des habits soignés et propres.
> **3**
> Nota bene :
> **1**
> Vos habits doivent être anonymes.
> **4**
> Mais pas trop anonymes.
> **2**
> Pas anonymes au point de sortir de leur anonymat.
> **3**

Exactement.
4
Le but est de se fondre dans la masse.
3
Le but est d'être invisibles.
[...] »[60]

En démultipliant les voix, Jonas Hassen Khemiri instaure un régime polyphonique où les voix sont autant de points de vue qui se confrontent, que ce soit la voix d'Amor face aux autres, absents, morts, souvenirs, au téléphone... ou bien ses voix intérieures. Cela crée une sorte de chorégraphie des voix qui organisent la tourmente au centre de laquelle se trouve Amor. En convoquant des voix venues de toutes parts, Khemiri construit un espace éclaté où s'entrelacent, se chevauchent différents espaces, différents niveaux de réalités et de fantasmes, comme si ces voix permettaient à l'auteur une grande liberté dans le traitement de l'espace et du temps.

La voix de l'Histoire : *Antidote* de Nicoleta Esinencu

Dans le texte de Nicoleta Esinencu *Antidote*, le traitement de la voix/des voix ouvre un champ encore différent de celui proposé par Khemiri. Cette pièce évoque le contexte politique, diplomatique et historique de l'Union Soviétique durant la guerre froide principalement (la pièce s'ouvre sur la lettre de paix envoyée par la jeune américaine Samantha Smith à Iouri Andropov – secrétaire général du parti communiste de l'Union Soviétique – en 1982), mais travaillant à une mise en perspective plus large, retraçant l'histoire contemporaine depuis la seconde guerre mondiale. Le texte parle *depuis* la Moldavie, depuis un des pays membre du bloc soviétique et offre une perception cinglante de cette époque et de l'atmosphère ambiante. L'un des fils conducteurs tiré par l'auteure est l'utilisation du gaz sous diverses formes depuis les chambres à gaz dans les camps nazis, jusqu'à l'explosion de Tchernobyl en 1986, et en passant par le régime soviétique, qui n'hésitait pas à couper l'arrivée de gaz pour exercer une pression sur la population...

Si le contexte historique et politique est très clairement posé tout au long de la pièce, la parole est quant à elle prise en charge par un locuteur indéterminé, incertain. L'auteure ne donne ni nom de personnage, ni même une lettre ou un chiffre. La parole s'énonce sans que l'énonciateur soit clairement désigné. Et de fait, la parole semble plus grande et détachée de la notion de personnage. Nous développerons donc deux axes que sont dans un premier temps la parole historique *versus* la parole individuelle, ainsi que la parole traversée par les voix avoisinantes et ambiantes. En extrait, le tout début de la pièce :

60 Jonas Hassen Khemiri, *J'appelle mes frères*, pièce traduite du suédois par Marianne Ségol-Samoy, version du 30 avril 2013 non encore éditée, manuscrit transmis à Troisième bureau

« *Dear Mr. Andropov,*
My name is Samantha Smith. I am ten years old. Congratulations on your new job. I have been worrying about Russia and the United States getting into a nuclear war. Are you going to vote to have a war or not ? If you aren't please tell me how you are going to help to not have a war. This question you do not have to answer, but I would like to know why you want to conquer the world or at least our country. God made the world for us to live together in peace and not to fight.
Sincerely,
Samantha Smith

Tu as dix ans
Et la maîtresse te répète à longueur de journée que tu es un
âne bâté
parce qu'une fois de plus tu n'as pas fait tes devoirs à la maison
et pour couronner le tout, elle te frappe avec la règle sur les doigts
et elle te dit que tu vas être sévèrement puni

Tu as devant toi une feuille blanche
sur laquelle tu vas encore devoir écrire
une lettre pour la paix

Qu'est-ce que vous avez à écarquiller les yeux comme ça ?
Toute la classe sort une feuille blanche
et écrit une nouvelle lettre pour la paix
hurle la maîtresse »[61]

Si le personnage n'est pas explicitement nommé, Alexandra Lazarescu qui a traduit la pièce écrit ceci pour résumer la pièce, faisant état d'un personnage assez défini :

> « Dans *Antidote*, un homme originaire de Moldavie retrace toute son histoire : de son parcours d'écolier jusqu'à son suicide. Il nous raconte la vie de sa famille, et c'est ainsi que, peu à peu, il va balayer la grande histoire. Artiste, son père part travailler à Tchernobyl dont il reviendra malade. Sa mère meurt quant à elle pendant la guerre en Transnistrie. Au fil de l'histoire de cette famille, sont également évoqués l'holocauste, la guerre en Géorgie, la destitution de Gorbatchev à son retour de Foros, le pipeline à Nabucco ou encore l'empoisonnement du président ukrainien. À la fin de la pièce, le protagoniste, devenu adulte, s'installe à Moscou où il épouse une jeune femme russe. Ensemble, ils ont un enfant auquel ils offrent, lorsqu'il est devenu grand, une place de théâtre. Au cours de la représentation, leur fils est néanmoins pris en otage : il meurt asphyxié lors de l'assaut des forces de l'ordre qui recourent à un gaz létal, Nicoleta Esinencu faisant alors directement référence à la prise d'otages au théâtre de la Doubrovska de Moscou. C'est cet événement qui conduit le protagoniste au suicide. »[62]

Si ce personnage masculin apparaît assez clairement dans ce résumé, nous pouvons aussi tout à fait lire la pièce comme une parole plus englobante et collective que comme l'histoire d'un individu particulier, et c'est aussi ce qui fait la force du texte, qu'il puisse parler au nom d'une collectivité, d'une population entière.

En s'ouvrant sur une retranscription de la lettre, *Antidote* débute en forme de théâtre documentaire, et même si dès la suite il ne s'agit plus de documents d'archives intégrés à l'écriture, la dimension historique reste prégnante. En forme de témoignage anonyme, cette pièce déploie une parole

61 Nicoleta Esinencu, *Antidote*, traduit du roumain (Moldavie) par Alexandra Lazarescu, 2009, manuscrit non encore édité (tel que transmis à Troisième bureau pour le festival Regards croisés 2013)

62 Alexandra Lazarescou, «Nicoleta Esinencu : « une écriture nécessaire parce qu'elle interroge pleinement notre présent »», *Agôn* [En ligne], Portraits, On arrête de se calmer – Regards croisés 2013 (Troisième Bureau, Grenoble), Nicoleta Esinencu, mis à jour le : 10/05/2013, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2599.

plus collective qu'individuelle. Il n'y a pas véritablement de personnage parce que l'histoire racontée n'est autre que l'Histoire collective. S'il est assez courant de lire des pièces dans lesquelles l'Histoire est appréhendée par l'intermédiaire d'un individu, en essayant de comprendre comment le destin de l'individu est marqué par l'Histoire, dans la pièce qui nous intéresse ici, l'auteur choisit de ne pas nommer un personnage, de s'éloigner de la fiction aussi en quelque sorte pour permettre à une voix collective de s'exprimer. Esinencu raconte aussi l'endoctrinement des masses par le pouvoir en place, qui s'insinue jusque dans les salles de classe. En filigrane l'idée fait son chemin que ce régime est toxique. Par ailleurs, l'histoire des partis politiques a souvent retenu le communisme comme négation de l'individu au profit du groupe, en opposition au capitalisme dans lequel se déploierait un culte de l'individu et de l'individualisme. Dans cette optique, la parole que propose Nicoleta Esinencu opère un retrait de l'individu et du personnage, pour proposer une voix en adéquation avec une réalité qui était celle de l'Union Soviétique. Cela pose évidemment la question du passage à la scène et de l'interprétation par les comédiens, chose que nous verrons lorsque nous nous intéresserons plus tard aux choix qui ont été fait pour la mise en lecture de la pièce par Troisième bureau. Le pronom « tu » qui est employé ici ne permet pas de savoir à qui s'adresse cette parole, qui pourrait tout aussi bien être une adresse directe au public pour l'impliquer, qu'une façon d'englober toute une génération de personnes au vécu plus ou moins commun (ici des écoliers par exemple), comme le dit Nicoleta Esinencu qui répond aux questions de l'Agit presse, journal quotidien du festival Regards croisés :

> « ***L'agit presse*** *: Le texte est écrit à la deuxième personne, avec un « tu » obsédant, à la fois frontal et intime, qui a tendance à « méduser » le lecteur. À qui vous adressez-vous dans ce texte ?* **N.E** : A mon public bien évidemment. Il n'y a pas que Antidote, j'ai beaucoup de textes écrits à la seconde personne. Je trouve cela plus direct. J'aime bien adresser les mots, mon texte, plus directement. Je ne veux pas me mettre en dehors, utilisez le « vous », il s'agit plus d'un « nous ». »[63]

Comme nous avons pu le voir plus tôt concernant l'évolution d'un théâtre de la parole, du commentaire et du retour sur des événements passés, *Antidote* de par sa forte empreinte de réel propose une forme très proche du témoignage (bien qu'habituellement il soit le fruit d'un individu, lorsqu'ici il s'agit peut-être davantage d'une parole collective), et questionne les modalités de l'adresse, d'autant plus que l'Histoire en question est celle de l'Europe. L'adresse du « tu » se trouve alors renforcée par la proximité historique et géographique décrite dans la pièce.

> « Elles [les voix] circulent par le biais du personnage ou ce qu'il en reste, pour s'adresser frontalement à celui qui est en définitive leur seul véritable destinataire : le public. Si elles se répandent dans la facture *a priori* « convenue » d'un personnage, celle-ci est vite « dévidée » ou renvoyée à son « simulacre ». Le théâtre d'Achternbusch, de Novarina ou de Kermann opère la création d'un personnage sans réelle substance identitaire où les voix, qui le traversent déplacent l'adresse vers le public et laissent libre cours à la possibilité d'une écoute et d'une résonance à partager. Somme toute, on verra ici encore la manifestation de l'« impersonnage » pointé par Jean-Pierre Sarrazac. »[64]

Ce substrat de personnage est ici davantage une entité incertaine prenant en charge une parole, un regard

63 Nicoleta Esinencu, entretien pour l'Agit presse du 17 mai 2013
64 Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2011, p. 124

sur l'Histoire passée, qu'un réel personnage aux contours définis. Le témoignage est avant tout une forme d'énonciation qui importe énormément dans *Antidote*, et qui prend dans la forme de la lecture publique une intensité toute particulière. En effet, la lecture publique reposant essentiellement sur l'énonciation du texte et proposant des pièces à l'écoute peut s'avérer une forme apte à recevoir ce type d'écriture où l'enjeu du *dire* est essentiel. Entre le récit et le point de vue critique, Nicoleta Esinencu nous donne à entendre une perception.

Une parole traversée par des voix hétérogènes

Cette parole énonciatrice, en plus d'être incertaine, est le lieu de traverse de multiples voix, de multiples discours. Comme si le personnage avait intériorisé et intégré des années de discours officiels émanant du régime soviétique, la parole est traversée de voix hétérogènes. Ainsi s'énoncent des formules chimiques de gaz, des consignes de sécurité prononcées aux écoliers en cas d'attaque nucléaire, de discours incitant à la peur et à la haine de l'étranger (l'ennemi américain notamment)... La parole est construite par Nicoleta Esinencu de telle sorte que le lecteur se trouve immergé dans l'atmosphère de cette époque. Les différentes voix créent une sorte de paysage de l'Union Soviétique au fil des années et des contextes historiques et géopolitiques.

> « Tu as dix ans
> Et tu sais enfiler un masque à gaz en 0,01 seconde
>
> Et tu sais aussi que :
>
> Le masque à gaz protège
> les voies respiratoires,
> le visage et les yeux
> contre toutes les substances nocives,
> radioactives et biologiques.
> L'air contaminé par des substances nocives,
> radioactives, est filtré
> par la cartouche
> au charbon actif.
> PDF-7, DP-6, DP-6m.
> PDF-S : masque à gaz pour écoliers.
> Ce masque est produit en deux tailles (3 et 4).
> La taille du masque se détermine par la mesure du sommet de la tête au menton.
> Le masque idéal pour les écoliers est
> le PDF-2S ou le masque
> MD-4.
> Pour la protection des enfants jusqu'à l'âge de un an et demi, on utilise le CZD-4 ;
> de un an et demi à sept ans, le PDFD ;
> de sept à seize ans, le PDF-S. »[65]

Cet extrait nous montre comment un discours qui n'appartient pas en propre à un personnage a pu être

65 Nicoleta Esinencu, *Antidote*, 2009, texte non encore édité, extrait du manuscrit transmis à Troisième bureau

intégré, assimilé et mémorisé, faisant état d'un endoctrinement et d'un climat en permanence sous-tendue par la crainte d'une attaque. La parole de l'individu est alors comme contaminée par le discours officiel et propagandiste, lui même intégré par les citoyens, comme c'est le cas dans la voix de la maîtresse qui est convoquée dans le récit du personnage, et qui enseigne à ses élèves une liste des gaz toxiques comme ils apprendraient une poésie. Sandrine Le Pors pointe ici une chose qui semble correspondre à l'écriture de Nicoleta Esinencu :

> « Par « les voix du personnage », il faut donc comprendre que le personnage n'est pas doté d'une seule voix car il est traversé par une ou plusieurs « altérités vocales ». En ce sens, les « voix » désignent des entités vocales, proches ou lointaines, émises de sources locutoires apparemment distinctes du personnage et capables pourtant de se manifester dans la bouche d'un seul. »[66]

L'histoire soviétique paraît se raconter à travers ce personnage qui est davantage un corps de traverse, un corps d'énonciation, un personnage porte-voix plutôt qu'un personnage individué et caractérisé. L'idée peut aussi être émise d'une perte de l'identité, d'un personnage comme vidé et aliéné, habité par une multitude de voix à travers lesquelles il est impossible de distinguer *la* voix propre du personnage. S'entrecoupent des parties où la parole émane directement d'un personnage racontant son quotidien depuis l'enfance en Union Soviétique, qui convoque lui-même les voix d'autres interlocuteurs comme son frère, un ami, la maîtresse, les pouvoirs en place, une parole informative, sa femme... comme ci-dessous :

> « La gratuité du visa va être octroyée par la Roumanie aux citoyens de la République de Moldavie
> Le président ukrainien a été délibérément empoisonné à la dioxine lors de la campagne électorale
> Un Berlinois sur neuf souhaite que le Mur soit reconstruit
> Après l'offensive russe en Géorgie, le pipeline Nabucco qui devait approvisionner l'Europe en gaz d'Asie centrale et du Moyen-Orient n'a plus aucune chance d'être construit
> […]
> Et voilà qu'un jour on ne sait pourquoi il t'arrive de
> passer devant un théâtre et de voir une affiche
> et de penser que ce serait vraiment
> chouette de faire une surprise
> à ton enfant
> en lui achetant une place de théâtre.
> Et après l'avoir installé à l'orchestre,
> tu lui dis que tu reviendras le chercher en voiture.
> Tu rentres tranquillement à la maison
> et tu te remets à lire les compteurs
> 1941
> 2002
> 2004
> Et alors le téléphone se met à sonner
> et tu entends :
> Votre enfant
> mais ne croyez pas que c'est le seul
> a été pris en otage au théâtre
> et

66 Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2011, p. 107

nous avons fait tout notre possible »[67]

et des parties où reviennent de façon obsédante et aliénante une sorte de récitation des consignes de sécurité promulguées aux écoliers en cas d'attaque nucléaire. La voix du personnage est traversée d'une pluralité d'altérités. La voix de ce personnage est à la fois *une* et *multiple*. Ce qui est raconté ici est issu de la réalité et correspond au vécu d'un très grand nombre de personnes vivant durant la période historique du bloc soviétique et de la Russie contemporaine. Dans ce récit de la prise d'otage au théâtre et de la mort tragique des personnes à l'intérieur, la narration ne nous raconte pas comment ces gens sont morts à l'intérieur mais la récitation de la composition du gaz fentonyl qui s'ensuit décrit l'agissement de ce gaz et donc la façon dont sont morts ces gens. Les différentes formes de récits agissent à des niveaux différents sur la narration :

« FENTANYL
C22H28N2O
Analgésique opioïde
puissant
à effet rapide.
Pour une dose de 100 µg (2 ml),
l'effet analgésique est à peu près équivalent à
10 mg de morphine.
Les effets secondaires correspondent aux effets des opioïdes :
dépression respiratoire,
17
rigidité musculaire,
nausées,
vertiges »

Cette voix scientifique et chimique fait donc partie du processus de narration car elle participe de la description des événements, en indiquant très précisément et très froidement la composition chimique des différents gaz et de leurs effets, montrant alors l'immense paradoxe qu'il y a entre les consignes de sécurité d'une rigueur protocolaire émanant des pouvoirs publics de l'Union Soviétique et l'utilisation mortelle d'un gaz contre ses propres citoyens en 2002. En s'affranchissant d'une voix strictement individualisée et en lui apposant un montage de voix hétéroclites, Nicoleta Esinencu crée des rapprochements et du sens permettant d'instaurer un regard critique sur les événements qui ont traversé l'histoire du bloc soviétique et de la Russie avant et après la chute du mur de Berlin.

La dimension sonore et rythmique dans le théâtre contemporain

Le théâtre des voix (de l'agencement des voix) est aussi un théâtre des sonorités, de la rythimicité, de la musicalité, qui se rapproche parfois plus du poème dramatique que de la pièce de théâtre dialoguée. Ce théâtre appelle un intérêt particulier à la question de la vocalité, de la mise en bouche de la parole et

67 Nicoleta Esinencu, *Antidote*, 2009

de sa projection. C'est par exemple tout le théâtre de Valère Novarina qui conçoit l'écriture comme véritable parole charnelle. En flirtant avec la poésie, le texte contemporain peut parfois prendre des allures de récitation, cela notamment du fait de sa forme, de la façon dont il est disposé sur la page (Noëlle Renaude nous en donne de bons exemples). Le texte est aussi une matière sonore, en opposition à un texte qui ne serait conçu que comme transmission de sens.

> « [à propos de Gertrude Stein] Sa pensée sur le théâtre, notamment la notion de « pièce-paysage », est fondatrice, et permet de cerner certains dialogues contemporains, à partir de cette idée selon laquelle la phrase qui compose une réplique est évidée de sa fonction sémantique de transport d'un sens et d'une charge émotive, alors que l'organisation formelle des répliques entres elles devient le lieu du sensible. En fait, les phrases et les mots sont utilisés comme des objets, des matériaux sonores inscrits dans des architectures rythmiques. »[68]

Mais c'est aussi la propension à la versification qui donne à l'écriture contemporaine cet aspect poétique, nous pouvons alors penser à Jon Fosse par exemple, qui travaille sur la versification et sur la répétition, le ressassement de phrases récurrentes. La versification et l'attrait pour la forme poétique dans le texte dramatique introduisent un décentrement, une distance, un « détour » (selon la terminologie de Sarrazac) vis-à-vis d'un certain naturalisme ou d'un certain mimétisme.Lla parole se soustrait à l'ordinaire pour atteindre des zones plus sensibles et rythmiques, comme c'est le cas du *Cadavre dans l'œil* qui travaille la narration par le poétique et le rythme qu'impose le vers :

> « Depuis que.
> Mort sur ce pont oh là là quelle façon atroce de mourir mon père,
> dans l'œil,
> mon œil,
> un cadavre.
> Petit tout petit depuis tout petit à trois quatre ou cinq ans,
> dans l'œil,
> je porte un cadavre dans mon œil.
> Ça parait bizarre oui,
> ça peut paraître certainement bizarre,
> de le dire,
> vous le dire,
> comme ça,
> debout sous ce pont. »[69]

À partir de cette pièce, nous nous intéresserons plus tard à la forte dimension visuelle contenue dans *Le cadavre dans l'œil*, et à la place des images proposées à l'intérieur même de l'écriture, cela en regard du travail de l'imaginaire du spectateur sollicité dans le cadre de la lecture publique.

La versification a aussi pour effet de rythmer la page et le texte, proposant alors une sorte de devenir scénique pour l'acteur qui prendra en charge le rôle, faisant appel au concept de texte-partition : « Cette sensibilité à la rythmicité de la langue peut par ailleurs conduire à muer le texte théâtral en un « texte-partition » qu'on entendra ici comme une forme hybride entre texte poétique, texte dramatique et

68 Marie-Christine Lesage et Geneviève Jolly, « Jeux phoniques et rythmiques » (pp. 51-55), in Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Actes Sud-Papiers, Paris, 2005, p. 52

69 Hakim Bah, *Le cadavre dans l'œil*, texte non édité, manuscrit transmis à Troisième bureau dans le cadre de la mise en lecture du texte au festival Regards croisés 2013, Grenoble, p. 18

partition musicale. »[70] observe Sandrine Le Pors. La pièce d'Hakim Bah naviguant entre dialogue, narration et élans poétiques, construit une dramaturgie à multiples voix cheminant côté à côté, à l'image d'une partition musicale pour plusieurs instruments. Ces différentes voix, nous le verrons plus tard, se prête à une choralité de l'énonciation, comme cela a été fait lors de la mise en lecture du texte par trois acteurs (lorsqu'il n'y a effectivement dans la pièce qu'un locuteur), prenant en charge des *voix* de l'écriture plutôt qu'un personnage. Sandrine Le Pors théorise parfaitement cela :

> « L'articulation entre l'émergence de voix et la construction d'un travail rythmique où les répliques composent un large éventail de signaux sonores contribue à façonner ce que j'appellerais un « espace phoné ». L'espace phoné qui se caractérise d'abord par une absence de point centrifuge (il est souvent le carrefour de voix entremêlées) est travaillé selon une logique de composition rythmique qui place les locuteurs non pas en premier chef dans une « situation dramatique » mais dans une « situation d'énonciation » qui engage un jeu sur la surface du langage. »[71]

C'est aussi dans cette perspective rythmique que nous retrouvons très souvent de la choralité dans les pièces contemporaines. Une partie des écritures contemporaines peut sembler difficile à lire parce que décousue, dépourvue de sens univoque, de personnages bien définis... et il s'avère que ces textes se saisissent peut-être davantage dans la lecture à voix haute, dans l'oralisation du texte.

> « Dans la continuité des écritures du nouveau roman, certains auteurs se passent désormais d'identités fictives repérables, pour ne plus se consacrer qu'aux enjeux du dire et de la voix : les énonciateurs se voient alors conférer le rôle minimal de pôle d'émission, sans que les paroles qu'ils donnent à entendre ne construisent rien qui soit de l'ordre d'une subjectivité. Cette mise en retrait de l'individualité supposée des énonciateurs donne lieu à une double configuration. La première consiste à évincer la notion même de dialogue : les auteurs ne proposent alors qu'un tissu de voix tour à tour juxtaposées, syncopées, entremêlées, qui procèdent essentiellement par déclinaisons, reprises et variations. Ce modèle privilégie la dimension musicale et rythmique de la parole, et aboutit le plus souvent à une forme de choralité : tous les énonciateurs participent d'un même mouvement, ils contribuent à composer un récit en forme de partition dont les effets d'échos et de ruptures ne renvoient qu'à l'activité poétique de l'énonciation; [...] »[72]

Un théâtre de la parole, poétique, rythmique de surcroit, traversant et animant le personnage, et mettant au cœur de son procédé d'apparition l'énonciation, donnant à l'acte de parole le primat sur l'énoncé, induit deux directions quelques peu différentes. D'un côté, le locuteur semble être un support de la parole sans qu'il y ait forcément de personnage à l'identité repérable (sa parole ne se fait pas le reflet d'une identité clairement définie), et de l'autre, s'intéresser à l'énonciation participe d'un intérêt pour l'endroit d'où cela s'énonce, le corps d'où la parole naît. C'est là tout l'objet de la recherche de Valère Novarina. Nous pouvons donc observer une double direction dans l'écriture : une certaine déréalisation, abstraction du personnage traversé de paroles et en même temps un grand attachement à la corporalité de l'acte énonciatif, au concret de la parole, projetant le personnage au milieu de deux acceptations *a priori* antagonistes. Il semble y avoir là une piste de travail pour le comédien-lecteur s'adonnant à la lecture de

70 Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix,* Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2011, pp. 65-66
71 Sandrine Le Pors, *op.cit.*, p. 43
72 Julie Sermon, « Le dialogue aux énonciateurs incertains » (pp. 31-35), in Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Actes Sud-Papiers, Paris, 2005, pp. 32-33

ce type de dramaturgie, qui se retrouve dans un présent de la parole, comme si la parole fuyante venait se loger furtivement mais intensivement dans le corps pour prendre corps.

Le dialogue impossible : les voix parcellaires dans *Tout doit disparaître*

La pièce de l'auteur français Éric Pessan *Tout doit disparaître*, présentée en lecture au festival Regards croisés en 2013 est, elle aussi, construite sur une structure faisant des voix une matrice prépondérante de sa dramaturgie. Chacun des personnages (la cliente, la mère de famille, le sociologue, le policier, l'adolescent, le vigile, le journaliste...) prête sa voix à un témoignage global, donnant sa perception et son vécu de l'émeute. De ces discours éclatés, nous suivons en parallèle le récit d'Andreas (rappelant volontairement Andreas Baader dans les années 60' et 70' en Allemagne) racontant comment depuis son enfance il est bercé d'illusions et de rêveries lorsqu'avec sa famille il se rend de façon hebdomadaire au *Val enchanté*. Peu à peu sa parole devient contestataire et il remet en cause le système global permettant de bercer d'illusions les individus dans une société de consommation aliénante. Il finit par saccager les enseignes du *Val enchanté* pour dire son dégout de la société actuelle.

> « **LE VIGILE**
> Des gens se bousculent, électrisés, en viennent aux mains pour un coude heurtant une hanche. On distingue parfaitement les points serrés sur les enregistrements de surveillance.
>
> **LA MERE DE FAMILLE**
> J'ai vu des visages déformés par la peur.
> Des visages déformés par la colère, des visages déformés par la cupidité...
>
> **LA CAISSIERE**
> Les gens poussaient leur chariot et remplissaient à ras bord, comme chaque semaine, indifférents au tumulte et aux cris. L'habitude les guidait. Ceux-là agrandissaient leurs yeux de surprise en constatant que toutes les caisses avaient été fermées et les barrières arrachées.
> Ça paraissait impossible qu'ils n'aient rien vu, rien entendu.
>
> **LE VIGILE**
> Des gens se cachent.
> Des gens hurlent.
> Des gens cherchent les issues de secours, forcent une porte derrière les eaux minérales, pénètrent dans un entrepôt où les marchandises attendent, sous film plastique, sur des palettes. Ils ressortent après avoir compris qu'ils ne pourront pas fuir par là.
> […]
>
> **ANDREAS**
> C'était le samedi, tous les samedis, c'était le centre du monde, l'endroit le plus merveilleux de la terre *(silence)*. Pardon, je m'embrouille, je ne commence pas par le début. On va dire que je m'appelle Andréas *[Voix off : Andréas, habitant du quartier]*. Tous les samedis, je disais, mes parents venaient me chercher en voiture, à l'école. Ils m'attendaient devant le portail, ils avaient une R12 à l'époque, bleue métallisée, j'ouvrais le coffre, jetais mon cartable à l'intérieur, grimpais à l'arrière et on filait au Val Enchanté. »[73]

73 Éric Pessan, *Tout doit disparaître*, 2010, Théâtre Ouvert éditions/Tapuscrit, pp. 11-12

Les voix des différents témoins et victimes de l'émeute agissent sur le mode du commentaire et de la narration portée par le cadre d'une sorte de journal télévisé. On remarque que leurs discours ne sont pas porteurs d'un recul critique, d'une tentative d'analyse, qu'ils sont bien incapables de voir dans cet événement un quelconque acte contestataire. C'est en revanche dans la bouche d'Andréas que nous est donné à entendre cette prise de distance et cette mise en perspective de l'incident, qui n'est pas un simple fait divers tragique mais un véritable acte politique pour Andréas qui tente de donner à entendre du sens. Ce discours de contestation qui n'est pas perçu par les autres personnages, est noyé dans le flot de paroles racontant les faits dans le détail du fait divers. En plaçant la situation dans un après de la catastrophe, Éric Pessan fait du commentaire et de la parole le lieu de sa pièce, le ressenti et la parole individuelle primant sur l'acte, ses raisons et ses conséquences. La subjectivité du témoignage individuel empêche la confrontation permettant le recul critique, chacun des personnages se cantonnant à sa propre personne. La forme du témoignage journalistique fragmente l'événement en une diversité de points de vue, sans que les personnages ne s'adressent les uns aux autres. L'événement raconté se délite dans la fragmentation des paroles sur celui-ci, qui empêche d'en penser la nature.

Ces témoignages individuels (chaque personnage produisant une sorte de monologue fragmenté comme c'est le cas dans un journal télé ou dans un reportage au moment du montage) sont autant de voix éclatées qui empêchent la création de relations interpersonnelles, qui sont dans la pièce effectivement quasi inexistantes, et nous rappelle ainsi la pièce de Michel Vinaver *11 septembre 2001* dont la polyphonie se rapproche de la construction dramaturgique de *Tout doit disparaître*. Éric Pessan met en ordre un assemblage de voix qui ne dialoguent pas entre elles, mais qui fragmentées et agencées en un morcellement construit une confrontation des voix. « ça ne dialogue pas, ça énonce. » a dit Éric Pessan lors de la rencontre avec le public à l'issue de la lecture de la pièce au festival Regards croisés. Et il ajoute : « J'écris les témoignages (monologue de vigile, d'une caissière, d'une mère de famille...) les uns après les autres et, comme si je travaillais avec une bande, je faisais les montages avec des coups de ciseaux. »[74] Les paroles sont projetées, énoncées, mais ne sont pas destinées à créer du dialogue, de l'échange. Si les personnages ne se répondent pas, le montage fragmentaire fait dialoguer et se confronter les différentes perceptions. *Tout doit disparaître* s'apparente à un récit polyphonique qui ne parvient pourtant jamais à s'élever vers la choralité, vers une prise de conscience collective.

74 Éric Pessan, entretien avec Julie Ayoun pour l'Agitpress, 16 mai 2013, journal quotidien du festival Regards croisés 2013, Grenoble

CHAPITRE II. ÉVÉNEMENT THÉÂTRAL ET THÉÂTRALITÉ : DISPOSITIF ET JEU D'ACTEUR

Cette deuxième partie nous permettra d'entrer dans le cœur de notre sujet, à savoir dans une tentative d'appréhension de ce que recouvre l'événement lecture publique. Le phénomène d'apparition de la lecture publique, la façon dont elle s'organise, dont elle se donne à voir, le dispositif d'adresse et de réception qu'elle propose aux spectateurs-auditeurs, l'agencement de l'espace, la présence du texte à vue, le jeu d'acteur, une théâtralité de l'écoute qu'elle engage, l'assemblée théâtrale dans l'ici et maintenant de l'événement... sont autant d'éléments constitutifs de cette manifestation. Après nous être intéressés au contexte du paysage théâtral dans lequel la lecture prend place, et à l'écriture contemporaine comme cadre de la lecture publique, c'est à toutes ces dimensions que nous allons maintenant nous consacrer en nous posant la question de la lecture publique du point de vue de l'événement, de ce qu'elle engage comme caractéristiques et singularités. Nous commencerons par observer la façon dont l'espace de la lecture publique fonctionne, en nous interrogeant notamment sur la nature et la qualité de l'adresse que propose les dispositifs de mises en lecture, puis nous nous intéresserons plus précisément au statut du spectateur-auditeur, des conditions de réception dans lesquelles il se trouve, puis nous terminerons cette partie en tentant d'approcher ce que lire signifie pour le comédien-lecteur (et pour le spectateur-auditeur, ce que voir un comédien en train de lire procure), ce qui lui est demandé, le travail qu'il fournit pour préparer une mise en lecture. Plus globalement, il s'agira de déplier peu à peu les composantes de la lecture publique et de les confronter à la notion de théâtralité. Lorsque la théâtralité est habituellement définie comme la représentation moins le texte, l'étude de la lecture publique (comme manifestation du texte) nous permettra d'élargir cette conception, en postulant que la théâtralité advient bien plus largement. Si nous ne sommes pas tout à fait dans la lecture simple, ni le théâtre, la lecture publique semble néanmoins convoquer quelques-unes des caractéristiques propres à la théâtralité, notamment dans ce qu'elle demande la co-présence de comédiens et de spectateurs assemblés dans un événement se réalisant au présent.

1. Le rôle de l'espace « scénique » dans la lecture publique

Assister à une lecture publique, c'est dans un premier temps pénétrer dans un espace aux caractéristiques particulières et signifiantes du point de vue du projet artistique. L'appréhension de l'espace dans lequel va se dérouler la lecture d'un texte est la première chose à laquelle nous sommes

confrontés lorsque nous nous rendons à une lecture publique, et témoigne déjà d'enjeux propres à cette dernière. Ainsi, dans cette partie nous allons nous pencher sur l'espace, sur les espaces, sur les différents dispositifs ayant cours dans le domaine de la lecture publique. Moins théorique que précédemment, notre réflexion se basera essentiellement à partir d'observations (lectures à Regards croisés, à Théâtre Ouvert, ainsi qu'en librairie). Nous travaillerons premièrement la question des dispositifs scéniques de mise en lecture, puis nous nous pencherons sur la présence de l'objet livre, manuscrit au cœur de l'espace, et enfin nous trouverons avec Denis Guénoun une direction intéressante en sa formule d' « exhibition des mots », objet d'un livre éponyme qui sera l'occasion de réfléchir sur ce que la lecture publique donne à entendre et à *voir* les mots.

1.1. Des différents espaces scéniques – ou des différents dispositifs de réception proposés

La question du lieu dans lequel se déroule une lecture publique est double. Le lieu, l'enceinte, la structure constitue un premier cadre global (théâtre, bibliothèque, librairie, café...), lieu à l'intérieur duquel s'insère un dispositif/des dispositifs conçus spécialement pour la mise en lecture (frontal, quadri-frontal, proximité, distance avec le public...). Nous allons donc approcher ces différentes formes que proposent les équipes mettant en lecture un texte, afin de voir en ce qu'elle cadre et ce qu'elle propose comme mode de réception pour le spectateur-auditeur.

La question du lieu

La lecture publique peut avoir lieu dans différents endroits, différentes structures elles-mêmes porteuses de sens et chargées de signaux, d'indices quant à la place donnée à la mise en lecture – entendons par là essentiellement le double emploi du texte théâtral, comme littérature et comme texte envisagé dans son devenir scénique –. Ainsi par exemple, nous avons relevé au moins deux lieux : le théâtre qui est un lieu à vocation de création et de diffusion théâtrale : c'est le cas de Théâtre Ouvert à Paris, et de Troisième Bureau lors du festival Regards croisés qui a lieu au Théâtre 145 à Grenoble; et le lieu librairie met l'emphase sur la littérature et sur l'intérêt pour le livre, comme nous en avons fait l'expérience avec des lectures de pièces de Xavier Durringer par lui-même (en présence de l'éditeur Pierre Banos, qui donne par ailleurs à l'événement une dimension de type promotionnel) et accompagné de la comédienne Clotilde Coureau.

Théâtre Ouvert, dans le cadre de son statut de centre national des dramaturgies contemporaines, est un lieu de découverte de textes, de création et de diffusion. Cette structure ne parle d'ailleurs ni de

lecture publique ni de mise en lecture, mais plutôt de mise en voix et de mise en espace, mettant alors l'accent sur la dimension scénique :

> « A théâtre ouvert, nous ne pratiquons pas la lecture, le couple Attoun a inventé la mise en espace, qui prend en compte l'espace que le texte tient en lui, il s'agit d'un déploiement du texte, de l'écriture, de son oralité dans l'espace, et la mise en voix qui distribue le texte entre les différents protagonistes, il n'y a pas de lecture à une voix. La mise en voix, puisque chaque personnage est pris en charge par un comédien, fait entendre l'écriture, sa mise en bouche, sa validité orale, sa circulation entre les personnages. »[75]

Dans le cadre de l'émission « la radio sur un plateau », Théâtre Ouvert présente environ une fois par mois une mise en voix ou mise en espace, qui est captée par les micros de France Culture. Nous avons assisté à la mise en voix de *Duo (lorsqu'un oiseau se pose sur une toile blanche)* de Julie Rossello-Rochet, le 25 février 2013, mise en voix qui comportait déjà quelques éléments de mise en scène, des chaises, une table, de la musique, et un jeu d'acteur déjà empreint d'intentions marquées, de postures physiques proches de celles que nous pourrions trouver dans une mise en scène. Théâtre Ouvert est un théâtre avec plateau et gradins plaçant l'événement dans le domaine de la représentation. Par ailleurs, l'entrée des comédiens-lecteurs sur le plateau se fait par les coulisses dans une similitude avec le rituel de la représentation théâtrale, chose qui se passe différemment au Théâtre 145 par exemple, lorsque Regards croisés y propose des lectures publiques. La mise en voix ou la mise en espace a donc lieu sur le plateau, un plateau de théâtre faisant fasse aux gradins où se tiennent les spectateurs-auditeurs. Le dispositif est frontal. Cette frontalité, qui a cours dans la plupart des lieux dédiés à l'activité théâtrale, induit l'idée d'un passage de la scène vers la salle, dans un mouvement qui va de l'un vers l'autre. Le processus de mise en lecture d'un texte se propose avant tout comme forme de découverte, et de découverte à faire partager. Le caractère ultra-contemporain (les comités de lecture, les lieux comme Théâtre Ouvert, la Mousson d'été investissent essentiellement ce champ de l'écriture actuelle, dans un principe de découverte permanente) des dramaturgies proposées en lecture semblent indiquer une proximité entre la scène et la salle, entre la structure qui a choisi le texte et le public venant le découvrir. Nous y reviendrons plus amplement dans la troisième partie. Cependant le dispositif frontal adopté par Théâtre Ouvert notamment, positionne le public en situation de récepteur (sans qu'il ne s'y réduise) de quelque chose qui lui est donné à voir et à entendre. Les quelques éléments de mises en espace, accessoires témoignent déjà d'une forme visible d'interprétation et de geste sur le texte. Se pose alors la question de la place du spectateur, et du statut que l'on voudra bien lui accorder lorsqu'il vient assister à une lecture publique. Cela dit, pour revenir au projet artistique de Théâtre Ouvert, la volonté de stimuler la création théâtrale indique un élan vers la scène et le devenir scénique des textes mis en voix ou en espace. Ainsi, le rapport scène-salle proche de celui de la représentation trouve sa légitimité et sa raison d'être. Afin de questionner cette frontalité, nous allons nous pencher sur le cas de Troisième Bureau et de son festival Regards croisés, qui en organisant les lectures au Théâtre 145 à Grenoble, et donc ici encore dans le contexte d'une structure théâtrale, propose un cadre de réception très différent.

75 Pascale Gateau, dramaturge à Théâtre Ouvert, entretien, juin 2013

À Regards croisés, le dispositif mis en place par Troisième Bureau est toujours le même (ou presque), au centre de l'espace se trouve une grande table (concept développé par Enzo Cormann, et sur lequel nous reviendrons plus tard) entourée de toutes parts des chaises où s'assoient le public. L'espace forme ainsi un carré avec en son centre la lecture prenant place. Assis autour de la table, les comédiens-lecteurs pour certains sont dos à nous quand d'autres nous font face. Le public assemblé voit l'espace de la lecture en même temps qu'il voit les autres spectateurs-auditeurs.[76] L'attention est portée au centre, au cœur de l'espace où se situe l'écriture, tout converge vers le texte, qui mobilise les regards et l'écoute des spectateurs provenant de parts et d'autres de la table. Il y a quelque chose du cocon, d'une assemblée bienveillante réunie pour assister à l'éclosion de quelque chose, d'une écriture, d'une pièce. Le dispositif n'est plus frontal mais central[77] ou « quadri-frontal »[78] comme le définit Bernard Garnier, coordinateur du projet Troisième Bureau, à la fois centrifuge et centripète. Davantage que dans un rapport frontal, la relation se déploie sur une dimension de partage et de communauté. Lorsque nous nous sommes entretenus avec Thierry Blanc[79], comédien et membre du collectif Troisième Bureau, il a souligné l'importance du dispositif, fonctionnant selon lui comme un tremplin pour l'imaginaire lorsque la frontalité véhicule l'idée d'une bonne parole adressée au public. Il parle d'un rapport horizontal de la réception, en opposition au rapport vertical basé sur l'idée de hiérarchie. L'espace partagé, horizontal et dé-hiérarchisé semblerait plus enclin à stimuler l'imagination de chacun, lorsque la frontalité pourrait avoir quelque chose de médusant. Et effectivement, le public et les comédiens-lecteurs faisant partie du même espace sans qu'il y ait à proprement parlé de scène semble permettre une circulation horizontale de la parole. Le texte circule dans l'espace plutôt qu'il n'est adressé unilatéralement. Par ailleurs, les comédiens, prêts à commencer la lecture, ne sortent pas des coulisses, mais directement de la salle, de parmi les spectateurs, depuis l'assemblée, et c'est très simplement qu'ils viennent s'installer autour de la table. Le geste quasi spontané surgit aussi simplement qu'il se dissipera lorsque les comédiens suite aux applaudissements rejoignent l'assemblée comme ils sont venus, d'où ils sont venus. La frontière scène-salle s'estompe expressément pour constituer un espace commun, celui de la découverte collective d'une écriture.

L'autre lieu auquel nous souhaitons nous intéresser est l'espace de la librairie. Régulièrement lieu de mises en lecture, la librairie offre un cadre encore différent de ce que nous venons de voir. Premièrement, elle n'est pas un théâtre, elle n'est pas habitée par l'univers de la scène et de la représentation, et si des rayons sont consacrés à l'écriture théâtrale, la proportion en est bien inférieure au genre romanesque par exemple. C'est d'ailleurs habituellement un lieu silencieux, calme, où la seule « mise en scène » que l'on peut y trouver n'est autre que l'étalage d'ouvrages le long des rayons. L'univers de la librairie est spécifiquement celui du livre et de la littérature. Ainsi comme nous en avons parlé plus

76 Voire photographies en annexe
77 Voir photographies en annexe de ce travail
78 Bernard Garnier, entretien
79 Entretien avec Thierry Blanc,13 mai 2013 lors du festival Regards croisés, Grenoble (voir le compte-rendu d'entretien en annexe)

haut, lire un texte dramatique dans l'enceinte d'une librairie c'est en marquer son appartenance à la littérature prise dans son ensemble. L'espace de la librairie étant rarement conçu pour accueillir des lectures, la forme que prend l'événement est beaucoup plus informelle en apparence qu'une mise en lecture dans le cadre d'un festival, ou dans un lieu dédié au théâtre. Nous avons pu assister à une lecture d'extraits de *Chroniques 3* et *Haïkus à six coups* de Xavier Durringer, par lui-même et accompagné de Clotilde Coureau, le 1er février dernier à la librairie la Hune à Paris. Le décor dans lequel prenait place la lecture n'était autre que les étagères emplies de livres. Les deux lecteurs étaient de toutes parts entourés de livres. C'est donc bien dans un environnement littéraire que l'événement avait lieu, insistant donc sur la dimension littéraire de ces écritures théâtrales, et non sur le texte théâtral comme point de départ d'une mise en scène, mais comme point de départ, en premier lieu comme point de départ du désir de lecture.

> « La lecture par l'auteur lui-même apporte la prosodie du texte, mais n'apporte pas le devenir scénique. Étape importante pour Jean-Pierre Sarrazac, cette « lecture à nu » fait entendre la voix intime des textes et le phrasé de l'auteur; non encore dramatisée, elle permet de découvrir le chant contradictoire des voix qui renvoient au propre éclatement du moi de l'écrivain. Nous sommes dans l'héritage de Stéphane Mallarmé qui prônait « le théâtre de la lecture ». »[80]

Le geste de l'auteur est donc ici mis à nu, comme dévoilé par l'auteur lui-même, qui donne à entendre dans un même élan une écriture avec sa fable, ses personnages, ses thèmes, sa construction et en même temps le geste originaire de l'écriture témoignant de sa présence et de son travail d'écriture. Qu'elle soit prise en charge par l'auteur lui-même ou par une équipe de comédiens, la lecture publique fait toujours entendre ce double aspect, du texte présent et du geste d'écriture en amont.

La présence de l'éditeur et de l'objet-livre mettaient d'autant plus l'emphase sur le théâtre comme littérature, et donc comme objet de lecture. L'auteur présent et lisant lui-même ses propres textes nous situe d'emblée du côté du geste d'écriture, et la dimension théâtrale ou la question du devenir scénique s'en trouvait évacués. Des chaises avaient été disposées au milieu des livres tandis qu'une petite table serties de deux autres chaises étaient disposées pour Xavier Durringer et Clotilde Coureau, dans une proximité avec le public, dans une intimité rappelant peut-être la qualité du rapport que l'on peut entretenir avec le livre que nous lisons solitairement. Ainsi, plutôt que de parler d'un spectateur-auditeur – dans le cadre d'une lecture en librairie, la dimension spectaculaire et la question de la théâtralité étant évacuées –, il s'agit davantage d'un lecteur(-auditeur), auquel on s'adresse quasi strictement par la biais de la littérature. À l'inverse, dans l'espace d'un théâtre, la forme spectaculaire (même si elle est affaiblie) comme la théâtralité, fait partie du lieu et de ce qu'il charrie avec lui. Cette lecture avait lieu dans le cadre de la sortie de ces deux recueils de textes de l'auteur aux Éditions Théâtrales, et de fait l'éditeur Pierre Banos était présent afin de présenter l'auteur et les textes lus ce soir-là. Plutôt qu'à une lecture des œuvres intégrales, nous avons pu entendre des extraits mêlés de ces deux recueils. Les courtes chroniques comme le format court de l'haïku se prêtaient tout à fait à une lecture d'extraits. Par ailleurs le format court donne le sentiment d'une fulgurance, à la manière d'amuses-bouche qui ouvrent l'appétit, qui ouvrent le désir

80 Denise Schröpfer, « La lecture-spectacle dans l'entre-deux de l'écriture et de la représentation scénique » (pp. 224-230), in *Études théâtrales n°24/25*, Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) – L'avenir d'une crise, textes réunis par Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan, Louvain-la-neuve, 2002

d'en lire davantage, et qui rejoint quelque peu le cadre promotionnel (mais pas uniquement) de la lecture. Si l'on veut en lire davantage, il faudra alors acheter les livres. La dimension informelle se trouvait renforcée par le fait que la lecture était visiblement assez peu préparée (sans que cela n'entache en rien la qualité et le plaisir de l'écoute); régulièrement ils se demandaient l'un l'autre ce qui allait être lu, cherchant à l'aide de post-it les passages choisis, faisant des allers et venues dans les deux textes, se trompant dans l'ordre, riant d'une erreur de prononciation, d'un bafouillage, faisant des commentaires...

En comparant donc quelques différents lieux dans lesquels les lectures publiques peuvent se dérouler, nous avons pu constater des degrés divers dans la façon de considérer à la fois le texte théâtral comme genre, de le ramener à des considérations scéniques ou bien davantage littéraires et enfin, cela nous a aussi permit d'approcher la question du statut du spectateur-auditeur qui selon les cas, est davantage amené à assister à une amorce de représentation ou bien davantage sollicité en tant que lecteur par le biais d'une écoute simple du texte. Ainsi, la présence du théâtre et la question du devenir scénique de l'œuvre théâtrale se posent différemment selon les dispositifs adoptés. La théâtralité c'est aussi reconnaître qu'il y a théâtre, qu'il y a transformation, basculement de l'ordinaire vers une forme de jeu, de fiction, de spectaculaire. Cette reconnaissance de la théâtralité est plus ou moins induite par ces différents lieux. Les différents degrés de préparation permettent aussi d'instaurer un rapport plus ou moins théâtral. La lecture informelle dans laquelle on admet tout à fait les erreurs d'articulations, les heurts et les pertes de concentration, ne nous parle pas de théâtralité de la même façon qu'une lecture ayant fait l'objet de répétitions et offrant à voir une maîtrise plus grande.

Dispositifs et dramaturgies

Un peu plus tôt, nous avons cité les propos de Pascale Gateau (dramaturge à Théâtre Ouvert), évoquant la question de l'espace du texte, de l'espace contenu dans le texte-même, interrogeant son passage à la scène. Son propos concernait la mise en espace, mais il nous semble intéressant de confronter cette idée d'espace du texte avec les différents dispositifs spatiaux possibles. Car tous les textes et toutes les dramaturgies qu'ils contiennent n'appellent pas nécessairement le même dispositif d'énonciation, d'écoute et d'adresse. La forme que prend la lecture publique (notamment via le dispositif spatial, qui nous intéresse ici) se fait le reflet d'une lecture attentive de sa construction dramaturgique. Ainsi Michel Simonot constatant une sorte de désengagement innocent des équipes vis-à-vis du dispositif par lequel la lecture se présente, en appelle à ce lien étroit entre une dramaturgie et sa mise en lecture dans un geste qu'il apparente à celui d'une véritable « mise en scène », en cela que l'événement se donne à voir comme la mise à l'écoute et à la vue d'un texte :

> « La diversification des dénominations (« mise en espace », « mise en voix », « version pupitre », « mise en bouche », « mots en espace », « lecture scénique », « lecture à la table », « lecture dramatisée »...) n'est pas seulement le résultat de la seule recherche de distinction

> d'appellations dans une stratégie de communication. Elle engage, dans le « dispositif concret » lui-même (la table, le pupitre, le déplacement...), un rapport au texte et donc la construction de son sens. Celui-ci commence par les postures physiques de lecture, dans le rapport spatial et physique des corps, des regards, des voix avec les supports, avec le texte, avec les spectateurs. C'est dans les conditions matérielles, c'est à dire là où cela paraît le moins évident, que se dissimule et se fabriquent en premier lieu le sens, les dimensions d'un texte. »[81]

A la lecture qui semble découvrir un texte en même temps que son public, Michel Simonot préconise une lecture fruit d'un travail dramaturgique approfondi, permettant donc d'en explorer les potentialités scéniques à venir. Et lui de poursuivre : « On pourrait dire que toute lecture est une mise en scène des possibilités de mise en scène d'un texte. […] Tout se passe trop souvent comme si la simple intention de « lecture » dédouanait de la responsabilité artistique de ce qui, dans la lecture, se joue, se met en scène, se construit comme rapport à un texte, une langue, une écriture. » La prise en compte de l'espace dans lequel se lit la pièce n'est alors pas seulement le reflet des potentialités scéniques du texte, mais reflèterait aussi la mise à vue et à l'écoute du travail de la langue de l'auteur (chose que l'on imagine bien pour une pièce chorale ou polyphonique par exemple). L'espace de la lecture comme premier espace de la mise en scène du texte. La dimension spatiale et visuelle de la mise en lecture a donc à voir avec une lecture dramaturgique du texte, et permet d'offrir un cadre d'écoute révélateur d'une écriture et de son fonctionnement interne.

Dans cette partie, nous nous interrogerons donc sur le passage d'un texte – à l'écriture propre avec ses caractéristiques – à sa mise en lecture, à l'espace qu'il appelle, qu'il peut potentiellement ambitionner, et qui peut être pensé et discuté par les équipes chargées de mettre en lecture un texte. En reprenant pour appui les textes de notre corpus issus du festival Regards croisés et du dispositif-cadre qu'il propose et que nous avons décris plus haut, nous allons tenter de voir ce que ces textes nous disent de l'espace et donc du dispositif de mise en lecture adéquat (sans jamais postuler qu'il n'y a qu'une façon de mettre en lecture un texte).

Pour commencer, partons du processus inverse en observant un choix de mise en lecture (en l'occurrence celle du *Cadavre dans l'œil* d'Hakim Bah) pour ensuite remonter à sa dramaturgie, à son écriture. Accompagnée par Thierry Blanc (et lue par Stéphane Czopek, Léo Ferber et Thierry Blanc), la lecture s'est faite différemment du dispositif habituellement adopté, en cela qu'ils ont décidé de s'affranchir de la table et du dispositif central pour chercher une autre façon de lire ce texte et de l'adresser au public. Le locuteur principal de la pièce est le personnage Dani racontant une partie de sa vie, et notamment l'exécution de son père dont il a été témoin. Du côté du jeu d'acteur (mais nous nous y intéresserons dans une partie à venir), le choix a été fait de faire lire la pièce par trois comédiens-lecteurs alors qu'il n'y a qu'un personnage en situation de monologue; d'autres personnages sont convoqués par Dani, intégrés dans le récit, dans sa parole, comme c'est le cas dans l'extrait suivant :

81 Michel Simonot, « De l'innocence des lectures », *Agôn* [En ligne], Des lectures, pour quoi faire ?, Les lectures, symptôme d'un milieu théâtral en crise ?, Enquêtes, mis à jour le : 13/11/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1859

« J'avais pas peur,
j'avais d'ailleurs jamais peur,
j'ouvre sa porte.
En uniforme militaire il était affalé confortablement derrière son bureau,
entrain de bricoler des papiers.

Comme **il dit**:
Dani !
Je dis :
…
Comme **il dit** :
Tu veux des petits cochons ?
Je dis :
Non.
[...] »[82]

Plus tard donc nous nous interrogerons sur la question de l'appropriation d'un personnage par un comédien-lecteur lorsqu'il s'agit moins d'*interpréter* un personnage que de le *lire*, et donc à la répartition de la parole et des personnages. Pour revenir à ce qui nous intéresse ici, le dispositif choisi a été celui de la frontalité, avec pupitres, dans une écoute de l'écriture faisant moins dialoguer le/les personnages que fonctionnant sur le mode d'énonciation de la narration, du souvenir et du témoignage. Dans la pièce, Hakim Bah raconte la façon dont son pays, la Guinée, est en train de démolir une partie de son passé (notamment le pont du 8 novembre sur lequel des opposants au régime d'Ahmed Sékou Touré, ont été pendus le 25 janvier 1971) avant même de l'avoir analysé et questionné. C'est donc une tentative de restauration de la mémoire qu'entreprend à son échelle (l'écriture) Hakim Bah : « *Le Cadavre dans l'œil* raconte ce problème de mémoire du pays. Le camp Boiro a été démoli, à la place on a construit un autre camp militaire. Actuellement quand on passe là-bas, on n'a aucun souvenir de ce qu'il s'est passé. »[83] dit-il. Dans sa narration, Dani s'adresse directement à nous – dans le fait même de raconter qui prend en compte l'adresse, l'autre, et dans l'emploi du « vous » –, qui instaure un rapport de locuteur à interlocuteur (le public), qui est hors de l'espace dramatique du texte (comme le serait un autre personnage). Dans les premières pages de la pièce, il évoque notamment qu'il a dû changer de nom car son père était un opposant au régime autoritaire et que sa mère était désormais sous le joug d'un dirigeant du camp de détention Boiro :

« Je vous dit tout ça pour que vous le sachiez d'entrée de jeu,
je me fous qu'on m'appelle par mon nom ou pas,
accorde pas assez d'importance à mon nom même s'il y en a tellement qui accorde tellement d'importance à leur nom.
Si vous y tenez tant parce qu'apparemment vous y tenez tant tenez :
je m'appelle on m'appelle,
Dani.
C'est mon nom,
Dani.
[...] »[84]

82 Hakim Bah, *Le Cadavre dans l'œil*, pièce non éditée, transmise à Troisième Bureau dans le cadre de la lecture de la pièce au festival Regards croisés 2013
83 Hakim Bah, propos recueillis par Anne Maurin, in Agitpress, journal quotidien de l'édition 2013 du festival Regards croisés, 17 mai 2013
84 Hakim Bah, *Le Cadavre dans l'œil*, op.cit.

Dans le mode narratif mis en place par l'auteur, l'adresse est donc clairement dirigée vers le public, vers celui qui écoute et qui reçoit le récit de Dani. Car il est important de noter que dans le cadre d'une lecture publique où l'on s'intéresse principalement à une écriture, à une dramaturgie, le travail de construction littéraire de l'auteur peut intéresser tout autant que l'histoire racontée. Le public est à la fois à l'écoute d'une histoire, de la fable, mais la mise en lecture, en voix par la structuration et l'agencement des voix, des rythmes de lecture permet d'en approcher la construction dramaturgique (chose qui dans la lecture solitaire se trouve peut-être moins révélée). L'adresse nous est donné à voir, à sentir. La frontalité est palpable, visible et nous indique une forme du texte, une construction. Au départ de cette pièce, il y a aussi la volonté d'un auteur de vouloir écrire sur le problème de mémoire auquel est confronté son pays. La narration est donc double, à la fois celle du personnage Dani et celle de l'auteur, dans un mouvement où la voix de l'auteur transparaît à travers celle du personnage. Le dispositif[85] frontal choisi par l'équipe est donc le résultat d'une forme dramaturgique construite sur la base d'une énonciation directement adressée à l'auditoire. Les spectateurs-auditeurs sont en quelque sorte pris à parti et englobés dans le procédé d'écriture et d'énonciation. C'est ainsi donc que d'une lecture de la pièce découle un choix signifiant et en quelque sorte fidèle à l'écriture, de dispositif spatial. L'espace de la table (sur lequel nous reviendrons) crée un espace d'échange entre les personnages qui s'adressent les uns aux autres. Dans le texte d'Hakim Bah, la forme du dialogue n'a pas vraiment cours et procède davantage d'un dire émanant d'une voix, celle de Dani. Ainsi, bien qu'il y ait différentes voix qui circulent dans le texte et au sein de sa parole (une voix narrative exprimant la dimension de témoignage et de recul, une voix du personnage pris dans l'action dramatique d'un souvenir, d'une scène qu'il nous donne à voir et une voix que nous pourrions dire didascalique dans le sens où de longs passages donnent à percevoir une atmosphère, une ambiance de la ville sur la base d'une description visuelle et sonore très précise), le dialogue à proprement parlé n'a pas lieu (notamment du fait que la narration a lieu dans un temps postérieur et que les personnages qu'il convoque dans son récit sont des personnages appartenant à un passé révolu, et non pas au présent de la narration). Quittant l'espace de la table pour investir un autre espace, les comédiens-lecteurs ont quitté un espace chargé de la forme d'échange dialogique. Ces trois voix forment davantage un paysage qu'un espace de dialogue. C'est ainsi que nous avons perçu le choix de faire lire la pièce par trois comédiens. Les trois pupitres côte à côte s'affranchissent donc de la forme dialogique que peut induire la table et le face à face des personnages.

Pour ce qui est de la pièce *Antidote* de Nicoleta Esinencu, elle se construit aussi sur un mode énonciatif adressé qui intègre le public dans ce discours, racontant et pointant les zones troubles, les incohérences, l'hypocrisie et la manipulation des populations dans le bloc soviétique depuis la seconde guerre mondiale. Ce qui est raconté fait partie de l'histoire de notre continent, et de notre époque contemporaine. Le discours nous est adressé, mais sur un mode beaucoup plus collectif qu'individuel. À la question posée par le journal quotidien du festival Regards croisés l'Agit presse « à qui adressez-vous ce texte ? », Nicoleta Esinencu répond :

85 Voir photographies de la mise en lecture en annexe

> « À mon public bien évidemment. Il n'y a pas qu'*Antidote*, j'ai beaucoup de textes écrits à la seconde personne. Je trouve cela plus direct. J'aime bien adresser les mots, mon texte, plus directement. Je ne veux pas me mettre en dehors, utilisez le « vous », il s'agit plus d'un « nous ». »[86]

L'espace collectif que crée le dispositif de la table entourée des spectateurs-auditeurs semble un format adéquat pour véhiculer cette sensation du « nous », qui invite le public à se sentir *concerné* par ce qui est dit. De l'ordre d'une mémoire collective qui nous est proche, l'adresse est à la fois frontale (dans la forme monologique) et diffuse dans le fait que ce qui est dit s'adresse à un enjeu collectif, à ce « nous » dans lequel l'auteure s'inclue, créant davantage un espace partagé qu'un espace clivé entre celui qui énonce et celui qui reçoit, entre l'espace de l'énonciation et l'espace du public, brouillant la frontière entre les espaces, et remettant en cause le mode d'adresse, qui semble émerger d'un « nous ». Cette voix de l'Histoire dont nous parlions précédemment permet de se détacher de la notion de personnage, pour permettre à une voix diffuse de l'Histoire de s'exprimer. Cette voix diffuse estompe l'individualité pour s'adresser depuis et vers le collectif. La proximité avec ce qui est dit transforme en quelque sorte l'adresse, chose qui n'avait pas lieu de la même façon avec *Le Cadavre dans l'œil* racontant une réalité et une Histoire assez éloignée de la notre, l'adresse reposant aussi dans ce cas là sur un clivage entre celui qui connaît l'histoire et l'Histoire, et qui nous la transmet à nous qui ne la connaissons pas ou peu (l'Histoire de la Guinée). La frontalité de l'adresse est donc plus évidente dans ce cas-là.

Le format habituel pratiqué par Troisième Bureau lors du festival Regards croisés, de la table au centre et des spectateurs assis tout autour, est donc une base, une marque de fabrique, mais qui ne doit pas être un modèle inaliénable et définitif lorsqu'un texte convoque le besoin d'un autre rapport d'adresse, notamment détachée du rapport interpersonnel des personnages lorsqu'il s'agit d'une parole de l'ordre du témoignage adressé, comme c'est le cas du *Cadavre dans l'œil* d'Hakim Bah. Lors de la réunion de bilan du festival, à propos de la lecture de *Tout doit disparaître* d'Éric Pessan, Sylvie Jobert a évoqué des réserves quant à l'efficacité du format « table » en regard de la construction dramaturgique de la pièce, évoquant à cet endroit une « contre-productivité » du dispositif. Comme nous avons pu le voir plus tôt en nous intéressant à ce texte, la dimension polyphonique allait à l'encontre de toute relation interpersonnelle entre les nombreux personnages. Chacun d'entre eux s'attachant à faire le récit depuis son seul point de vue, répondant à un journaliste, sans que les personnages ne cherchent à entendre les récits alentours, sans que les répliques ne se répondent. Pour reprendre une citation que nous avons déjà sollicitée, « l'espace phoné » dont parle Sandrine Le Pors à propos du théâtre des voix permet de percevoir une forme dramatique davantage construite sur l'idée de paysage sonore et de voix disparates que sur la convergence de celles-ci vers un quelconque projet dramatique commun, créant de fait un lien entre les personnages :

> « L'articulation entre l'émergence de voix et la construction d'un travail rythmique où les répliques composent un large éventail de signaux sonores contribue à façonner ce que

86 Nicoleta Esinencu, propos recueillis par Pascal Sigwalt in *L'Agitpress*, 17 mai 2013, Grenoble

> j'appellerais un « espace phoné ». L'espace phoné qui se caractérise d'abord par une absence de point centrifuge (il est souvent le carrefour de voix entremêlées) est travaillé selon une logique de composition rythmique qui place les locuteurs non pas en premier chef dans une « situation dramatique » mais dans une « situation d'énonciation » qui engage un jeu sur la surface du langage. »[87]

La multitude des voix fragmentées construisaient un espace dramaturgique sans dialogue, sans élan vers l'autre, si ce n'est le geste de raconter qui constitue une adresse. Mais la forme reportage peine à sortir d'une sorte d'enfermement auto-centré. Ainsi donc la table créant un espace de dialogue et d'échange pouvait ne pas sembler propice à une dramaturgie telle que celle développée dans *Tout doit disparaître*, dans laquelle ni les paroles ni les regards entre les personnages ne sont induits. Et comme le disait Éric Pessan lui-même à propos de sa pièce : « ça ne dialogue pas, ça énonce. »

1.2. La table et la présence visible de l'objet livre

Continuant notre exploration du projet de Troisième Bureau et de Regards croisés, nous allons maintenant nous intéresser plus amplement à cette table qui agit comme un réel catalyseur de la lecture publique telle que pratiquée par ce collectif. Instaurant un rapport singulier au public, la table de Troisième Bureau nous parle de ce que veut dire mettre en lecture un texte, le donner à découvrir et l'offrir en partage. Dans un deuxième temps, et plus globalement, nous nous intéresserons à la présence visible du texte, de l'objet texte dans l'espace de la lecture publique, comme point essentiel du phénomène d'apparition.

Le concept de la Table chez Troisième Bureau

La pratique de la lecture publique telle que la pense et la met en place le comité de lecture Troisième Bureau étant celle à laquelle nous nous sommes le plus intéressée, nous mène désormais à nous attarder sur l'objet "table", faisant à la fois partie de l'espace et le construisant tout autant. Comme nous l'avons déjà évoqué, la table qui est au cœur du dispositif imaginé par Troisième Bureau, sur une idée d'Enzo Cormann fait désormais partie de la marque de fabrique du comité et de Regards croisés. Nous allons donc nous pencher sur les caractéristiques de cette table, sa fonction et l'espace qu'elle déploie, pour le texte, comme en tant que scène (de l'écriture et du devenir scénique) :

> « Pour ce qui regarde Troisième Bureau, je suis à l'origine du dispositif "grande table". Tout simplement, parce que ce qu'on appelle couramment le "travail à la table" m'a toujours paru l'instance optimale de collectivisation d'un texte et de sa mue en parole. Les enjeux, les

87 Sandrine Le Pors, *op.cit.*, p. 43

> desseins sont "mis sur la table". L'assemblée se constitue autour d'un objet (la table), un espace vide mais concret, qui prend la dimension symbolique du territoire de la pensée collective. Un espace vacant et fortement éclairé, pour ainsi dire *incandescent*, autour duquel se disposent les entreparleurs et les membres de l'assistance. »[88]

La table[89] forme un très grand carré d'environ 5m x 5m, où le public est tout autour assis. D'imposantes lampes disposées au-dessus de la table, viennent éclairer cet espace central. Comme le dit Enzo Cormann, la table évoque avant tout le travail à la table, le travail préparatoire qui est effectué dans les premiers temps d'une création, temps où le metteur en scène, le dramaturge ainsi que les comédiens se réunissent pour lire, ouvrir, décortiquer, analyser le texte. La lecture à voix haute et la lecture dramaturgique sont habituellement les deux points sur lesquels l'équipe se focalise durant ce travail préparatoire. À cette étape de travail, le texte est au centre de l'attention, avant qu'il ne s'en aille vers le devenir scénique et les considérations propres à sa mise en scène. Ainsi, la table de Troisième Bureau peut évoquer le perpétuel travail de recherche et de questionnement autour du texte, qui est loin d'avoir épuisé toutes les directions et potentialités que proposent l'écriture. Il y a quelque chose d'un travail en cours, d'un chantier réflexif autour du texte, encore présent au moment de la lecture publique et qui permet au spectateur-auditeur de l'investir lui aussi sans avoir le sentiment que tout a déjà été défriché pour lui. Sans affirmer un savoir complet et définitif sur le texte, la mise en lecture permet d'entendre un texte dans une certaine nudité, au plus près de l'écriture. « La mise en voix d'un texte a quelque chose de très érotique qui, sans déshabiller le texte en trace ses contours et y décèle ses lumières. La mise en voix d'un texte ressemble à de l'amour courtois. Amour courtois envers le texte, amour courtois envers l'assistance »[90] nous dit l'auteure Marie Dilasser. À priori, la table est porteuse d'une connotation laborieuse et quelque peu austère, rappelant le travail intellectuel et l'univers de la bibliothèque. Et par ailleurs, on a l'habitude d'entendre que pour bien lire un texte il s'agit d'être debout face à son auditoire. Il semble donc dans le cas de Troisième Bureau que soit privilégiée une approche littéraire et dramaturgique (semblable au travail mené par le comité durant l'année et qui se réunit autour de cette même table pour discuter, lire, débattre des textes), rendant tout à fait légitime la présence de cette table. Mais d'autre part, le fait qu'elle rappelle fortement le travail à la table, préparatoire à une création, peut tout aussi bien situer l'événement dans un regard porté vers les potentialités du devenir scénique de la pièce. Car ce grand espace de la table très éclairée, espace vide en son centre, comme l'espace de déploiement autonome du texte, n'est pas sans rappeler l'imaginaire de la scène de théâtre. Si au moment de la lecture, l'espace « scène » n'est pas encore habité par l'univers de la mise en scène et de l'image – mais au contraire reste vide et prêt à accueillir plus tard une potentielle mise en scène, un investissement au cœur de la scène du texte, l'espace vide de la table étant une sorte d'image de l'espace du texte non-encore investi par la scène, mais disposé à l'être – cette table ressemble aussi à un tremplin vers le devenir scénique. Mais il faut émettre une nuance ici. Car en effet, elle n'indique pas pour autant un devenir scénique précis, elle ne prévoit rien ni n'influence de direction

88 Enzo Cormann, entretien (via un questionnaire), juillet 2013
89 Voir photographies pour mieux visualiser l'espace créé par ce dispositif, en annexe
90 Marie Dilasser, « Un art de la pauvreté », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Des lectures, pour quoi faire ?, Un espace à inventer, mis à jour le : 10/11/2011, URL : http//agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1870

précise pour une mise en scène à venir. Cela peut nous apparaître davantage comme une métaphore ou une mise en abîme de la double destination du texte de théâtre, de littérature et de création scénique, mais n'agissant aucunement d'une façon prescriptive.

D'autre part, l'espace d'échange de la parole que crée la table avec en son tour les comédiens-lecteurs, constitue aussi un lieu de réception de la parole, des répliques, de la langue, de l'écriture, dans un mouvement qui semble dire littéralement qu'un texte, qu'une écriture est *mise sur la table*. Et cet espace qui reste quelque peu vacant devient une sorte d'espace collectif que chacun des spectateurs-auditeurs peut investir par son imaginaire. Cet espace vide et central de la table n'appartient à personne et à tous à la fois, c'est un espace d'accueil, d'accueil du texte et de l'auteur, mais aussi du public (nous aborderons plus tard la question de la place du public et du travail d'imagination par lequel il se trouve sollicité). Pour revenir à cet espace d'accueil de la parole, la mise en lecture d'un texte est avant tout cela, faire entendre une écriture, lui donner un espace dans lequel se déployer. Les mots sont comme jetés sur la table, en son centre, et prêt à être reçus et collectés par l'assemblée réunie. Nous le verrons plus tard lorsque nous nous intéresserons aux considérations du jeu d'acteur dans le cadre de la lecture publique, mais il s'avère que les personnages pris en charge par les comédiens-lecteurs puisqu'ils sont davantage *lus* qu'*interprétés* et *incorporés,* se voient eux aussi projetés sur la table, en avant du comédien-lecteur. L'espace vide et non-peuplé d'images et de représentations laisse place à la fiction, à la parole et aux personnages qui par le fait de la parole énoncée, investissent l'espace central. Une sorte de scène invisible pourrait-on dire se met alors en place.

Selon les lieux, les espaces et les dispositifs adoptés pour mettre en lecture un texte, transparaissent différents mode de *mise en scène* du texte. Se poser la question du dispositif adéquat à l'écoute de telle ou telle dramaturgie c'est déjà se poser la question dramaturgique du passage à la scène ou du moins du passage à une situation de confrontation publique. Si comme le dit Roland Barthes, la théâtralité réside dans « le théâtre moins le texte », alors le dispositif scénique fait partie d'une pensée de la théâtralité en cela qu'il crée une sorte de mise en scène, un environnement spatial au texte. Au-delà du texte lui-même, cet environnement détermine entre autres le format d'adresse, et donc le rapport au public.

La présence de l'objet texte

La présence matérielle et visuelle de l'objet texte (qu'il soit un livre, un manuscrit, des feuilles volantes...) est certainement l'élément caractérisant au maximum la lecture publique. Si bien que l'auteure Magali Mougel voit en cet objet l'indicateur fixe définissant la lecture publique : « La lecture publique a

cela d'embarrassant que nous ne savons pas très bien ce que c'est que cette chose protéiforme. Finalement rien ne la définit, hormis le fait qu'il subsiste sur l'espace de la scène, la présence du livre, du manuscrit de l'auteur lu, mis en voix. »[91] L'événement littéraire étant au premier plan de la lecture publique, le texte comme aboutissement du travail de l'auteur se donne à voir. Il est à la fois le signe de la portée littéraire de la manifestation, le support de travail du comédien-lecteur, l'indicateur de temps du spectateur (en cela que le rythme de la « tourne » des pages donne à voir le chemin parcouru et celui qu'il reste à parcourir), et le signe d'une mise à vue de l'écriture, d'une mise en scène du texte lui-même qui se montre, de la théâtralité qu'il propose.

À partir du geste d'écriture de l'auteur qui inscrit les mots sur la page, la lecture publique opère une sorte d'extraction des mots de la page au profit de leur profération. Et c'est ce geste même de se pencher sur un texte et de le donner à entendre, de le dire, de le proférer qui est mis en scène et rendu visible. Il semble qu'une partie de la théâtralité de l'événement se situe à cet endroit, dans la distance qu'il y a entre l'écriture et la sortie de page que fait le comédien-lecteur avant de proférer le texte, avant de dire sa réplique. Le texte devient oralité. Nous pourrions dire que la présence du texte nous donne directement à *voir* l'écriture, mais la distance avec le texte nous empêche de pouvoir lire. En revanche ce à quoi le spectateur-auditeur assiste n'est autre que la prise en charge du mot par l'acteur. L'acteur lit. Et le spectateur-auditeur semble lire par procuration, comme s'il donnait le temps de la lecture le soin à l'acteur de lui faire entendre, lire le texte. Le comédien-lecteur pourrait donc être envisagé comme une sorte de lecteur par procuration, de double du spectateur-auditeur. Le texte présent dans l'espace de la lecture publique montre l'origine de la parole de l'acteur, dévoile l'instance d'où il tire ses répliques (chose qui au théâtre nous est dérobée), dans un mouvement de dévoilement et d'affranchissement d'une quelconque illusion.

La présence du texte nous parle du jeu d'acteur. Habituellement chargé de mémoriser le texte et de le restituer dans une illusion du personnage qui consiste à nous faire croire que ces paroles sont les siennes, lors d'une mise en lecture, l'acteur lit dans un processus de dévoilement qui donne à voir le texte comme source et appui d'une parole qui ne lui appartient pas. Pour Alice Carré et Lise Lenne, la présence du texte est créateur de distance : « Ce qui séduirait donc dans la lecture serait ce processus de mise à distance qu'implique la présence matérielle du texte : entre l'acteur et son personnage, entre l'acteur et sa parole, entre l'acteur et le spectateur. La lecture est un espace de l'apparition, le lieu de la visibilité du texte, tandis que la mise en scène signe sa disparition dans l'incarnation. »[92] La présence du texte à vue correspondrait alors à un espace non-encore investi, encore vierge de mise en scène et d'images. Alors que dans la mise en scène, le texte comme objet est évacué pour que la mise en scène se présente comme une interprétation d'un texte préalablement saisi – mais qui dans la forme présentée n'est plus le texte (ou

91 Magali Mougel, « Cette forme qui boite, qui est-elle ? », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Des lectures, pour quoi faire ?, Un espace à inventer, mis à jour le : 25/10/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1881

92 Alice Carré et Lise Lenne, « La lecture : mode, prétexte ou nécessité ? », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Des lectures, pour quoi faire ?, mis à jour le : 10/11/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1923

du moins la mise en scène en donne-t-elle une image, une direction... témoignant d'une appropriation du texte et donc d'une transformation en quelque sorte) – la présence du texte dans la lecture publique indique une sorte de restitution fidèle de celui-ci, dans une appropriation du bout des doigts. Ainsi, Georges Jean, auteur de l'ouvrage *Lire à haute voix*[93] cite Paul Zumthor comme suit :

> « Zumthor ajoute que « lorsque le poète ou l'interprète chante ou récite (que le texte soit improvisé ou mémorisé) sa voix seule confère à celui-ci son autorité. Si le poète ou l'interprète lit dans un livre ce qu'entendent ses auditeurs, l'autorité provient plutôt du livre comme tel, objet visuellement perçu. » [Paul Zumthor, *La lettre et la voix*, Le Seuil, 1987, pp. 19-20] »[94]

Approchant l'idée d'un acteur porte-voix, les comédiens-lecteurs prêtent leur voix au texte, mais de par la présence visible du texte, ne s'y substituent pas. C'est en quelque sorte l'objet texte, l'objet littéraire qui anime les comédiens-lecteurs, et non le contraire.

Avec cette mise en scène de l'objet-texte, il serait intéressant d'aller voir du côté du degré de théâtralité ici convoqué. Si nous reprenons la définition que fait Roland Barthes de la théâtralité :

> « Qu'est-ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes, de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submergent le texte sous la plénitude de son langage extérieur. »[95]

S'il postule que la théâtralité consiste en ce qui reste une fois que nous avons mis de côté le texte, dans le cadre de la lecture publique qui prend justement le texte comme fondement de l'événement et réduisant au minimum « l'épaisseur de signes » pouvant l'entourer dans le cas d'une mise en scène, si théâtralité il y a, elle réside justement dans le texte. Mais ce qui semble davantage faire théâtralité lors d'une mise en lecture est à chercher du côté de la présence du texte à vue, de sa mise en scène, de sa mise en *signe*. Par ailleurs et ce sur quoi nous reviendrons en travaillant la notion de théâtralité de l'écoute, Roland Barthes en parlant d' « épaisseur de signes » fait de la théâtralité une donnée fonctionnant majoritairement à partir de l'aspect visuel de la scène. Si nous jouons le jeu d'aller dans ce sens, alors le texte visible devient signe et fait partie du fonctionnement de la théâtralité. « Dans le second cas, *théâtral* veut dire la manière spécifique de l'énonciation théâtrale, la circulation de la parole, le dédoublement visualisé de l'énonciateur (personnage/acteur) et de ses énoncés, l'artificialité de la représentation. » peut-on lire dans le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis[96]. Comme support du comédien-lecteur, le texte se fait aussi l'enclencheur de la théâtralité, en cela qu'il permet à l'acteur d'opérer un basculement entre sa présence ordinaire et le personnage de fiction. Même peu joué, le ton est rarement monocorde et dénué de toute nuances et variations, ce qui permet à l'acteur de faire théâtre, même minimalement. Le texte semble ici en tant qu'objet-support être à l'origine de ce basculement vers la fiction, vers le théâtre, et donc par extension vers la théâtralité. Puisque la définition de la théâtralité de Roland Barthes ne paraît pas convenir à ce qui fait théâtre (soupçon de théâtre) dans la lecture publique, une autre définition de Luc

93 Georges Jean, *Lire à haute voix,* Les éditions de l'atelier/les éditions ouvrières, Paris, 1999
94 Georges Jean, *op.cit.,* p. 64
95 Roland Barthes, *Essais critiques*, Le Seuil, Paris, 1964, pp. 41-42
96 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 359

Boucris, la prenant à contre-pied retiendra davantage notre attention : « Mais pour tous ceux qui revendiquent l'appartenance du théâtre à la sphère de l'art, il doit exister une coupure : la théâtralité, c'est la représentation moins l'effet ou, pour formuler les choses autrement, la représentation moins le spectaculaire. »[97] car c'est notamment dans cette absence de spectaculaire, d'atours submergeant le texte que se manifeste l'acte de la lecture publique.

Alors que le temps de la mise en scène impose une temporalité plus ou moins décalée de la durée d'un texte à la simple lecture, la mise en lecture se rapproche davantage de l'économie de l'écriture. Ni déplacements, ni images, ni effets visuels ne viennent s'intercaler à l'intérieur du texte, nous donnant à entendre le texte dans une durée proche de la lecture solitaire. C'est alors le texte qui donne sa durée, son rythme à la scène (du moins à l'espace de représentation) et non l'inverse. À voir les pages se tourner et la pile de feuilles diminuer, le temps de la pièce se trouve mis à vue.

Au contraire de la mise en scène qui propose une lecture du texte souvent augmentée d'images, d'effets de mise en scène, de scénographie, costumes, lumières... allant dans le sens d'une interprétation du texte, l'espace nu de la lecture publique dans lequel le seul objet, le seul accessoire se trouve être le texte (fonctionnant comme premier partenaire de jeu pour le comédien-lecteur), à travers sa présence visible laisse ouverte toute la variété des possibles. Toutes les directions du textes sont encore là. Toutes les lectures et les mises en scène imaginables sont encore contenues dans cet objet texte. Dans le prolongement de cet intérêt que nous avons porté à l'objet-texte, nous allons maintenant nous intéresser à *l'exhibition des mots*.

1.3. *L'exhibition des mots*[98]

À partir de cette formule d' « exhibition des mots » employée par l'auteur, metteur en scène et essayiste Denis Guénoun, il sera pour nous l'occasion de traiter du concept de mise en scène du mot, de son passage au visible, à la monstration et à ce que le terme « exhibition » charrie avec lui de spectaculaire, qui prolongera donc notre réflexion sur la théâtralité de la mise en lecture. En plaçant le texte au cœur de l'événement, la lecture publique insiste sur l'écoute du texte. Mais de part le caractère public et de rassemblement autour d'un texte (chose bien différente de la lecture radiophonique par exemple, ne convoquant pas l'assemblée) dans un lieu scénographié pour l'occasion, est induite aussi l'idée d'une appréhension visuelle de l'événement. Le mot et la profération du texte sont alors associés à un environnement à la fois sonore et visuel, dans un mouvement de mise à vue de l'écriture.

97 Luc Boucris « L'idylle chahutée de l'espace et de la la théâtralité » (pp. 56-65), in *Théâtre/Public*, n°205 « Entre-deux du théâtral et du performatif », Gennevilliers, 2013, pp. 57-58

98 Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots*, Circé/poche, Belfort, 1998

« Le texte fait image grâce à la parole sans besoin de transposition visuelle ou de support de représentation. L'écriture se met en représentation sur la scène de la parole et s'ouvre ainsi sur l'imaginaire. »[99] Ce propos de Denise Schröpfer nous permet d'entamer cette réflexion autour du pouvoir d'évocation et de stimulation de l'imagination que détient le mot et sa profération. La lecture publique en s'attachant à lire un texte en public lui donne une réalité sonore et auditive ainsi qu'un espace de représentation visuelle, physique, concrète, matérielle (en convoquant une assemblée, présente). Il y a là à entendre et à voir. Mais il serait plus juste de parler de perception que de vision, du fait de la subjectivité qui est celle du spectateur-auditeur recevant le texte, le percevant, s'en faisant une représentation mentale, mais ne le voyant pas à proprement parler. Dans son ouvrage *L'Exhibition des mots*, Denis Guénoun s'attachant au statut et à la présence/absence des mots dans la mise en scène, affirme la propriété invisible du langage sous-tendant alors toute la question du passage à la scène, soit le passage de l'invisible au visible. La scène donc permettrait au mot de s'*exhiber*, de devenir visible :

> « [...] le langage n'est pas dans l'élément du visible. C'est le premier plan de la réflexion : les mots sont in-visibles parce qu'ils s'énoncent en sonorités. Ceci concerne leur matérialité, leur corps – l'ordre des signifiants, pour parler grossièrement. Mais les mots participent aussi du non-visible par l'élément de leur signifié. En effet, celui-ci est de l'ordre de l'intellectualité – de l'intelligible, et à ce titre distinct du sensible dont le visible est une part. […] Les mots sont des sons, et des sens : doublement in-montrables. Et le théâtre veut les donner à voir. »[100]

Si lors de la mise en scène, le mot est appris et donc absent de l'espace scénique en tant qu'objet littéraire et inscrit sur le papier, mais en même temps rendu présent par la profération qu'en fait l'acteur, dans la mise en lecture, le mot est tout entier présent, proféré et visible. L'écrit et la parole se rejoignent. Le texte est à la fois présent et présenté, montré. La profération du texte ne renvoie pas à une absence de celui-ci mais à une présence exacerbée, exhibée. Le terme « exhiber » nous dit le geste d'extraction, dans notre cas depuis l'écrit jusqu'à son appropriation vocale par l'acteur. Denis Guénoun définit le théâtre et la théâtralité dans le passage du texte soumis au regard (dans le passage à la mise en scène qui témoigne d'un texte-source absent), déclarant que le texte seul ne peut être porteur de théâtralité :

> « Le texte est un écrit, un écrit littéraire, livresque. L'auteur en est un écrivain. Avec le texte tout commence, en lui tout s'origine et se fonde. Mais le texte ne produit pas, à lui seul, la théâtralité du théâtre. La théâtralité n'est pas dans le texte. Elle est la venue du texte au regard. Elle est ce procès par quoi les mots sortent d'eux-mêmes pour produire du visible. La théâtralité, c'est la mise / en / scène même. »[101]

nous dit-il. Lorsque le comédien-lecteur extrait les mots de la page pour les donner à entendre, cela ressemble à un geste de monstration, d'exhibition. Il les sort de la page, sans tout à fait encore les mettre en scène. La seule scène visuelle sur laquelle les mots peuvent trouver logis se trouve dans la tête des spectateurs-auditeurs. D'autre part, la mise à vue de l'écriture se trouve aussi dans l'écriture elle-même, dans la langue elle-même, comme le dit Denis Guénoun : « Il existe de nombreux textes non dialogués

99 Denise Schröpfer, « La lecture-spectacle dans l'entre-deux de l'écriture et de la représentation scénique » (pp. 224-230), in *Études théâtrales n° 24/25*, Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) – L'avenir d'une crise, textes réunis par Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan, Louvain-la-neuve, 2002, p. 228

100 Denis Guénoun, *op.cit.*, p. 28

101 Denis Guénoun, *op.cit.*, p. 32

qui recèlent cette théâtralité langagière. En effet, le discours, par la forme de son écriture, peut lui-même être une forme de représentation de la langue. »[102] L'auteur qui travaille la matière langue, la bouscule, la décortique, comme le fait par exemple Valère Novarina, témoignant d'une ré-appropriation de la langue et d'une mise à vue sensible de la déconstruction/reconstruction de la langue, produisant un effet d'étrangeté et de recul vis-à-vis de la langue :

> « Que tout le problème est de la Évacuation des écrits, du circuit papelardier, l'apprentissure du beau parole en correction, de la élymination et corrigement du texte propre vers le brouillon, de l'habitude de l'écriture à l'école, de la mise au propre, de la rature et de la reprise du brouillon, du tissage de l'apprentissage des-les écritures dans les écoles. Il tient son cahier comme un saligot. Il écarte, il retisse les tissus de la langue. Détruire l'apprentissage. Évacuer, vider la langue. Verber, ouvrir, réopérer le jour où j'ai appris la parole. […] // Il établit dans la langue son camp, son théâtre. La mettre dans la position avant de l'attaquer. Faire une liste de toutes les tortures possibles à lui infliger. Foutre tout pour m'en finir cette fois. Girer, la travailler comme un corps, éclabousser. […] On est dans les gouffres où sont les langues en formation. C'est pour ça qu'il y a de grands passages de langue morte. »[103]

Plus simplement, l'absence de ponctuation, la forme versifiée, les listes, les répétitions sont autant de signes ostentatoires d'un travail de la langue autre que la simple énonciation d'une pensée, d'un sens, mais bien de la mise à vue, de la mise en scène (visible typographiquement et scénographiquement sur la page) de la langue comme matière. Ainsi, l'exhibition des mots ne se produit pas uniquement dans le temps de la mise en scène comme le postule Denis Guénoun, mais peut aussi se manifester sur la page elle-même.

Par ailleurs, la construction dramaturgique de la pièce peut-être rendue visible lors d'une lecture publique. C'est le cas, comme nous l'avons vu plus avant, lorsque le choix du dispositif scénique rend compte d'un fonctionnement interne de l'écriture. Proposer un espace induisant déjà un rapport de réception et une qualité d'adresse particulière (contenue dans le texte) c'est en quelque sorte rendre visible et sensible une caractéristique propre à l'écriture. C'était le cas de la mise en lecture du *Cadavre dans l'œil* d'Hakim Bah. En ce sens, la lecture publique peut nous faire voir et sentir une écriture. La versification de la pièce par exemple a été rendue sensible par un travail sur le rythme et la scansion, permettant d'appréhender et de visualiser le texte comme il a été écrit par son auteur.

Ce qui est montré, exhibé dans la lecture publique c'est aussi l'écriture théâtrale prise de manière générale, dans une revendication en faveur d'une plus grande diffusion de l'écriture contemporaine, c'est mettre le texte sur la place publique, le donner à voir en tant qu'il existe mais qu'il est souvent laissé dans l'ombre et dérobé au visible et à la connaissance. La mise en lecture offre un espace de visibilité. Michel Simonot qui se pose la question des lieux de diffusion et d'accueil des écritures contemporaines, pose la question de leur visibilité publique. En proposant au public de venir écouter, la lecture publique propose de regarder ce qu'il ne voyait peut-être pas avant : la vivacité des écritures contemporaines. Dans l'édito de la treizième édition du festival Regards croisés, nous pouvons lire la formule de « manifestation du texte », qui nous dit l'idée d'une mise en représentation du texte, d'une mise à vue.

---

102 Jean-Marie Piemme, in Michel Corvin *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, entrée « théâtralité », p. 1614
103 Valère Novarina, « Le drame dans la langue française » in *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, Paris, 2007, pp. 42 et 66-67

Pour finir, si la mise en scène est absente de la lecture publique, certains spectateurs à partir de l'écoute du texte imaginent et déploient les hypothèses de mises en scène, les univers potentiels qu'un texte peut suggérer. Comme Denis Guénoun le dit du spectateur de théâtre cherchant les traces du texte dans une mise en scène, le spectateur-auditeur de la lecture publique peut chercher les traces de théâtralité et imaginer les possibles ouverts par le texte :

> « Le public ne regarde pas seulement les corps et les images – ou bien on est au spectacle, pas au théâtre. Le public de théâtre veut voir le passage du texte à la scène. C'est cette demande que soutient son regard très singulier. Ce regard présuppose le texte. Il fouille la scène pour en exhumer le texte enfoui (invisible). Le regard du spectateur est ici une très étrange ouverture à l'écoute. Non pas au sens où il devrait fermer les yeux pour entendre. Au contraire, il doit les ouvrir grand pour scruter la scène, y déceler les signes du passage (invisible) du texte. Ce que le spectateur regarde, c'est le jeu des traces imagées qui atteste la présence ici, physique, corporelle, d'un texte agissant dans l'ombre, obscur et dont l'omniprésence est une sorte d'absence active. »[104]

2. Statut du spectateur-auditeur

Après avoir délimité le cadre spatial de la lecture publique, nous allons désormais nous poser la question de la place du spectateur-auditeur qui assiste à une mise en lecture. Pour cela, nous irons travailler du côté de la formule d'une théâtralité de l'écoute qui nous permet de parler d'un spectateur-*auditeur*, puis le travail d'imagination qui est sollicité chez lui nous fera pencher vers la définition d'un spectateur-metteur en scène, et enfin la dimension *hic et nunc* de l'événement nous permettra de réfléchir au passage de la lecture solitaire à la lecture collective dans une démarche appelant l'assemblée théâtrale. Cette partie se fera notamment l'écho et le pendant de notre réflexion sur le théâtre de la parole, qui trouve une pan important de sa réalisation dans le processus d'écoute.

2.1. Une théâtralité de l'écoute : pour un spectateur-auditeur

Confronté à l'écoute d'un texte qui lui est lu, le spectateur assistant à une lecture publique se retrouve au cœur d'une situation d'écoute, bien différente de la situation dans laquelle il peut se trouver face à une mise en scène intégrant une forte dimension visuelle[105].

---

104 *Ibid.*, pp. 35-36

105 Denis Guénoun, op.cit., p. 25 : « Une assistance se rassemble au théâtre – pour quoi faire ? Pour voir. - Voir et entendre, assister, sentir ? Sans doute, mais plus essentiellement : pour voir. Théâtre provient de ce verbe grec qui signifie : regarder. Et si, dans l'architecture ancienne, le mot désigne le lieu du public (plutôt que la scène, ou l'orchestre), c'est d'abord par cette racine : le théâtre (les gradins) est le lieu d'où l'on voit. »

> « Au "donner à voir" qui fait l'objet même du spectacle théâtral, avec son risque de passivité ou de consommation esthétique, le "donner à entendre", qui est l'objet de la lecture, propose une véritable participation. Il y a dans cet acte particulier l'invitation à faire, dans un moment commun, un rêve éveillé, différent pour chacun. Le "donner à entendre" c'est aussi du "donner à voir", mais avec les yeux et les oreilles de l'âme. »[106]

nous dit Jean-Yves Picq. Si habituellement, la théâtralité se retrouve pensée et cantonnée dans la sphère du visible (le littéraire/textuel pouvant être considéré comme opposé à la théâtralité), notamment depuis la définition qu'en a faite Roland Barthes en 1964, la définissant comme « le théâtre moins le texte »[107]. Si par ailleurs, la théâtralité « serait ce qui, dans la représentation ou dans le texte dramatique, est spécifiquement théâtral (ou scénique) [...] »[108] comme nous le dit Patrice Pavis, elle peut tout aussi bien être la manifestation d'un élan théâtral quelconque, en dehors de la seule forme "représentation théâtrale". Ainsi, la lecture publique si elle n'est pas une mise en scène ni une représentation au sens plein du terme, elle véhicule tout de même une forme de théâtralité, en cela que « quelque chose s'y donne à voir »[109] nous dit Denis Guénoun. À priori donc, la lecture publique par son déficit visuel et par sa spécificité portée sur l'écoute du texte ne correspondrait pas à l'acceptation de la notion de théâtralité. Or, nous postulons le contraire, et allons voir comment l'écoute à un degré divers de la vue peut se faire le lieu de la théâtralité. Nous commencerons par nous intéresser spécifiquement à la réception auditive de la lecture, et dans un deuxième temps nous nous pencherons sur le texte d'Hakim Bah *Le Cadavre dans l'œil* et de la façon dont à l'intérieur même de l'écriture, il construit un paysage visuel et olfactif, propre à la réception par l'écoute.

Du texte à son écoute

Dans un premier temps, l'écoute d'un texte dégagé d'atours visuels et d'images scéniques, donne à entendre un texte dénué d'un environnement spectaculaire. C'est donc une attention toute particulière qui est donnée à l'écoute du texte, lorsqu'il peut parfois se cacher ou se donner à voir sous un angle spécifique, cadré, choisi, dans le cadre de la mise en scène. Dans la lecture publique, l'écoute prenant le pas sur le visuel, le spectateur-auditeur n'est pas projeté dans des images et dirigé par elles, mais il se les créent dans l'intimité de sa réception auditive du texte.

> « Dans cette esthétique épurée, qui se rapproche des pièces radiophoniques, on peut alors peut-être avancer que la solitude du spectateur – auditeur ? est plus importante, que cette forme lui permet une plus grande attention au texte et aussi une plus grande attention à ce que ce texte

106 Jean-Yves Picq, « Notes relatives aux lectures publiques et définition d'une nouvelle chanson de geste », *Agôn* [En ligne], Des lectures, pour quoi faire ?, La nostalgie d'un lieu d'écoute, Enquêtes, mis à jour le : 20/10/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1841

107 Roland Barthes, *Essais critiques*, Le Seuil, Paris, 1964, pp. 41-42 : « Qu'est-ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes, de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submergent le texte sous la plénitude de son langage extérieur. »

108 Patrice Pavis, *op.cit.*, p. 358

109 Denis Guénoun, *op.cit.*, p. 25

> provoque en lui. Il est toujours étonnant à ce sujet de regarder les photographies que Jean-Pierre Angéi prend lors des lectures de *Regards Croisés,* de voir les expressions des spectateurs, *des écoutants*, ils s'absentent, reviennent, s'ennuient, échoués sur la berge, et sont happés de nouveau, repris par la vague. »[110]

Tandis que les images appellent et happent les regards, l'écoute comme le dit l'auteure Laura Tirandaz offre un espace de liberté, d'oisiveté presque, lui permettant d'appréhender intimement le texte. La lecture publique opère une sortie de route de l'univers spectaculaire pour se concentrer sur le texte. théâtralité dans une mise en scène vient en partie du cadre théâtral (cf. Erving Goffman) mis en place et délimitant la sphère théâtrale de la sphère ordinaire à partir d'un contrat, d'une convention théâtrale établie avec les spectateurs. Ainsi, les costumes, les lumières, les coulisses, le quatrième mur (s'il y a lieu), le texte appris sont autant d'éléments marquant ostensiblement la présence du théâtre, pour la plupart de l'ordre de la reconnaissance visuelle. Différemment, la théâtralité qui émane de la lecture publique ne vient pas de la création d'images, ou de repères du type de ceux que nous venons d'énoncer, mais du caractère audible de la lecture. « Si la modernité a pu, avec l'essor de la mise en scène, associer la théâtralité à la représentation, la littérature dramatique continue d'être interrogée à la lumière de ce concept. Qu'es-ce qui appelle, dans un texte plutôt que dans un autre, la réalisation théâtrale ? Sans doute un langage, une voix de l'écriture, suscitant la parole et le geste. »[111] nous disent Geneviève Jolly et Muriel Plana. Ainsi, l'importance donnée aux actes de langages, à l'énonciation, à la parole elle-même, aux jeux de langages, de sons, de rythmes, caractéristiques qui semblent appeler à leur profération, mobilisent l'écoute comme réception première.

> « Un certain nombre d'auteurs contemporains travaillent le langage comme un matériau sonore et privilégient la « corporalité » de l'écriture au contenu apparent des répliques, on peut songer à Gertrude Stein, Valère Novarina, Daniel Lemahieu, Eugène Durif, Werner Schwab, Didier-Georges Gabily, Rodrigo Garcia, Jon Fosse ou Daniel Danis. Quelle est l'incidence de ces jeux phoniques et rythmiques sur une conception du dialogue ? Elle localise la parole dans le corps, et fait de l'énonciation un *geste* qui tend le corps tout entier en direction du public. Pour devenir matérielles, les composantes phoniques et rythmiques du langage ont besoin de la voix du comédien, mais elles préexistent à la profération, dans le texte lui-même. D'où une double théâtralité : celle d'un texte transformé par la voix et le corps de l'acteur; celle d'un texte comportant des échos phoniques, un rythme, qui créent du sens. Analyser la prosodie d'un texte de théâtre ne revient donc pas à restreindre sa portée à la seule lecture, mais à le lire comme texte à dire, dans le but de prévoir ou de préparer sa mise en voix. »[112]

Ces types d'écritures faisant appel aux rythmes, à la musicalité, au processus d'énonciation, induisent une part importante de la réception dans un rapport d'écoute, de réception par l'oreille. Si la lecture publique n'est pas une représentation théâtrale telle que la mise en scène, elle a ses modes de fonctionnement propres sollicitant l'ouïe bien plus que la vue. Les textes d'Hakim Bah, de Nicoleta Esinencu ou encore d'Éric Pessan et Jonas Hassen Khemiri participent de ces dramaturgies du rythme, du dire, et qui appellent à la mise en voix. Le personnage central Amor dans *J'appelle mes frères* de Khemiri est comme

110 Laura Tirandaz, « Le silence de notre écoute », juillet 2013, (document en annexe)

111 Geneviève Jolly et Muriel Plana, in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, entrée « théâtralité », p. 2013

112 Geneviève Jolly et Marie-Christine Lesage, « Jeux phoniques et rythmiques » (pp. 51-55), in Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Actes Sud-Papiers, 2005, p. 51

nous l'avons vu dans la première partie assailli de voix le menant à la paranoïa (difficulté à distinguer sa perception subjective du réel); la réception et donc la vision du monde qu'il se fait, se construit par ces voix, dans une réception auditive du monde qui l'entoure. Ce pouvoir des voix et de l'écoute sur Amor est un des axes dramaturgiques que la mise en lecture fait entendre. Évidemment s'il s'agissait de se questionner sur le passage à la scène, il serait intéressant de travailler la zone de rupture entre cette perception presque exclusivement auditive qu'Amor se fait du monde (en partie tronquée donc), et le monde réel. Dans *Antidote* de Nicoleta Esinencu, le rapport à l'écoute provient d'un traitement du rythme basé sur un double discours présent dans le texte : la voix d'un sujet donnant à voir la perception qu'il a de l'Histoire soviétique et de l'environnement autoritaire dans lequel il a vécu, et une voix tantôt propagandiste, sécuritaire (consignes de sécurité) ou scientifique. C'est cette infiltration de plus en plus forte et insistante du deuxième discours (voix hétérogènes) qui participent d'un rythme qui s'accélère et d'un sentiment de fuite en avant destructrice :

« Tu allumes la gazinière et
Et après
tu allumes la lumière
Parce que
la voix à l'autre bout du fil
ne te dira jamais :
c'était notre erreur,
il y a eu une surdose de gaz

FENTANYL
C22H28N2O
Analgésique opioïde
puissant
à effet rapide.
Pour une dose de 100 µg (2 ml),
l'effet analgésique est à peu près équivalent à
10 mg de morphine.
Les effets secondaires correspondent aux effets des opioïdes :
dépression respiratoire,
rigidité musculaire,
nausées,
vertiges

Tu allumes la gazinière et
Et après
tu allumes la lumière

Ou
sarin
C4H10FO2P
Liquide volatil, incolore et inodore.
Le sarin ou *zarin* est un gaz toxique de guerre
qui peut pénétrer dans l'organisme par la peau ou,
la plupart du temps,
par inhalation, étant un liquide volatil à température ambiante.
L'intoxication se manifeste par d'abondantes sécrétions salivaires,
nasales,
crampes musculaires,
transpiration,
vomissements,
diarrhée aiguë,

perte de conscience,
paralysie respiratoire centrale et périphérique
et décès. »[113]

Ces écritures faisant intervenir des voix indiquent une réception de l'écriture en partie menée par un principe d'écoute. Par ailleurs, la notion de témoignage qui parcourt plusieurs des pièces que nous avons étudiées, propose elle-aussi un mode de réception en grande partie construit sur un principe d'écoute. En effet, en sollicitant l'adresse au cœur de l'écriture (par un personnage s'adressant à nous), l'écoute devient la condition *sine qua non* donnant son sens au témoignage, ou du moins à la narration. Sans interlocuteurs en situation d'écoute, le discours prononcé perd toute sa substance d'adresse. Ainsi, ces dramaturgies se prêtent tout à fait à une réception fonctionnant sur le mode de l'écoute.

> « Les théâtres des actes de parole sont des théâtres de l'oreille : résorbant les effets de fiction dans les modalités du dire, ce sont des écritures qui demandent à leurs récepteurs de se mettre à l'écoute des bruits du monde et de la parole des gens. […] On peut peut-être voir dans ce primat accordé aujourd'hui à un théâtre de l'oreille (et revendiqué aussi bien par M. Vinaver que par V. Novarina) une forme de résistance à la cacophonie visuelle du monde ambiant, qui finit par vider de leur chair les images comme le langage; le théâtre serait alors le lieu où l'on réapprend à être attentif à ce que parler fait et veut dire. »[114]

Ce mode privilégié d'écoute qui se constitue déjà dans l'écriture semble proposer un modèle de réception (débordant le seul cadre de la lecture publique, pour l'élargir à la mise en scène) prenant pour point cardinal l'écoute. C'est notamment ce que l'on retrouve dans le travail de Claude Régy[115] qui travaille sur une écoute exacerbée du mouvement et du rythme de l'écriture. Lire et analyser un texte dramatique c'est aussi se pencher sur le modèle de réception que celui-ci induit – ou du moins propose – pour tenter au mieux de donner à ressentir une dramaturgie. Ainsi, les textes travaillant la matière langage et les modalités du dire proposent un modèle de réception travaillé et réalisé par l'écoute. Nous allons donc maintenant nous intéresser à ce modèle, à ce qui fait la singularité de la lecture publique.

Un modèle d'écoute

La lecture publique, affranchie du modèle de réception induit par la mise en scène alliant l'écoute à la vue, propose quant à elle un affaiblissement des catégories du visible et du spectaculaire au profit d'une mise au service de l'écoute du texte. Le théâtre à lire se fait ici théâtre à entendre, à écouter. Plutôt que de voir dans cela le résultat d'une volonté de dévouement à l'écoute du texte, il s'agirait davantage de

113 Nicoleta Esinencu, *Antidote*, *op.cit.*

114 Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op.cit., pp. 105-106

115 « Pour le metteur en scène C. Régy, la théâtralité est dans l'écriture, élément théâtral « nécessaire et suffisant » lors d'une représentation, quand l'acteur rend perceptible le « travail des mots » : le rythme. C. Régy l'a découvert avec Duras, mais il s'intéresse toujours à ce qu'il désigne comme une « mise en relation des inconscients » allant au-delà du corps. Dans ses mises en scène, la théâtralité, que le texte choisi doit contenir, participe de l'« acte de délivrance de la parole », et associe intimement le spectateur à la représentation. », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *op.cit.,* entrée « théâtralité » Geneviève Jolly et Muriel Plana, p. 216

penser la chose comme étant une qualité intrinsèque à la lecture publique et non pas une revendication volontairement affirmée contre le mode de présence de la mise en scène. Le spectateur-auditeur venant assister à une mise en lecture vient avant tout écouter un texte, et par le biais de l'écoute, le découvrir.

> « Il y a, dans la pièce, « une certaine musique ». Elle n'est pas quelque chose « en plus » du contenu. Sans cette musique il n'y aurait pas de pièce. La musique est constitutive de la pièce. D'où le projet de travailler *en partant* de la musique du texte. Les mouvements dans l'espace, les actions sur la scène chercheront à se mettre en tension sur la structure musicale, à la renforcer, à l'amplifier. Autrement dit, éviter à tout prix qu'il y ait deux récits : le récit émanant de la parole d'une part, le récit que raconteraient les mouvements et actions dans l'espace, d'autre part. Le discours que reçoit l'oreille et celui qu'enregistre l'œil. Cette dualité se produit, au théâtre, très fréquemment – et alors, ce que reçoit l'œil prend le dessus sur la partie sonore, en raison de la prééminence du sens de la vue, qui a un pouvoir d'impression plus immédiat, plus direct, que celui de l'ouïe. Résultat : la musique du texte, quand il en existe une, se fait phagocyter par l'image... […] La parole tend vers un statut de subordination par rapport à l'image visuelle »[116]

constate Michel Vinaver pour qui l'écoute d'une écriture ne devrait jamais se trouver reléguée à l'arrière-plan par l'image, utilisée par elle, ou par la scène en général, dans une conception proche du texte-matériau. Son article « Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille » soulève ce conflit récurrent entre les partisans d'un théâtre de texte et les partisans d'un théâtre de plateau. S'il s'intéresse à la mise en scène, dans un article précédent que nous avons évoqué plus haut intitulé « La mise en trop », Vinaver observait qu'il n'était pas rare d'assister à des lectures avec peu de moyens mais qui permettaient une réelle écoute du texte, débarrassée des scories de la « mise en trop », de la mise en scène. La mise en lecture étant ce qu'elle est, fait essentiellement advenir les conditions d'une écoute du texte avant qu'il ne soit potentiellement mis en scène et entouré d'images, de décors, de costumes, de lumières, de spectacularisation... La mise en lecture, en tant qu'elle n'est pas la mise en scène mais faisant partie du paysage de la pratique théâtrale, offre un lieu d'écoute du texte, et peut aussi fonctionner (peut-être malgré elle) comme une antichambre de la mise en scène, lui proposant un modèle de réception prenant acte de cette écoute que sollicite bon nombre des écritures contemporaines. Travaillées par les voix, par l'écoute, l'adresse, la musicalité... les dramaturgies contemporaines trouvent dans la mise en lecture, la mise en voix représentent un cadre propice pour entendre et percevoir ces caractéristiques dramaturgiques. Comme le dit Jean-Pierre Ryngaert, « Le manque à voir ne traduit pas automatiquement un manque à percevoir, à sentir ou à comprendre ».[117] C'est d'ailleurs dans ce sens d'un affaiblissement accordé au primat de la vue sur l'ouïe que Sandrine Le Pors analyse la qualité auditive de la réception induite dans une part importante de l'écriture aujourd'hui :

> « Les explorations menées par Sanguinetti sur les voix sont cruciales car elles sont de celles qui ont radicalement bouleversé notre rapport au personnage et au langage. Le sont également, celles, plus connues, de Peter Handke qui, refusant un théâtre mimétique et préparant la venue d'un théâtre de la perception, renouvela l'approche théâtrale par ses « pièces parlées » dont le travail sur les voix n'a eu de cesse de transformer le spectateur en auditeur tant il ne donne finalement plus rien à voir que la surface même de la langue. Un pan non négligeable du

116 Michel Vinaver, « Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille », in *Écrits sur le théâtre 2*, L'Arche, Paris, 1998, pp. 17-18
117 Jean-Pierre Ryngaert, *Écritures dramatiques contemporaines,* op.cit., p. 44

répertoire contemporain se situe dans cette lignée héritée de Sanguinetti et de Handke. »[118]

La forme proposée par la mise en lecture n'est donc pas complètement éloignée (au contraire) du fonctionnement interne des écritures contemporaines (pour celles correspondant à ce que nous venons de voir), en cela qu'elle semble être une forme en adéquation avec le devenir scénique – en partie basé sur le principe d'écoute – que proposent ces œuvres. « Si nous devions circonscrire la singularité sur laquelle repose la lecture, je nommerais la chose ainsi : la lecture est une forme d'abord et uniquement liée à l'art acoustique. Elle sollicite nos oreilles et peut se passer de toute proposition visuelle » nous dit l'auteure Magali Mougel. Ainsi par exemple, les personnages sont appréhendés par le spectateur-auditeur en tant qu'entités acoustiques, sonores. De cette réception acoustique dépend le degré de jeu et d'intentionalité porté au jeu d'acteur, qui peut tantôt se faire le simple porte-parole en retrait ou bien proposer une direction de jeu plus définie, appelant cette fois une dimension visuelle certaine. Le travail de la voix est alors essentiel, c'est par ce canal que le texte est appréhendé. Le degré acoustique propose au spectateur de se mettre à l'écoute des voix (notamment celles des personnages et de l'auteur) plutôt qu'à l'écoute des personnages eux-mêmes qui pour s'affirmer auraient certainement besoin d'une interprétation plus travaillée que ne le propose l'ébauche de jeu dans le lecture publique. Si en effet, la réception acoustique est primordiale dans le cadre de la lecture publique puisqu'elle repose sur un déficit/absence d'images et d'effets de mise en scène, à regarder cette forme sous l'angle de l'événement au présent (et différent de la lecture radiophonique), la seule dimension acoustique ne suffit pas à définir cette forme, nous y reviendrons plus tard.

Si, comme la définissait Roland Barthes, la théâtralité consistait en « le théâtre moins le texte », la lecture publique quant à elle met le texte au cœur de l'événement. Et si théâtralité il y a, celle-ci trouve son ancrage presque exclusivement dans le lieu du texte. Puisque nous avons vu qu'une partie importante des écritures contemporaines faisaient advenir un théâtre de la parole, la théâtralité pouvant aussi s'observer comme étant l'appel de la scène dans le texte, dans le devenir scénique qu'il propose, alors la mise en lecture répondant à la donnée essentielle de l'écoute – comme un pendant à la dramaturgie de la parole et des actes langagiers – fait advenir une forme de théâtralité. L'événement de la parole contenu dans le texte devient le point centrifuge de la mise en voix. « Quand H. Meschonnic affirme que l'oralité, « plus que le visible, […] est l'essentiel du théâtre » (1997), cela signifie que la parole peut constituer à elle seule un spectacle, quand elle comporte une oralité première, tenant aux ruptures énonciatives et au rythme du langage, et qui lui donne, à proprement parlé, une matérialité », autrement dit une théâtralité, nous disent Geneviève Jolly et Céline Hersant. L'oralité devient alors la forme d'effectuation théâtrale et spectaculaire de la parole. Et ainsi, la mise en voix d'un texte réalise ce devenir oralité de la parole. Plutôt que le passage du texte à la scène, la lecture publique propose le passage du texte à son devenir oralité. Et elles de poursuivre : « Pour H. Meschonnic, qui envisage une oralité à la fois distincte du parlé et de l'oralisation, l'oralité devient un mode de signifier spécifique, « caractérisé par un primat du rythme et de

118 Sandrine Le Pors, *Le théâtre des voix,* op.cit., p. 45

la prosodie dans le mouvement du sens »[119], un mode où l'instance d'écriture « subjective au maximum sa parole » (1985). ». Ces considérations témoignent bien de la place du spectateur-auditeur de la lecture publique, à qui l'on propose de s'introduire dans une écriture à travers son rythme, ses voix, et donc son oralité. Faire le geste de venir assister à une mise en lecture c'est avant tout venir en écouter la mise en *voix* d'une pièce, qui se distingue nettement du geste de lecture solitaire.

De l'image présente au cœur de l'écoute

À partir de la pièce *Le Cadavre dans l'œil* d'Hakim Bah, nous allons tenter de voir comment, à l'intérieur même de l'écriture se déploient des images et un univers visuel très riche. La précision avec laquelle Hakim Bah écrit et décrit de manière olfactive les atmosphères, les paysages, donne à percevoir et nourrit l'imaginaire du lecteur. En privilégiant la notion de perception à celle de vision, la lecture publique peut permettre de faire entendre et percevoir des images, des ambiances, des paysages.

La pièce repose sur la narration principale d'un événement ô combien visuel : la mort d'un homme par pendaison au-dessous d'un pont. Le titre *Le Cadavre dans l'œil* nous dit déjà la forte dimension visuelle de l'événement que va nous raconter le personnage Dani. En effet, Dani racontant les conditions (historiques, politiques) de la mort de son père nous dit cette image qui le hante et qui s'est inscrite au plus profond de son œil, comme si cette image était le point de départ de son récit, le point de départ de l'écriture. De plus, l'histoire racontée étant très proche de la réalité (l'auteur ayant rencontré ce Dani), elle se base sur des faits historiques, et notamment sur ce 25 janvier 1971, jour de l'ordonnance de la pendaison de plusieurs opposants au régime guinéen d'Ahmed Sékou Touré. Il suffit de se renseigner un peu sur ces événements et de visionner des photos pour se rendre compte de la force visuelle de cette exécution collective.

> « Depuis que.
> Mort sur ce pont oh là là quelle façon atroce de mourir mon père,
> dans l'œil,
> mon œil,
> un cadavre.
> Petit tout petit depuis tout petit à trois quatre ou cinq ans,
> dans l'œil,
> je porte un cadavre dans mon œil.
> Ça parait bizarre oui,
> ça peut paraître certainement bizarre,
> de le dire,
> vous le dire,
> comme ça,
> debout sous ce pont.
> Je porte un cadavre dans l'œil je dis.

119 Geneviève Jolly et Céline Hersant, in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op.cit., entrée « oralité », p. 144

Petit tout petit depuis tout petit je porte un cadavre dans l'œil encore je répète.
Et,
me suit ce cadavre,
partout,
me suit,
veut plus se détacher de mon œil,
s'en aller,
disparaître,
pour de bon.
S'accroche à tous les coups,
veut jamais me lâcher.
Suffit que,
je descends les paupières,
juste que,
je ferme l'œil,
juste,
je le vois,
il me voit.
Il me guette,
m'emprisonne,
me tient en bras de gaillard.
Pas moyens de m'échapper.
Pas moyens.
Me tient d'un bras robuste,
pas moyens.
Ce cadavre dans l'œil,
le cadavre dans mon œil,
père mon père,
son image sur ce pont,
et le corps son corps mon père sans vie qui balançait au gré du vent.
Sont visible encore les traces des cordes sur le béton,
y a qu'à lever la tête,
juste qu'à lever la tête vers le pont on le voit. »[120]

L'image visuelle est si présente et précise au sein de l'écriture que cela pose la question de la représentation dans le cadre d'une mise en scène, pour ne pas tomber dans l'illustration et la redondance de ce qui est dit. Ce souvenir, cette image du passé qui habite Dani nous est donnée par sa parole, par son récit et non par la monstration. Ce que permet la lecture publique dans le cadre d'une théâtralité de l'écoute c'est justement de laisser au spectateur-auditeur la possibilité de se construire ses propres représentations mentales, et dans ce cas, la simple écoute du texte donne à voir, à se représenter. Si l'image est absente de la lecture publique, elle n'est en revanche pas absente des écritures qui elles véhiculent des images. L'écoute rejoint alors dans ce cas le visuel, mais un visuel contenu dans l'écriture. Parce qu'elle est récurrente et qu'elle revient sans cesse dans le fil de la narration, l'image entêtante qui s'est logée au creux de la tête de Dani, vient se loger dans la tête du spectateur-auditeur, comme une sorte de paysage, de toile de fond hyper-présente.

Par ailleurs, Hakim Bah fait fonctionner l'univers visuel en donnant à la parole de Dani une fonction (une voix) didascalique. Décrivant des lieux, des paysages, en mobilisant à la fois la vue, l'ouïe et l'odorat, la description que fait Dani nous donne à voir, à percevoir plutôt, à ressentir dans une

120 Hakim Bah, *Le Cadavre dans l'oeil*, op.cit.

dimension olfactive et sensitive, jusqu'à la perception spatiale même. Ainsi, ici encore, l'écriture peut enclencher une réception de l'ordre du sensoriel et du visible.

> « A deux heures,
> deux heures tapante,
> le 22 Novembre 1970,
> un Dimanche ça devait être oui un Dimanche aux premières heures,
> Conakry était encore dans la fièvre du Samedi soir,
> frénésie des Bars-cafés,
> bistrots,
> hôtels,
> motels,
> maquis,
> discothèques,
> toutes ces tronches qui barbotent dans l'ambiance,
> cent quatre vingt à l'heure,
> et puis,
> paf paf paf paf
> coup de feu,
> armes automatiques,
> ronflements du mortier,
> éclats d'obus,
> grenades,
> bazookas,
> boums -boums interminables,
> bruits des brodequins,
> Panique.
> Les liberty Ship Transport,
> Bombarda,
> Martante,
> Orion,
> accostent sur Conakry.
> L'armée Portugaise,
> à bord des péniches,
> débarque.
> Rapidement,
> les Portugais ramassent leur petit bonhomme et décampent.
> Ils lèvent l'ancre. »

La description du paysage et de l'atmosphère que fait Dani s'allie à la narration historique. Les faits historiques sont racontés dans une mise en tension avec l'environnement olfactif dans lequel les événements ont pris part. Les jeux de rythmes et de sons présents dans la description nous rendent l'événement présent, nous plongent au cœur de l'atmosphère que c'était. La description arrivant avant l'évocation des événements, les images et les sensations, perceptions agissent dans le texte comme l'instance permettant de déclencher la narration des faits historiques. Hakim Bah met le spectateur-auditeur dans une atmosphère qui est celle de l'événement qu'il va raconter. La part visuelle et sensorielle est donc primordiale et fait partie de la dramaturgie mise en place par l'auteur. Il ne s'adresse pas uniquement à l'appréhension intellectuelle de son lecteur, de son spectateur-auditeur. Il met en quelque sorte son récit en scène, en contexte, il le nourrit d'images, le fait jaillir au cœur d'images, de sensations, que nous pouvons nous approprier.

Cette voix didascalique, narrative et descriptive prend le parti d'un imaginaire visuel et olfactif

qui est *écrit*, et donc potentiellement destiné à être *dit* plutôt que *montré*. La perception prend le pas sur la vision et se véhicule par la parole, par l'écoute. Ainsi, au travers de l'écriture peuvent se déployer des images, qui ne sont pas de l'ordre des images effectives qu'offre à voir la mise en scène, mais des images plus subjectives et de l'ordre d'une rêverie. De l'écoute du texte peuvent surgir des images, l'audible semble pouvoir susciter le visible, l'écoute permettant dans une certaine mesure de *voir*.

La mise en voix de la pièce au festival Regards croisés, préparée par Thierry Blanc, a donc pris le parti de donner trois voix à ce texte, qui ne comporte effectivement qu'un personnage, Dani, mais faisant advenir au sein de sa voix plusieurs voix, celles d'autres personnages du passé, ainsi qu'une seconde voix que nous pourrions qualifier de voix didascalique. Si chacun des comédiens n'étaient pas identifiés comme porteur de telle ou telle voix, cela constituait un espace sonore polyphonique. Nous reviendrons sur les raisons de ce choix à l'occasion de notre partie dédiée au travail du comédien-lecteur.

2.2. Un spectateur-metteur en scène

Le format que crée la lecture publique, reposant donc en partie sur un déficit d'images visuelles, donne réciproquement une grande place pour l'imagination du spectateur-auditeur qui peut alors lui-même créer ses images, sans qu'elles ne lui viennent de l'extérieur, selon le modèle que propose la mise en scène. « La lecture permet de faire entendre la langue de l'auteur, c'est le lieu où elle est entendue avec le plus d'acuité. La contrainte c'est que l'aspect visuel ne peut pas être pris en charge, sinon ça brouillerait le travail sur la langue. C'est une contrainte qui permet de convoquer l'imaginaire du spectateur à 100% »[121] remarque Grégory Faive, comédien et membre de Troisième Bureau. Ainsi, la lecture publique propose à son public un système dont il est un rouage primordial, à savoir que l'interprétation/les interprétations possibles du texte ne sont pas données, montrées et explicitées, mais laissées à l'imagination et à la perception du spectateur-auditeur.

Considérations générales

> « Je n'ai pas l'obligation de regarder le comédien – les expressions de son visage ou ses gestes, je peux tourner la tête et le regard au dedans, déployer mes propres images dans la scène de mon crâne. Cela a été même le rêve de certains auteurs, le rêve ou le mouvement premier de l'écriture : « *Ce qui veut dire au fond que ce sont des pièces ou des textes dont mon cerveau, par exemple, ou ma tête serait l'unique théâtre. C'est dans le crâne qu'ils seront joués. Comment fait-on cela au théâtre ?* » disait Heiner Müller. »[122]

Ces propos de Laura Tirandaz concernant la lecture publique vont dans le sens d'une plus grande

121 Grégory Faive, propos recueillis par Anne Maurin, Agit-presse, 14 mai 2013, Grenoble
122 Laura Tirandaz, « Le silence de notre écoute », (document en annexe)

autonomie accordée au spectateur-auditeur qui se voit – à partir de l'écoute de la pièce et d'une sorte de silence visuel – appelé à créer ses propres images, qui seront nécessairement différentes de celles de son voisin. Cela ressemble alors étroitement au statut du lecteur solitaire qui est amené à se faire ses propres images, son propre théâtre (non sans rappeler le spectateur du « spectacle dans un fauteuil » d'Alfred de Musset au XIXe siècle). Mais ce que propose la lecture publique et que ne propose pas l'acte de la lecture solitaire c'est ce texte lu à haute voix qui devient public, qui s'énonce dans l'espace et qui le peuple, qui résonne à la fois en dehors et en dedans. Si nous souhaitions ici établir un rapprochement entre le metteur en scène et le spectateur-auditeur, c'est parce que le travail que fait le spectateur-auditeur est celui de se mettre à l'écoute d'un texte pour s'en faire lui même sa propre idée, sa propre mise en scène (même décousues, la création d'images fait partie d'un geste d'appropriation menant à une perception du texte). En l'absence du metteur en scène et de son œil directeur, le spectateur-auditeur est amené à endosser ce rôle, et à entrer dans le texte par la représentation intime qu'il s'en fait (qu'il s'agisse du sens ou des images).

> « À la lecture, pour peu que le texte soit bien lu, le spectateur fait tout : il peut inventer l'apparence des personnages, les lumières, l'espace. Or lorsqu'on fait une mise en scène on impose tout. Passer par ce travail de lecture permet de rester attentif à cela, sans pour autant tomber dans la dérive inverse, qui serait que la lecture devienne une fin en soi. Très souvent on entend dire qu'on ne peut pas mettre un texte en lecture car il a besoin du plateau, or il est justement intéressant d'essayer de le lire, quitte à donner au spectateur la frustration de ce qu'il ne peut pas imaginer. »[123]

Lorsque Laura Tirandaz parlait de ces spectateurs qui s'évadent, qui quittent du regard les comédiens-lecteurs, cela relève d'une possibilité de retrait, d'une libre échappée vers soi, et vers ce que nous dit le texte. Le travail du metteur en scène est d'ailleurs en partie lié à cette échappée, à une prise de recul vis-à-vis du texte pour que la mise en scène soit le résultat d'un rapport entre le texte et la réception qu'il en a. Le lien qu'entretient le spectateur-auditeur avec le texte qui lui est lu est déjà un rapport médiatisé et distancé (du fait des voix qui le lisent, et qui est autre que la sienne) lui permettant de se détacher quelque peu du texte, de l'envisager déjà comme autre. Cette distance crée un espace propice et disponible pour l'imagination du spectateur-auditeur. Dans cette appropriation spécifique que permet la lecture publique, qui amène le spectateur-auditeur à se faire sa propre mise en scène, semble résider l'espace d'émergence du théâtre et d'une certaine théâtralité, faisant basculer le texte (comme littérature) au texte à mettre en scène. La prise de distance devient alors une zone-chantier du passage du texte à la scène.

Le besoin de coopération de la part du spectateur-auditeur : *J'appelle mes frères*

L'espace de liberté laissé à l'imagination du spectateur-auditeur s'accorde aussi avec une partie des

123 Grégory Faive, «*J'appelle mes frères* : l'altérité en jeu», *Agôn* [En ligne], Portraits, On arrête de se calmer – Regards croisés 2013 (Troisième Bureau, Grenoble), Jonas Hassen Khemiri, mis à jour le : 10/05/2013, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2585.

dramaturgies contemporaines proposant avant tout un système de paroles, et donc un système d'écoute, qui pose la question de la représentation plutôt qu'il ne la prévoit ou ne la résout. Les voix à l'œuvre dans *J'appelle mes frères* de Jonas Hassen Khemiri, et notamment les « Amplificateurs de voix » (de la voix/des voix d'Amor) brouillent nos repères quant à la représentation que nous pouvons nous faire de ces personnages, de ces voix. Ces personnages émancipés d'une appréhension de type réaliste au référentiel ne permet pas de nous en faire une idée précise, définie et acceptable de la même façon pour chacun des lecteurs ou spectateurs-auditeurs. Ils laissent aussi une plus grande amplitude à la subjectivité des lecteurs/spectateurs-auditeurs. Dans ces zones troubles se niche un appel à la coopération. Cela serait probablement résolu lors d'une mise en scène, mais puisque ce n'est pas la vocation de la lecture publique de résoudre ces questions de représentation, c'est au spectateur-auditeur que revient le défi de se les représenter.

> « Quand les données initiales du texte viennent à manquer ou à quasiment disparaître, il est difficile de se référer à des choix effectifs du lecteur. On peut se demander, en revanche, si la relation ne s'inverse pas, et si le lecteur, d'ordinaire « témoin et adjuvant » des figures romanesques, dit V. Jouve, n'a pas une part nécessairement plus active dans la création des personnages »[124]

remarquent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon concernant le personnage contemporain. Il en va de même de l'éclatement spatio-temporel dans *J'appelle mes frères* qui en appelle au travail d'imagination et de visualisation pour construire un réseau de sens. Les temps et les espaces se diffractent, s'éclatent et parfois se rejoignent, faisant parfois cohabiter des espaces-temps qui dans la réalité ne pourraient être possibles. C'est par exemple le cas lorsqu'Amor discute avec sa grand-mère Tyra qui est morte, depuis l'au-delà, tout en disant être à ses côtés. Comme nous l'avions vu, ce sont les voix et leur tissage faisant abstraction des frontières spatio-temporelles qui brouillent l'adéquation au représentable et à la conception immédiate. D'autre part, cette dramaturgie établie sur un réseau de voix plus que sur un réseau d'ordre visuel, semble se refuser quelque peu à la représentation, à l'image.

Un des enjeux fondamentaux de la pièce étant la perte identitaire du personnage central (que nous suivons depuis son point de vue) du fait d'une porosité extrême aux voix environnantes (lui indiquant une menace, et l'assénant de se méfier d'un climat hostile qui voudrait le rendre coupable d'un attentat terroriste) ne lui permettant plus de distinguer le réel de ses hallucinations, la question de la représentation scénique de cette tourmente est alors à envisager sous l'angle du trouble de la perception, trouble dans lequel se trouve embarqué le spectateur-auditeur, qui lui non plus, n'est certain de rien. Ce brouillage entre la perception que se fait Amor du monde alentour et le monde alentour tel qu'il est est au cœur de l'esthétique travaillée ici par Jonas Hassen Khemiri. L'indécidable parcourt toute la pièce et semble statuer un doute permanent à l'endroit des voix, faisant de la parole le lieu de l'incertitude. Émanant d'un conflit des voix au centre desquelles se trouve Amor, *J'appelle mes frères* semble appeler fortement à une réception de l'ordre de l'écoute, et trouve dans la mise en lecture, affranchie de l'image et de la représentation concrète et visuelle, un espace propice au déploiement d'une telle dramaturgie. Mais c'est

124 Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op.cit., p. 125

aussi cette difficulté à concevoir la mise en scène d'un tel texte qui en appelle à l'imagination et à la force d'invention scénique du metteur en scène[125]. Dire que ce texte mobilise une très grande part d'écoute ne nous mène pas pour autant à dire qu'il est réfractaire à la mise en scène, loin de là. En proposant un système de représentation non-résolu, l'écriture de Khemiri mobilise la « coopération » de son lecteur (et ici de son spectateur-auditeur pris entre l'écoute et la création d'images mentales), ce dont fait été Jean-Pierre Ryngaert comme suit :

> « Le lecteur, s'il n'est ni scénographe ni metteur en scène, travaille pourtant à construire des images dans la relation entre ce qu'il lit et le stock d'images personnelles qu'il détient. Encore faut-il qu'il fasse le ménage dans les images persistantes qu'impose la conception dominante du théâtre et qu'il ose faire appel à un imaginaire non convenu. Les travaux théoriques récents les plus passionnants concernent la place du lecteur dans l'acte de lecture et dans ce que l'on appelle « l'esthétique de la réception ». Il ne concernent pas que la littérature contemporaine, mais les textes auxquels nous sommes confrontés réclament sans doute une coopération accrue. Il s'agit de reconnaître l'existence du sujet lisant, moins pour lui attribuer une subjectivité démesurée que pour faire admettre la nécessité d'un dialogue avec le texte. »[126]

Il s'agit donc de faire confiance au travail d'imagination du spectateur-auditeur qui est davantage alimenté par la suggestion et l'évocation que par la monstration et le dévoilement immédiat. C'est ainsi que Thierry Blanc conçoit le théâtre, comme un art ayant ses propres moyens et qui de toutes façons ne peut rivaliser avec la force de monstration du cinéma ou du documentaire. Les moyens et les caractéristiques qui sont ceux de la lecture publique permettent aussi de questionner le théâtre et de lui rappeler la force qui est la sienne, comme nous l'avons dit : évoquer plutôt que montrer et donc percevoir plutôt que voir.

La théâtralité de l'écoute, en sollicitant essentiellement la capacité d'imagination et d'auto-mise en scène du spectateur-auditeur, peut aussi se renverser vers une sorte d'individualisation du rapport au texte. Si l'imagination peut être partagée, elle reste un processus avant tout solitaire. Plutôt que de proposer au

---

125 Il nous semble ici intéressant de citer les propos de Didier Plassard concernant la tension créatrice entre le texte et la scène. « Des théâtres de papier : quelques remarques sur l'écriture théâtrale contemporaine » (pp. 66-73), in *Théâtre/Public n°205*, « Entre-deux du théâtral et du performatif », 2013, p. 69/73 : « [...] l'un des premiers phénomènes dont on peut être frappé, à l'examen des dramaturgies contemporaines, est la façon dont celles-ci, bien loin d'aider à résoudre les problèmes qui pourraient se poser à la représentation, semblent au contraire avoir à cœur de multiplier les difficultés ou les obstacles à l'intention du metteur en scène. Ainsi de Bernard-Marie Koltès qui, dans les didascalies accompagnant la dernière scène de *Combat de nègre et de chiens*, fait alterner comme dans un montage cinématographique vues d'ensemble et très gros plans, sans tenir compte semble-t-il des contraintes optiques liées au dispositif scénique : « Une première gerbe lumineuse explose silencieusement et brièvement sur le ciel au-dessus des bougainvillées. Éclat bleu d'un canon de fusil. Bruit mat d'une course, pieds nus, sur la pierre. Râle de chien. Lueurs de lampe-torche. […] Souffle frais du vent. L'horizon se couvre d'un immense soleil de couleurs qui retombe, avec un bruit doux, étouffé, en flammèches sur la cité. […] Cal pointe son fusil, haut, vers la tête; la sueur coule sur son front et ses joues; ses yeux sont injectés de sang. / […] « Ainsi le timide retour des auteurs, tel que nous le voyons s'ébaucher depuis une trentaine d'années dans le paysage théâtral français, repose-t-il sur le paradoxe d'une théâtralité qui s'invente en dehors des cadres reconnus de l'écriture dramatique, dans le frayage avec l'écriture poétique ou l'écriture romanesque : non pas seulement pour conduire sur ce terrain l'effacement de la distinction entre les genres ou plus exactement entre les modes de la création littéraire, mais plutôt pour renouer les liens entre le texte de théâtre et la littérature, remettre le théâtre « sous tension littéraire », selon la formule de Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret. Théâtralité de l'écart, de la résistance (dans le sens où les dispositifs textuels résistent à leur transposition immédiate sur le plateau), et qui restitue à l'œuvre écrite pour la scène une complexité comparable à celles de la poésie ou du roman contemporains. »

126 Jean-Pierre Ryngaert, *Écritures dramatiques contemporaines*, op.cit., pp. 44-45

public une mise en scène, une intention, des images – qui bien que reçues différemment par chaque personne constituent pour le public une base commune – la lecture publique (si nous nous concentrons ici sur ce qui à trait au visible), en laissant à chacun le loisir d'imaginer et de fantasmer le texte, voire de l'imaginer scéniquement, visuellement, tend à scléroser la réception collective et à promouvoir une réception en partie individualisée. Les lectures étant régulièrement suivies de rencontres, la mise en commun du texte et le rapport au collectif de la réception se joue peut-être davantage dans ce temps de discussion et de collectivisation du texte.

2.3. L'ici et maintenant : de la lecture solitaire à la lecture publique – vers l'assemblée théâtrale

L'une des principales caractéristiques, sinon *la* principale caractéristique de la lecture publique, n'est autre que sa dimension proprement publique. La lecture, pratique ordinairement solitaire devient ici l'objet d'un geste collectif. C'est à cette question de la réception publique de l'écriture théâtrale que nous allons maintenant nous intéresser, en essayant de voir ce qui appelle l'assemblée théâtrale à l'endroit du texte.

Le devenir assemblée de l'écriture théâtrale

Il y a dans la lecture solitaire un lien individuel et intime qui est souhaité par le lecteur et qui se crée dans l'acte de lecture. Le lecteur appréhende individuellement une œuvre. La lecture publique revendique une sorte de partage en commun et en présence d'une œuvre. Cette idée de partage et de découverte est à la base du phénomène lecture publique qui se veut un lieu de diffusion et de découverte des dramaturgies contemporaines. La double destination du texte de théâtre (lecture et représentation) trouve dans la lecture publique une forme de son rapprochement. En effet, ce qui caractérise la lecture publique c'est d'abord la mise en voix d'un texte (dans sa destination de littérature), et deuxièmement le fait qu'il s'agisse d'un événement au présent, nécessitant la présence d'une œuvre et de comédiens-lecteurs la donnant à entendre, et d'un public pour la recevoir, tend à investir quelque peu la sphère de la représentation. Le caractère public d'une manifestation à la fois prévue et préparée (peu de temps, mais préparée tout de même) et éphémère, a à voir avec le phénomène de la représentation théâtrale. Denis Guénoun, évoquant la nécessité de rassemblement que demande le théâtre, écrit ceci :

> « Le théâtre veut un rassemblement de spectateurs. D'autres arts le demandent comme lui : la musique, la danse. Mais d'autres pas : littérature, peinture, sculpture. On ne prétend pas que ces

> arts se dispensent de public : évidemment. Mais leur public ne doit pas être nécessairement rassemblé dans un lieu et un moment communs pour que l'œuvre lui parvienne : marbre, cadre, livre peuvent attendre un visiteur ou un lecteur qui viendra, seul, quand il voudra. Objection : le théâtre peut se lire. Mais cette lecture n'est pas ce qui le constitue. Il n'est pas – seulement – littérature dialoguée. Le théâtre veut un public, collectif, effectivement réuni. C'est le mode, déterminé, de sa présentation. »[127]

Si la lecture publique ne se prétend pas théâtre, elle propose pour le moins un cadre théâtral à l'écoute du texte. La forme littéraire ne faisant pas partie de la catégorie « art vivant », le texte de théâtre parce qu'il est double (objet littéraire et objet de représentation) se voit proposer d'intégrer un dispositif et des conditions propres à l'art vivant, à savoir donc un rassemblement de spectateurs-(auditeurs). Comme le dit Denise Schröpfer, la lecture publique se situe dans « l'entre-deux de l'écriture et de la représentation scénique »[128]. Il y aurait donc dans cette forme, la prise en compte effective de cette double destination de l'écriture théâtrale, offrant à une œuvre théâtrale le lieu pour être *lue* (et donner à entendre une œuvre et un geste littéraires), en même temps que lue *en public* (dans une appréhension de l'œuvre dans le cadre d'une assemblée se réunissant au présent pour un moment éphémère), selon l'endroit de son autre destination : le devenir scénique. Ainsi, plutôt que de présupposer un devenir scénique précis de l'œuvre, la forme lecture publique en laisse entrevoir le possible *aller vers*. Le texte théâtral semble, dans l'acte de la lecture publique, s'appréhende de manière collective, comme si la matière littéraire de l'écriture théâtrale appelait sa mise en public, sa « mise en assemblée »[129]. Il y aurait dans le texte dramatique le besoin d'une appréhension collective. Il est reconnu que le théâtre du côté de la représentation appelle l'assemblée et la réception collective de la cité réunie, mais une telle hypothèse concernant la réception du *texte* dramatique est pour le moins inédite. Nous prenons le parti de penser que la lecture publique reflète cette caractéristique de l'écriture théâtrale, qui en appelle à une réception collective au présent. Si nous reprenons le constat de l'enquête que faisait Michel Vinaver en 1987, observant qu'une majorité des auteurs dramatiques préféraient être joués que publiés (manifestant une écriture *pour* le théâtre), cela a certainement à voir avec la réception publique, collective que propose la représentation, lorsque l'édition d'un texte se destine en grande partie à la lecture solitaire. Le texte théâtral s'éprouverait de manière collective dans un ici et maintenant, plutôt que dans une relation individuelle. En ce sens, la lecture publique réalise cette spécificité du texte théâtral.

De la formule qui veut que l'on « confronte un texte *au* public / *au* plateau », nous pourrions opérer un glissement vers l'idée que l'on « affronte un texte *en* public » (de la même manière que nous préfèrerions l'expression « éprouver un texte », que celle récurrente de le « mettre à l'épreuve ». Selon la première formule, l'idée sous-jacente est qu'un texte pourrait ne pas résister au passage en public, qu'il pourrait ne pas fonctionner (entendons théâtralement, scéniquement), tandis que la seconde ne présuppose pas tant la scène que son public (qu'il soit lecteur ou spectateur).

127 Denis Guénoun, *L'exhibition des mots*, op.cit., p. 9
128 Denise Schröpfer, « La lecture-spectacle dans l'entre-deux de l'écriture et de la représentation scénique », article cité
129 Selon la formule d'Enzo Cormann

> « C'est curieux comme les processus de production industrielle ont modelé notre rapport à l'art. On parle volontiers de "test", d'"épreuve", de "vérification"... Serait-ce qu'on vise le "zéro défaut" ? l'amélioration du rapport qualité-prix ? la satisfaction de la clientèle ?... Tous ces dispositifs visent sans le dire (et le plus souvent sans le savoir) à une désingularisation générale des écritures. La moindre des choses qu'on puisse attendre d'une œuvre d'art dans notre environnement ultra-fonctionnaliste, c'est qu'elle dysfonctionne ! »[130]

Les lectures publiques organisées dans le cadre de Regards croisés font l'objet de questionnements d'ordres littéraires et dramaturgiques évidemment, mais aussi (et nous pourrions aller jusqu'à dire *surtout*) d'ordres thématiques, politiques et sociétaux. À l'issue de chaque lecture une rencontre avait lieu et qui prenait cette année pour fil conducteur une question telle que : « Et si on réchauffait nos vies grelottantes ? » (*Hermann*, Gilles Granouillet), « Tous suspects ? » (*J'appelle mes frères*, Jonas Hassen Khemiri), « Quelle "norme" sommes-nous en train de construire ? » (*La vie normale*, Christian Lollike), « Les échos de l'histoire » (*Le Cadavre dans l'œil*, Hakim Bah et *Antidote*, Nicoleta Esinencu)... Il s'agit de voir ce qu'un texte, une écriture, un auteur, nous disent du monde, et en quoi la vision qui en découle nous questionne collectivement. À Regards croisés comme à Théâtre Ouvert, la lecture est suivie d'une rencontre avec l'auteur et l'équipe, permettant de mettre en débat, et de ne pas rester dans un rapport individuel à la réception d'une œuvre. C'est donc aussi en regard de cet aspect, de cette dynamique d'échange et de questionnement que peut déclencher un texte, que l'assemblée et l'être-là ensemble de la lecture publique prend son sens.

Le devenir assemblée du texte théâtral dans le cadre de la lecture publique a aussi à voir avec la force du conte et du conteur proposant de convoquer autour de lui une assemblée prête à écouter son récit. L'écriture et la mise en lecture tiennent du geste du passeur et du conteur. L'auteure Christina Mirjol convoquant ici Walter Benjamin peut alors nous éclairer sur ce que lire en public signifie :

> « "Qui écoute une histoire forme société avec qui la raconte; qui la lit participe, lui aussi, à cette société." écrit Walter Benjamin dans *Le narrateur*. Or Benjamin écrit cela dans un texte qui témoigne de l'éloignement du conteur. Un éloignement qu'il rapporte au peu de cas que les sociétés modernes font de l'expérience d'autrui et du conseil qu'on en attend. L'échange des expériences semble bien aboli. Dans le simple cours d'une vie, le monde peut tellement se modifier qu'il ne se transmet plus, rendant ainsi caduque toute expérience passée. »[131]

Ainsi, la lecture publique est un des lieux où l'on vient entendre collectivement une histoire. C'est notamment cet « être-là ensemble », cet « ici et maintenant » qui caractérise la lecture publique, et qui la distingue nettement de la lecture radiophonique. La lecture publique ne propose pas seulement de découvrir une œuvre mais de la découvrir au cœur d'une assemblée. En effet, la lecture radiophonique se caractérise par une écoute du texte dans la solitude et le silence de son salon. Elle ne propose pas d'en éprouver les corps des comédiens-lecteurs et de l'assemblée réunie. Si les spectateurs-auditeurs de la lecture publique ne venaient chercher dans cet événement que la seule écoute d'un texte, ils se contenteraient, en auditeurs, d'écouter une lecture radiophonique. C'est donc qu'il y a quelque chose qui nous pousse à venir entendre et à venir voir, à venir éprouver la force de l'assemblée, qui se réunie autour

130 Enzo Cormann, entretien (en annexe)

131 Christina Mirjol, « Entendre la voix du conte », *Agôn* [En ligne], Des lectures, pour quoi faire ?, La nostalgie d'un lieu d'écoute, Enquêtes, mis à jour le : 08/11/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1849

d'une texte *mis* en assemblée (geste de mise en vue publique) sans pour autant *faire* spectacle, et qui nous permet de parler d'un « spectateur-auditeur ». Dans cette nécessité de co-présence, il y a là un ferment de l'art vivant. Sans parler d'un art de la mise en voix, nous pourrions peut-être faire l'hypothèse d'un artisanat avec tout ce que cela comporte de modestie et de peu de moyens.

Une forme de performance ?

La lecture publique, parce qu'elle ne bénéficie pas d'un grand nombre d'heures de répétitions (pour Troisième Bureau, il s'agit de trois services de trois heures par pièce), est nécessairement une forme ne prétendant pas à un achèvement, et qui confère à la manifestation une dose d'inconnu, voire d'improvisation. Ces quelques heures de répétitions ne permettent pas de travailler dans le détail chacun des personnages et leur mise en voix (bien qu'en plus de ces heures, les comédiens-lecteurs se soient appropriés et aient surement lu et relu le texte chez eux), mais s'attachent davantage au travail du donner à entendre un mouvement global de l'écriture. Tout n'est pas contrôlé, sous scellé au moment de la lecture publique, et il y a quelque chose de l'ordre d'une plongée dans le texte, d'une élancée sans que tout ne soit encore balisé. C'est aussi cette forme approchant une forme d'improvisation qui donne à la lecture publique la dimension d'une découverte en cours et qui permet d'opérer un rapprochement avec le public. Jean-Claude Grumberg[132] parlait à ce sujet d'une part d'« instinct » à l'œuvre dans l'acte de lire en public. Si le public découvre complètement le texte au moment de la mise en lecture, l'équipe de comédiens-lecteurs qui l'a déjà travaillé, ne l'a cependant pas épuisé et reste encore dans un lien de découverte avec l'œuvre. Le texte n'est pas mémorisé, n'est pas figé selon un phrasé qui serait appris, mais au contraire le comédien-lecteur lors de la lecture publique continue de déchiffrer le texte, de le découvrir.

D'autre part, la mise en lecture d'un texte dramatique se produit généralement une seule fois et ne se reproduit pas (pour une même équipe, car un texte peut-être lu maintes fois par diverses structures). Il est difficile d'envisager la possibilité pour une mise en lecture de tourner, notamment parce que la forme y perdrait son caractère de découverte et d'inachèvement. La représentation à plusieurs reprises d'une mise en lecture aurait inévitablement pour conséquence la maîtrise de plus en plus aboutie de sa partition, et perdrait une part de son caractère instantané et éphémère. Jean-Claude Grumberg, avec qui nous nous sommes entretenus[133] nous a dit son désir parfois, suite à une mise en lecture de qualité, de voir tourner cette forme, de pouvoir rencontrer davantage de public. De l'événement unique qui s'apparente à une *présentation* plutôt qu'à une représentation, la multiplication de l'événement pour une même lecture n'aurait-elle pas pour incidence de faire basculer la chose du côté de la représentation théâtrale ? Pour notre part, nous faisons l'hypothèse qu'un tel projet dénaturerait cette forme reposant sur une simplicité du geste et sur une simplicité de moyen. Par ailleurs, cela pose la question, mais nous y reviendrons, de la

132 Entretien avec Jean-Claude Grumberg, Paris, mars 2013 (compte-rendu en annexe)
133 Entretien avec Jean-Claude Grumberg, Paris, mars 2013 (compte-rendu en annexe)

légitimité d'une forme qui n'est pas perçue comme une fin en soi. Éric Pessan, lors du festival Regards croisés, a évoqué à plusieurs reprises les nombreuses mises en lecture/mises en espace qui ont été faite de ses textes, sans pour autant que cela ne débouche vers des projets de création.

Le concept de performance véhicule aussi l'idée d'une impossibilité à voir les choses se fixer, dans un acte au présent, qui ne laisse que peu de traces de son passage et dont la substance s'évanouit en même temps que l'acte prend fin. La mise en scène, de par la facture visuelle qu'elle met en place (scénographie, décors, jeu, costumes, lumières...) rend visible et palpable le texte à l'endroit de chacune de ces composantes. Le texte semble être là, convoqué, et qui lorsque la représentation est terminée laisse des traces de son passage. Une part de lui a été fixé dans la matérialité de la mise en scène. Pour la mise en lecture qui ne travaille pas à cette matérialité, le texte qui n'est pas même encore fixé dans la mémoire des comédiens semble être une matière encore fugitive, qui n'a pas encore été appropriée et assignée à résidence. Le texte lu est mis en mouvement sous le regard et les oreilles du spectateur-auditeur, mais il ne fait pas l'objet d'une appropriation au sens plein du terme, il ne reste pas visible une fois la lecture terminée. La notion de performativité serait peut-être ici plus adéquate à identifier une forme faisant appel à quelques éléments habituellement dévolus à la performance.

Confronté à une forme d'art vivant, le texte mis en lecture se trouve vivifié, mis au présent de l'événement, éprouvé collectivement. L'immuabilité du texte dans un livre bascule dans l'univers du présent et de l'éphémère, dans une logique plus mouvante et vivante, dans un processus le mettant sous tension théâtrale. « Au lieu de jouer et de représenter une situation prévisible et visible, l'acteur devient plutôt une sorte de "performer" qui entraîne le spectateur dans le rythme de l'énonciation, sur lequel se greffe l'élaboration du sens. »[134] écrit Denise Schröpfer, et qui tiendra lieu de transition vers notre partie consacrée au travail du comédien-lecteur.

3. Le travail du comédien-lecteur : une présence en creux

En l'absence de mise en scène, la mise en lecture d'un texte et la réception qu'en fait le public reposent essentiellement sur les comédiens-lecteurs qui se chargent de mettre en voix le texte. La voix, plutôt que le corps qui reste relativement immobile, est l'endroit privilégié du travail du comédien-lecteur. Dans une double dynamique, l'acteur travaille à la fois à sa propre voix, mais cela dans le but de faire entendre une seconde voix, celle du texte, de l'auteur. Ainsi, le comédien-lecteur peut se voir attribuer le statut de porte-voix. Si nous parlons de travail du comédien-lecteur et non seulement de jeu, c'est qu'une

134 Denise Schröpfer, « La lecture-spectacle dans l'entre-deux de l'écriture et de la représentation scénique » (pp. 224-230), in *Études théâtrales n° 24/25*, Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) – L'avenir d'une crise, textes réunis par Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan, Louvain-la-neuve, 2002, p. 228

part de sa tâche concerne l'approche dramaturgique du texte. Sur ce point nous nous appuierons exclusivement sur la pratique de Troisième Bureau, dont les membres du comité de lecture sont essentiellement des comédiens, et dont les mises en lectures sont préparées et dirigées par des comédiens, les menant alors à endosser le rôle de dramaturges, de lecteurs exigeants. Pour finir, nous nous attacherons au processus complet allant du choix du texte à sa mise en œuvre, du passage d'une dramaturgie à sa mise en voix, en passant par les répétitions. Pour cela nous nous appuierons sur des témoignages de ces travailleurs du texte, et sur des observations issues des temps de répétitions. Pour commencer et pour introduire cette partie, nous allons nous intéresser à ce besoin que nous avons d'entendre un texte par l'intermédiaire de « corps disants », faisant alors écho à l'ici et maintenant de la lecture publique.

3.1. Le besoin des corps disants

En évoquant plus haut la question de la théâtralité à l'œuvre dans la lecture publique, nous ne nous penchions pas précisément sur le jeu d'acteur, mais il semble qu'il en soit pourtant le rouage essentiel. L'assemblée qui se réunit ici vient entendre un texte, mais vient aussi le voir passer dans le corps et la voix des comédiens-lecteurs (ce qui distingue l'événement de la lecture radiophonique). Nous allons donc nous poser la question de ce besoin des corps disants qui se manifeste lorsque nous nous rendons à une lecture publique. Premièrement, il y aurait dans une large part de l'écriture contemporaine un appel à dire le texte à haute voix, comme si la lecture silencieuse ne permettait pas à elle seule de restituer tous les enjeux du texte. Cela concerne notamment les textes à forte dimension musicale, ou bien à ce pan de la dramaturgie contemporaine qui s'attache à l'endroit du dire, à l'endroit d'où s'énonce la parole, plutôt qu'à l'énoncé lui-même. Le corps de l'acteur serait alors le prolongement de ce devenir oral de l'écriture dramatique.

> « Un certain nombre d'auteurs contemporains travaillent le langage comme un matériau sonore, et privilégient la « corporalité » de l'écriture au contenu apparent des répliques, on peut songer à Gertrude Stein, Valère Novarina, Daniel Lemahieu, Eugène Durif, Werner Schwab, Didier-Georges Gabiliy, Rodrigo Garcia, Jon Fosse ou Daniel Danis. Quelle est l'incidence de ces jeux phoniques et rythmiques sur une conception du dialogue ? Elle localise la parole dans le corps, et fait de l'énonciation un *geste* qui tend le corps tout entier en direction du public. Pour devenir matérielles, les composantes phoniques et rythmiques du langage ont besoin de la voix du comédien, mais elles préexistent à la profération, dans le texte lui-même. D'où une double théâtralité : celle d'un texte transformé par la voix et le corps de l'acteur; celle d'un texte comportant des échos phoniques, un rythme qui créent du sens. Analyser la prosodie d'un texte de théâtre ne revient donc pas à restreindre sa portée à la seule lecture, mais à le lire comme texte à dire, dans le but de prévoir ou de préparer sa mise en voix. »[135]

Ces « textes à dire » appellent donc à l'incarnation de la parole dans le corps (ou la voix) de l'acteur, à une

135 Geneviève Jolly et Marie-Christine Lesage, « Jeux phoniques et rythmiques », article cité, p. 51

sortie de la page, à une sortie de l'écrit propulsé vers la profération. Dans *Le Cadavre dans l'œil* par exemple, la dimension poétique confère au texte un devenir de l'ordre du récitatif relevant d'une acceptation rythmique et musicale, qui en appelle au corps et la voix de l'acteur pour se révéler :

> « Ce mode de transmission où écrits et paroles se rencontrent par le biais de l'oralité mettrait directement en relation l'auteur et le spectateur par la médiation de l'acteur. Ce besoin de revenir aux sources d'un rapport direct vers le public active le besoin de resserrer le devenir scénique autour du corps du texte traversé par le rythme et la musicalité du corps écrivant et par là même de recentrer la réception autour de la langue portée à profération publique par l'acteur qui en appelle ainsi de vive voix et de vive vue au corps des spectateurs rassemblés. »[136]

Cette oralité contenue dans le texte serait donc le point de rencontre du langage et du corps-producteur de la parole, et pourrait donc constituer un des éléments de réponse à ce besoin des corps disants. Ce qui est soumis au regard et à l'oreille du spectateur-auditeur est ce passage du texte à sa profération, cette émergence d'une théâtralité issue de l'oralité contenue en puissance dans le texte. Ce que réalise la lecture publique serait de l'ordre d'un déploiement de l'oralité du texte, par le fait de la voix et du corps de l'acteur.

> « La prise en compte de l'oralité du langage peut, en outre, permettre au texte dramatique de retrouver toute son efficacité, par un travail sur le souffle, ou le rythme, qui réinvestit *de la chair dans les mots*. […] Ainsi, cette oralité relève de la théâtralité, parce qu'elle sollicite émotionnellement – charnellement – le spectateur; elle est tout particulièrement opérante au théâtre, où les corps de l'acteur et du spectateur – mais aussi bien leurs subjectivités – sont physiquement convoqués. »[137]

Cette oralité, nous pouvons notamment l'observer dans la forme du témoignage, et de l'adresse qu'elle contient. Le témoignage est le passage du constat, de l'expérience (souvent traumatique) à sa mise à l'écoute collective, dans un mouvement où le locuteur décide de porter un récit au-delà de lui. Autant que la corps de celui qui raconte, qui alerte, qui témoigne, le corps du spectateur, de l'interlocuteur est nécessaire. C'est la co-présence de ces deux entités, de ces deux corps rassemblés qui fonde la légitimité et tout l'enjeu de l'adresse. C'est le cas encore une fois du *Cadavre dans l'œil*. Le spectateur devient un témoin. La forme du témoignage en est peut-être l'exemple le plus parlant, mais à un moindre niveau, toutes les pièces qui opèrent une fêlure dans le quatrième mur, qui s'adressent, ne serait-ce qu'occasionnellement, directement au lecteur/spectateur en appelle à ce besoin de co-présence. Dans *Hermann* de Gilles Granouillet, la part narrative se trouve mise à nue lorsque régulièrement des personnages récapitulent les faits, nous éclairent, nous indiquent un changement dans l'espace-temps... la relation d'adresse est inscrite au sein du geste d'écriture. Le personnage quittant son statut de personnage dramatique pour endosser le rôle de personnage épique opère un basculement depuis l'espace de la fiction vers l'espace du public, s'adressant directement à lui. Le personnage de fiction semble alors prendre corps dans l'espace du public.

136 Denise Schröpfer, « La lecture-spectacle dans l'entre-deux de l'écriture et de la représentation scénique », article cité, p. 225

137 Céline Hersant et Geneviève Jolly, in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op.cit., entrée « oralité », p. 143

Ainsi, la présence physique du comédien-lecteur donnant à entendre à un texte, témoigne à la fois d'une caractéristique propre à une partie de la dramaturgie contemporaine travaillant la matière du langage, et d'une réalisation effective et concrète du caractère adressé de nombreuses dramaturgies.

3.2. Vers un acteur-dramaturge ?

Prenant pour appui, ici encore, sur la lecture publique telle que pratiquée par le collectif Troisième Bureau, c'est donc au statut du comédien au sein de cette structure que nous allons principalement nous intéresser. Le comité de lecture / collectif artistique Troisième Bureau, fait de l'espace du texte et de sa dramaturgie – lieu habituellement dévolu aux metteurs en scènes, dramaturges et autres conseillers littéraires – un espace à investir par les comédiens, qui ne sont pas les uniques interprètes d'un texte qui leur échapperait en partie. À l'idée bien répandue selon laquelle l'acteur ne lirait pas, la lecture publique en mettant en scène des acteurs en situation de lecture, déconstruit cette image d'Épinal, ou tout du moins œuvre en faveur d'une sorte d'éthique de l'acteur, un acteur conscient de ce qu'il lit et joue, conscient de la construction dramaturgique du texte, de sa portée littéraire. Au-delà de cela, l'acteur au sein du comité de lecture développe une réelle expertise quant à l'écriture théâtrale. Il est un lecteur averti, au plus près des réalités que recouvrent les dramaturgies contemporaines. Ainsi, Thierry Blanc, comédien et membre du collectif, après treize années passées à Troisième Bureau, affirme avoir acquis une réelle dextérité dans l'approche littéraire et dramaturgique des textes dramatiques; le comité de lecture étant une réelle école de l'acteur. Alors que le travail dramaturgique se fait d'habitude en amont du travail avec les acteurs, le comité de lecture auquel nous nous intéressons fait de travail dramaturgique un lieu qu'il est bon pour les acteurs d'investir. Les lectures publiques proposées au festival Regards croisés sont le fruit d'un travail annuel du comité de lecture, qui permet aux comédiens de mettre en lecture des textes dont les enjeux dramaturgiques ont été discutés, débattus. Michel Simonot (propos déjà cités préalablement), remarquant la pauvreté de nombreuses mise en lecture explique cet état de fait par un manque d'approfondissement du travail dramaturgique, qui permet de faire entendre un texte, d'en révéler la construction, les enjeux, les résistances...

> « Il faut affirmer, à l'inverse, que toute lecture d'un texte est complexe, en premier lieu parce qu'elle doit, en même temps, rendre compte d'un potentiel ouvert, et, en même temps, faire percevoir des pistes identifiables, d'interprétations scéniques potentielles. Une lecture est la mise en travail d'une tension entre deux pôles contradictoires : l'ouvert et le dessiné. Elle doit faire ressentir et comprendre toutes les capacités d'appropriation scéniques sans en fermer aucune. Elle est, de ce fait, radicalement différente d'une mise en scène et, en ce sens, doit faire l'objet d'une élaboration approfondie. Or, la plupart sont réalisées dans la rapidité, voire dans l'improvisation, alors qu'elles ne peuvent faire l'économie d'une réflexion armée concernant le texte, ses enjeux, et, donc, concernant la « mise en scène » de sa lecture. »[138]

138 Michel Simonot, « De l'innocence des lectures », *Agôn* [En ligne], Des lectures, pour quoi faire ?, Les lectures, symptôme d'un milieu théâtral en crise ?, Enquêtes, mis à jour le : 13/11/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1859

Nous pouvons imaginer des textes peu ou pas travaillés en amont, lus de façon assez neutre ou monotone, ne donnant pas à entendre les aspérités du texte, les zones de basculement, son rythme, son fonctionnement interne en somme. Dans ce cas, la lecture solitaire serait peut-être encore meilleure. Nous faisons l'hypothèse que le spectateur-auditeur se rendant à une lecture publique, qui a été préparée par une équipe, recherche une part d'accompagnement de lecture, une intelligence du texte, l'équipe pouvant alors être une sorte de guide traçant sensiblement pour le spectateur-auditeur les lignes d'une dramaturgie. À un texte aplatit par une lecture « neutre », se voulant au service du texte, rien que du texte, la mise en relief d'une écriture est préférable, même si elle signifie davantage d'investissement dans le jeu et dans la voix. À vouloir ne pas intervenir, le risque est de ne plus du tout faire entendre l'écriture. Donner à entendre est alors la première des tâches du comédien-lecteur. La lecture publique réduisant les leviers de jeu dont dispose habituellement l'acteur pour donner à ressentir une écriture, la question de l'adresse devient quant à elle un levier primordial. Dans le prolongement de l'idée d'un guide, et de celle du conteur, l'un des rouages à l'usage des comédiens-lecteurs réside dans le rapport d'adresse qu'ils mettent en place, et qui allie à la fois la question dramaturgique (répondant à la question : quel dispositif la dramaturgie appelle-t-elle ?), et la question du lien au public (et de ce lien en partie basé sur le guide). Ainsi, une lecture travaillée en amont permet de baliser le terrain (parfois miné) des écritures contemporaines. La mise en lecture du *Cadavre dans l'œil*, qui s'est faite au pupitre et de façon frontale (plutôt qu'à partir du dispositif de la table) donnait à voir de façon sensible une caractéristique dramaturgique du texte, fonctionnant sur le mode du témoignage adressé, bien plus que sur le format d'une relation inter-personnages. C'est bien un enjeu d'ordre littéraire et dramaturgique qui a été perçu et qui a donc motivé ce choix d'adresse, qui permet au spectateur-auditeur de percevoir la forme du texte. L'attention portée à la lecture approfondie du texte semble donc se répercuter sur la mise en œuvre (notamment concrète et sensible) de la lecture publique.

Faire entendre un texte ne consiste donc pas uniquement à énoncer clairement le texte à l'aide d'une voix claire, propice à une écoute d'ordre acoustique, mais c'est aussi et surtout donner à entendre et à percevoir une écriture dans sa singularité, en en soulevant les réseaux de sens émanant souvent d'un lien étroit entre la forme et le fond. Ce n'est pas seulement en entendre la fable, l'histoire, mais c'est aussi en entendre les rouages sous-terrains qui nous permettent d'appréhender un *geste* d'écriture. Jean-Yves Picq, auteur, metteur en scène et comédien suggère qu'une bonne lecture du texte permet d'offrir les conditions d'un « aller à l'autre » :

> « La difficulté – chacun a pu l'approcher – c'est d'être à la hauteur de cet événement intime, justement. Et, là, nous sommes dans l'acte dramatique par excellence, non seulement pour ce que cela requiert comme technique vocale [...] mais, surtout, pour ce que cela requiert comme volonté dramaturgique d'aller à l'autre, de faire entendre le récit au plus clair, même s'il est complexe : savoir établir les différents niveaux de compréhension, faire le tri de ce qui est indispensable à donner comme éléments concrets pour que le rêve éveillé puisse se construire, être toujours à l'écoute de là où en sont les auditeurs, ces rêveurs éveillés en train de travailler, les attendre – et aussi les bousculer – quand il le faut, et surtout, le plus délicat et le plus décisif, ne jamais franchir la frontière du représenté, être toujours sur le fil du donner à entendre et à voir, par eux-mêmes et non par vous. Une maïeutique au plein sens du terme.

> Voilà en quoi cet exercice, apparemment anodin, révèle tout à coup de grandes profondeurs d'échange. »

Ce « tri » évoqué ci-dessous, nous avons pu l'observer durant les répétitions à Troisième Bureau. Très concret et pratique, et reposant sur un soucis de clarté d'écoute pour le spectateur-auditeur, cela pouvait concerner par exemple la suppression d'une didascalie de type « pause », « silence », « X tourne la tête vers », « X s'adresse à... »... qui selon les équipes opèrent parfois une rupture dans l'écoute du texte qui se fragmente du fait d'indications davantage destinées à la mise en scène. Par ailleurs, clarifier et identifier les adresses entre les personnages a toujours été une priorité, légitimant alors la suppression d'une didascalie au profit de son effectuation par les comédiens, par exemple. Ainsi, une indication pouvant casser le rythme d'écoute se transformait en micro moment de jeu. La nécessité d'écoute pouvait alors primer sur l'acceptation selon laquelle la mise en lecture devrait donner « le texte, rien que le texte ». Ainsi, et pour nous diriger vers notre second point, le comédien-lecteur qui s'adonne à un travail de dramaturge et de défricheur du texte, cherchant à donner à entendre une écriture, se fait en quelque sorte le porte-voix d'une écriture, le porte-voix du travail de l'auteur. Il prête sa voix à une *voix de l'écriture*.

3.3. Le travail de l'acteur

Dans un entre-deux de la lecture et du jeu, le comédien-lecteur est le pivot entre un texte et un public. C'est notamment du fait que ce comédien-lecteur a sous les yeux le texte qu'il donne à entendre, et qui montre ainsi que le texte n'est pas mémorisé, qui fonde le socle sur lequel se construit le jeu d'acteur dans le cadre d'une mise en lecture. Nous allons ici tenter d'approcher ce que recouvre le jeu d'acteur pris dans cette pratique singulière, qui n'est ni la lecture solitaire et à voix haute, ni un phénomène d'incarnation comme il peut l'être dans la mise en scène. Ainsi, nous questionnerons le rapport que l'acteur entretient avec le personnage qu'il lit, ou de plus en plus souvent avec la voix (reprenant ici notre réflexion sur un théâtre des voix, remplaçant parfois la notion de personnage par celui de voix) qu'il donne à entendre, mais aussi sur les outils sur lesquels le comédien-lecteur s'appuie. Cela prendra place au sein d'un questionnement plus vaste recouvrant la nécessité pour l'équipe de comédiens-lecteurs de faire entendre une écriture, et en cela de se mettre au service de cette mission. Par ailleurs, nous nous attacherons à rendre compte du travail de répétition et de son rôle, de ce qu'il permet et de ce qu'il ne permet pas, en prenant pour objet d'observation les répétitions de *J'appelle mes frères* de Jonas Hassen Khemiri, et d'*Hermann* de Gilles Granouillet.

De l'entrée en scène à l'entrée en *voix*

Lorsque nous assistons à une mise en lecture, ce qui nous apparaît en premier lieu concerne l'entrée en scène des comédiens-lecteurs. Comme nous l'avons vu plus haut concernant les dispositifs adoptés selon les cas, l'entrée des comédiens-lecteurs (depuis l'espace partagé à Regards croisés ou depuis les coulisses à Théâtre Ouvert par exemple) est différente et nous parvient différemment. Là où se rejoignent les différentes pratiques de la mise en lecture, se trouve dans dans le fait tous les comédiens-lecteurs entrent ensemble en scène. Cette caractéristique diffère expressément de la mise en scène (hormis dans le cas, de plus en plus courant d'ailleurs, où tous les acteurs sont en permanence sur la scène, sur les côtés ou simplement présents mais silencieux), où il est d'usage de faire entrer un personnage lorsqu'il est présent dans la scène à jouer. Ainsi l'entrée en scène est conditionnée par l'arrivée d'un personnage dans telle ou telle scène. Lorsque la scène en question ne le convoque pas, lorsqu'il ne fait pas partie de la situation dramatique, l'acteur reste en coulisse. Une lecture à Regards croisés débute toujours par l'énoncé du *dramatis personae* à l'occasion duquel chaque comédien-lecteur lève la main pour indiquer qu'il joue le personnage énoncé (un « toblerone » de papier avec le nom du personnage lu est aussi placé devant le comédien). Ces indications permettent au spectateur-auditeur de se repérer dans le texte, lui qui ne l'a pas sous les yeux. La liste des personnages constitue la première page effective du texte, et puisqu'elle convoque tous les personnages, tous les comédiens-lecteurs y sont convoqués. Ne fonctionnant pas tant sur une logique de personnage que sur une logique globale et dramaturgique, l'effet que produit l'entrée en scène d'un personnage à moindrement lieu d'être. Tous les comédiens-lecteurs sont donc en permanence présents et visibles dans l'espace de la lecture. C'est aussi une façon de nous donner à voir l'équipe qui ce soir-là va nous donner à entendre le texte. Une fois le cadre posé la lecture à proprement parlé peut commencer, et alors l'entrée en scène d'un personnage correspond à son entrée en *voix*.

L'acte de lire comme mise à distance de l'interprétation

La mise en scène se distingue de la lecture publique, nous l'avons vu, du fait d'une plus grande intervention sur le texte auquel on donne une direction, un parti pris faisant état d'*une* lecture du texte. C'est précisément cette intervention, mise en retrait dans la lecture publique (mais non absente), qui justifie un code de jeu moins théâtral, spectaculaire, ou ce que l'on voudra. De la voix dite « blanche » et du non-jeu à un jeu plus appuyé, la palette est grande des nuances possibles entre ces deux pôles. Centrée sur l'écoute du texte, l'idée serait la suivante qu'un jeu en « trop » brouillerait cette écoute, afficherait déjà partis-pris, choix, et aurait un effet parasite, reprenant la distinction selon laquelle la lecture publique donnerait davantage à « entendre » qu'à « voir ». S'appuyant avant tout sur le manuscrit qu'il a sous les yeux, il semble que le comédien-lecteur ne puisse être pleinement dans le jeu de la relation

interpersonnelle avec les autres personnages, ne serait-ce du fait d'un regard rivé vers la feuille (même si les levés d'yeux sont réguliers). La dynamique interne du texte étant ce sur quoi les comédiens-lecteurs travaillent en amont, la question du personnage au moment de la lecture se trouve reléguée au second plan. Par ailleurs, la forme d'adresse au public étant un élément important de la mise en lecture, il s'agit souvent de repérer dans le texte ce qui fait l'objet d'une adresse interpersonnage et ce qui fait l'objet d'une adresse à destination de l'auditoire. Une partie du jeu de l'acteur se tourne alors vers les différentes qualités d'adresse.

L'acteur s'adonnant à la pratique de la mise en lecture, se met en scène « en train de lire », état qui semble s'opposer aux catégories de l'interprétation et du jeu incarné. Geste préalable à la mémorisation puis à l'incarnation, la lecture du texte serait au tout début de ce que constitue le processus de mise en jeu dans une mise en scène. Le premier partenaire de jeu du comédien-lecteur n'est autre que son texte sur lequel, concrètement, il s'appuie, avant et pendant la lecture publique.

> « Un spectateur se rend à une lecture pour écouter. En réalité, il regarde pour écouter. « Texte en main » donne à voir au spectateur que le lecteur n'a pas appris le texte, ce qui a pour fonction de donner le sentiment qu'existe une distance entre celui qui lit et le texte lu. La présence matérielle du texte/papiers est sensée agir comme une interposition entre la « lecture » et le « jeu théâtral », entre le texte lu et son « interprétation », sa « mise en scène ». »[139]

Si le texte n'est pas mémorisé, c'est en revanche un parcours du personnage et une progression dramatique qui sont mémorisés, faisant l'objet de « rendez-vous » comme nous en parle Thierry Blanc, permettant de construire une continuité, un chemin au comédien-lecteur dans son parcours du texte. Un état, un rythme, une situation, une intonation peuvent alors lui servir de points balises. La mémoire des états et de la progression de son personnage sont des éléments de travail du comédien-lecteur qui rejoignent la pratique ordinaire du jeu d'acteur. Cependant, le travail de mémoire de l'acteur en appelle à la mémoire textuelle et corporelle, les deux se rejoignant dans l'interprétation, lorsque le comédien-lecteur situe son travail de mémoire du côté de la voix, des intonations, du rythme, des accents... La mémoire du comédien-lecteur est aussi contenue dans le texte qu'il a sous les yeux sur lequel il a annoté un certains nombre de choses, pouvant aller d'une émotion, humeur, à des flèches appelant différentes hauteurs voc ales, des ratures, du stabilo... autant d'annotations visuelles qui participent d'un travail de mémorisation.

L'acteur en train de lire un rôle, le donne à voir, le montre plutôt qu'il ne se l'approprie. Dès lors, la notion d'« interprétation » ne nous paraît pas juste car elle témoigne d'une forme d'intervention sur le personnage, sur le texte, et donc d'une forme de clôture du sens, lorsque la lecture publique cherche à en ouvrir l'horizon des possibles. Ordinairement dans la mise en scène, l'interprétation d'un rôle est l'étape succédant à la lecture. L'acteur lit un texte, l'apprend, puis l'interprète. Bien que le comédien-lecteur ait lu le texte, plusieurs fois, le seul fait qu'il se montre en situation de lecture contribue à conserver cet écart vis-à-vis de l'interprétation. Car avant d'interpréter un texte (intellectuellement ou par le jeu d'acteur), il

139 Michel Simonot, « De l'innocence des lectures », article cité

est nécessaire au préalable de s'en être détaché, de l'avoir regardé de loin (chose que le comédien-lecteur a fait à l'occasion de sa lecture personnelle, puis collective, et durant les répétitions), mais au moment de la lecture, nous est donné à voir un comédien-lecteur lisant, comme s'il découvrait encore le texte, presque en même temps que le public, contribuant à ne pas en fermer le sens. Le comédien ne nous montre pas de façon ostentatoire qu'il a compris, digéré et interprété le texte, mais se montre en situation de découverte, semblable aux spectacteurs-auditeurs.

Au théâtre, le personnage se donne à voir durant ses répliques, mais il ne cesse pas de jouer entre celles-ci. Le personnage est palpable, agissant même lorsqu'il n'a pas la parole. L'espace entre les répliques pouvant être l'espace d'expression du sous-texte et d'une certaine psychologie de personnage. Or, dans la lecture publique, l'acteur se rapprochant de la conception du « porte-voix » n'est pas amené à jouer entre ses répliques. Il est animé par le texte à chaque fois que le personnage qu'il lit prend la parole, mais dès lors que ce dernier termine sa réplique, le comédien-lecteur ressurgit plus fortement, le personnage semble l'avoir quitté. Le personnage est comme projeté devant le comédien-lecteur, projeté sur la page de son manuscrit, il ne s'est pas encore incarné en la personne du comédien-lecteur. Ainsi, Grégory Faive durant un service de répétitions de *J'appelle mes frères* a souligné l'importance pour le comédien-lecteur de se maintenir à distance de l'interprétation, de l'incarnation : « c'est ce que vous dîtes qui doit indiquer l'humeur, pas le contraire. », en soulignant la nécessité de préserver un véritable plaisir de dire chaque mot. Ainsi, c'est le texte qui se charge de transmettre « l'humeur », les émotions, et non pas l'acteur qui lit. Jouer l'émotion reviendrait à appuyer d'une façon redondante ce que contient déjà le texte. Le « plaisir » de dire les mots préserve une forme de distance, nous rappelant sans cesse l'art du comédien dans le geste de dire, de proférer un texte, indépendamment de tout personnage, de toute fiction. L'image pourrait être la suivante d'un comédien-lecteur qui extrait le temps de la réplique le personnage de la page, mais dès lors que prend fin ladite réplique, le personnage replonge instantanément dans l'espace du texte. La continuité du personnage qu'offre le jeu au théâtre est ici remplacée par une interprétation en dents de scie. Le spectateur-auditeur peut ainsi avoir une place dans l'interprétation du personnage, qui n'est qu'esquissé et qui ne fait pas l'objet d'une chasse-gardée par l'acteur. C'est encore une fois un régime prenant en compte le spectateur-auditeur dans le partage de l'élaboration du sens, de sa perception de la pièce. Pour nous être intéressés de près à Troisième Bureau, leur conception du jeu ne prend pas le parti d'une supposée neutralité ou d'un désengagement de la sphère de l'interprétation de la part du comédien-lecteur. L'écoute d'un texte a besoin d'un minimum de jeu et d'engagement, ne serait-ce que pour entrevoir les enjeux que portent les personnages. Ainsi, selon Thierry Blanc, le comédien-lecteur ne doit pas trop incarner pour ne pas trop imposer, mais la neutralité n'existe pas affirme-t-il, convoquant Yoshi Oida. Être présent, voilà la première des qualités du comédien-lecteur, ajoute-t-il. Même ébauché, esquissé, le spectateur-auditeur a besoin d'un appui, il lui faut du « grain à moudre » poursuit-il.

Plutôt que de parler d'un jeu « en retrait », nous aimerions ici illustrer le rapport entre personnage-jeu-comédien qui nous semble mis en exergue par l'utilisation de la table que fait Troisième Bureau. Nous l'avons déjà dit, la table est un espace qui permet de mettre à vue les rapports inter-

personnages. Les comédiens-lecteurs disposés autour de la table, projettent leurs répliques sur la table, elles convergent toutes en son centre (mis à part lorsqu'un comédien se tourne vers le public pour lui adresser une réplique), créant ainsi un espace de jeu en dehors du comédien-lecteur. Il n'est alors plus dans un rapport de propriété à son personnage et à sa parole, mais il le projette en avant de lui, sur la table. La table pouvant représenter l'espace du texte, cet espace vide qui peut être investi par l'imaginaire du spectateur. Une partie du travail de l'acteur semble alors davantage de dire le texte pour s'en séparer afin d'en permettre la saisi par d'autres, en l'occurrence les spectateurs-auditeurs. Si on prend le parti de penser que l'essentiel se passe au cœur de la table, dans cet espace où se croisent les paroles de tous les personnages, où se représente l'espace du texte, alors l'acteur qui est autour, au bord de la table (de la grande table), comme *au bord de l'interprétation*, s'attacherait à dire le texte de sorte qu'il n'entrave pas la direction du texte, allant vers le centre de la table. Le regard et l'écoute du spectateur-auditeur ne convergerait alors pas tant vers chacun des personnages mais vers une écoute plus vaste du texte pris dans son mouvement général. C'est en cela que l'espace inter-personnages prime sur le personnage lui-même. Un jeu trop affirmé aurait pour conséquence de mobiliser l'attention du spectateur-auditeur sur le microcosme que représente le personnage pris dans l'économie globale de la pièce. Le peu de temps de répétition dont disposent les comédiens-lecteurs pour préparer une mise en lecture ne permet pas de travailler en profondeur l'interprétation des personnages, mais permet plutôt de s'attarder sur un mouvement général de l'écriture. Dessiner les rapports entre les personnages, mettre en avant le rôle dramaturgique du personnage au sein de la progression (en tant qu'adjuvant ou opposant à l'action par exemple), trouver un rythme, sont des points travaillés durant les temps de répétitions. Les comédiens sont au bord de cette table qui suggère aussi le plateau à venir, mais projettent les personnages qu'ils lisent hors d'eux, au centre. Le comédien-lecteur, au bord de la table ne pénètre jamais tout à fait l'espace central qu'il laisse au texte et au spectateur-auditeur la possibilité de s'y manifester. Cet écart contribue à maintenir cette distance entre le texte, les personnages et l'interprétation. Ainsi, le comédien-lecteur lit le personnage qui prend son autonomie sur la table, dans l'espace et dans l'imaginaire du spectateur-auditeur, mais ne l'interprète pas tout à fait, au risque sinon de le fixer sur lui, de le rendre « visible ». Le comédien-lecteur peut être comparé à une sorte de passeur modeste.

L'incarnation au théâtre reposant essentiellement sur le processus de mémorisation du texte, feignant en quelque sorte une adéquation entre l'acteur et le personnage, du fait du texte lu par le comédien-lecteur, ce lien d'appartenance et de convergence entre l'acteur et le personnage n'aurait plus lieu d'être. Au-delà du fait que ceci remet en cause la question de la *mimésis* et du faire semblant, au profit d'une mise à distance (entre l'acteur et le personnage et entre le texte et le spectateur-auditeur), cela permet à l'acteur de se détacher d'une acceptation de l'ordre de la propriété, « *mon* rôle », « *mon* personnage », pour lui préférer la mise à vue d'un texte dans son économie globale. C'est notamment cette écoute du texte qui permet de ne pas se restreindre à l'équation de type 1 personnage = 1 comédien-lecteur. Nous allons nous intéresser plus précisément à cette question en prenant pour étude de cas la mise en lecture du *Cadavre dans l'œil* d'Hakim Bah et d'*Antidote* de Nicoleta Esinencu.

Du personnage à sa mise en voix

La mise en voix du *Cadavre dans l'œil* et d'*Antidote* permettent d'illustrer cette hypothèse. Comme nous l'avons vu au cours de la première partie, la pièce d'Hakim Bah donne la parole à un personnage sous la forme d'un long monologue adressé, faisant advenir au sein de cette voix différentes autres voix, pouvant être celles de personnages, comme une voix d'ordre didascalique ou encore une voix poétique. La forte dimension poétique, rythmique et musicale vient bousculer l'apparition d'un personnage au sens traditionnel. À cet unique personnage qu'est Dani, la mise en lecture mettait en scène trois comédiens-lecteurs (Thierry Blanc, Léo Ferber, Stéphane Czopek). Nous avons pu nous entretenir avec Thierry Blanc, qui a préparé cette lecture, et qui nous a expliqué le cheminement qui a été le sien dans l'élaboration de cette mise en lecture. Indépendamment de la lecture du texte, une contrainte s'est imposée, celle de faire lire *Antidote* et *Le Cadavre dans l'œil* par les mêmes comédiens, notamment du fait de deux pièces courtes et de la réunion de ces deux textes en une soirée. La lecture du texte nous dit-il, lui a fait entendre une sorte d'universalité du propos, dans le sens où Dani semble repasser devant ce pont du 8 novembre qui est en train d'être détruit, lui donnant l'occasion de se remémorer son passé et d'en passer par la description de ce lieu, par l'évocation de ce qu'était ce lieu auparavant. Cela pourrait se passer n'importe où. Cette universalité, Thierry Blanc a d'abord voulu la traduire par une lecture à laquelle prendrait part tout le collectif de comédiens afin de donner à voir une dimension chorale. Du fait de la première contrainte cela ne s'est pas fait. Mais faire lire un texte par trois comédiens-lecteurs lorsque le texte ne comporte qu'un personnage, c'est déjà faire advenir une forme de choralité. Le texte travaillé par la répétition de motifs récurrents, échos, amplifications, par des scansions (notamment visible dans l'écriture du fait de la versification et des retours à la ligne incessants) proche de la psalmodie, et par une ponctuation de peu de points faisant jaillir une parole en forme de logorrhée...[140] tout cela allait dans le sens d'une parole ininterrompue déplaçant l'enjeu à l'endroit du dire, un dire devenant presque abstrait; le concret de la situation racontée entrant en dialectique avec l'abstraction que prenait la forme de langage, nous dit-il. « Le recherche rythmique ou musicale supplante alors toute approche référentielle. Là se situe sans doute, pour l'acteur, le véritable adieu au personnage [...], quand la parole émise et proférée se rapproche du poème ou de la prière. »[141] C'est bien la voix d'un seul personnage que l'on entend dans *Le Cadavre dans l'œil*, mais l'endroit du dire opère une sorte de diffraction de la parole, notamment musicale,

140 « Le recours au « vers libre », récurrent au point d'être presque devenu systématique ces derniers temps, est le modèle le plus explicite de cette poétisation de l'énonciation théâtrale : la typographie manifeste alors clairement le caractère antinaturaliste de l'écriture – refuse la prose c'est, par pétition de principe, se tenir à l'écart du prosaïsme. Nous reviendrons sur ce point, mais il est certain que l'écriture versifiée, parce qu'elle crée sur la page des syncopes, des suspensions, des ruptures, fait que l'interprète, s'il accepte d'épouser le souffle du verset, n'est automatiquement plus porté par le flux formaté de la communication ordinaire. […] L'écriture configure un dispositif de profération qui isole les mots ou au contraire les met en relation selon une logique de résonance, et non plus seulement de raisonnement : dire avec le ton n'est plus suffisant. » in Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op.cit.,

141 Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op.cit., p. 105

permettant de l'aborder en dehors de la seule catégorie du personnage. Nous pouvons ici évoquer la notion d'« auteur-rhapsode » développée par Jean-Pierre Sarrazac, observant dans de nombreux textes une voix de l'écriture, une voix de l'auteur sensible en filigrane de la fable, notamment dans la construction formelle de la pièce. Le geste poétique, rythmique et musical du *Cadavre dans l'œil* nous fait entrevoir le geste d'écriture d'Hakim Bah. Faire lire la pièce par trois acteurs quand Hakim Bah n'en a fictionnalisé qu'un seul, pour permettre d'en donner à entendre la dimension musicale, c'est se mettre à l'écoute d'une voix de l'auteur, et ne pas s'attacher à la seule logique de personnage. La notion de voix prend le pas sur celle du personnage. À une distribution basée sur le personnage, on passe ici à une distribution de la parole et de l'écriture. Le choix d'un dispositif frontal, du fait d'une parole adressée, avec pupitres (évoquant la partition musicale) et accompagné de deux musiciens faisait entendre et voir la dimension musicale et poétique du texte. Pour revenir au processus de travail de mise en lecture du *Cadavre dans l'œil*, nous avons posé la question à Thierry Blanc concernant la façon dont s'était établie la répartition du texte entre les trois comédiens-lecteurs. La première proposition a été de répartir le texte sur la base d'une improvisation inspirée du free-jazz. Constatant un résultat inégal, le choix a alors été fait que chacun des comédiens prennent en charge une phrase jusqu'au point, à chaque nouvelle phrase la parole passait à un autre comédien, et ainsi de suite. S'agissant de donner à entendre une pensée qui se dépliait au fil de la narration, la consigne a été la suivante : poursuivre la direction donnée par le comédien qui a lu la phrase précédente afin de construire une continuité, tout en donnant à voir les rouages de la narration, les basculements. En effet, si la logique avait été celle de donner à voir trois voix distinctes et quasi autonomes, ayant chacune leur logique, leur fonctionnement propre, et entrant en rupture avec la voix précédente, cela aurait décentré le récit de son locuteur, aurait éparpillé la narration. Par ces trois comédiens-lecteurs il ne s'agissait pas de faire émerger trois individualités, mais de travailler à la choralité. Il s'agissait de faire entendre une voix, celle de Dani, traversée de plusieurs voix, apparentés à des fantômes parlant à travers lui, nous dit Thierry Blanc. En effet, le passé que l'on perçoit au grès de la remémoration fait resurgir des voix du passé, des fantômes. Par ailleurs, Thierry Blanc nous a expliqué son souhait (non exaucé) d'utiliser des micros dans le but de varier les qualités du dire, de créer plusieurs strates de sons, comme pour donner à entendre cette multiplicité de voix à l'œuvre dans le récit, et de jouer avec la lumière afin de produire un contre-jour ne permettant plus de distinguer les visages. Cette dissimulation des visages auraient certainement eu pour conséquence une abstraction du personnage au profit de l'écoute d'une voix du récit. Allant peut-être trop jouer du côté de la mise en scène et de la technique, alors que la lecture publique s'établit sur la base d'une simplicité d'écoute et d'une mise à distance de la mise en scène, cette proposition de Thierry Blanc n'a pu prendre effet.

Lorsque Thierry Blanc nous a parlé de la mise en lecture *d'Antidote* de Nicoleta Esinencu, dont il était un des comédiens (lecture dirigée par Léo Ferber et Stéphane Czopek), il a préféré utiliser la notion de figure pour parler des personnages, des voix présentes dans la pièce. La voix narrative du texte répond d'une voix de l'auteur à l'œuvre en permanence, mais cela n'empêche pas que la pièce soit construite sur

une succession d'événements, de situations quotidiennes nous plongeant au cœur de l'Union Soviétique et de la Russie contemporaine. Cette dispersion de la narration dans un éclatement des situations impose un rythme soutenu, menant le lecteur/spectateur/spectateur-auditeur à passer rapidement d'une situation à l'autre. Ces situations mettent en scène des personnages, mais de part le rythme tendu, le temps n'est pas donné au pathos de se développer, ni à une caractérisation suffisamment forte pour prétendre à une quelconque identification. Prise une à une, ces situations quotidiennes peuvent susciter l'empathie et être assez violentes pour les spectateur-auditeurs. C'est pourquoi, contrairement à la mise en lecture du *Cadavre dans l'œil*, le choix a été fait de garder le dispositif de la table afin que la dureté des situations ne parviennent pas frontalement au public, mais plutôt sur le mode du « vase clos » que peut permettre la table. Pour Thierry Blanc, être témoin de la situation suffisait. D'autre part, comme il le remarque, les personnages sont traités sur le mode du croquis, de l'esquisse, les faisant basculer du côté de la figure. De cette multiplicité de figures qui parcourent l'accumulation de situations, l'acteur, nous dit-il, est lui-même amené à devenir une sorte de « figure » ou de « page blanche » sur laquelle viennent se déposer fugitivement les nombreuses figures qui peuplent le texte. Ainsi, accueillant chacune des figures, il se passe un masque, puis un autre, puis encore un autre... sans jamais s'approprier un personnage, un rôle. Le masque a cette capacité à instaurer une distance entre l'acteur et le personnage qu'il interprète. Ces figures éphémères ne permettent pas réellement à l'acteur de se les approprier (comme au lecteur/spectateur de s'y identifier), de les interpréter, mais davantage de les donner à entendre et d'être un support éphémère, un lieu de traverse pour ces personnages-figures.

La figure et sa mise en jeu

Une partie des écritures contemporaines faisant advenir un théâtre des voix, un théâtre des figures langagières, semble en effet questionner la notion de personnage, qui devient plus insaisissable et où il devient plus difficile d'en établir la logique interne, la carte d'identité ou le projet qui l'anime. La faible caractérisation dont il fait l'objet ne semble pas permettre d'en établir les contours précis, et notamment d'en envisager sa mise à vue. Cela pose la question de l'interprétation de tels personnages avant tout portes-voix, portes-parole, lieux de traverses du langage plutôt que moteurs de celui-ci. Le texte anime ces figures qui n'existent que le temps de leur réplique. La multiplication des personnages devenus figures dans le théâtre de Valère Novarina, de Philippe Minyana ou de Noëlle Renaude confère à ces entités un devenir de parole plutôt qu'une destinée de personnage dramatique à l'identité, voire à la physionomie définies. Ainsi, Joseph Danan dans son dernier ouvrage *Entre théâtre et performance : la question du texte*, établit un rapprochement entre ces pièces du « moins de représentation possible » et leurs passages par le jeu d'acteur :

> « Pourquoi les pièces de Jon Fosse nous touchent-elles autant ? C'est que, dans leur

> dénudement extrême, au travers de ces personnages qui, sans être des abstractions, sont à peu près dénués de caractérisation, elles mettent en jeu la « nudité de l'exister » [J.-L. Nancy, *Le sens du monde*, Galilée, 1993, p. 195], comme en-deçà de toute fiction et de tout personnage. Ce sont des pièces du moins de fiction et du moins de personnages possible, qui ne peuvent qu'inviter l'acteur à être lui aussi dans le moins de composition qui soit, au plus près de lui-même, de la réalité de sa présence et, par contrecoup, de celle du spectateur : comme une sorte d'état ultime de ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle le « drame-de-la-vie » [*Poétique du drame moderne*, Seuil, 2012], où la vie ne serait plus celle des autres (entendez : de créatures de fiction) et où il n'y aurait peut-être plus de drame. »[142]

Les écritures contemporaines mettraient donc en questionnement le personnage et son devenir interprétation. L'exemple des pièces de Jon Fosse que prend Joseph Danan, dans lesquelles la structure langagière fonctionne sur un principe récurrent de « ritournelle et répétition-variation »[143], donne au personnage un mode d'apparition presque exclusivement construit sur l'acte de parole. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon explorant l'évolution du personnage contemporain, en observe un des prolongements dans la notion de figure, personnage animé par la parole, et proposant à l'acteur un travail à l'endroit de l'exploration vocale :

> « Au bel ordonnancement expressif, les écritures figurales substituent un principe d'exploration chromatique de la voix : ce n'est pas l'affectation mais sa note qu'elles demandent à l'acteur de prendre en charge. Autrement dit : il n'a pas à expliquer ou justifier au spectateur ce qu'il donne à entendre, souligner des intentions, des sentiments, mais prendre appui sur leur musique concrète. Sans véritable modèle en amont, mais un florilège éclectique de références possibles, globalement privé des appuis qui lui permettent traditionnellement de construire et de jalonner son jeu (l'intentionnalité, l'émotion, la rationalité du personnage conçu comme caractère), l'acteur doit en passer par la voix du texte pour interpréter ces personnages. Ne préexistant pas aux mots qu'elles prononcent, les figures ne sont rien d'autre que ce qu'elles disent. […] Dans la mesure où la parole dit tout et, d'une certaine manière, fait tout, il est vain de chercher à tout représenter, de tout vouloir montrer : l'enjeu de la représentation est plutôt d'inventer la nature du rapport entre le dit et le visible. Le jeu figural implique une certaine économie de moyens. »[144]

Cette économie de moyens pourrait se traduire par une économie de visualité. Ces figures plus transitoires que sédentaires, semblent se refuser en quelque sorte à une incarnation et à une mise en représentation d'elles-mêmes, comme si la catégorie du visible ne leur convenait guère.

Le travail de la voix, une implication corporelle du comédien-lecteur

Dans un tel contexte d'affaiblissement de la notion de personnage dramatique et donc d'une relative perte de repères quant aux catégories de son interprétation par l'acteur, comme le disent Ryngaert et Sermon, la voix devient un lieu d'exploration pour l'acteur : « L'acteur, définitivement veuf du personnage, face-à-face avec le texte, entame le travail en prenant appui sur ses forces intimes : le souffle,

142 Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, Paris, 2013, pp. 71-72

143 Ariane Martinez, « Ritournelle et répétition-variation » (pp. 46-50), in *Nouveaux territoires du dialogue*, Actes Sud-Papier, coll. Apprendre, Paris, 2005

144 Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op.cit., pp. 163-164

le mouvement, le rythme. »[145] Parallèlement à cette perte du personnage, les catégories physiques de la voix, du rythme, du souffle, en seraient aussi pour quelque chose de la nécessité des « corps disants » comme nous l'avons vu plus haut. La profération de la parole passe de sa fonction de strict véhicule du sens à une fonction d'ordre physique, charnelle, corporelle. La parole n'est plus seulement localiser dans la tête (comme construction du sens), mais prend aussi un ancrage fort dans le corps. Thierry Blanc, à propos du *Cadavre dans l'œil*, évoque une forme de récit qui « épuise » véritablement l'acteur le prenant en charge, mettant l'accent non seulement sur ce qui est raconté, mais aussi sur le fait même de raconter, sur l'effort que ce geste demande. « Mes phrases vont jusqu'au bout, tout au bout et le comédien doit apprendre à tenir. Ça ne doit pas être facile. On dit la phrase et on la répète jusqu'à ce qu'elle devienne autre chose. L'ordinaire est transporté sur autre chose. C'est ce qui m'intéresse dans l'écriture »[146] dit Hakim Bah à propos de son texte. La forme du récit s'apparente à un souffle qui épuiserait le personnage autant que l'acteur/les acteurs le/les prenant en charge. Le corps est mobilisé et ne se distingue plus tout à fait de la narration elle-même. La forme du témoignage contient déjà ce lien étroit qu'il y a entre celui qui raconte (son histoire, dans un rapport autobiographique) et le corps qui raconte. Celui qui raconte son histoire, se raconte, se donne à voir en même temps qu'il donne à entendre son récit. C'est donc peut-être ce lien de plus en plus étroit entre la parole et le lieu de sa profération – le corps – qui peut nécessiter une lecture à voix haute. La part de visible et de co-présence que fait advenir la lecture publique permet de rendre sensible ces écritures, chose que ne semble pas permettre la lecture radiophonique, qui soustrait le corps à la profération. La lecture publique permet de voir d'*où* la parole survient, d'en percevoir une forme d'organicité. Ces dramaturgies réclamant « le moins de composition qui soit » et une attention portée à l'écoute des voix à l'œuvre pourraient trouver dans la mise en lecture une forme propice à leur appréhension. En ce sens, le travail dévolu au comédien-lecteur pourrait être une forme de laboratoire, d'antichambre pour penser l'évolution du jeu d'acteur confronté aux écritures contemporaines.

La voix du comédien-lecteur est alors son outil principal, son interprétation reposant en grande partie sur cette dernière. Plutôt que de postuler une absence de l'outil « corps » pour le comédien-lecteur, Antoine Vitez nous éclaire comme suit : « Pour moi, la voix des acteurs, c'est leur corps même. Je ne distingue pas bien la voix du corps. Je ne parle pas de diction ici, je parle de leur voix, et par conséquent de leur souffle. »[147], induisant une unité du corps et de la voix de l'acteur. La lecture publique, même si elle ne propose pas de jeu corporel mobilise la voix, qui est énoncée par le corps présent et visible de l'acteur. Le corps, même mis en sourdine, ne disparaît pas. Toutefois, dans la mise en scène, il s'avère que le corps est porteur d'une dimension visuelle assez forte par laquelle le personnage se rend visible et se caractérise (démarche, tenue, costumes...), imposant de fait une image du personnage, une interprétation, une direction, un parti pris de lecture, tandis que la voix porte la dimension plus abstraite de l'écoute.

145 *Idem.*, p. 105
146 Hakim Bah, propos recueillis par Anne Maurin, Agit-presse, 17 mai 2013, Grenoble
147 Antoine Vitez, entretien avec Henri Meschonnic, « à l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement » (pp. 24-34), in *Langue française*, n°56, 1982, p. 28

L'événement visuel n'étant pas au cœur de la démarche de la lecture publique, le jeu d'acteur ne peut qu'être légèrement porté par des indications d'ordres visuelles. Reprenant les propos déjà cités de Laura Tirandaz : « Je n'ai pas l'obligation de regarder le comédien – les expressions de son visage ou ses geste, je peux tourner la tête et le regard au dedans, déployer mes propres images dans la scène de mon crâne. »[148] écrit-telle. Propos que nous pouvons mettre en regard avec les mots de Grégory Faive, qui a dirigé la lecture de *J'appelle mes frères* de Khemiri, prenant en compte le spectateur et la façon dont il appréhende, reçoit une lecture, dans l'élaboration de la mise en lecture : « Dans la lecture, le spectateur n'est pas convoqué de la même manière : souvent les spectateurs de lecture ne regardent pas la table, ils regardent en l'air, sont concentrés et sont dans l'écoute plus que dans le regard. Il faut être attentif quand on donne un signe visuel en lecture puisqu'on ne peut pas être sûr que les gens le voient. »[149] Ainsi, Magali Mougel évoquant le primat de la voix sur le corps dans la lecture publique écrit ceci :

> « Ce que recherche la lecture n'est pas tant de mettre en scène un corps dans un espace, mais plutôt de spatialiser une voix, de travailler sur les distances pour créer du rapport entre les énonciateurs, porteurs des voix d'un texte. […] Le lecteur donne corps et voix à une autre voix : la voix est prêtée au texte, mais ne l'incarne pas, car le lecteur n'est pas là pour faire parler le texte à tort et à travers et à le contraindre à un sens. »[150]

L'entreprise de spatialisation des voix qu'évoque Magali Mougel donne cependant une forme spatiale, une forme d'apparition sensible des voix. Sans aller jusqu'à dire que ces voix deviennent visibles, elles ont à voir avec une certaine dimension physique, corporelle. Encore une fois, la table de Troisième Bureau offre un espace suffisamment vaste pour que se manifestent et se spatialisent les voix, dans un dispositif dans lequel les comédiens-lecteurs autour de la table font se rejoindre, se croiser les voix, dessinant des sortes de lignes spatialisées de la parole.

Parallèlement à cette évolution du personnage ne correspondant plus explicitement à un référent extérieur qu'il s'agirait de représenter sur la base du « représentant-représenté », c'est à un éloignement de la *mimésis* et donc à un éloignement du connu au profit d'une perte de repères d'ordres référentiels, auquel nous assistons. Le personnage ne correspondant plus à une image pré-construite, il laisse à l'imagination le soin de se le représenter, de l'appréhender sans qu'il n'impose une image pré-définie. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon parle d'une absence d'« effigie » permettant au personnage de « demeure[r] ainsi ouvert, car sa présence s'impose sur un mode imaginaire, sans que la scène ait besoin d'imposer une image. »[151]

À la représentation du personnage se substitue une sorte de « présentation » du personnage, qui se trouve mis au devant de l'acteur; et de manière générale, il en va de même pour le texte.

148 Laura Tirandaz, « Le silence de notre écoute », (texte en annexe)
149 Grégory Faive, propos recueillis par Anne Maurin, Agit-presse, 14 mai 2013, Grenoble
150 Magali Mougel, « Cette forme qui boite, qui est-elle ? », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Des lectures, pour quoi faire ?, Un espace à inventer, mis à jour le : 25/10/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1881
151 Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op.cit., p. 105

En répétitions

Premièrement, chez Troisième Bureau, le vocabulaire préconise de parler de « services de répétitions » (au nombre de trois fois trois heures pour chaque texte, le dernier service ayant lieu là où prendra place la lecture publique). Dans la pratique, il est intéressant de remarquer qu'il ne s'agit pas réellement de « répétitions » au sens plein du terme. En effet, plutôt que de parler de répétitions qui à juste titre indiquent un processus dans lequel une équipe aurait défini un choix, un axe, des détails précis concernant l'interprétation, les neuf heures dévolues à chaque texte ne permettent pas en réalité de *répéter*. S'il est vrai que l'« accompagnateur de lecture » a lu plus profondément le texte, sait déjà plus ou moins ce sur quoi il veut que le groupe travaille, le temps de répétitions est avant tout un temps d'exploration, de recherche et d'essai. La première séance débute par une mise en contexte de la pièce où l'accompagnateur fait part de sa lecture du texte, de ses enjeux dramaturgiques. Rapidement, l'équipe entame une première lecture d'une traite et sans indications, comme « à l'aveugle », permettant de donner une vue générale du texte avant de s'y investir dans le détail. Nous avons pu assister aux répétitions d'*Hermann* (lecture accompagnée par Thierry Blanc) et de *J'appelle mes frères* (lecture accompagnée par Grégory Faive).

Bien qu'il y ait un « accompagnateur » de lecture, le travail de recherche se fait en commun, chacun des comédiens étant appeler à participer à l'élaboration du travail. Ainsi par exemple, pour *J'appelle mes frères*, pièce qui convoquait un important travail sur les voix, les espaces et les temps à faire entendre, a nécessité de nombreux essais, de tentatives avant de pouvoir statuer sur un choix. Les parties chorales du texte faisant intervenir les « amplificateurs de voix » par exemple, pouvaient se prêter à diverses formes d'agencement de la parole et de l'écoute.

> « **Scène 3 – Interlude**
> *AMOR reste sur scène. 2, 3 et 4 endossent les rôles des AMPLIFICATEURS DE VOIX. Ils se partagent les répliques et peuvent à n'importe quel moment remplacer l'autre, partager une réplique en deux, dire la même réplique simultanément comme un chœur. C'est au metteur en scène de distribuer les répliques de 2, 3 et 4 dans les scènes 3, 5, 7 et 9.*
>
> 1/ AMOR
> J'appelle mes frères et je dis :
> 2 *(chuchote)*
> Chhut....
> 3
> Ne vous faîtes pas remarquer pendant quelques jours.
> 4
> Restez chez vous.
> 2
> Éteignez les lumières.
> 3
> Fermez les portes.
> [...] »

Après plusieurs essais, une des comédiennes propose qu'Amor disent chaque réplique, et que chacune d'elles se voit amplifiée par la voix d'un autre comédien, afin de rendre sensible le fait qu'il s'agisse des

différentes voix d'Amor, et non pas de voix complètement étrangères à lui. D'après la didascalie, l'auteur laisse libre choix à l'équipe qui interprétera sa pièce. Tout n'est pas donné dans le texte et demande aux comédiens d'essayer différentes options. Si mettre en lecture n'est pas mettre en scène, cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas de choix à faire, ce qu'illustre cet exemple. Si plus haut nous avons parlé du primat accordé au mouvement général de l'écriture, une grande partie du temps de répétition est dédié à préciser les intentions, les intonations, la façon de dire, l'état du personnage à tel ou tel moment... Il y a une forme de direction d'acteur orientée sur la façon de dire, de donner à entendre. Le fait que tous soient comédiens permet une certaine efficacité dans le travail de jeu d'acteur. Celui qui accompagne la mise en lecture d'un texte semble avant tout se mettre à l'écoute des propositions, mais aussi au premier sens du terme avoir une acuité, une précision de l'écoute, afin de pouvoir donner des retours, proposer des nuances, et comprendre ce qui dans la façon de dire convient ou ne convient pas. Les comédiens attendent des retours, des indications, des précisions quant à ce qu'ils proposent, n'étant pas toujours capables, de l'intérieur, d'avoir une vue d'ensemble et un recul suffisant. L'accompagnateur est semblable à une oreille qui serait en retrait. Au rôle d'œil extérieur que peut endossé le metteur en scène, se substitue une forme d'oreille extérieure. Cette oreille est attentive à la diction, à la clarté de la voix, au rythme, aux ruptures, aux points, aux transitions, aux changements d'adresses, aux basculements spatio-temporels. De fait, la structure du texte, son rythme doit être entendu. Concrètement, l'intensité, la musicalité, le rythme de la voix changent par exemple lorsqu'il s'agit de passer d'une réplique prise au cœur d'une situation dramatique à un moment narratif davantage destiné au public qu'à la situation et aux personnages eux-mêmes. Faire entendre des nuances dans la voix permet de travailler les personnages et les situations, d'en révéler une évolution, une progression. Dans *J'appelle mes frères* par exemple, il y a déjà un nombre important d'indications de nature vocale, permettant de saisir (déjà à la lecture) des transitions, des basculements de personnages et d'action : « *sa voix est différente* » (indiquant une rupture avec l'état du personnage dans la scène précédente), « *chuchote* », « *crie* », « *les répliques sont de plus en plus rapides* », « *l'intensité augmente* »... Il en va de la même intention lorsque Gilles Granouillet inscrit au tout début de sa pièce *Hermann* : « Dans une même réplique les retours à la ligne indiquent un profond changement d'intention. Le signe / entre deux répliques, un chevauchement lors de la prise de parole. » donnant aux comédiens des outils, des signes préfigurant l'interprétation. Ces indications qui en appellent notamment à la profération du texte, à sa mise en voix et/ou à sa mise en scène, font partie d'une théâtralité présente dans le texte.

En guise de conclusion : Si le dispositif de Troisième Bureau nous semble plus « vivant » et plus « théâtral » qu'un dispositif plus classique sur le mode frontal avec pupitres, nous faisons l'hypothèse que cela vient du fait que la table centrale fait du comédien-lecteur le pivot, le médiateur du lien qui s'établit entre le texte et le public. Entre le table (lieu du texte) et le public, l'espace des comédiens-lecteurs est dans l'entre-deux. Ainsi, le comédien-lecteur en médiateur, étant de la « matière vivante » si nous pouvons nous permettre de parler ainsi, nous propose de recevoir un texte vivifié, qui a fait le chemin du papier

jusqu'au public en traversant l'interprétation, pour faire advenir une forme de théâtralité. Or, dans le cas d'une lecture frontale, c'est le texte qui s'interpose entre les comédiens-lecteurs et le public. Le texte est littéralement mis en avant, et devient à la fois l'objet de la manifestation et son médium. Il en ressort une moindre théâtralité, en théorie pour le moins. Nous n'irons pas plus loin dans ce sens, mais il nous semble qu'il y ait là une matière à réflexion.

CHAPITRE III. ENJEUX, LÉGITIMITÉ ET PERSPECTIVES DE LA LECTURE PUBLIQUE : FORME ET / OU FONCTION DU PAYSAGE THÉÂTRAL ?

Cette dernière partie nous permettra de nous détacher quelque peu des considérations propres au phénomène d'apparition de la lecture publique, pour prendre un peu de recul vis-à-vis de cette pratique, et essayer de percevoir la fonction qu'elle occupe au sein du paysage théâtral actuel. La multiplication des lectures publiques ces dernières années tend à lui conférer le statut de pratique autonome, de *forme* à part entière. Cependant, si ce constat peut se dresser du côté de la réception publique, il n'en va pas de même pour les acteurs du milieu professionnel, qui réserve à cette pratique un statut souvent hybride, trouvant sa légitimité dans une *fonction* que la lecture publique occuperait au sein de la pratique théâtrale prise dans son ensemble. C'est à cette double perception que nous aimerions consacrer cette dernière partie. Il s'agira donc de poser la question d'une pratique prise entre son statut d'outil (découverte et diffusion des écritures contemporaines, confrontation d'un texte au plateau, vitrine pour les auteurs contemporains, espoir de création...) dont on verra s'il est efficace, et sa tentation à devenir une forme en soi. En filigrane ces interrogations recouvrent l'enjeu du lien entre texte et plateau, entre écriture, lecture et mise en scène.

1. Présentation ou représentation ?

La question de la légitimité de la lecture publique tient en partie à cette prise d'indépendance vis-à-vis de la mises en scène, vers un devenir-autonome d'une forme, qui pourrait en venir à intégrer un mode de représentation. Ce possible devenir-représentation est peut-être au fondement de l'inquiétude formulée par certains à l'égard d'une forme qui, nous le verrons plus tard, semble quitter sa fonction d'outil (si elle ne l'a jamais été) au service des écritures contemporaines intégrées dans le paysage théâtrale global, et notamment dans le circuit de production. Si la lecture publique venait à s'offrir comme forme à part entière, dans un mode de fonctionnement et d'apparition propre, cela reviendrait à observer un élan vers la représentation, flirtant avec une forme de spectacle. Dans la distinction que fait Sonia Pavlik[152] entre lecture-préparation et lecture-spectacle, l'une relevant de son attachement à la mise en

152 Sonia Pavlik, «La lecture face à l'acteur, une forme monstre ?», *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Des lectures, pour quoi faire ?, Un espace à inventer, mis à jour le : 25/10/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1872.

scène et l'autre de la catégorie spectacle, est formulée en quelque sorte la question de la représentation. En effet, la lecture-préparation est une étape de travail, mais non une forme d'aboutissement tandis que la lecture-spectacle se présente comme un objet autonome et valant pour lui-même sans attendre qu'une mise en scène ne vienne le compléter. L'unicité de l'acte de mise en lecture d'un texte, le peu de répétitions, la volonté de faire découvrir un auteur, une œuvre, de les présenter en somme, l'éloignement vis-à-vis de la mise en scène et d'une intervention trop franche et clôturée sur le texte, un jeu d'acteur basé sur la lecture à vue du texte et non la mémorisation illusionniste du texte, l'absence d'images, le rapport court entre temps d'écriture et temps de sa mise en lecture... tous ces éléments participent cependant d'une forme de *présentation* plutôt que de *représentation*. Avant d'être représenté, un texte inédit que l'on met en lecture, lorsqu'il n'est encore ni édité ni monté, se présente, s'inscrit dans le présent et apparaît dans le simple fait d'exister. Cela vient notamment de la volonté de diffuser les écritures contemporaines, de leur offrir une vitrine où faire valoir leur vive existence. Ainsi, nous allons désormais nous intéresser à ce qui contribue à faire de la lecture publique un événement éminemment inscrit dans le présent.

1.1. La découverte comme forme théâtrale

L'axe que nous voudrions développer ici concerne à la fois le fond et la forme de la lecture publique. L'acte de la lecture publique étant de porter à la connaissance et à l'écoute des textes d'auteurs contemporains, chercher à faire découvrir une écriture, à partager la découverte qu'un comité de lecture par exemple a pu faire d'une œuvre. À cette ambition de découverte se greffe une forme qui dans ses caractéristiques mêmes, dans son rapport à l'événement et au public met en forme les conditions de la découverte. La forme de la lecture publique reflète de façon concrète et sensible, l'idée de découverte. Ainsi, la découverte sera ici prise dans une double dimension du fond et de la forme.

Pour un rapprochement « scène-salle »[153]

Ce que met en scène la lecture publique, plutôt que le texte lui-même, serait le processus de la découverte. En associant étroitement le public au projet, la mise en lecture trouve sa singularité et sa force dans ce profond désir de lui faire découvrir un auteur, une pièce. La lecture en solitaire est un processus de découverte, dans lequel *soi* fait la rencontre d'une œuvre, le rapport est simple et induit une grande proximité avec le livre. Un des objectifs de la lecture public est de faire advenir en public, une

153 C'est à défaut d'une autre terminologie, que nous utilisons ce terme, car dans la lecture publique on parle rarement d'un rapport scène-salle. L'absence de mise en scène ainsi qu'un certain éloignement de la « représentation » semblent s'opposer à cette terminologie.

forme de proximité, d'intimité avec l'œuvre lue.

Pour que puisse advenir cette proximité entre un spectateur-auditeur et le texte mis en lecture, il semble nécessaire de mettre en place les conditions de réception lui permettant cette proximité. Le point central de la mise en place de ces conditions nous paraît être le rapprochement entre l'équipe des comédiens-lecteurs et les spectateurs-auditeurs, sur la base d'un savoir sur le texte que ne détiendrait pas l'espace de la scène dans une inégalité telle que l'espace du public se retrouverait en position d'infériorité. L'espace mis en place par la table à Regards croisés favorise cette proximité scène-salle, et un rapport non frontal, qui présupposerait un émetteur et un récepteur, l'un disposant de la parole comme un véhicule de sens en direction d'un public ignorant. Comme forme épurée, la lecture publique offre l'écoute d'un texte dans sa simplicité, dans une certaine nudité. Le texte n'a pas encore été approprié, il ne fait pas l'objet de la monstration d'une intention aussi affirmée que fermée, qui permet ainsi au spectateur-auditeur de l'appréhender dans une grande liberté d'imagination et d'interprétation. L'absence de mise en scène, d'images et d'une direction très déterminée en regard du sens de l'œuvre véhicule le sentiment d'un texte qui n'a pas encore été très travaillé par l'équipe le mettant en lecture. Si cette certaine innocence du regard sur un texte peut se laisser entrevoir, il s'agit davantage d'une apparence car l'équipe l'ayant mis en lecture l'a préalablement beaucoup lu, travaillé, analysé. Mais ce travail dramaturgique préalable n'est pas celui qui est mis à vue lors de la lecture publique. Comme nous le disait Thierry Blanc, ce travail doit progressivement être oublié, mis de côté lorsque le travail de répétition commence. Pour schématiser et comparer avec la mise en scène d'un texte, nous pourrions dire que le degré d'appropriation (et dans une certaine mesure d'expropriation simultanée du spectateur vis-à-vis de la possibilité qu'il a d'investir le texte de son imaginaire) d'un texte se mesure à la quantité d'images et de signes apportés à l'univers esthétique, témoignant du travail préalable. Une mise en scène nous renvoie le travail de l'équipe, du metteur en scène, du dramaturge pour s'approprier le texte et construire une direction à lui donner. Dans la mise en scène donc, toute la quantité de travail préalable, qui a été nécessaire pour aboutir au spectacle transparaît dans la mise en scène elle-même et fait d'une certaine façon du spectateur un témoin de cela. En revanche, la mise en lecture fait le chemin inverse, et ce qu'elle donne à voir (même si ce n'est en partie qu'apparence), c'est ce non-travail préalable sur l'œuvre, cette non-volonté d'appropriation. Plutôt que d'être le spectateur d'une mise en scène, c'est-à-dire d'une direction donnée au texte, d'un parti-pris, d'un point de vue (et c'est justement ce que le spectateur vient rechercher lorsqu'il assiste à une mise en scène, c'est à un point de vue sur l'œuvre, qui concentre son regard sur un point), le spectateur-auditeur peut entrer à sa guise dans le texte, par l'angle, la direction qu'il souhaite. La forme du « peu d'intervention » sur le texte permet au spectateur-auditeur de s'y introduire avec plus de facilité et d'intimité. Le travail préalable sur un texte que donne à voir la mise en scène instaure un rapport inégal dans lequel la quantité de travail et de connaissance d'une œuvre est déséquilibrée entre la scène et la salle. Ce que propose la lecture publique en réduisant au maximum cette inégalité, c'est de remettre une égalité, un réel partage de l'œuvre au cœur de son dispositif. L'équipe ne prétend pas avoir un savoir et

une expertise finie de l'œuvre qu'elle donne en lecture, mais au contraire, elle propose de l'appréhender par l'assemblée. L'impression que les comédiens-lecteurs n'ont pas encore tout débroussaillé, ne savent pas tout du texte, ne le connaissent pas même par cœur, donne à voir aux spectateur-auditeurs une scène qui est elle-même dans un processus de découverte, et non à sa fin. Le comédien-lecteur présente un texte plutôt qu'il ne le représente (car par ailleurs, le fait d'être en situation de lecture induit un rapport de découverte du comédien vis-à-vis du texte, qui se rapproche de la lecture que peut faire un lecteur solitaire). L'écart qu'il y a entre le comédien-lecteur et son texte se rapproche de l'écart existant entre le spectateur-auditeur et le texte. Ainsi, comédiens-lecteurs et spectateurs-auditeurs se rejoignent dans une forme de découverte commune. À l'acteur qui connaît le texte, qui connaît parfaitement le rôle, se substitue un comédien-lecteur qui même lorsqu'il lit en public se donne à voir dans un processus de découverte. Il y a dans le moment de la lecture, qui ne bénéficie pas de beaucoup de répétitions, une part indéniable d'inconnu, l'instant ne sera pas maîtrisé à la perfection, mais au contraire sera le lieu d'une poursuite de l'exploration. Le présent n'est pas le lieu d'une reproduction d'un long travail antérieur de la part du comédien-lecteur, mais le lieu de la découverte en action sous les yeux et les oreilles des spectateurs-auditeurs. Le présent fait force.

> « Par ailleurs, le peu de temps consacré à la préparation (généralement 3 ou 4 services de 3 heures) oblige à un rapport quasi instinctuel au texte. J'ai lu quelque part "une lecture ne se répète pas, mais se repère" – c'est tout à fait exact. Il y a une véritable invention spontanée du rôle, qui confère au jeu une dimension ouverte, indicative, aventureuse... Déclinaison de l'action au plus-que-présent. On est encore dans la ferveur de la découverte et de l'essai. »[154]

Jacques Rancière dans son ouvrage *Le spectateur émancipé*[155], reprenant la formule du « maître ignorant » de Jacotot, déploie une pensée autour de l'émancipation du spectateur et des conditions de cette émancipation. Ce que donne à voir la lecture publique pourrait être une bonne illustration de la mise en œuvre d'une émancipation du spectateur. En effet, la théorie du maître ignorant se construit sur l'idée que l'individu apprendra davantage d'un maître ignorant que d'un maître lui donnant à voir toute l'étendue de son savoir dans une volonté contre-productive de transmission de la connaissance. La relation se construit sur le rapport savant-ignorant. Ce que donne le maître ignorant à l'élève est de l'ordre d'un goût pour le savoir, la curiosité, la recherche, donnant à l'élève les moyens d'accéder au savoir (et de s'émanciper) par lui-même. L'élève pourra ainsi apprendre du maître ce que ce dernier ne sait pas lui-même. Il semble alors que ce soit sur cette base que la lecture publique puisse se penser. Car en effet, ce retrait de la dialectique scène-salle en forme de savant-ignorant, lui préférant une forme de communauté de pensée basée sur le partage, et non sur le véhicule unidirectionnel d'un sens prédéterminé, fait de l'espace de réflexion sur un texte (intellectuel, imaginaire, symbolique, fictionnel...), un espace ou scène et salle se rencontrent dans un rapport d'égalité. À une scène qui transmettrait un savoir sur le texte à la salle, la lecture publique préfère une élaboration du sens et de la recherche en commun.

> « C'est la logique du pédagogue abrutissant, la logique de la transmission droite à l'identique :

154 Enzo Cormann, entretien (en annexe)
155 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 2008

> il y a quelque chose, un savoir, une capacité, une énergie qui est d'un côté – dans un corps ou un esprit – et qui doit passer dans un autre. Ce que l'élève doit *apprendre* est ce que le maître lui *apprend*. Ce que le spectateur *doit voir* est ce que le metteur en scène lui *fait voir*. Ce qu'il doit ressentir est l'énergie qu'il lui communique. À cette identité de la cause et de l'effet qui est au cœur de la logique abrutissante, l'émancipation oppose leur dissociation. C'est le sens du paradoxe du maître ignorant : l'élève apprend du maître quelque chose que le maître ne sait pas lui-même. Il apprend comme effet de la maîtrise qui l'oblige à chercher et vérifier cette recherche. Mais il n'apprend pas le savoir du maître. »[156]

Plutôt que de postuler à une appropriation possible du savoir, la lecture publique mettant l'objet du savoir (le texte) en avant (en avant des comédiens-lecteurs), dans l'espace du partage (dans un entre-deux scène-salle), offre à chacun la possibilité de s'y aventurer, de le questionner, de le réfléchir et de se l'approprier. C'est aussi dans cette démarche que les lectures publiques sont très souvent suivies d'une rencontre, d'un débat, permettant de mettre le texte en question, en travail, mais toujours dans l'espace d'une mise en commun. Alors, il est un enjeu de la lecture publique qui se joue en périphérie et non sur le plateau à proprement parlé, le rapport instauré vaut presque autant que l'œuvre en elle-même. La représentation d'un spectacle donne à voir l'étendue du travail qui a été fait en amont, suivi d'une recréation dans le temps de la représentation, d'un travail qui se reproduit, se rejoue devant un public. À l'inverse, la lecture publique présente un texte et propose que le temps de la lecture, de la découverte du texte soit en même temps son exploration, sa mise en travail à laquelle participe le public. Si la forme peut s'appréhender comme une forme achevée, le fond de la mise en lecture d'un texte propose peut se penser sur l'idée d'inachèvement, de travail en cours, qui ne peut se faire qu'en présence d'une assemblée réunie.

La lecture publique à Regards croisés : mise en abîme d'un comité de lecture

Poursuivant notre exploration de la pratique de la lecture publique telle que la propose Troisième Bureau à Grenoble, nous allons nous intéresser à ce que nous donne à voir le dispositif, notamment de la table traduisant en quelque sorte le travail que fournit le comité de lecture tout au long de l'année.

Toute l'année, le comité de lecture Troisième Bureau se réunit régulièrement autour des pièces lues, afin de préparer l'édition annuelle du festival Regards croisés. La table que nous voyons chaque année au festival et qui fonctionne comme une marque de fabrique du comité, est celle autour de laquelle toute l'année le comité se retrouve pour discuter des pièces. Ainsi, le dispositif mis en place durant le festival reproduit l'espace de travail du comité. La discussion, le débat, la présentation des pièces, les désaccords, les découvertes, les coups de cœur, les déceptions, constituent les réunions d'un comité de lecture s'attachant activement à la découverte d'œuvres contemporaines. D'autre part, les membres du comité sont les comédiens-lecteurs que nous retrouvons lors du festival. Ainsi, assister à une lecture publique revient en quelque sorte à découvrir le travail du comité de lecture. Les rencontres-débats sur les pièces qui suivent les lectures peuvent s'apparenter au travail de « mise en examen » des textes dont parle

156 Ibid., p. 20

Enzo Cormann[157]. La discussion avec le public semble alors prolonger le travail de réflexion autour du théâtre contemporain, que mène Troisième Bureau, comme s'il s'agissait de passer d'un comité à l'autre.

> « Pour ce qui regarde Troisième Bureau, je suis à l'origine du dispositif "grande table". Tout simplement, parce que ce qu'on appelle couramment le "travail à la table" m'a toujours paru l'instance optimale de collectivisation d'un texte et de sa mue en parole. Les enjeux, les desseins sont "mis sur la table". L'assemblée se constitue autour d'un objet (la table), un espace vide mais concret, qui prend la dimension symbolique du territoire de la pensée collective. Un espace vacant et fortement éclairé, pour ainsi dire *incandescent*, autour duquel se disposent les entreparleurs et les membres de l'assistance. »[158]

Ce travail à la table se fait habituellement dans le cadre d'un projet de mise en scène, ayant pour objectif principal l'analyse dramaturgique, la mise à nu des points de frottement que peut suggérer un texte lors de son passage à la scène, et plus largement un travail de mise en relation du texte avec tout un système extérieur à lui pouvant nourrir un projet de mise en scène. Ce que fait le comité de lecture, puisqu'il n'a pas vocation à mener vers une création, est une mise en travail des textes sans que ce travail soit subordonné ou relatif à un projet de mise en scène qui en dirige déjà la lecture dramaturgique du texte. C'est à cela qu'au moment de la lecture publique, le spectateur-auditeur se trouve associé. Ce qui est de l'ordre de l'invisible, qui ne fait pas l'objet d'une monstration (le travail à la table), se dévoile lors de la lecture publique, se donne à voir. Si le terme de représentation peut être utilisé lorsque l'on parle de la lecture publique, il s'agirait peut-être de la situer du côté de la représentation du travail de comité. La découverte que nous fait partager un comité de lecture ou toute autre structure proposant une mise en lecture d'un texte, est le fruit d'un travail au long cours tout au long de l'année. Les découvertes que font les comités de lecture trouvent dans la lecture publique un espace propice à l'écoute d'un texte découvert récemment, et à la mise en abîme d'un processus plus long. Ces découvertes que font les comités ne prennent leur sens que dans le temps de leur partage, dans l'espace de l'assemblée. L'événement théâtral reproduit alors en quelque sorte le travail du comité de lecture, et la découverte devient une forme, un mode d'apparition.

1.2. Une actualité pressante et une facilité de moyens

Cette forme de la découverte inscrit aussi son projet dans une volonté de « court-circuiter » le processus menant l'écriture d'une pièce à sa connaissance et à sa reconnaissance publique. Comme nous l'avons vu plus haut, un texte est la plupart du temps découvert par l'intermédiaire d'une mise en scène. Comme le disait Simonot, le texte est « lu » à travers la mise en scène. Ainsi donc, le temps que prend la production d'une pièce, depuis le choix du metteur en scène jusqu'à la représentation, est très long et ne

157 Christiane Dampne, entretien avec Bernard Garnier, « "On arrête de se calmer" - Regards croisés à Grenoble du 22 au 26 mai », http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/-on-arrete-de-se-calmer

158 Enzo Cormann, entretien (en annexe)

permet pas d'inscrire la découverte du texte dans une proximité avec le temps d'écriture. Lorsqu'un texte, par la mise en scène, nous parvient, nous ne sommes déjà plus dans une actualité de l'écriture. L'écriture est donc dépendante du processus long de la mise en scène. L'écriture d'une pièce s'inscrit dans un contexte (politique, social, géographique, esthétique...), lui permettant de faire dialogue et de nous parler du monde dans lequel nous vivons, plutôt que le monde dans lequel nous vivions. Le temps d'écriture se trouve déconnecté du temps de sa découverte et de sa diffusion (bien évidemment, les textes anciens continuent de nous parler, mais il semble aussi nécessaire de pouvoir recevoir un texte, une vision du monde dans un rapport étroit au temps de son écriture). La forme légère et peu coûteuse de la lecture publique permet au contraire de pouvoir donner à entendre un texte dans une proximité avec le temps de l'écriture. Dès lors, l'enjeu économique rejoint l'enjeu d'actualité.

> « Mais si la lecture est économique alors profitons-en franchement. Elle pourrait renouer avec cette intention de mettre en place une forme dramatique qui serait en prise avec la réalité effective dans laquelle nous vivons. Espace de mise en voix de paroles d'auteurs, la lecture deviendrait cette localité qui permettrait à des œuvres d'être en dialogue avec le contexte périphérique, avec la sphère socio-politique qui a incité, contribué à leur fabrication. À la différence de la représentation théâtrale, procédurière est souvent emprunte d'une certaine lenteur dans sa création et ce, du fait des conditions mêmes de sa production, la lecture pourrait être un espace dramatique où ce qui a été écrit pourrait être dit sans attendre. »[159]

En ce sens, la lecture publique pourrait être un laboratoire d'expérimentation pour penser d'autres modèles de formes artistiques, d'autres modèles de réception qui prendraient expressément en compte la question du rapport au temps, de la place que l'on voudra bien accorder à l'œuvre au sein de la société et du temps dans lequel elle surgit. À la surinformation en temps réel, qui pour certains rime avec désinformation, à laquelle nous assistons et dont nous sommes friands, les regards distancés et critiques d'artistes ne nous parviennent pas automatiquement dans une même effervescence, c'est pourtant de ces regards-ci, prenant le monde de biais, par un « détour » nous dirait Jean-Pierre Sarrazac, dont nous manquons. Le théâtre, comme le cinéma de part leur long processus de fabrication ne leur permettent pas d'être au cœur d'une actualité, fonctionnant alors davantage à rebours. Des pratiques comme la lecture publique permettent à des voix d'être entendues dans le temps présent. C'est alors en ce sens, aussi, que la notion de présentation gomme celle de représentation. Le texte est *présenté* au plein sens du terme, en tant qu'il fait partie du présent.

Marie Dilasser, revendiquant un théâtre pauvre, voit dans la lecture publique et le peu de moyens dont elle dispose, la possibilité d'un modèle fonctionnant sur la base du « comment en faire le moins pour en dire le plus » :

> « Enfin, ce que j'admire dans la mise en voix, c'est le principe de comment en faire le moins pour en dire le plus, comment laisser ouverts les possibles d'un texte ? Intactes les brèches ? Comment, avec le moins de moyens financiers possible peut-on offrir à entendre le plus ? En effet, il arrive que moins il y a de moyens financiers, plus il y a adéquation entre le fond et la forme, plus il y a de réelles découvertes, moins il y a de morale et de froufrous, plus il y a de liberté pour l'auditeur et l'auditrice qui font l'effort d'en prendre. »[160]

159 Magali Mougel, « Cette forme qui boîte, qui est-elle ? », *Agôn*, article cité
160 Marie Dilasser, « Un art de la pauvreté », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Des lectures, pour quoi faire ?, Un espace à inventer,

Le peu de moyens habituellement vécu comme une contrainte, devient dans le cadre de la lecture publique, une réelle force. Cette forme de plus en plus répandue séduit nombre de compagnies, qui s'emparent de cette forme du peu de moyens permettant une grande liberté, forme aux contours mouvants qui n'attend que de nouvelles façons d'être envisagée et travaillée. Ainsi, Alice Carré et Lise Lenne font état d'une forme qui serait en partie liée à un contexte économique, peu favorable en ce moment à la création « lourde » dirons-nous :

> « Sur ces évolutions socio-économiques se sont greffées des mutations artistiques, à tel point que pour penser la lecture, on ne peut plus dissocier les questions de nature économique des évolutions artistiques. Sur les murs lézardés des théâtres en quête de financements, les lectures ont poussé comme un lierre tenace, les artistes s'en sont emparés, non pas faute de mieux, mais comme d'un espace expérimental et stimulant. Le goût pour les « formes pauvres » s'est doublé d'une recherche pour ces espaces artistiques un peu bâtards, situés entre le spectacle et la répétition publique, dans une forme de spectaculaire qui met en scène son inachèvement. […] La lecture s'inscrit dans une mode de l'esthétique du processus, privilégiant l'inachevé au fini, à l'instar des conférences dansées, des chantiers, des étapes de création, des laboratoires artistiques. L'heure est à l'ouverture des coulisses et à sa présentation comme nouvelle matière artistique, le geste de l'artiste se donne à voir dans son inachèvement même, la création se conçoit comme recherche. Comme le souligne Michel Simonot dans son ouvrage *De l'écriture à la scène* : « On préfère "l'encore possible" plutôt que "l'état d'achèvement". [p.129] »[161]

La lecture publique seraient alors le fruit d'un contexte économique assez difficile, dans lequel on observe une régulière baisse des taux de subventionnements accordés aux structures et compagnies théâtrales. Si le contexte contribue à orienter et à influencer l'émergence de nouveaux modes de création, de nouvelles formes d'apparition artistiques, l'évolution grandissante de cette pratique témoigne du même coup d'un réel désir quant à cette forme comme le disent Alice Carré et Lise Lenne. Une nouvelle forme s'invente, qui parfois joue aux frontières du présenté et du représenté, de la lecture et du théâtre. Dans la partie suivante, nous nous intéresserons justement à cette frontière entre lecture et théâtre et à une certaine « transgression » qu'elle autorise.

1.3. Le cadre de la lecture publique : transgression et émergence du théâtre

La lecture publique située du côté de l'écriture, mais proposant en même temps de l'envisager dans une dynamique collective de l'assemblée réunie, qui s'apparente alors à l'assemblée théâtrale, se situe dans un entre-deux, dans une zone tiraillée en quelque sorte, d'un côté par l'écriture et de l'autre part un appel du plateau. Cet endroit singulier où se situe la lecture publique lui offre la possibilité de naviguer sur plusieurs eaux, celle du texte et celle d'un élan vers le théâtre. La transgression est permise. « Cette forme tirerait sa valeur non d'un effacement du côté de la représentation ou d'une trahison de « la

mis à jour le : 10/11/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1870

161 Alice Carré et Lise Lenne, « La lecture : mode, prétexte ou nécessité ? », *Agôn*, article cité

parole muette »[162] arrachée au silence mais au contraire de cette dualité qui fait entendre dans le même temps le bord de l'écriture et le bord du théâtre. »[163] observe Denise Schröpfer.

De la mise en lecture à la mise en théâtre

Rares sont les lectures proposant un rapport totalement neutre revendiquant une écoute pure et simple du texte sans qu'il ne soit l'objet d'une quelconque interprétation de sens et de jeu. Car même si le jeu ne se veut pas être au premier plan d'une mise en lecture, c'est bien par son intermédiaire que le texte nous parvient. Selon les cas, ce jeu, ces choix de spatialisation pour ne pas dire mise en espace, peuvent témoigner d'un appel de la scène, d'un appel du théâtre. Les choix quant au fait de ne pas dire certaines didascalies, mais de les effectuer, relèvent d'une priorité donnée au théâtre sur « le texte rien que le texte ». Pour Grégory Faive, la mise en lecture et le jeu qui l'accompagne, peut se faire le lieu d'une mise à vue du potentiel théâtral de la pièce, donnant à voir et à entendre « les endroits où il faudrait qu'il y ait du théâtre » :

> *« **A.C**. Est-ce que cette résistance de certains textes à la mise en lecture peut faire partie des motivations qui entraînent le choix d'un texte par le comité ?*
> **G.F**. Cela fait partie des débats qui ont lieu en amont de la sélection des textes qui seront lus au festival. Ensuite, une fois que les textes sont choisis ces questions sont évacuées et je ne me les pose jamais lorsque je prépare une mise en lecture : on essaye de trouver dans la lecture des artifices de théâtre pour signifier les endroits où il faudrait qu'il y ait du théâtre.
> ***A.C**. La pièce* Nez rouges, peste noire *de Peter Barnes, qui avait été lue en 2010, était un vrai défi de ce point de vue.*
> **G.F**. Oui, et en même temps cela avait été une expérience formidable. Nous avions choisi quelques pistes de mise en espace sans lesquelles le texte était incompréhensible, mais en même temps nous avions dû utiliser uniquement les quelques outils à notre disposition. Par exemple, il y a une scène qui se passe dans la nuit, dans laquelle les acteurs avaient juste de petites lampes, et je me suis dit que si on montait la pièce il fallait faire ça, rien de plus. Le travail de mise en lecture interroge beaucoup sur la pratique de la mise en scène, et tant mieux. »[164]

En se permettant d'aller travailler du côté de la mise en théâtre d'un texte, la mise en lecture permet à la fois de donner à voir la spécificité de l'écriture théâtrale dont une des destinations est la scène. Ainsi, la pratique de Troisième Bureau par exemple, dont fait partie Grégory Faive, donne à voir l'écriture en partie dans sa dimension de texte théâtral. Le texte théâtral a cela de spécifique qu'il ne se résoud pas toujours entièrement dans le temps de la lecture seule, et qu'il en appelle à la coopération de la scène et de sa capacité d'invention pour se révéler, comme le traduisent les propos de Grégory Faive relativement à la mise en lecture de *Nez rouges, peste noire* de Peter Barnes. C'est selon ce même principe que la mise en lecture de *J'appelle mes frères* de Jonas Hassen Khemiri, a parfois été le lieu de choix s'aventurant vers la

162 Jacques Rancière, *La Parole muette, Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998
163 Denise Schröpfer, « La lecture-spectacle dans l'entre deux de l'écriture et de la représentation scénique », article cité, p. 225
164 Grégory Faive, «*J'appelle mes frères* : l'altérité en jeu», *Agôn* [En ligne], Portraits, On arrête de se calmer – Regards croisés 2013 (Troisième Bureau, Grenoble), Jonas Hassen Khemiri, mis à jour le : 10/05/2013, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2585

mise en jeu, afin de faciliter l'écoute et la compréhension. Les temps et les espaces se chevauchant et se succédant dans un rythme effréné (l'esthétique du montage des espaces-temps avec d'incessants retours en arrière, contribue à créer une esthétique de type cinématographique, du mouvement continu), pouvait parfois risquer de perdre l'attention du spectateur-auditeur. Le geste du coup de téléphone avec la main par exemple signifiait la distance géographique de deux personnages, ou bien des modulations de la voix permettant de constater la distance géographique et/ou temporelle. À l'occasion d'une des nombreuses scène de la pièce, nous assistons à un dialogue téléphonique entre Amor qui est en Suède et sa cousine Ahlem qui elle se trouve dans un pays du Maghreb. La tension monte entre les deux cousins, la distance géographique devient trop pesante, ne menant à aucune résolution, c'est alors que cette distance se brise par un simple effet de glissement, relevant d'une toute autre esthétique que celle du réalisme ou de la vraisemblance :

> « 4/ Ahlem
> Mon cher cousin. Tu n'as pas entendu ce qui est arrivé ?
> 1/ Amor
> Quoi ?
> 4/ Ahlem
> Tu n'as pas vu les infos ?
> 1/ Amor
> Comment ça ? Ils en parlent à l'étranger ?
> 4/ Ahlem
> Sur Al-Jazeera, sur CNN, sur Fox News, sur France 24. Partout.
> […]
> 1/ Amor
> La description du coupable présumé. Son apparence physique. Sa couleur de cheveux. Sa barbe.
> 4/ Ahlem
> Le temps de l'épreuve approche, mon cher cousin.
> 1/ Amor
> Il ressemblait à...
> 4/ Ahlem
> Il faut que tu te poses la question...
> 1/ Amor
> Il faisait penser à...
> 4/ Ahlem
> Que faire quand le vent souffle ?
> 1/ Amor
> Ça aurait pu être n'importe qui.
> *Amor se tourne vers Ahlem.*
> 1/ Amor
> Quoi ?
> 4/ Ahlem
> Tu réponds au vent en te construisant un cerf-volant ou un abri ? Tu te construis une éolienne ou une piscine d'intérieur ? (*Plus hésitante*) Tu te construis un terrain de badminton ou...ou... tu rentres jouer aux fléchettes ?
> 1/ Amor
> De quoi tu parles Ahlem ? »[165]

La didascalie indiquant « *Amor se tourne vers Ahlem* » indique ce délitement des espaces auquel procède l'auteur. Alors que les deux personnages ne sont pas dans le même pays, la conversation devient si

165 Jonas Hassen Khemiri, *J'appelle mes frères*, texte non-encore édité

insoutenable pour Amor, que l'auteur fait tomber la frontière géographique. Amor s'adresse directement à Ahlem, il se tourne vers elle. Dans la mise en lecture donc, à ce moment là, le code du téléphone tombe et le comédien-lecteur en charge du personnage d'Amor se tourne vers la comédienne lisant le personnage d'Ahlem pour un échange de regard. Il semble que si le jeu n'avait pas pris en charge cette didascalie (en opérant ce basculement entre le code du téléphone avec des regards qui ne se croisent pas donnant à voir la distance géographique séparant les deux personnages, et l'arrêt du code accompagné d'un échange de regards, projetant les deux personnages dans un même espace – l'espace mental d'Amor –), nous n'aurions probablement pas saisi cet effet dramaturgique. Cet enchâssement des espaces et des temporalités a besoin lors de la mise en lecture d'être mis en évidence afin de ne pas confondre le spectateur-auditeur. Le jeu peut alors en être un précieux collaborateur. Plutôt qu'elle ne résout des problèmes de l'ordre du passage du texte à la scène, la lecture publique en souligne les points d'accroches, là où le texte ne propose pas forcément de solution. Il s'agit de montrer les rouages du texte notamment dans ce qu'il appelle la scène comme prochain collaborateur du texte. Ces moments de théâtre s'attachent à rendre sensible une théâtralité présente dans le texte.

> « La théâtralité d'un texte, selon l'hypothèse qui sera ici retenue, résulterait de l'articulation à la fiction des protocoles explicites ou implicites de son énonciation scénique; c'est-à-dire qu'elle serait constituée de l'ensemble des éléments qui, d'une façon ou d'une autre, anticipent sur les modalités de son passage à la scène. Par exemple les indications qui, dans les didascalies, ont trait non pas à l'univers fictionnel mais aux moyens de le figurer sur le plateau; les relations qui s'établissent entre le dialogue et les didascalies; la mise en perspective des énoncés, et jusqu'aux choix de langue eux-mêmes, dans l'écart qu'ils construisent vis-à-vis des usages conversationnels. […] (la théâtralité comme anticipation sur le devenir scénique de l'œuvre). »[166]

Si le soupçon de jeu auquel nous faisons référence dans la mise en lecture de *J'appelle mes frères* permet de traduire une réalité d'écriture par un geste de théâtre, là où nous pourrions nous interroger concerne le fait que la didascalie « Amor se tourne vers Ahlem » n'a pas été dite, qui ainsi effectuée rend impossible pour le spectateur-auditeur de savoir s'il s'agit d'une didascalie qui a été réalisée ou si c'est un choix, une proposition de « mise en scène » de la part de l'équipe.

L'instant d'une transgression

La lecture publique, bien qu'elle n'aie pas de règles strictes et qu'elle permette une grande liberté quant à sa mise en œuvre, s'inscrit tout de même dans une sorte de forme générale du peu de jeu et du peu de spatialisation qui induirait un premier geste vers la mise en scène comme le fait la mise en espace. Mais il arrive quelques fois qu'une lecture quitte pour un instant le cadre dans lequel elle s'est insérée, pour le transgresser et bousculer une certaine routine. C'est ce qui s'est produit lors de la mise en lecture

166 Didier Plassard, « Des théâtres de papier : quelques remarques sur l'écriture théâtrale contemporaine » (pp. 66-73) in Théâtre/Public, n°205, « Entre-deux du théâtral et du performatif », Gennevilliers, 2013, p. 69

de *Girafes*, une pièce tirée de la trilogie de l'auteur espagnol Pau Miro (*Buffles*, *Lions*, *Girafes*) qui a été lue au festival Regards croisés le samedi 18 mai 2013, sous la direction de Sylvie Jobert. Alors que la lecture de la pièce se faisait sur le schéma habituel de la table, un des comédien-lecteur s'est soudainement levé et est monté sur la table, mettant en scène un personnage de l'ordre d'une diva tout droit sortie d'un cabaret, qui s'imagine en célèbre muse à Montmartre[167]. En un éclair, la table se faisait scène et l'on en oubliait presque qu'il s'agissait d'une lecture à laquelle nous assistions. Le théâtre venait de faire son entrée de plein fouet, par surprise. Dans un monologue retraçant une partie de la vie d'un personnage, le comédien-lecteur, texte en main, s'est adonné à une véritable performance théâtrale, le jeu se faisait plus franc et investi, incarné. Nous parlons ici de performance parce que ce moment de théâtre a ébranlé le cadre initial dans lequel se tenait la lecture, pour opérer une sortie de route. Cela a duré une petite dizaine de minutes durant lesquelles le public comme pris par surprise, a pu assister à un réel moment de théâtre, jubilatoire. Ce court moment ressemblait à une sorte d'exubérance théâtrale, comme si depuis le début le théâtre et le potentiel théâtral de la lecture était contenu, et qu'il avait soudain la possibilité de se libérer, de se réaliser. Puis le comédien est descendu de la table pour redevenir ce comédien-lecteur. La scène avait de nouveau pris congé, la table reprenait sa forme habituelle. Cette parenthèse nous rappelait le théâtre, le remettait au centre de la manifestation. Le sentiment était celui d'une transgression joyeuse, d'une bouffée d'air qui s'emparait du Théâtre 145. Cette table qui se donne à voir comme la table du travail du texte, du travail de réflexion, s'est d'un coup d'un seul transformé en véritable scène de théâtre. Cette table fortement éclairée, spacieuse au centre de l'espace a déjà quelque chose d'une scène de théâtre, qui ne demande qu'à pouvoir se transformer. Elle dit la possibilité du théâtre à venir. Le public a assisté à un basculement, un élan vers la scène, vers le devenir scénique et le devenir incarnation du texte, à un soupçon de représentation. La lecture peut donc jouer aux frontières de la scène, l'évoquer mais aussi la créer réellement, même pour un court instant. Des interrogations quant à la nécessité de la lecture publique, forme qui pourrait avoir tendance à revendiquer une autonomie totalement affranchie du reste du paysage théâtral, trouvent ici une réponse positive d'une pratique qui, bien qu'autonome dans sa forme, ne cherche pas à évincer le théâtre et la scène comme devenir du texte, bien au contraire. Ce type de renversement n'étant pas la norme et l'habitude de la lecture publique, elle permet un pas de côté vers la scène, nous projette au-delà de la seule lecture du texte. Mai c'est précisément cette fugacité et cet effet de surprise qui rend le geste si fort.

La force de présentation prime sur le mode de la représentation, mais la lecture publique toutefois ne se refuse pas quelques sorties de route pour s'aventurer du côté du théâtre et de la représentation, comme nous avons pu en voir quelques exemples.

167 Voir photographies en annexe

2. Hybridité d'une pratique : entre forme et fonction

La question que nous allons ici nous poser concerne spécifiquement le statut de la lecture publique au sein du paysage théâtral. En effet, les avis divergent sur ce qu'est réellement la lecture publique, s'il s'agit d'abord d'un outil au service des écritures contemporaines et de leur promotion, dans l'espoir que cela accélère le processus de production, ou bien s'il s'agit d'une forme qui a peu à peu acquis son autonomie, et qui, en tant que forme à part entière, n'aurait aucun compte à rendre, aucun résultat à engendrer en regard de la pratique théâtrale prise dans son ensemble. En somme, il s'agit de nous interroger sur la capacité de la lecture publique à être un acteur du milieu théâtral, détenant une fonction propre, ou bien si la pratique de la lecture publique peut se présenter comme une forme en elle-même, aussi légitime que la mise en scène par exemple.

2.1. Une vitrine pour l'écriture contemporaine

La lecture publique, en offrant au public amateur et aux professionnels la possibilité de découvrir des pièces contemporaines, est une plate-forme, une vitrine pour ces écritures qui, souvent, n'ont pas encore été montées ni éditées. En cela, la lecture publique est un outil précieux pour les auteurs, qui lorsque le texte n'est pas encore monté ou édité, ne bénéficie pas vraiment de moyens d'être découvert.

Des lieux où faire entendre les dramaturgies de notre temps

La pratique et le développement de la lecture publique est avant tout le fruit d'une volonté de faire connaître et de diffuser les écritures contemporaine. Si ces dramaturgies restent encore peu jouées, elles acquièrent peu à peu des espaces de résonances, des lieux où elles pourront se faire entendre. Pour Michel Simonot, la lecture fait partie d'un ensemble plus vaste contribuant à la promotion des écritures contemporaines, « Il faut multiplier les modes de présence des écritures, de la lecture au spectacle. La lecture a sa place, sans être une fin en soi. »[168] La lecture publique serait donc un « mode de présence », un moyen pour les écritures de se donner à voir, de ne pas êtres oubliées, voire ignorées.

> « On peut s'étonner de la récurrente difficulté que rencontrent, aujourd'hui encore, les auteurs « vivants » à voir leurs textes passer au plateau. Malgré les nombreux dispositifs mis en place pour soutenir l'émergence de nouvelles œuvres et accompagner leur création, une sorte « d'inertie » - déplorée unanimement, ce qui devrait surprendre – tend à annihiler toutes

168 Michel Simonot, op.cit., p. 146

velléités de monter les pièces d'auteurs forcément inconnus puisqu'ignorés. »[169]

Avec Théâtre Ouvert (Centre National des dramaturgies contemporaines), La Mousson d'été (maison européenne des écritures contemporaines), Textes en l'air (maison des écritures de la scène – Saint-Antoine de l'Abbaye), Text'Avril (Théâtre de la tête noir, Saran – scène conventionnée pour les écritures contemporaines), Troisième Bureau (comité de lecture – Grenoble), Les journées de Lyon des auteurs de théâtre, la Maison Antoine Vitez (Centre International de la traduction théâtrale)... les structures destinées à la valorisation des écritures contemporaines se sont beaucoup développées, notamment depuis la création de Théâtre Ouvert en 1971. Faire entendre les écritures contemporaines dans le geste d'écriture avant que la mise en scène ne s'en empare (si elle vient à s'en emparer) est une des missions premières de ces lieux dédiés aux écritures contemporaines, françaises et étrangères.

> « Ils ne sont pas si nombreux les lieux qui font la part belle aux écritures contemporaines sans que le spectaculaire et la visibilité soient inscrits au cahier des charges. […] Nous misons sur les gens et pas sur les choses. Nous n'avons pas les moyens de faire venir des spectacles qui « cartonnent ». Il n'y a pas ici de camions de décors qui déboulent, chargés de centaines de projecteurs pour des spectacles à effets spéciaux. La mousson c'est le lieu où l'on est sur la langue, le texte, l'esprit, l'invention et l'imaginaire. »[170]

pouvons-nous lire dans l'édito de la Mousson d'été, dirigée par Michel Didym.

L'ouvrage de Michel Simonot intitulé *De l'écriture à la scène. Des écritures contemporaines aux lieux de représentations*[171] s'attache à dresser un état des lieux des structures, lieux et autres manifestations (comme la lecture publique à laquelle il dédie une partie importante de son travail) tournées vers une meilleure connaissance et une plus ample diffusion des écritures contemporaines. Ainsi, la lecture publique est une des formes œuvrant en ce sens d'une plus grande visibilité des écritures contemporaines. De façon exhaustive (en 2001), il répertorie les structures et initiatives, comme ci-dessous où il se penche sur la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon – Centre National des écritures du spectacle :

> « La Chartreuse (C.N.E.S.). Pour la Chartreuse, la lecture est un moment important, sans mise en espace. En effet, même lorsque, à l'occasion des *Contemporaines*, les équipes présentent leurs projets, il n'y a pas de travail dans l'espace, à l'exception de cas particuliers. En effet, l'objectif retenu est de faire entendre un parti pris sur une écriture et non de faire voir un « essai » de mise en scène qui offrirait tous les malentendus et présenterait toutes les ambiguïtés d'un travail esquissé, non abouti et encore aléatoire. [...] Par ailleurs, la lecture est un moyen important d'éviter d'oublier qu'il existe des écritures contemporaines. Lire en public, c'est mettre le texte en permanence sur la place publique. »[172]

Comme le dit Michel Simonot, la lecture publique défend aussi la prise en compte de l'existence et de la vivacité des écritures contemporaines, vis-à-vis entre autres de structures publiques de création et de diffusion ne faisant pas toujours la part belle à ces dramaturgies souvent jugées « risquées » parce que mal connues, et réputées « difficile d'accès ». Comme de multiples piqûres de rappel, les lectures

169 Édito, programme du festival Regards croisés 2013, Grenoble
170 Http://http://www.meec.org/-La-meec-
171 Michel Simonot, *De l'écriture à la scène. Des écritures contemporaines aux lieux de représentations*, coll. Entre/vues, Théâtre Dijon/Bourgogne, 2001
172 Michel Simonot, op.cit., pp. 135-136

publiques de plus en plus présentes, en appelle aussi à une réaction de reconnaissance envers ces écritures de la part des institutions dédiées à la création et à la diffusion.

Le rôle des institutions théâtrales : un déni des écritures contemporaines ?

Une des raisons non-négligeables ayant contribué à une volonté collective de faire entendre les écritures contemporaines sur la « place publique » comme le dit Michel Simonot, provient d'un constat selon lequel les structures théâtrales publiques (Maisons de la Culture, Centres Dramatiques, Scènes nationales...) ne donnent pas à voir la vivacité et la diversité qui est celle de l'écriture contemporaine. L'évolution de ces structures dédiées aux écritures aurait donc aussi à voir avec un déficit de représentation sur les plateaux du théâtre public, qui n'assumeraient pas leur mission vis-à-vis de l'écriture contemporaine. Comme nous l'avons vu au tout début de notre travail concernant le primat accordé à la scène et au metteur en scène, dans la mesure où la reconnaissance d'une écriture passe d'abord et avant tout par son passage à la scène, le trop peu de mises en scène de textes contemporains contribue à maintenir une certaine ignorance, méconnaissance de ces écritures.

> « L'attente d'un auteur à l'égard du metteur en scène est d'autant plus forte que la reconnaissance d'un texte est dépendante de son choix pour la production d'un spectacle. Aujourd'hui, ce n'est quasiment jamais le texte lui-même qui confère la reconnaissance à l'auteur, ce qui, dans l'histoire récente, n'a pas toujours été le cas : il y a quelques décennies, l'écriture dramatique pouvait conduire à l'Académie Française. La reconnaissance de l'écriture passe par la reconnaissance du spectacle, c'est-à-dire de sa mise en scène. ''S'il n'y a pas reconnaissance du spectacle, il n'y a pas reconnaissance de l'œuvre écrite. Autrement dit, c'est du travail du metteur en scène que dépend la reconnaissance d'une écriture''. »[173]

Michel Simonot va jusqu'à constater qu'un texte est « lu à travers la mise en scène ». Si cet état de fait peut ne pas être satisfaisant du point de vue de l'autonomie de l'écriture vis-à-vis de la scène, cela correspond néanmoins à une réalité (un texte est bien plus appréhendé par sa mise en scène que par son édition livresque). Un désengagement du plateau concernant ces écritures met un obstacle supplémentaire à la reconnaissance de ces dramaturgies. « La plupart des auteurs rencontrés, y compris parmi les plus reconnus et joués, déclarent que, dans les institutions, les écritures contemporaines sont le plus souvent produites ''dans la petite salle, dans une production sans grands moyens et sur de courtes durées, plutôt que dans la grande salle avec les moyens d'un classique''. »[174]

D'autre part, selon Alice Carré et Lise Lenne citant Noëlle Renaude, la démultiplication des lectures de pièces contemporaines contribueraient en partie à les figer dans une appréhension à travers la lecture (qui semble se suffire à elle-même), rendant de plus en plus difficile leur passage à la scène :

> « Pour Noëlle Renaude, lire ne suffit souvent pas à défendre un texte car elle procède de plus en plus d'un manque d'engagement généralisé : "Je dirais que la faillite de la lecture, c'est son

173 Michel Simonot, op.cit., pp. 70-71
174 Idem., pp. 67-68

> nombre et sa fréquence. Elle n'est pas acceptable quand elle révèle la paresse et le peu de désir des institutions et des théâtres qui en raffolent et s'offrent à bon compte de « l'écriture contemporaine » au kilomètre, y associant dans le meilleur des cas un acteur un peu connu sensé asseoir l'image et le geste, et se lavent les mains de la suite et des chances à donner à ces textes sélectionnés pour être lus sur les plateaux, dans les foyers voire les halls ou les bars." [agôn] Forme à l'origine provisoire et précaire, la lecture semble s'être installée dans une tranquille routine qui confine à l'évidence, n'incitant plus producteurs et mécènes à miser sur les textes contemporains, mais bien plutôt à se contenter de l'inachèvement. Elle devient même un moyen pour les théâtres d'obtenir des subventions en se présentant comme les défenseurs des « écritures contemporaines ». […] La lecture, face à ces dramaturgies monstres, s'est imposée comme une solution intermédiaire qui permettait de se risquer à l'inédit sans pour autant s'y exposer. »[175]

Peut-être s'agirait-il de dédier à quelques structures spécialisées dans le processus de découverte des écritures contemporaines, une certaine exclusivité à mettre des textes en lecture, afin que des institutions théâtrales, dont les missions principales sont la diffusion et la création ne puissent trop facilement faire entrer une lecture d'un texte contemporain dans une forme de création pour laquelle elles obtiennent des financements. Cela afin que ces institutions se consacrent à la création des textes et non à leur mise en lecture qui n'est pas une création à proprement parlé. Les comités et structures dédiés aux écritures contemporaines deviendraient alors une sorte d'outil, de conseil, d'expertise, comme un réservoir de textes contemporains, une antichambre de toute une partie de la création s'adonnant à la mise en scène d'écritures contemporaines.

Sans aller plus loin dans cette direction et sans statuer de manière affirmée à une absence (ou du moins, à une faible part) du contemporain sur les scènes publiques (puisque nous n'avons à ce sujet pas pratiqué d'enquête précise), il est toutefois indéniable que le développement des lectures et des structures en faveur des écritures contemporaines a aussi été le résultat d'un tel constat dans les années 70, 80, 90. Depuis ce constat et cette évolution grandissante des lectures, il est désormais difficile d'affirmer avec certitude que la réalité qui pouvait être telle auparavant (absence du contemporain sur les scènes), reste tout à fait valable aujourd'hui. Cependant, au vue de la progressive indépendance de la forme « lecture publique » ayant pris de l'envergure, il n'est plus évident de la raccorder à un paysage théâtral tel que celui-ci pouvait encore justifier sa légitimité. Dans le cas où les écritures contemporaines atteindraient un fort niveau de représentation sur les scènes, il serait intéressant d'interroger à nouveau cette légitimité des lectures publiques. Auraient-elles encore leur place ? Deviendraient-elles totalement déconnectées de la réalité des plateaux de théâtre ?

Un premier espace de confrontation au plateau

En permettant à une pièce d'être mise en voix, la lecture publique offre un premier espace de confrontation du texte à l'univers du plateau. Le texte lu à haute voix, devant un public, entre dans la

175 Alice Carré et Lise Lenne, « La lecture : mode, prétexte ou nécessité ? », *Agôn*, [En ligne], Enquêtes, Des lectures, pour quoi faire ?, mis à jour le : 10/11/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1923

double « épreuve » du public et permet à l'auteur de vérifier la tenue de son texte lorsqu'il passe de l'écriture à la mise en voix. Si cette conception peut sembler aller à l'encontre d'une véritable autonomie du texte par rapport à la scène, texte qui aurait besoin d'être mis à l'épreuve de la scène pour obtenir validité et légitimité, il paraît toutefois que la lecture publique permette cette sorte de « vérification » pour les auteurs. L'espace du dire et de la profération que propose la lecture publique donne aux textes – fonctionnant par exemple sur une importante musicalité ou sur une oralité qui tend à s'émanciper de la seule page et de la lecture à voix basse, le sens se dévoilant parfois par l'intermédiaire du son et de la lecture à voix haute – la possibilité d'une réelle confrontation au plateau. La mise en voix du texte par les comédiens-lecteurs constitue une première confrontation au spectacle vivant, au plateau, à la mise en bouche et en corps. La scène de l'écoute étant une dimension non-négligeable du devenir scénique de telles pièces, la mise en écoute que permet la lecture publique, fonctionne comme un premier plateau.

À l'inverse pour Michel Cochet, la lecture publique est une forme ambigüe qui ne semble pas pouvoir tenir lieu de véritable confrontation au plateau, ou alors celle-ci ne peut qu'être l'objet d'une remise en cause, comme un lieu-test pour la pièce :

> « un texte n'ayant jamais connu l'épreuve du plateau peut-il être considéré comme achevé au stade de sa première mise en lecture ? Dans le cadre du travail d'À Mots Découverts et du dialogue ainsi enclenché avec les auteurs, la question se pose souvent. Très régulièrement, passé l'épreuve de la lecture publique, l'auteur exprime le désir de reprendre le chemin de son texte, convaincu pour avoir entendu le public réagir de la nécessité de remaniements. »[176]

Plutôt que d'envisager le texte comme une forme en soi, et comme le lieu d'un achèvement du texte, Michel Cochet préférerait que la lecture publique soit le lieu d'apparition d'un texte en cours de travail permettant un retravail sur le texte. Cela pose entre autre la question du rapport qu'entretient l'auteur avec son texte qu'il accepte de voir mettre en lecture. Voit-il la lecture comme une forme de laboratoire pour son écriture, ou comme le lieu d'un achèvement du texte ? Car dans le premier cas, la confrontation au plateau devient un indicateur dans le retravail du texte, l'un imposant ses nécessités, ses contraintes sur l'autre. L'achèvement littéraire ne correspondrait alors pas toujours avec son adéquation à la scène. Mais plutôt que de se laisser séduire par cette idée, postulons plutôt que le travail des comités de lecture tout au long de l'année gage d'une qualité des textes retenus, aussi bien en termes de littérature, d'écriture qu'en termes de devenir scénique. N'oublions pas que l'écriture comme tout autre art est soumis à la subjectivité et au goût de chacun, et qu'à ce titre une pièce mise en lecture (même sans « mise à l'épreuve » préalable du plateau) doit pouvoir s'appréhender comme un objet fini.

Sans parler de mise en espace, si nous reprenons les exemples de mises en lecture à Regards croisés, les modes d'adresses que contenaient les pièces faisaient l'objet lors du travail de répétition, de recherches quant aux choix possibles à adopter, afin que l'adresse soit rendue sensible pour le spectateur-auditeur. Ainsi, la frontalité choisie pour la mise en lecture du *Cadavre dans l'œil*, préfigurait en quelque sorte d'un possible quant au plateau à venir. Selon Michel Simonot pour qui il n'existe pas de lecture

176 Michel Cochet, « Lectures publiques : vers un théâtre de salon ? », *Agôn* [En ligne], Des lectures, pour quoi faire ?, Les lectures, symptôme d'un milieu théâtral en crise ?, Enquêtes, mis à jour le : 08/11/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1857

neutre, qui ne ferait que dire le texte sans jamais induire de directions, de pistes de réflexions, la forme que prendra la lecture publique d'un texte devrait prendre en compte la structure, la dramaturgie de celui-ci. Ainsi, un choix est fait, une piste concernant le devenir scénique peut être donnée comme un premier geste de création :

> « Dès lors, la question de la « lecture » pose des problèmes que la seule lecture convenue de textes ne peut résoudre. En effet, comment « lire en public » un texte dont la forme, les formes, les structures d'écritures ne peuvent être résolues de manière convenue ? Surtout dès lors que le texte est une mise en travail, en question des formes mêmes de l'écriture ? Quelle forme donner aux lectures en public dès lors qu'un « texte » ne porte pas en lui la résolution de sa représentation scénique et que, donc, toute lecture sera une anticipation d'une des « solutions » ? Le défi, alors, est d'explorer des formes de « lectures » appropriées à l'approche des questions de représentation que contient toute écriture contemporaine pour la scène? »

Ces « formes appropriées » pourront être des mises en lecture tirant vers la mise en espace, ou bien comme le fait Troisième Bureau lorsqu'il est jugé nécessaire, des modifications de l'espace et du rapport d'adresse, pouvant rendre compte d'une forme d'écriture. Même centré sur l'écoute, ce type de manifestation donne à l'univers textuel la possibilité d'intégrer un espace approchant l'espace scénique. Par ailleurs, sans le concours d'images, la mise en lecture comme nous l'avons vu, fait de son spectateur-auditeur un précieux collaborateur. Il ne voit pas, mais il imagine, il projette le texte dans un espace mental, dans une représentation en partie construite d'images (créées en aval plutôt qu'en amont). En ce sens, confronter un texte au plateau de la lecture revient à confronter un texte à l'univers imaginaire, visuel, audible, mais aussi spirituel et philosophique qu'il contribue à créer. Un texte n'appelant qu'un imaginaire illustratif et qui se contenterait de se représenter mimétiquement des personnages, des actions, des descriptions... n'offre peut-être pas beaucoup de potentialités scéniques, mais au contraire participe d'une clôture de l'espace imaginaire. Le texte peut alors prévoir, anticiper sa propre mise en scène, et avoir un effet contre-productif envers le potentiel metteur en scène qui ne trouve pas d'espace à investir, que n'aurait pas prévu l'auteur. Par ailleurs, un texte pour lequel il n'est pas évident de concevoir ne scène à venir peut admirablement bien être servi par la lecture, qui nous en donne à voir les résistances, les zones ne se prêtant pas directement à leurs représentations. C'est alors l'effet inverse et le potentiel metteur trouve un espace de liberté et de création.

Si la lecture publique peut être considérée comme un vitrine pour les écritures contemporaines, cela semble davantage fonctionner à un niveau global de défense de ces dramaturgies qui ont désormais des lieux pour se faire entendre, mais prise une à une, les pièces lues et souvent encore non-éditées apparaissent avec une certaine fugacité. Si à Théâtre Ouvert, les éditions Enjeux et Tapuscrits[177]

177 Ce que nous pouvons lire sur le site de Théâtre Ouvert : « Dans ses deux collections, *Tapuscrit* et *Enjeux*, Théâtre Ouvert cherche à faire découvrir aux professionnels et au public des textes nouveaux et inédits. Tirés à 1000 exemplaires, les *Tapuscrit* et les *Enjeux* sont pour une part diffusés gratuitement auprès des professionnels de théâtre, et pour une autre part mis en vente au théâtre et en librairie. Ces textes, souvent rapidement épuisés peuvent être par la suite réédités chez d'autres éditeurs. » le texte est alors plus largement diffusé après sa mise en voix, lui permettant de s'extraire du seul temps de lecture, unique et produit en comité réduit. http://http://theatre-ouvert.net/edition_presentation.php?item.26

permettent parfois de donner une suite éditoriale à une mise en voix, la majeure partie des festivals, comités, associations, structures proposant des mises en lecture n'en assument pas plus tard l'édition ou la création. Ces espaces ressemblent à des lieux de passage d'un texte, mais qui ne peuvent en rien garantir la destinée de la pièce lue. Se pose alors la question de la trace de ces textes. Troisième Bureau par exemple, dispose d'un centre de ressources où sont consultables l'ensemble des pièces lues, éditées ou sous formes de manuscrits.

2.2. L'outil fantasmé de la lecture publique : impasse, insatisfaction ou espace autonome ?

Si la lecture publique a pris de plus en plus d'ampleur dans le paysage théâtral tel que nous le connaissons aujourd'hui, cet état de fait se voit régulièrement remis en cause, la lecture suscite parfois interrogations et réticences de la part du milieu lui-même. Que l'on considère la lecture publique comme une forme à part entière ou comme un outil au service des écritures contemporaines, la légitimité qu'elle se voit accordée est alors fluctuante.

L'espoir de création

L'une des fonctions que l'on prête volontiers à la mise en lecture publique d'un texte serait son potentiel à permettre la rencontre avec un metteur en scène, à qui le texte aurait plut et qu'il envisagerait de monter prochainement. Si l'on reprend le constat de Michel Vinaver montrant que les auteurs, à choisir, préféraient voir leurs pièces montées plutôt que publiées, la mise en lecture dans un contexte tel, ne peut qu'être vu comme un « en attendant », comme un premier pas vers la scène, mais pas comme le lieu d'accomplissement du texte, qui reste « en attente ». Il n'y aurait pas de fin en soi dans le seul acte de lire une pièce en public. Pour beaucoup d'auteurs, la création reste le devenir privilégié de leur texte. C'est d'ailleurs la position qu'a exprimé l'auteur Éric Pessan lors du festival Regards croisés, qui a vu ses textes mis en lecture de nombreuses fois sans que cela ne débouche sur une réelle mise en scène.

> « Dans l'attention portée aujourd'hui aux écritures contemporaines des institutions comme Théâtre Ouvert, la Chartreuse, occupent une place de plus en plus stratégique pour de jeunes auteurs : leur rôle n'est pas – en général – de produire des spectacles mais d'organiser des événements permettant à des metteurs en scène ''de rencontrer des textes'' sous des formes les plus variés (lectures, mises en espace, chantiers, éditions, etc.). Des textes y trouvent parfois leur metteur en scène. »[178]

Si dans certains cas, comme peut l'être Théâtre Ouvert, la lecture pourrait être un lieu de rencontre entre un metteur en scène et une écriture, de nombreux témoignages signalent que cette idée serait un leurre, un

178 Michel Simonot, op.cit., pp. 60-61

fantasme car en réalité les metteurs en scène ne fréquenteraient pas ces lectures et découvriraient des écritures par d'autres moyens.

> « […] il n'est pas d'usage pour les metteurs en scène et les directeurs de lieux, même invités, de fréquenter par besoin ou par goût les endroits où les textes se découvrent (parfois même dans leurs propres structures), ils n'en ont ni les moyens, ni le temps et vous répondront que de toute façon (et souvent à raison, dans le système tel qu'il fonctionne) ça ne marche pas comme ça, ça ne peut pas marcher comme ça. Le circuit institutionnel s'est peut-être doté de l'outil lecture pour permettre au texte nouveau de trouver des débouchés à l'intérieur de lui-même, mais de l'aveu presque général un dysfonctionnement bloque les conduits et empêche le cercle vertueux de s'accomplir, provoquant questionnements, polémiques et insatisfactions. »[179]

Michel Simonot explique cette impuissance de la lecture publique à être un outil au service de la création contemporaine par le fait que les metteurs en scène découvrent de nouveaux textes, de nouvelles écritures par des réseaux de confiance, des réseaux plus intimes et amicaux qu'institutionnels et publics. Une autre contestation est menée à l'égard d'institutions théâtrales, qui sont accusés parfois de proposer de petites formes ou des lectures dans le cadre de sa programmation comme un « alibi » témoignant d'un intérêt et d'un soutien envers les écritures contemporaines, sans en assumer la part de risque que constitue la co-production ou le réel soutien en vue d'une mise en scène d'un texte contemporain. Michel Cochet, qui constate une forme de désengagement dissimulé des institutions publiques, rapporte ceci :

> « Des voix de plus en plus nombreuses s'élevaient à l'époque [fin des années 90'] pour reprocher aux lectures de servir d'alibi, permettant aux structures organisatrices de se débarrasser à bon compte et à peu de frais de leurs obligations en matière de création contemporaine. Ce qui était mis en lumière était l'existence d'un fossé entre le monde des pupitres, des tables et des mises en espace et celui de la création. Trop souvent en effet, rien ne se passait après. Le texte était lu sans qu'aucune production ne s'enclenche ou très rarement. On avait livré sa part aux auteurs vivants. La plateau demeurait le rêve d'un soir ou d'un après-midi. Et la question « à quoi servent les lectures publiques ? » commençait à poindre la réponse « à faire croire que ». […] Car pourquoi les auteurs acceptent-ils de voir leur texte mis en lecture si ce n'est pour gagner en visibilité dans l'espoir d'une hypothétique production, en parfait adéquation d'ailleurs avec le discours qu'on leur tient ? »[180]

La lecture comme outil en vue d'une possible mise en scène deviendrait caduque. Alors pourquoi les lectures ont-elles toujours lieu, et dans une évolution croissante, si les résultats escomptés s'avèrent purs fantasmes ? C'est précisément ce phénomène de désolidarisation d'une forme-outil de sa fonction, de son rôle, de sa mission, qui interroge une partie du milieu professionnel. Pour Laura Tirandaz, cette relative impasse de la lecture publique à produire un appel d'air de la mise en scène, peut aussi être mise de côté et faire de la lecture publique un moment à part, dans une prise de distance avec ces considérations : « [...] je dirai que la profusion des lectures à voix haute est certainement un marqueur de la précarité de l'écriture contemporaine, et qu'il arrive qu'un texte soit primé, édité, lu maintes fois sans qu'un metteur en scène ne s'y intéresse... On peut inspecter cette impasse sans fin ou bien faire son miel de cette mise à l'écart plus ou moins consciente : profiter du temps de la lecture pour tourner le regard ailleurs et s'évader. »[181]

179 Michel Cochet, « Lectures publiques : vers un théâtre de salon ? », *Agôn*, article cité
180 Michel Cochet, Idem
181 Laura Tirandaz, entretien (en annexe)

Sortie du théâtre de la lecture publique ?

> « Certains s'insurgent contre ce cercle vicieux de la lecture : la forme ayant trouvé un public, elle a quitté sa vocation première de « pré-mise en scène », d'étape dans un cheminement du texte à la scène pour se suffire à elle-même. »[182]

Du point de vue du public, la lecture publique peut être considérée comme une forme autonome, comme une fin en soi. C'est délibérément que le public choisit de venir écouter une lecture plutôt que d'aller voir une mise en scène. Le plaisir que prend le public à ce genre de manifestation indique qu'il y a là une forme pouvant s'appréhender pour elle-même et non comme une forme bâtarde, hybride ou inachevée. Si la mise en lecture peut être une forme mettant en scène l'inachevé, la forme quant à elle ne se propose pas comme telle. L'objectif n'est pas d'offrir du théâtre à moindre coût à son public, mais bien de lui offrir une expérience différente, qui se détache de l'art de la mise en scène. Car si la lecture publique se situe du côté de la *littérature* théâtrale et non du côté de la scène, c'est dans un mouvement prenant légitimement en compte la destinée littérature du texte théâtral, lorsque la mise en scène de son côté s'attache au devenir scénique de l'œuvre. La double destination du texte théâtral justifie la présence *conjointe* de la mise en scène *et* de manifestations tournées vers l'écriture.

Si pour certains la lecture publique est avant tout un outil au service du théâtre contemporain, alors la démultiplication de celles-ci et leur impossibilité à mener le texte vers la scène (selon la formule de Joseph Danan, des lectures « improductives »[183]), est perçue comme un échec, et son développement reviendrait à séparer toujours plus cette forme du théâtre, de la scène. « On peut aussi envisager de considérer la lecture comme une fin en soi, au même titre que la lecture solitaire d'une pièce imprimée. Ce n'est pas absurde. C'est juste dommage : je ne puis me résoudre à faire une croix sur ce que je viens d'appeler la finalité ultime d'une pièce de théâtre [être montée]. »[184] Cet échec des lectures publiques à déboucher sur une production est, selon Joseph Danan, due à au moins deux raisons : le statut prépondérant du metteur en scène qui ne se soucie pas de comités de lecture, et préfèrera toujours monter un texte émanant de son choix individuel (état de fait qu'il met en regard avec le système allemand très différent, à qui on propose des textes), et la seconde tenant au fait que l'art de la mise en scène évolue, et notamment dans des directions tout autres que la création d'un texte écrit, préalable (mettre en scène son propre texte, ne plus utiliser de texte comme fondement premier d'une mise en scène, utiliser des textes non-théâtraux...). Lorsque Sonia Pavlik distingue la lecture-préparation de la lecture-spectacle en intégrant cette dernière à la catégorie du spectacle, une forme est alors reconnue dans son autonomie vis-

182 Alice Carré et Lise Lenne, « La lecture : mode, prétexte ou nécessité ? », *Agôn*, article cité

183 Joseph Danan, « Les lectures improductives », *Agôn* [En ligne], Des lectures, pour quoi faire ?, Les lectures, symptôme d'un milieu théâtral en crise ?, Enquêtes, mis à jour le : 19/10/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1861

184 Joseph Danan, « Les lectures improductives », *Agôn*, article cité

à-vis de la scène. La lecture publique n'est plus considérée en fonction de la mise en scène, comme une sous-catégorie, une forme préalable, mais comme une forme qui a peu à peu acquis sa légitimité. « […] la lecture doit être envisagée en tant que forme autonome et non comme une forme préparatoire à la mise en scène. »[185] écrit Magali Mougel. De son côté, Enzo Cormann, pour qui il n'existe pas de « geste-à-moitié », voit dans le geste de mise en lecture, un geste aussi légitime que n'importe quel autre geste artistique :

> « [...] aucun geste artistique n'est une "fin en soi". Plutôt le début de quelque chose, qu'on devrait prendre garde à ne pas trop définir — disons l'émergence d'une potentialité collective inédite. C'est pourquoi, il n'y a pas de geste-à-moitié. Si l'on propose une mise en voix, il faut l'envisager comme devant "tenir toute seule", et non pas comme une préfiguration d'une œuvre à venir. Rien n'est "à venir", tout est là, tel que c'est, dans l'instant de la séance, quelques soient les moyens adoptés (et quelles que soient les intentions de départ). Personne ne vient assister un geste de théâtre dans l'idée de subir un brouillon. Il ne viendrait à l'idée de personne de considérer la mise en scène d'un drame comme l'ébauche d'un film. Une aquarelle n'est pas nécessairement l'ébauche d'une toile. »[186]

Dans cette optique, toute forme ne devrait pas se concevoir en regard d'une autre, dans un rapport de force, hiérarchique, mais au sein d'une pluralité de gestes, de moments, comme le décrit ci-dessous encore Enzo Cormann :

> « Je n'attends "rien" de la littérature en général, et de l'écriture dramatique en particulier... L'édition, la lecture publique, la mise en scène, etc, sont des possibilités consubstantielles à la littérature dramatique. Chacune de ces possibilités (édition, lecture, mise en scène, mise en ondes...) initie une opération spécifique, occasionne un moment singulier. Il m'est arrivé d'éprouver des sensations plus intenses lors d'une lecture pour le compte d'une assistance d'une dizaine de personnes, qu'à la faveur de mises en scène dans de grands théâtres. Mais également de m'ennuyer ferme lors de rencontres de ce type. C'est toujours une affaire d'agencement collectif : il advient quelque chose ou non. La nature de ce quelque chose ? Transport en commun. (transport : Action de déplacer (quelqu'un, quelque chose) sur une certaine distance par des moyens appropriés. Déf. CNRTL) Mettons que j'attends de la lecture publique d'une pièce ce que j'attends de tout geste artistique : qu'il se passe (enfin) quelque chose... »

Prise ainsi, la lecture publique ne peut être envisagée et considérée comme un outil, mais bien comme une forme à part entière, sans qu'elle ne soit inféodée à un devenir autre, que serait celui de la création scénique.

Par ailleurs, Théâtre Ouvert travaille à ce que la littérature dramatique et la lecture publique ne fonctionnent pas en vase-clos mais qu'elles puissent rencontrer le plateau et les praticiens. Si plus haut nous avons vu que la lecture publique pouvait être le lieu d'espoirs vis-à-vis de possibles metteurs en scène qui viendraient assister à des lectures et y récolter des textes, des désirs de mise en scène, à Théâtre Ouvert, la rencontre entre auteurs et metteurs en scène est initiée en amont de la manifestation autour du texte. Par le biais de mises en voix, mises en espaces, chantiers et par l'outil EPAT (école de pratique des auteurs de théâtre), cette institution fait travailler ensemble auteurs et metteurs en scène tout au long de

185 Magali Mougel, « Cette forme qui boite, qui est-elle ? », *Agôn*, article cité
186 Enzo Cormann, entretien (en annexe)

l'année. Plus fortement pour les chantiers et les mises en espace, c'est à un metteur en scène qu'est confiée la tâche de travailler un texte au plateau. Ainsi, la mise en voix / en espace / chantiers témoignent déjà d'une rencontre effective entre un texte et le plateau. La rencontre entre un auteur et un metteur en scène est impulsée en amont (dans le projet de mise en espace par exemple) plutôt qu'en aval (dans l'espoir que la manifestation rencontre un metteur en scène intéressé par le texte mis en voix / en espace).

> « Souvent, au gré des nombreuses lectures de manuscrits surgissent les mêmes interrogations : les auteurs pensent et souhaitent écrire pour le théâtre, pourtant ils semblent parfois le faire sur la base d'un théâtre fantasmé, éloigné de la pratique, du concret du plateau, et, partant, du public. L'activité de Théâtre Ouvert reposant sur l'idée de mettre en relation les écrivains - parfois romanciers - avec les praticiens de théâtre, il est apparu nécessaire de proposer essentiellement aux nouveaux auteurs un moyen d'appréhender cette matière impalpable et difficilement définissable : ce qui fait théâtre et ce que la mise en bouche de leur texte par des comédiens peut leur apporter dans leur écriture. Ainsi, Théâtre Ouvert, théâtre d'essais et de création, après avoir initié depuis sa naissance en 1971 au Festival d'Avignon divers modes d'action en faveur de la création théâtrale contemporaine, comme la *mise en espace*, la *mise en voix*, le *gueuloir*, le *chantier*, la *carte blanche*, pour répondre tout particulièrement à cette nécessité de confronter l'écriture au jeu a créé en 2005 l'*EPAT*. Essai Lexique : l'EPAT, École pratique des Auteurs de Théâtre : permet, en confrontation avec la pratique du plateau, l'épanouissement de nouvelles écritures prometteuses. A la lumière de ce travail, l'auteur pourra ensuite retravailler sa pièce en vue d'une suite rêvée : édition, création. »

L'une des principales réticences étant le fonctionnement en circuit fermé et en dehors des considérations quant au circuit théâtral, l'ambition d'un lieu comme Théâtre Ouvert, lieu dédié aux écritures et à leur confrontation à la pratique du plateau, est de ne pas voir les enjeux de l'un oublier les enjeux de l'autre, puisque tous deux liés. Mais cela recouvre cependant le parti-pris d'un texte dramatique qui devrait être écrit en connaissance de cause (de la scène), la penser, plutôt qu'œuvrer indépendamment sans prendre en compte l'univers scénique. Cela va quelque peu à l'encontre d'une autonomie de la littérature dramatique par rapport à la mise en scène, à laquelle elle resterait tout de même assujettie. Pour Michel Simonot, la lecture publique ne peut s'envisager comme une fin en soi, volontairement éloignée de l'univers scénique, selon l'idée qu'une manifestation de type littéraire ne pourrait produire de désir quant au devenir scénique d'un texte :

> « […] il s'agirait d'éviter que la multiplication de manifestations consacrées au simple ''travail de textes'' se suffise à elle-même, comme si les ''lectures'' et ''mises en espaces'' devenaient leur propre fin sans faciliter concrètement la confrontation des textes à une réelle mise en représentation, sans susciter de la part des metteurs en scène le désir de se confronter aux enjeux scéniques contemporains de ces écritures. »[187]

Propos qui rejoignent ceux de Sonia Pavlik, pour qui le développement accru de cette forme signifie par ailleurs une part de financement qui tend à augmenter en faveur des lectures de textes contemporains (permettant de proposer du contemporain à moindre coût), et en défaveur simultanée de financements dédiés à la création de textes contemporains :

> « Néanmoins, pour que le monstre ne se transforme pas en ogre dévorant, je pense que cette pratique, cette forme de spectacle, doit « accompagner » le théâtre, et qu'il serait dangereux qu'à trop financer et encourager les lectures, on en vienne à perdre de vue ce qui constitue leur

187 Michel Simonot, op.cit., p. 61

> aboutissement. Lire ne remplace pas jouer, mettre en lecture ne remplace pas mettre en scène. La beauté des lectures ne doit pas se retourner contre le travail des artisans du théâtre. La lecture « saine » reste une tension vers la « scène » : ce passage est nécessaire pour lui donner du sens et un aboutissement. »[188]

Il existe donc différents points de vue concernant le statut de la lecture publique, qui peut alors se révéler ambigüe. Pour certains la lecture publique a sa place au même titre que la mise en scène, lorsque pour d'autres, cette pratique ne devrait pas se séparer du théâtre côté scène, mais toujours « l'accompagner », faire chemin à côté de lui. Si l'un comme l'autre des avis se justifient, l'évolution des lectures publiques permet cependant d'absorber davantage des textes qui s'écrivent aujourd'hui, d'assurer ainsi une fonction de « filtre » et de les donner à entendre. Il s'agit ensuite aux institutions de création de prendre en main et en charge ces écritures qui ne peuvent désormais plus être ignorées. Mais la question est complexe, car lorsque l'on sait que la théâtre contemporain se lit peu et se diffuse lentement, ces lectures publiques ne remplissent-elles pas la fonction d'accélérateur pour ces écritures d'êtres connues et reconnues ? L'écriture fait partie du théâtre, elle n'en est pas seulement le préalable. Ainsi la défense des écritures contemporaines, via entre autres les lectures publiques, œuvre en faveur du théâtre. Peut-être le malentendu repose-t-il sur une séparation trop nette du texte et de la scène, de l'œuvre écrite et de son devenir scénique. Défendre l'écriture ne signifie pas la défendre *contre* la création et la mise en scène, au contraire. Par ailleurs, la lecture publique permet aussi de défendre un théâtre de texte, à une époque où les créations de plateau – ne prenant plus pour base un texte préalablement écrit – prennent de plus en plus d'ampleur au sein de la création théâtrale prise dans son ensemble. Dans le contexte d'une baisse des subventions accordées à la culture, effectivement la lecture publique peut apparaître pour les pouvoirs publics une façon peu onéreuse de financer du théâtre, mais elle permet en conséquence de nous recentrer sur le texte et sur sa place au sein du théâtre, de ré-interroger l'art théâtral en perpétuelle évolution. Il ne s'agit pas de se satisfaire de cet état de fait, mais au moins de pouvoir en retirer des bénéfices, des occasions de réflexion autour de la pratique théâtrale.

188 Sonia Pavlik, « La lecture face à l'acteur, une forme monstre ? », *Agôn*, article cité

CONCLUSION

Tout au long de ce travail de recherche, nous avons tenté d'apporter un regard à la fois défricheur et réflexif sur une pratique qui certes est de plus en plus répandue dans le paysage théâtral contemporain, mais qui reste encore assez peu étudiée. Nous espérons donc avoir contribué à enrichir les recherches existantes sur le sujet. Une partie importante de notre travail était d'observer et de collecter des informations, des témoignages directement issus des praticiens de la lecture publique. Par l'étude du festival Regards croisés, nous avons pu nous rendre compte au plus près de la pratique, de ce que pouvait (en partie) recouvrir la lecture publique. Cette dimension d'approche, d'observations et de définitions des contours d'une pratique a trouvé son amorce dans une recherche préalable qui tentait d'aller à la rencontre des écritures contemporaines et de ces caractéristiques (notamment pour ce qui nous intéressait : le théâtre des voix, le théâtre du témoignage, l'affaiblissement du personnage et des catégories de l'action et de la représentation), afin de mettre de l'avant une certaine concordance entre ces caractéristiques dramaturgiques à l'œuvre dans toute une partie des écritures contemporaines (et notamment au sein de notre corpus) et la lecture publique comme forme favorable à l'apparition d'une théâtralité de l'écoute, d'une réception du texte avant tout travaillée par un principe d'écoute. A ce sujet, ayant convoqué Michel Vinaver et sa « mise en trop » ainsi que son « théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille », nous avons pu approcher ce qui pouvait caractériser au mieux la lecture publique, à savoir un régime d'écoute plutôt qu'un régime déployé sur le mode du regard et de la vue. Par ailleurs, la lecture publique en tant qu'elle permet de recevoir le texte dans un affranchissement de la représentation permet d'affirmer la dimension pleinement littéraire de l'écriture théâtrale, et dans le même temps de ré-affirmer la place de l'auteur dramatique dans le paysage théâtral. Ainsi, cette forme répondrait à la double problématique du contexte théâtral (favorisant la mise en scène au détriment souvent de l'écriture) et des évolutions dramaturgiques. C'est ainsi qu'avec des pièces comme *Le Cadavre dans l'œil* d'Hakim Bah ou *Antidote* de Nicoleta Esinencu, nous avons pu confronter des formes de l'ordre du témoignage, et faisant de la nécessité de parole et de discours l'enjeu central de ces dramaturgies, nous avons pu nous rendre compte de la cohérence qu'il y avait a voir ces textes mis en lecture, mis en voix, dans ce rapport intime et direct que propose la lecture publique. Cette réflexion s'est fait le préalable et le cadre nous ayant permis ensuite de traiter de l'essentiel de notre sujet, à savoir les modalités de l'apparition de cette forme. Ainsi, nous avons pu travailler les termes d'une théâtralité entre texte et événement au présent se rapprochant de la représentation théâtrale. Le texte comme matière figée, fixée dans le livre prend dans la lecture publique une dimension autrement vivante et présente. La matière littéraire intègre le domaine de l'art vivant.

Le statut du spectateur-auditeur aura aussi été pour nous un champ d'importance dans la progression de notre travail. La scène dénuée d'images demande a ce spectateur-auditeur une grande coopération, notamment du point de vue de l'imaginaire qu'il se trouve libre de déployer face a un espace

vide et enclin a l'accueil d'une diversité d'interprétations. A ce sujet nous nous sommes intéressés de prés au dispositif quadri-frontal de la table chère au collectif Troisième Bureau, qui s'est avéré un espace tout a fait propice au développement de l'imaginaire du spectateur, induisant un rapport de partage et d'échange au centre duquel se trouvait le texte encore vierge d'images et de mise en scène. La table représente cet espace de projection lorsque la scène n'a pas encore investi l'univers littéraire d'un texte. Au regard d'un metteur en scène qui partage avec le public une vision du texte, une lecture dirigée, le spectateur-auditeur prend en quelque sorte une position de metteur en scène, qui construit lui-même une interprétation, des interprétations, des images lui permettant d'approcher intimement la pièce lue et l'univers qu'elle met en jeu. Comme nous l'avons vu, la lecture publique par son caractère d'ébauche et d'inachèvement permet au spectateur-auditeur de participer a une sorte de travail en cours. L'événement de la lecture ne postule pas une direction sur le texte, une lecture close (qui pourrait avoir pour conséquence de mettre le spectateur-auditeur en situation d'adhésion ou de rejet face aux partis-pris sur le texte), mais lui permet au contraire de participer à une réflexion collective sur le texte. Tout n'est pas fini, abouti. Le spectateur de la lecture publique arrive en amont plutôt qu'en aval. Un tel processus s'apparente alors fortement aux conditions et aux caractéristiques de la lecture solitaire, dans laquelle le lecteur se trouve toujours libre d'imaginer et d'interpréter à sa guise l'œuvre qu'il a sous les yeux. Cette similitude entre la lecture publique et la lecture solitaire trouve cependant un prolongement dans le fait que la lecture publique accompagne sans diriger, l'écoute d'un texte. Comme nous le disions, le spectateur-auditeur lit comme par procuration, il délègue à l'équipe de comédiens-lecteurs le soin de lire à sa place. Cette procuration induit pour le spectateur-auditeur un certain recul. Il ne lit pas directement l'œuvre, il écoute l'œuvre lue, et de surcroit par une assemblée réunie. La lecture solitaire passe à la lecture publique aussi du fait d'une lecture qui devient collective. La littérature théâtrale s'appréhende alors, comme l'est la représentation théâtrale, au présent et de façon collective, dans un mouvement qui semble dire la portée collective du théâtre, cela dans la littérature même. Notre deuxième partie, en se consacrant assez longuement à la question du jeu d'acteur et de la place du comédien-lecteur dans le processus de mise en lecture, nous aura permit d'observer et de réfléchir sur le travail d'acteur spécifique que demande la lecture publique. Le comédien-lecteur entre lecture et jeu est amené à donner à entendre un texte, une construction dramaturgique, dans une volonté de faire entendre une écriture plutôt que de donner à voir des personnages incarnés. C'est dans cette volonté de faire entendre une écriture, un niveau plus général que le personnage, que le comédien-lecteur trouve sa position distancée au niveau du jeu. Cette distance permet aussi d'être dans le double-enjeu du texte et de la mise en découverte qui s'adresse au public. Cet aussi ce relatif retrait qui permet de facto aux spectateurs-auditeurs d'entrer dans le texte par une porte, un angle qu'ils souhaitent plutôt que par le seul regard d'acteurs au jeu témoignant d'une certaine compréhension du texte, d'un certain parti-pris. D'autre part, en nous étant intéressés à la question du personnage, et notamment de la figure, nous avons pu nous rendre compte que ce personnage-figure, plus volatil et fugitif que le personnage de type naturaliste, pouvait se refuser à sa propre interprétation incarnée, à sa représentation, être plus flottant et éphémère que fixée dans une entité

qu'elle soit physique, psychologique, sociologique… Ainsi, le jeu que demande la lecture publique pourrait s'avérer à même de prendre en charge de tels personnages, du fait notamment de ce peu de jeu, et de ce peu de fixation du personnage dans le comédien-lecteur. C'est aussi la présence visible de l'objet-texte qui permet d'introduire cette distance avec l'interprétation, tout en faisant théâtre en même temps, puisque le jeu, même s'il n'est pas aussi déployé que dans une mise en scène, se crée et surgit *à partir* du texte, *depuis* le texte. La source du jeu et du théâtre se donne à voir, se met en scène.

La troisième partie centrée sur les enjeux plus annexes de la lecture publique, qui posait notamment la question de sa légitimité au sein du paysage théâtral actuel, nous aura donné à voir les différentes visions qui animent le milieu professionnel, entre les partisans d'une forme autonome et fonctionnant pour elle-même avec ses caractéristiques propres et indépendantes (de la mise en scène notamment), et les partisans d'une forme-outil destinée à accompagner l'ensemble de la pratique théâtrale. Ainsi, la lecture publique pourrait être le moyen pour des auteurs d'acquérir reconnaissance et légitimité par le biais d'une plus ample diffusion. Cet enjeu de connaissance et de découverte se double d'un enjeu de production scénique, qui voudrait voir dans les lectures publiques un lieu propice à la rencontre entre un texte et un futur metteur en scène. Mais il semble que le constat soit assez négatif, et que les metteurs en scène plutôt que de fréquenter de tels lieux, s'approvisionnent en texte par des réseaux plus personnels, intimes, des réseaux de confiance. Si le fort développement qu'a connu la lecture publique se destinait à ses débuts à une de tels objectifs, et notamment à donner une plate-forme plus instituée en faveur des écritures contemporaines (et de leur diffusion dans un temps proche du temps de l'écriture, avec la facilité de moyens que permet la mise en place d'une lecture publique), il n'est pas illégitime de se poser la question de la légitimité d'une telle forme lorsqu'elle s'avère inapte à répondre à ces besoins, notamment en terme de créations au plateau. Si pour certains donc, la lecture publique aurait tendance à s'éloigner du milieu théâtral et plus précisément de son devenir scénique, nous avons pu remarquer que les mises en lecture plutôt que de nier le théâtre et cette destination scénique du texte dramatique (en plus de la destination littéraire), en montraient la possibilité sous forme de prémices, d'indices, de moments de théâtre. C'est ainsi par exemple, que lors de la lecture de *Girafes* de Pau Miro par Troisième Bureau, nous avons pu assister à un réel élan vers le théâtre et la scène, qui tendait à nous faire oublier la forme lecture. Qu'il soit porté par une lecture ou par une mise en scène, il s'agissait là d'un réel élan de théâtre. Ainsi, ce théâtre porté par les corps et sur la scène n'est pas mis de côté, il est induit, supposé, indiqué sans pour autant être montré et complètement réalisé. Il semble que là ne soit pas le propos porté par la lecture publique. La lecture publique voit la scène au loin, comme un horizon possible, mais ne fait pas de son événement une forme manquante et en attente d'une scène à venir qui réaliserait pleinement le texte. En cela, la lecture publique est une forme autonome, mais une autonomie qui ne signifie pas autarcie.

À l'issue de ce travail de recherche, et après avoir tenté au mieux de définir, de délimiter et de questionner ce que la pratique de la lecture publique recouvre, il s'agirait désormais d'apporter un point de

vue peut-être plus franc, nous permettant à nous de nous positionner face à cette forme qu'est la lecture publique. À l'étude de cette forme d'apparition prenant place au sein du paysage théâtral contemporain, il nous a tout de suite semblé que nous avions sous les yeux une forme à part entière et tout à fait légitime dans une autonomie et une réelle prise d'indépendance et de distance vis-à-vis de la scène et de la mise en scène. C'est un fait, un public se déplace spécialement pour ce genre de manifestations qui suscite, à voir les réactions à la sortie de ces lectures publiques, une forme de plaisir indéniable de la part du public. Selon nous, la grande force de la lecture publique, lorsqu'elle est presque toujours suivie d'une rencontre avec l'auteur, avec d'autres auteurs, avec des traducteurs ou divers personnes impliqués dans le processus d'écriture et de mise en lecture, repose sur cette capacité à créer un réel moment de collectif, une réelle communauté de personnes réunies, qu'elle soit ou non théâtrale (chacun en jugera par lui-même). Nombreux sont les amateurs de théâtre à ne plus trouver au théâtre cette conscience de l'assemblée et de l'être ensemble, du fait d'une forme de consommation théâtrale qui ne met plus toujours au cœur de l'événement la notion de partage, de l'ici et maintenant vécu collectivement, et du débat, de la discussion. De plus en plus de documents littéraires, thématiques, explicatifs, ayant trait de près ou de loin au spectacle du soir, sont servis au spectateur de théâtre, qui peut se retrouver dans une forme de rapport toujours plus individualisé à l'événement. Ce que permet la lecture publique, et notamment à l'occasion du festival Regards croisés puisque c'est la manifestation à laquelle nous nous sommes tout particulièrement intéressés, n'est autre qu'une ré-injection d'un rapport collectif au phénomène théâtral, tout en prenant place dans un dispositif instaurant un principe de proximité scène-salle, une intimité possible avec le texte lu. À ce titre, nous ne pouvons qu'encourager la lecture publique. Le théâtre remplit à nouveau sa fonction de débat, de temps de réflexion au cœur de la cité.

Dans une toute autre direction, il est un phénomène de plus en plus répandu dans la pratique de la mise en scène, et qui concerne l'introduction de l'acte de lire au cœur du jeu de l'acteur et de la scène. De plus en plus de création mettent en scène l'objet livre et des acteurs en situation de lecture, lorsque nous sommes habitués à les voir en situation de restitution d'un texte préalablement mémorisé. Lors de l'édition 2012 du Festival d'Avignon, nous avons pu assister à deux spectacles utilisant ce procédé : *Les anneaux de Saturne* de Sebald, mis en scène par Katie Mitchell, ainsi que *Les contrats du commerçant. Une comédie économique* d'Elfriede Jelinek, mis en scène par Nicolas Stemann. Dans le premier spectacle, les acteurs derrière des pupitres disposés de toutes parts sur la scène, lisaient au fur et à mesure le texte qui prenait le statut d'une partition, tandis que dans le second, les acteurs qui débutaient la pièce avec un épais manuscrit en mains, laissaient s'envoler feuille après feuille le texte que l'on voyait s'enfuir tout au long de la progression du spectacle. Un autre spectacle auquel nous avons pu assister cette année 2013 au Festival d'Avignon, *Faust I et II* de Goethe et mis en scène par le même Nicolas Stemman, mettait en scène durant toute une première partie un acteur avec le livre poche de *Faust*, lisant et interprétant à lui seul une multitude de personnages. Ces acteurs en train de lire alors même qu'ils sont en scène, et qu'ils sont sensés connaître le texte donnaient à voir l'origine de leur interprétation, le lieu d'où ils la puisaient.

Comme dans la lecture publique, mais de façon plus forte encore dans la mise en scène, cela avait pour effet d'introduire une distance entre l'acteur et le personnage. Il ne s'agissait pas tant d'incarner des personnages que de les montrer, que d'en montrer la provenance livresque et fictive. Ainsi, plutôt que de masquer l'origine de son travail, la mise en scène en dévoilait visuellement l'objet-source. Cela nous dit aussi tout le chemin qu'il y a entre ce petit livre au milieu de la scène et tout l'univers esthétique qu'il a suscité, qui a été créé à partir de lui et autour de lui. La présence du livre avait pour effet, au cœur du plateau, de renforcer la théâtralité dont on mesurait le parcours, depuis le livre jusqu'à cette mise en scène à laquelle nous assistions. Le texte en scène semble opérer une sorte de réhabilitation du texte au théâtre, de son importance, dans une forme de retour au texte, qu'il soit théâtral, romanesque ou tout autre chose, et donc par conséquent de l'auteur. A travers la présence du livre, c'est aussi la rencontre entre un metteur en scène et un auteur qui est donnée à voir. Le texte en scène nous rappelle aussi la relation première et essentielle entre un acteur et le texte qu'il joue. Toute répétition commence par le texte en main, il y a alors quelque chose de l'ordre d'un rappel de ce qu'est essentiellement le théâtre : un texte et un acteur, autrement dit l'animation d'un texte immuable avec l'éphémère et le présent du plateau. En tant que livre, le texte en scène se revendique comme littérature, mais nous dit aussi le devenir scénique dès lors qu'il est approprié par l'acteur. Lorsque la lecture publique indique la possibilité d'une scène à venir, la mise en scène lorsqu'elle donne à voir le livre matériellement présent sur le plateau, réalise ce devenir scénique du texte, nous donne à voir le chemin allant du texte vers la scène, la tension de l'un vers l'autre. L'objet livre en tant que tel se fait alors le garant de la portée littéraire du texte. Une fois que la représentation se termine et que le théâtre prend fin, le texte quant à lui subsiste.

Ce champ de la lecture au cœur de la représentation reste un champ à explorer et à penser, notamment pour ce qu'il peut opérer un retour du texte, alors que beaucoup de créations contemporaines ne s'attachent plus à mettre en scène un texte préalablement écrit, ne faisant plus du théâtre la rencontre entre un texte et la scène.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles généraux

- BARTHES, Roland. *Essais critiques.* Paris : Le Seuil, 1964
- BOUCRIS, Luc. « L'idylle chahutée de l'espace et de la la théâtralité », in *Théâtre/Public*, n°205 « Entre-deux du théâtral et du performatif », 2013, pp. 56-65
- CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre.* Paris : Larousse-Bordas, 1998, 1898 p.
- DANAN, Joseph. « Éléments pour une histoire du texte de théâtre ». Montrouge : Dunod, 1997, 186 p. - (Lettres Sup)
- DANAN, Joseph. *Entre théâtre et performance : la question du texte.* Paris : Actes Sud-Papiers, 2013, 96 p. - (Apprendre, n°35)
- GUENOUN, Denis. *L'exhibition des mots.* Belfort : Circé/poche, 1998, 160 p.
- JEAN, Georges. *Lire à haute voix.* Paris : Les éditions de l'atelier/les éditions ouvrières, 1999, 175 p.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique.* Paris : L'arche, 2002, 308 p.
- LE PORS, Sandrine. *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines.* Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, 190 p.
- NOVARINA, Valère. *Le théâtre des oreilles.* Paris : P.O.L, 2007, 256 p.
- NOVARINA, Valère. « Le drame dans la langue française », in *Le Théâtre des paroles*, Paris : P.O.L, 2007
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre.* Paris : Armand Colin, 2006, 447 p.
- RANCIERE, Jacques. *Le spectateur émancipé.* Paris : La Fabrique éditions, 2008, 152.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. (éd.). *Nouveaux territoires du dialogue.* Paris : Actes Sud-Papiers, 2005, 225 p. - (Apprendre, n°22)
- SARRAZAC, Jean-Pierre (éd.). *Lexique du drame moderne et contemporain.* Belfort : Circé/poche, 2010, 256 p.
- SIMONOT, Michel. *De l'écriture à la scène, des écritures contemporaines aux lieux de représentation*, Dijon : Théâtre Dijon Bourgogne, 2001
- (DVD) *Lire le théâtre à haute-voix*, Dijon : Théâtre Dijon/Bourgogne, 2006. - (Entrer en scène, Scéren)
- VITEZ, Antoine. « à l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement – entretien avec H. Meschonnic », *Langue française*, 1982, n°56, pp. 24-34

Personnage contemporain et écritures contemporaines

- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (éd.). *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique.* Paris : CNRS édition, 2003, 199 p. - (Arts du spectacle)
- LESAGE, Marie-Christine, JOLY, Geneviève. « Jeux phoniques et rythmiques ». *Nouveaux*

territoires du dialogue. [RYNGAERT, Jean-Pierre]. Paris : Actes Sud-Papiers, 2005, pp. 51-55. - (Apprendre, n°22)

- MARTINEZ, Ariane. « Ritournelle et répétition-variation ». *Nouveaux territoires du dialogue.* [RYNGAERT, Jean-Pierre]. Paris : Actes Sud-Papiers, 2005, pp. 46-50. - (Apprendre, n°22)
- PLASSARD, Didier. « Des théâtres de papier : quelques remarques sur l'écriture théâtrale contemporaine », in *Théâtre/Public*, n°205 « Entre-deux du théâtral et du performatif », 2013, pp. 66-73
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Écritures dramatiques contemporaines.* Paris : Armand Colin, 2011, 222 p. - (Arts du spectacle)
- RYNGAERT Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain.* Paris : Nathan Université, 2000, 202 p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON, Julie. *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil : Éditions Théâtrales, 2006, 176 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. « Le partage des voix ». *Nouveaux territoires du dialogue.* [RYNGAERT, Jean-Pierre]. Paris : Actes Sud-Papiers, 2005, pp. 11-16. - (Apprendre, n°22)
- SARRAZAC, Jean-Pierre. « L'impersonnage – En relisant "La crise du personnage" », in *Études théâtrales*, n°20 « Jouer le monde », 2001, pp. 41-52
- SERMON, Julie. « Le dialogue aux énonciateurs incertains ». *Nouveaux territoires du dialogue.* [RYNGAERT, Jean-Pierre]. Paris : Actes Sud-Papiers, 2005, pp. 31-35. - (Apprendre, n°22)
- *Écrire pour le théâtre.* Nantes : éditions Joca Seria, 2010, 80 p. - (Carnets du Grand T, n°16)

L'édition théâtrale

- BANOS-RUF, Pierre. *L'édition théâtrale aujourd'hui Enjeux artistiques, économiques et politiques : l'exemple des éditions théâtrales.* Thèse de troisième cycle : Université Paris X, 2008. 658 p.
- VINAVER, Michel. *Le compte-rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager.* Paris : Actes Sud / Centre National des Lettres, 1987, 141 p.

Articles de Michel Vinaver : texte et représentation

- VINAVER, Michel. *Ecrits sur le théâtre.* Paris : L'Arche,1998. Tome 2, « La mise en trop ». pp. 137-146
- VINAVER, Michel. *Ecrits sur le théâtre.* Paris : L'Arche, 1998. Tome 2, « Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille », pp. 17-21

La lecture publique de textes dramatiques (articles)

- CARRÉ, Alice, LENNE, Lenne. « La lecture : mode, prétexte ou nécessité ? », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Des lectures, pour quoi faire ?, mis à jour le : 10/11/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1923
- COCHET, Michel. « Lectures publiques : vers un théâtre de salon ? », *Agôn* [En ligne], Des lectures, pour quoi faire ?, Les lectures, symptôme d'un milieu théâtral en crise ?, Enquêtes, mis à jour le : 08/11/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1857

- DAMPNE, Christiane. entretien avec Bernard Garnier, « "On arrête de se calmer" - Regards croisés à Grenoble du 22 au 26 mai », http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/-on-arrete-de-se-calmer
- DANAN, Joseph. « Les lectures improductives », *Agôn* [En ligne], Des lectures, pour quoi faire ?, Les lectures, symptôme d'un milieu théâtral en crise ?, Enquêtes, mis à jour le : 19/10/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1861
- DILASSER, Marie Dilasser. « Un art de la pauvreté », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Des lectures, pour quoi faire ?, Un espace à inventer, mis à jour le : 10/11/2011, URL : http//agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1870
- FAIVE, Grégory. «*J'appelle mes frères* : l'altérité en jeu», *Agôn* [En ligne], Portraits, On arrête de se calmer – Regards croisés 2013 (Troisième Bureau, Grenoble), Jonas Hassen Khemiri, mis à jour le : 10/05/2013, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2585.
- LAZARESCOU, Alexandra. «Nicoleta Esinencu : « une écriture nécessaire parce qu'elle interroge pleinement notre présent »», *Agôn* [En ligne], Portraits, On arrête de se calmer – Regards croisés 2013 (Troisième Bureau, Grenoble), Nicoleta Esinencu, mis à jour le : 10/05/2013, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2599.
- MOUGEL, Magali. « Cette forme qui boite, qui est-elle ? », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Des lectures, pour quoi faire ?, Un espace à inventer, mis à jour le : 25/10/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1881
- PAVLIK, Sonia. «La lecture face à l'acteur, une forme monstre ?», *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Des lectures, pour quoi faire ?, Un espace à inventer, mis à jour le : 25/10/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1872.
- PICQ, Jean-Yves. « Notes relatives aux lectures publiques et définition d'une nouvelle chanson de geste », *Agôn* [En ligne], Des lectures, pour quoi faire ?, La nostalgie d'un lieu d'écoute, Enquêtes, mis à jour le : 20/10/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1841
- SCHRÖPFER, Denise. « La lecture-spectacle dans l'entre-deux de l'écriture et de la représentation scénique », (pp. 224-230), in *Études théâtrales n° 24/25*, Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) – L'avenir d'une crise, textes réunis par Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan, Louvain-la-neuve, 2002, p. 226
- SIMONOT, Michel. « De l'innocence des lectures », *Agôn* [En ligne], Des lectures, pour quoi faire ?, Les lectures, symptôme d'un milieu théâtral en crise ?, Enquêtes, mis à jour le : 13/11/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1859

Œuvres choisies (issues de la programmation 2013 du Festival Regards croisés)

- BAH, Hakim. *Sur la pelouse – Le Cadavre dans l'œil*. Manage : Lansman éditeur
- GRANOUILLET, Gilles. *Hermann* (texte non-encore édité)
- ESINENCU, Nicoleta. *Antidote.* traduit du roumain par Alexandra Lazarescou, 2012 (texte non-encore édité)
- HASSEN KHEMIRI, Jonas. *J'appelle mes frères – Nous qui sommes cent*. traduit du suédois par Marianne Ségol-Samoy, Montreuil : éditions théâtrales, 2013
- PESSAN, Éric. *Tout doit disparaître.* Tapuscrit n°120, Théâtre Ouvert, Paris, 2010

ANNEXES

1. Entretien avec Bernard Garnier (coordinateur de Troisième Bureau), par Christiane Dampne
2. Entretien avec Enzo Cormann, auteur
3. « Le silence de notre écoute », Laura Tirandaz, auteure
4. Compte-rendu d'entretien avec Jean-Claude Grumberg
5. Compte-rendu d'entretien avec Thierry Blanc, comédien
6. Photographies : Regards croisés 2013Théâtre
7. « *Allons voir de l'autre côté ce qui s'y trame...* », article paru dans l'*Agit-Presse*
8. Entretien avec Pascale Gateau, dramaturge à Théâtre Ouvert

1. Christiane Dampne, entretien avec Bernard GARNIER, coordinateur du projet Troisième Bureau à Grenoble

« On arrête de se calmer »

Regards croisés à Grenoble du 22 au 26 mai 2012

Date de publication : 09/05/2012 // 32670 signes.

Le collectif Troisième bureau œuvre depuis 12 ans pour faire découvrir les nouvelles dramaturgies d'ici et d'ailleurs, se situant au plus près de ces écritures plurielles qui s'inventent pour dire l'époque. Une invitation à ouvrir nos oreilles autrement.

« Creuser là où nous ne creusons pas d'habitude, là où nos projets et nos goûts subjectifs ne nous entraîneraient pas forcément à jeter l'œil », telle est la ligne de conduite de ce collectif de recherche pluridisciplinaire, fort de 19 membres qui défriche sans relâche depuis le début des années 2000 les écritures dramatiques contemporaines internationales. Un esprit coopératif fructueux. Donner à entendre la diversité de ces textes relève d'un double enjeu pédagogique et artistique. Troisième bureau partage ses pépites tout au long de l'année avec des lycéens grâce à des comités et ateliers de lecture et avec le public grenoblois lors de lectures publiques au café restaurant La Frise. Mais le temps fort de l'année se situe au printemps avec le festival Regards croisés qui s'est forgé une belle réputation au fil du temps. Une éclosion constante que les difficultés financières ne parviennent pas à altérer et qui sera accueillie cette année par l'équipe du Tricycle au théâtre 145.

Troisième bureau cultive l'art de poser des questions détonantes de : *« Comment ça va pas ? »* (2002) à *« Par où commencer ? »* (2012), en passant par la fameuse *« Y a-t-il trop d'étrangers dans le monde ? »* (2007, autre année électorale), en écho au constat assassin du regretté Pierre Desproges : « *Les chiffres sont accablants : Il y a de plus en plus d'étrangers dans le monde.* »

« Par où commencer ? » constitue donc le fil rouge de cette nouvelle édition. Une question ouverte que la jeune auteure Magali Mougel, membre du collectif, commente ainsi : *« Nous ne savons pas si nous répondrons à cette question. Nous ne savons si nous trouverons des solutions à ce par où commencer. Nous ne savons pas si d'ailleurs il faut tenter d'y répondre. Seule certitude, nous souhaitons qu'à nouveau les histoires nous saisissent à la nuque, lors même que l'on pense que le monde qui nous entoure n'a plus besoin de nous pour avancer. Le théâtre est un des derniers lieux où nous pouvons encore nous*

questionner sur notre sort collectif en réinterrogeant sans cesse notre place dans la société lors d'un rassemblement, le temps d'une (re)présentation. Faire théâtre. » Et faire circuler ce qui s'écrit aujourd'hui, prêter à des textes inédits ou récemment publiés un temps de vie grâce à cette « mise en assemblée ».

Les sept pièces au menu sont toutes fortement marquées par des questionnements autour de l'identité et du rapport au monde. *Une forte odeur de pommes*, de l'écrivain portugais Pedro Eiras, ouvrira le festival. Suivront *L'Arche part à huit heures* de l'allemand Ulrich Hub (théâtre jeunesse), *Choco Bé* de Laura Tirandaz (sélectionné pour le concours des Ecritures des Caraïbes), *La Ville d'à côté* du Lituanien Marius Ivaškevicius, et *Sweet Home Europa* de l'Italien Davide Carnevali (texte traduit à la demande du Troisième bureau). Les deux pièces de l'Allemand Nis-Momme Stockmann - *Si bleue, si bleue, la mer* et *L'Homme qui mangea le monde* - clôtureront la manifestation.

Si bleue, si bleue, la mer sera représentée pour la première fois cet automne au Danemark au Husets Teater à Copenhague. Ces auteurs européens, trentenaires peu connus en France, seront présents tout au long du festival pour assister à la mise en lecture de leur texte par les comédiens du Troisième bureau, rencontrer le public et débattre avec lui. Ils participeront aussi à la « coopérative d'écriture éphémère et internationale » pour la réalisation du cabaret du samedi soir et la présentation chaque soir d'une chanson, une « virgule poélitique ». Leur texte tissera des fils de tension entre un lieu local et une actualité internationale. Un ancrage territorial avec le désir d'ouvrir les horizons vers l'ailleurs pour… croiser les regards !

La mobilisation fondamentale du collectif se fonde sur la nécessité de ce croisement de regards dans l'idée de faire s'interpeller les textes, les langues, les cultures. Apporter l'ailleurs ici. Faire découvrir sa pluralité, sa vitalité, son inventivité et ses questionnements. Et par là-même revitaliser un théâtre critique, en prise sur son époque. Le cabaret du dernier soir s'intitule « On arrête de se calmer ». Une belle invitation à garder l'oreille alertée et à poursuivre une théâtralité buissonnière en mouvement…

Entretien

Rencontre avec Bernard Garnier, coordinateur du projet Troisième bureau, qui brosse le contexte d'émergence de ce festival grenoblois, ses raisons d'être toujours vivaces, ses spécificités et la teneur de cette nouvelle édition.

Votre collectif de 19 membres réunit majoritairement des comédiens. Il comprend aussi deux auteures, un metteur en scène, une traductrice, une bibliothécaire et une universitaire. Comment a-t-il évolué au fil des années ?

Bernard Garnier : « Certains sont partis, appelés à d'autres fonctions, notamment Enzo Cormann. Mais d'autres nous ont rejoint, notamment des jeunes. Le fort pourcentage d'acteurs reste le même et cela nous distingue sans doute d'autres comités de lecture.

Le nom de Troisième bureau intrigue. Pourquoi ce choix ?

« Nous sommes un groupe d'étude et de défense des auteurs vivants. Nous ne sommes pas une compagnie de théâtre. Notre fonctionnement se rapproche plutôt d'un bureau d'étude. Nous nous réunissons chaque mois autour d'une pour travailler et donner notre avis sur les textes que nous avons découverts. La notion de bureau renvoie donc à notre travail à la table. Quant au numéro, nous ne voulions pas nous appeler "deuxième bureau", surnom des Services secrets français qui ont participé à la torture en Algérie. "Troisième" permettait de s'en démarquer. Nous faisons, selon la jolie formule de Jean-Marie Boëglin, du "Renseignement généreux".

Créé en 2001, le festival Regards croisés n'est pas né *ex nihilo* et voit le jour grâce à un long travail de terrain et à votre engagement en faveur de la lecture puis du théâtre contemporain. Pourriez-vous esquisser ces années préalables ?

« C'est au sein d'un autre collectif, celui-ci "informel" et dédié à la lecture publique de textes de tous genres littéraires, que s'est manifesté l'envie de travailler sur les écritures théâtrales contemporaines. J'ai proposé à l'époque (c'était en 1995 au siècle dernier donc) à une vingtaine de comédiens et metteurs en scène travaillant à Grenoble de nous constituer en comité de lecture de théâtre. Une manière concrète par la lecture de textes et l'échange de réfléchir à nos pratiques : quel théâtre voulons-nous, pour qui et comment. C'est à cette époque que nous avons commencé à travailler avec Enzo.

L'émergence locale du Troisième bureau s'inscrit dans un contexte national de revendications pour défendre un théâtre résolument contemporain, alors qu'à l'aube du 3e millénaire 8% seulement d'auteurs vivants étaient présents sur nos scènes publiques, contre 35% en Allemagne. Pourriez-vous rappeler ce contexte en mettant l'accent sur ce qui a été obtenu ?

« Des initiatives avec les auteurs vivants existaient déjà comme A mots découverts, Aneth, Les Francophonies, la Mousson d'été… Mais les auteurs de théâtre, réputés individualistes, se sont pourtant

regroupés en 2000, donnant naissance au mouvement des EAT (les Ecrivains associés du théâtre). L'objectif était de remettre la parole d'aujourd'hui au coeur du dispositif théâtral, de donner à voir la diversité des écritures de notre temps. Jean-Michel Ribes, premier président des EAT, est nommé à la direction du Rond-Point en 2002 par le maire de Paris et le ministère de la Culture pour offrir un théâtre des auteurs vivants.

A l'automne 2003, Enzo Cormann crée un département d'écriture dramatique à l'ENSATT (Ecole nationale supérieure des arts et techniques du théâtre). La France rattrape ainsi son retard par rapport aux autres pays.

Que dire de la situation d'aujourd'hui ?

« Je pense que le pourcentage des pièces d'auteurs vivants jouées dans les théâtres publics a augmenté mais je n'ai aucun chiffre précis et cela reste très insuffisant. D'autre part les auteurs français ont toujours beaucoup de mal à diffuser leur pièce, contrairement à l'Allemagne et à l'Angleterre qui fonctionnent différemment avec un agent. C'est une question récurrente dans nos rencontres avec les autres comités de lecture : réfléchir aux moyens existants ou à inventer pour une meilleure diffusion des pièces. Nous déplorons la décision politique du ministère de la Culture d'arrêter de soutenir le réseau Aneth (aux nouvelles écritures théâtrales) qui a dû mettre la clef sous la porte en janvier 2011. Mais on peut aussi se réjouir de l'éclosion importante de festivals durant la dernière décennie pour faire connaître le répertoire contemporain.

Comment vous situez-vous parmi ces différents festivals ? Quelles sont vos spécificités ?

« Nous ne sommes pas liés à un théâtre ou à un centre dramatique et notre collectif n'est pas porté par un metteur en scène ou un directeur de structure. D'autre part notre fonctionnement est collégial et nous sommes acteurs de tout le processus, de la sélection des textes à leur mise en lecture. Nous ne déléguons pas. Nous ne faisons pas intervenir de têtes d'affiche.

Nous privilégions également des pièces d'auteurs étrangers car d'autres structures font la promotion des auteurs français et francophones, mais nous en invitons très régulièrement au festival ou dans d'autres circonstances. D'autre part ce choix correspond à notre idée de Regards croisés – titre de notre manifestation : aller voir ce qui se passe ailleurs pour voir et comprendre ce qui se passe ici. Les textes parlent du monde d'aujourd'hui et viennent poser un certain nombre de questions. Nous les donnons à entendre pour voir en quoi elles nous concernent ici. Il ne s'agit pas de donner des réponses ni

d’expliquer mais de "mettre en examen", selon la formule d’Enzo Cormann.

Enfin certains festivals proposent un mixte avec des mises en lecture, des mises en espace et des pièces représentées. Nous offrons des mises en lecture ou plutôt "des mises en assemblée" pour reprendre encore une notion d’Enzo Cormann.

Que recouvre la notion de « mise en assemblée » des pièces ?

« La lecture, comme la représentation, ne prend sens qu'avec l'assemblée dans toute sa diversité. Les lecteurs nous lisent une histoire et ensuite nous prenons le temps d'en débattre tous ensemble avec l'auteur. Voir ce qu'elle pose comme question et comment elle nous permet d'avancer dans notre devenir commun. Cette notion correspond bien à l'ambiance du festival quand le public est rassemblé autour d’une grande table, très proche des lecteurs, avec la possibilité aussi parfois de prendre place à la table même.

Notre dispositif quadri frontal est singulier par rapport aux autres rendez-vous. Regards croisés est un projet dédié avant tout au public afin de partager nos découvertes. Le public est une force, car il est "agissant".

Vous lisez toujours l’intégralité des pièces alors que nous sommes dans une société du zapping. Pourquoi ce choix ?

« Nous ne sommes pas des intégristes de la lecture intégrale et il faut penser aux conditions de réception si le texte est long. Certaines lectures durent 2h30 et la plus longue que nous ayons faite est celle de *Chant d’amour pour l’Ulster*, une trilogie de Bill Morrison - 4h30 au total. La plupart néanmoins tournent autour de 1h30.

L’envie de couper certains passages peut provenir d'une faiblesse du texte ou bien encore d'un problème de rythme de lecture que nous n'aurions pas résolu. Cette règle de l'intégralité nous oblige à travailler pour trouver la dynamique du texte sans psychologiser.

Au fil de ces années, plusieurs éditions ont été en prise directe avec l'actualité internationale. Vous avez démarré avec l'Autriche alors que le parti d'extrême droite de Jorg Haïder participait à la coalition gouvernementale, et avez fait entendre les voix de dramaturges qui ont *« maintenu ouvert*

le questionnement sur le passé nazi d'un pays peu enclin à l'examen de conscience », **pour reprendre les termes d'Enzo Cormann. Quels sont les autres éditions en prise directe avec des contextes politiques douloureux ?**

« Il y a eu aussi l'Algérie en 2003 qui requestionnait son histoire contemporaine blessée, mettant à jour des pratiques enfouies et des infamies prescrites. En 2005, dix ans après le conflit, nous abordons l'expérience tragique de l'ex-Yougoslavie en invitant des auteurs serbes, croates et bosniaques. Nous voulions comprendre ce qui s'était passé et en quoi cela nous concernait. Se demander comment imaginer que votre voisin devienne soudain votre ennemi. De nombreux réfugiés bosniaques étaient installés à Grenoble et sont venus à nos lectures. On sentait que c'était encore très vif mais il y avait l'envie d'échanger, de parler, de comprendre. Davantage qu'un débat politique où les deux camps s'affrontent, le théâtre permet d'ouvrir un espace de paroles et de réflexions.

Cette région du monde se caractérise par un spectaculaire renouveau de l'écriture théâtrale et l'on a décidé l'année suivante de lui consacrer une 2e édition pour faire entendre les voix de la nouvelle génération post-yougoslave et roumaine qui n'étaient pas alors traduites en français et que nous avons fait traduire.

Si le choix de nos éditions a souvent été en lien avec des pays meurtris, notre festival ne porte pas un théâtre politique. Politique, le théâtre l'est par sa fonction.

Dans la profusion de nouvelles pièces écrites ces dernières années, comment choisissez-vous ?
« On ne peut pas tout lire bien évidemment et nous ne faisons pas d'appel aux auteurs, comme le font Les Journées de Lyon des auteurs de théâtre qui reçoivent plus de 600 textes par an ! Nous ne pouvons pas embrasser toute la production nationale et internationale. Nous nous donnons donc un cadre de travail à partir de zones géographiques ou d'une thématique. Nous avons démarré les premières éditions par le choix d'un pays ou d'une zone culturelle, puis à partir de thèmes : l'exil, les murs, la désertion, la catastrophe joyeuse. Et nous sommes revenus au champ géographique pour circonscrire nos lectures autour de la production européenne.

A quelles sources vous abreuvez-vous pour découvrir de nouveaux auteurs ?

« La Maison Antoine Vitez, dont la vocation est de faire découvrir des auteurs étrangers, est l'un de nos principaux partenaires. Le Théâtre Ouvert également. Et nous faisons appel aussi au réseau relationnel de traducteurs que nous avons constitué au fil des années.

Certaines pièces sont inédites, d'autres ont été publiées récemment ou sont en voie de l'être. La plupart de ces auteurs ne sont pas connus du public.

Cette année vous avez associé les étudiants des départements art dramatique, mise en scène et écriture dramatique de l'ENSATT à cette sélection de pièces. Pour quelle raison ?

« Lire des pièces et en discuter, c'est un travail intéressant mais fastidieux pour de jeunes comédiens. Par contre, faire ce travail avec l'objectif des mises en lecture du festival devenait une vraie mise en jeu. Chaque mois, un ou deux représentants de leur comité de lecture venait débattre avec nous dans notre propre comité et leurs avis ont été pris en compte. Ces étudiants liront aussi une des pièces de Nis-Momme Stockmann : *Si bleue, si bleue, la mer.*

Quels sont ceux retenus cette année ?

« Des textes d'auteurs trentenaires venant de différentes cultures : Davide Carnevali (Italie), Pedro Eiras (Portugal), Marius Ivaskevicius (Lituanie), Nis-Momme Stockmann (Allemagne), et Laura Tirandaz (France). Ces pièces sont fortement marquées par des questionnements autour de l'identité. Qu'est-ce que je suis ? Ce n'est donc pas du tout dans le sens de l'identité nationale portée par le gouvernement français ces dernières années, mais l'identité à entendre dans notre rapport au monde. On découvre les constructions et déconstructions individuelles des personnages pour être au monde. On accueille aussi Ulrich Hub, choisi par un collectif rhônalpin de lecteur-e-s de pièces de théâtre pour la jeunesse.

Les internautes de *Mouvement.net* pourront découvrir des extraits de ces pièces sur notre site Internet dès le 23 mai. Ils sont mis en ligne le lendemain même de leur lecture. En amont du festival, une pièce de la jeune auteure Magali Mougel, membre de Troisième bureau, a été lue dans le cadre du Printemps du livre de Grenoble : *Erwin Motor / Dévotion*.

Le choix des auteurs dépend aussi de leur disponibilité pendant la durée du festival afin de permettre des rencontres avec le public. Avez-vous dû renoncer à certaines pièces qui avaient été retenues par votre comité de lecture ?

« Nous avions un vrai coup de cœur pour des pièces de deux auteurs suédois, Jonas Hassen Khemiri et Marcus Lindeen mais ils étaient retenus en Suède sur cette période. Peut-être seront-ils avec nous l'an prochain.

« Par où commencer ? », telle est la question générique de cette 12e édition. A quoi renvoie-t-elle ?

« Elle recèle plusieurs entrées et chacun projettera ce qui lui plaît. Nous l'avons pris dans le sens de chantier. Un chantier de travail ouvert. Un ouvrage en mouvement à poursuivre et réinventer.

Autre nouveauté de cette édition, la mise en place en amont du festival d'une université buissonnière sous formes d'ateliers dramaturgiques. De quoi s'agit-il ?

« D'offrir des clefs de lecture des pièces programmées aux enseignants, étudiants, professionnels et amateurs, soit pour leur curiosité personnelle, soit comme support pour être relais dans leur propre réseau. Ces outils de l'analyse dramaturgique sont déclinés différemment selon l'intervenant – auteur, traducteur, universitaire ou comédien.

Dans votre note d'intention, vous écrivez cette année : *« Le festival Regards croisés est un lieu d'échange, d'expérimentation et de confrontation pour et avec les auteurs de théâtre. »* **Pourriez-vous expliciter ces trois termes au regard du festival ?**

« "échange" car nous créons les conditions de rencontre entre le public et les auteurs grâce au "Café des auteurs" qui suit la lecture mais aussi au temps informel autour de l'espace de restauration et du bar.

"L'expérimentation" renvoie à notre désir de changer de fonctionnement, de tenter de nouvelles expériences. L'an dernier, nous avons mis en place une résidence d'écriture de l'ensemble des auteurs pendant toute la durée du festival. Nous voulions bousculer notre savoir-faire et nos habitudes, réajuster nos regards, ne pas seulement partager les textes, partager du temps avec les auteurs. Nous reconduisons cette année cette résidence sans savoir ce qu'elle va engendrer. Une manière de réinventer le festival que nous considérons comme un ouvrage en mouvement.

"Confrontation" enfin du public à de nouveaux auteurs de différentes cultures, et confrontation pour les auteurs eux-mêmes à cette mise en lecture par les comédiens, une étape utile nous disent certains pour avancer dans leur travail d'écriture.

Comment se déroule cette semaine de résidence d'écriture ?

« Les auteurs sont réunis en "coopérative d'écriture internationale et éphémère" en compagnie des auteures associées à Troisième bureau : Magali Mougel et Laura Tirandaz. Ils écrivent au jour le jour un texte, forme poétique, dramatique et chansonnière.

Ces propositions sont mises en voix par les auteurs eux-mêmes et les comédiens de Troisième bureau au Cabaret du samedi soir qui clôturera en musique et de manière festive cette semaine de rencontres. Chaque soirée se terminera par "Ma chanson", virgule poélitique des auteurs sur l'actualité du moment.

Quelles sont les consignes d'écriture ?

« Nous proposons aux auteurs cinq lieux hétéroclites dans Grenoble et ils choisissent ensemble chaque jour un événement international au travers d'une revue de presse. Chacun écrit donc un texte mettant en tension le local et le global. Sans faire de régionalisme, nous avons simplement envie que cette proposition s'inscrive dans la cité et change l'attention que l'on portait habituellement à ce lieu. L'an dernier par exemple il y a eu "en tension" un bar PMU et les manifestations de la Puerta del Sol à Madrid, ou un restaurant indien proche du théâtre et la limousine de Barak Obama qui reste coincée sur un "dos d'âne" en Irlande…

Dans chaque édition vous organisez une rencontre autour de différentes questions d'écriture, de traduction et de plateau. Cette année vous avez demandé à l'universitaire Olivier Neveux d'intervenir pour traiter de la question : « De quels théâtres avons-nous besoin aujourd'hui ? »

« L'objectif n'est pas d'asséner une vérité sur le théâtre d'aujourd'hui mais de recueillir le point de vue d'un chercheur et peut-être faut-il alors, comme le suggère Olivier Neveux, "prendre la question à l'envers : mais quel est donc ce théâtre dont nous n'avons pas besoin ? Ce théâtre qui nous encombre, qui fait corps avec la brutalité néolibérale sous couvert d'en contester l'existence, ce théâtre de la lamentation et de l'impuissance. Ce théâtre qui nous fait ressentir le besoin d'un autre théâtre à dessiner continuellement nos incapacités et à nous y assigner comme spectateurs."

Vous travaillez depuis la création de Troisième bureau à l'élargissement des publics. La gratuité des soirées y contribue mais ne suffit pas. Comment procédez-vous ?

« En travaillant tout au long de l'année avec des lycéens et des étudiants, en invitant des auteurs à des rencontres dans des petites communes du département, en collaborant avec le Printemps du Livre de Grenoble… et en ouvrant notre Comité de lecture à la nouvelle génération d'auteurs et de metteurs en scène.

Troisième bureau n'organise pas seulement ce festival annuel, c'est aussi un centre de ressources des écritures théâtrales contemporaines…

« Nous avons pu constituer au fil des ans un fonds riche d'environ 3000 textes, notamment de manuscrits rares. Je pense à des textes d'auteurs des pays de l'ex-Yougoslavie dont le fonds continue à être nourri grâce au travail de Milos Lazin.

Le public peut consulter la base de données en ligne et consulter librement sur place l'ensemble des documents – pièces, revues et ouvrages spécialisés.

Vous rendez-vous aux rencontres nationales des comités de lecture ?

« Oui et c'est très important de se rencontrer pour voir comment chacun fonctionne. Cela nourrit nos pratiques et nous réfléchissons ensemble à un certain nombre de questions que se posent les uns et les autres. Sur le déficit de diffusion des pièces, on ne peut bouger le fonctionnement institutionnel facilement. Mais là où l'on peut influer, c'est de tenter de faire entendre à nos partenaires qu'il est nécessaire de développer d'autres moyens sur des projets d'écriture théâtrale contemporaine. Je pense par exemple qu'il manque à Grenoble un lieu uniquement dédié aux auteurs d'aujourd'hui, un théâtre qui programme des pièces contemporaines, qui favorise les échanges au niveau européen et plus largement international et qui accueille des auteurs en résidence. On crée bien des SMAC (Scènes de musiques actuelles).

Vous participez aussi au projet européen TER porté par la Maison Antoine Vitez ?

« Oui, il regroupe des partenaires danois, turques et français. Le but est de favoriser la circulation des textes, des auteurs mais également des productions.

Alors, par où commencer ?

« Commencer par… Arrêter de se calmer ! »

2. Entretien (via courriel) avec Enzo Cormann, auteur – juillet 2013

–

Comment est né votre intérêt pour la lecture publique ?

D'un premier prix de récitation obtenu en classe de 6è (j'avais 10 ans), et du fait que ce prix m'a valu d'être distribué dans le rôle titre de Monsieur de Pourceaugnac de Molière, au théâtre du collège...
Au-delà de l'anecdote, il y a la découverte éblouissante d'un mode de socialité émancipé des assignations de l'enfance (et la possibilité inespérée de se sauver de l'ennui !)
Combien de fois ai-je éprouvé depuis lors la sensation enivrante d'être en situation de changer une foule en assemblée par la seule profération ? Porter en avant de soi (*pro-ferre*) une représentation partageable dans l'instant... Une brochure, une voix en bon état, suffisamment de lumière pour pouvoir lire – aucun autre préalable.
Par ailleurs, je suis incapable d'improviser (peut-être parce que je suis avant tout écrivain). Je ne saurais donc prétendre à être conteur. Je me revendique tout bonnement *diseur* de textes (spécialement de textes dramatiques), voire *performer* de drames.
De surcroit, je collabore depuis 25 ans avec de nombreux musiciens, notamment dans le cadre de l'aventure *jazzpoétique* de La Grande Ritournelle, avec cette idée de croiser les devenirs de la parole et de la musique. Ces dits-là ont aussi beaucoup à voir avec la lecture publique (le fait est que je *lis* en scène des textes posés sur mon pupître...), et avec la fiction instantanée ou de pure évocation que constitue la mise en voix d'une pièce.

Dans le cadre de votre travail avec les étudiants de l'Ensatt (comédiens et auteurs), quel intérêt pédagogique y a-t-il à pratiquer la lecture à voix haute ?

Ce travail, conduit par Dominique Laidet, acteur (et lecteur) chevronné, vise deux objectifs précis : premièrement, pratiquer sa propre langue à l'oral, la "mâcher", la travailler au corps... Deuxièmement, acquérir ou consolider sa capacité à donner à entendre ses textes en public – en faisant en sorte de leur rendre justice... Par ailleurs, de fait, ce travail d'appropriation orale est également l'occasion d'un regard critique sur les ouvrages.

Qu'attendez-vous d'une mise en lecture de vos textes ?

Je n'attends "rien" de la littérature en général, et de l'écriture dramatique en particulier... L'édition, la lecture publique, la mise en scène, etc, sont des possibilités consubstantielles à la littérature dramatique. Chacune de ces possibilités (édition, lecture, mise en scène, mise en ondes...) initie une opération spécifique, occasionne un moment singulier. Il m'est arrivé d'éprouver des sensations plus intenses lors d'une lecture pour le compte d'une assistance d'une dizaine de personnes, qu'à la faveur de mises en scène dans de grands théâtres. Mais également de m'ennuyer ferme lors de rencontres de ce type. C'est toujours une affaire d'agencement collectif : il advient quelque chose ou non. La nature de ce quelque chose ? Transport en commun. (transport : Action de déplacer (quelqu'un, quelque chose) sur une certaine distance par des moyens appropriés. Déf. CNRTL) Mettons que j'attends de la lecture publique d'une pièce ce que j'attends de tout geste artistique : qu'il se passe (enfin) quelque chose...

Au cours de votre collaboration avec Troisième bureau, votre conception de la lecture publique a-t-elle évolué, si oui dans quelle direction ? Selon vous, quelle place tient la lecture publique dans l'ensemble de la pratique théâtrale, est-ce davantage une étape de travail, un outil, le lieu de diffusion des écritures contemporaines, une forme... ?

Je me soucie fort peu de stratégie culturelle (promotion des écritures, filière texte, tout ça...) J'ai certainement tort, mais je ne m'intéresse qu'au geste artistique. Pour ce qui regarde Troisième Bureau, je suis à l'origine du dispositif "grande table". Tout simplement, parce que ce qu'on appelle couramment le

"travail à la table" m'a toujours paru l'instance optimale de collectivisation d'un texte et de sa mue en parole. Les enjeux, les desseins sont "mis sur la table". L'assemblée se constitue autour d'un objet (la table), un espace vide mais concret, qui prend la dimension symbolique du territoire de la pensée collective. Un espace vacant et fortement éclairé, pour ainsi dire *incandescent*, autour duquel se disposent les entreparleurs et les membres de l'assistance.
Par ailleurs, le peu de temps consacré à la préparation (généralement 3 ou 4 services de 3 heures) oblige à un rapport quasi instinctuel au texte. J'ai lu quelque part "une lecture ne se répète pas, mais se repère" – c'est tout à fait exact. Il y a une véritable invention spontanée du rôle, qui confère au jeu une dimension ouverte, indicative, aventureuse... Déclinaison de l'action au plus-que-présent. On est encore dans la ferveur de la découverte et de l'essai.

Pensez-vous qu'il y ait des dramaturgies plus à-même d'être mises en lecture que d'autres (en considérant par exemple l'évolution de l'écriture contemporaine qui s'est détachée des catégories strictes de l'action et du personnage, pour se porter vers un travail sur les voix, sur le commentaire et sur l'énonciation) ?

En matière de théâtre, il n'y a pas de texte, il n'y a que de la parole. La parole est action, au même titre que la pensée, le changement d'état... "Action : opération d'un agent (animé ou inanimé, matériel ou immatériel) envisagée dans son déroulement; résultat de cette opération." Le théâtre n'a jamais cessé de représenter des actions — sauf à penser que le locuteur de Katarakt de Reinald Goetz, ou les rhétoriciens anonymes de Jean-Charles Masséra n'agissent pas. Le théâtre de parole, qu'il soit choral, dialogué, fictionnel, philosophique ou documentaire, appelle en toute première instance la mise en voix.

Selon vous, la forme de la lecture publique peut-elle être une fin en soi, au même titre qu'une mise en scène ? Ou n'est-elle jamais qu'une première mise à l'épreuve/confrontation du texte au plateau ?

C'est curieux comme les processus de production industrielle ont modelé notre rapport à l'art. On parle volontiers de "test", d'"épreuve", de "vérification"... Serait-ce qu'on vise le "zéro défaut" ? l'amélioration du rapport qualité-prix ? la satisfaction de la clientèle ?... Tous ces dispositifs visent sans le dire (et le plus souvent sans le savoir) à une désingularisation générale des écritures. La moindre des choses qu'on puisse attendre d'une œuvre d'art dans notre environnement ultra-fonctionnaliste, c'est qu'elle dysfonctionne !
D'autre part, aucun geste artistique n'est une "fin en soi". Plutôt le début de quelque chose, qu'on devrait prendre garde à ne pas trop définir — disons l'émergence d'une potentialité collective inédite. C'est pourquoi, il n'y a pas de geste-à-moitié. Si l'on propose une mise en voix, il faut l'envisager comme devant "tenir toute seule", et non pas comme une préfiguration d'une œuvre à venir. Rien n'est "à venir", tout est là, tel que c'est, dans l'instant de la séance, quelques soient les moyens adoptés (et quelles que soient les intentions de départ). Personne ne vient assister un geste de théâtre dans l'idée de subir un brouillon. Il ne viendrait à l'idée de personne de considérer la mise en scène d'un drame comme l'ébauche d'un film. Une aquarelle n'est pas nécessairement l'ébauche d'une toile.

Êtes-vous d'accord avec l'idée selon laquelle la première création d'un texte devrait se faire de façon assez minimaliste, simple, afin que le texte résonne et qu'il ne soit pas associé à une mise en scène (et à sa fortune ou non) ? Michel Vinaver parle de « mise en trop » pour parler de la mise en scène et de la propension du metteur en scène à toujours en faire trop. La lecture publique ne pourrait-elle pas être, en ce sens, une sorte de réponse appropriée au premier geste permettant au texte de rencontrer le public ?

Encore une fois, il n'y a pas, selon moi, de geste "premier" et de geste "second". Il y a … ce qu'il y a. L'opération théâtrale se vit au présent. Il n'y a pas d'arrière-monde au donné-à-voir. *What is done is done...*
Maintenant, concernant l'idée d'une "mise en trop", je m'accorde volontiers avec Michel Vinaver pour juger que la scène pèche souvent par remplissage. Mettre en scène devrait consister d'abord à mettre en assemblée, et par conséquent à ménager l'espace d'une pensée collective. Débarrasser le terrain, plutôt que l'occuper.

En tant que spectateur, quel plaisir trouvez-vous lors d'une lecture publique ?

J'éprouve une forme de joie particulière : la joie de la fiction à nu. *On dirait que je serais...* Magnifique geste d'enfance perpétué à l'âge adulte, par lequel on forge des représentations du réel qui ne cèdent en rien à la fascination hallucinatoire du double (Rosset). On n'invente pas un autre monde, on pense celui-ci (sachant qu'il n'y en a pas d'autre). C'est le contraire de la messe : on n'invoque pas de puissances supérieures cachées. On fabule à vue. Juste pour voir...

À quel niveau se situe la théâtralité dans le cadre d'une lecture publique, où le texte et la littérature, l'écriture sont au premier rang (lorsque la définition donnée par Roland Barthes parle de « théâtre moins le texte ») ?

La citation complète : *"Qu'est-ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes, de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submergent le texte sous la plénitude de son langage extérieur."* Cette submersion du texte par sa propre potentialité théâtrale nomme le devenir-théâtre du texte dramatique, et manifeste qu'on n'écrit jamais *du* théâtre, mais *pour* le théâtre. Cette tension native du texte vers les corps et la scène, donne, je crois la substance à ce qu'on peut appeler la "théâtralité" d'un texte. Sa capacité d'évocation du réel se double d'une capacité d'évocation du théâtre. Le texte dramatique, rêve éveillé, "dirigé" (Claudel), est également rêve de théâtre — invitation à rêver le théâtre. Un théâtre de rêve, en somme !

À choisir, préféreriez-vous que votre texte soit joué ou publié ?

Pour l'heure, et fort heureusement, je n'ai pas eu à opérer ce type de choix. J'imagine mal à quoi ressemblerait par ailleurs un monde où l'autorisation de publier s'obtiendrait au détriment de celle de porter à la scène... La question ne se pose pas dans la réalité. Dans la non-réalité de l'hypothèse d'école, je ferais la même réponse que Vinaver (édition), mais pas pour la même raison : le livre est enceint de toutes les mises en scène potentielles du texte (et ce constat n'est pas réversible).

3. Réflexion de Laura Tirandaz à propos de la lecture publique, suite à un questionnaire que nous lui avons envoyé – juillet 2013

Le silence de notre écoute

> *« Si des écouteurs matériels font remonter la musique du dedans, le poème est en soi-même un écouteur du verbe ; ses impulsions passent du mot imprimé aux yeux, et de là dressent l'arbre des altitudes dans l'oreille intérieure. »*
>
> Julio Cortazar – Crépuscule d'Automne traduit par Silvia Baron de Supervielle.

Cortazar observant ce qui se passe en lui lorsqu'il écoute de la musique au casque tandis qu'au dehors continue la valse incessante du monde, parle d'une *nuit intérieure*, celle de l'écoute. Et c'est bien cette nuit intérieure qui m'intéresse dans la lecture à voix haute du théâtre. Alors que les images du plateau se font de plus en plus recherchées, de plus en plus belles et par là de plus en plus envahissantes, la lecture d'un texte me semble un refuge dans une concentration sans scories, sans autre effet que cette bouche qui parle, telle que la désirait Samuel Beckett dans *Not I*, bouche carnassière, dévorante, aspirant les mots et notre regard, déplissant le monde dans ses muqueuses humides, dans sa langue rondelette (dodue), dans ses dents jaillissantes et dans le pli parfois sévère de ses lèvres.

Assister à une lecture à voix haute – que ce soit de l'un des mes textes ou d'un texte d'un autre auteur – me permet de conserver le regard que j'ai lorsque j'écoute de la musique au casque ou lorsque je lis de la poésie, un regard hors du monde, un regard en soi, scrutant dans les paysages de mon écoute, tout ce monde que j'ai pu répertorier déci-delà, en l'autre, en moi. Je n'ai pas l'obligation de regarder le comédien – les expressions de son visage ou ses gestes, je peux tourner la tête et le regard au dedans, déployer mes propres images dans la scène de mon crâne. Cela a été même le rêve de certains auteurs, le rêve ou le mouvement premier de l'écriture : « *Ce qui veut dire au fond que ce sont des pièces ou des textes dont mon cerveau, par exemple, ou ma tête serait l'unique théâtre. C'est dans le crâne qu'ils seront joués. Comment fait-on cela au théâtre ?* » disait Heiner Müller.

Dans cette esthétique épurée, qui se rapproche des pièces radiophoniques, on peut alors peut-être avancer que la solitude du spectateur – auditeur ? est plus importante, que cette forme lui permet une plus grande attention au texte et aussi une plus grande attention à ce que ce texte provoque en lui. Il est toujours étonnant à ce sujet de regarder les photographies que Jean-Pierre Angéi prend lors des lectures de *Regards Croisés,* de voir les expressions des spectateurs, *des écoutants*, ils s'absentent, reviennent, s'ennuient, échoués sur la berge, et sont happés de nouveau, repris par la vague.

Enfin, je dirai que la profusion des lectures à voix haute est certainement un marqueur de la précarité de l'écriture contemporaine, et qu'il arrive qu'un texte soit primé, édité, lu maintes fois sans qu'un metteur en scène ne s'y intéresse... On peut inspecter cette impasse sans fin ou bien faire son miel de cette mise à l'écart plus ou moins consciente : profiter du temps de la lecture pour tourner le regard ailleurs et s'évader.

4. Compte-rendu d'entretien avec Jean-Claude Grumberg, auteur, au sujet de la mise en lecture de textes dramatiques - 28 mars 2013, Paris

La majeure partie des lectures de ses textes auxquelles il participe sont faites en direction du jeune public par l'intermédiaire des écoles, bibliothèques ou médiathèques. Il porte un grand intérêt au travail avec les enfants, notamment du fait qu'une grande partie de son œuvre se destine au jeune lecteur (collection Heyoka jeunesse chez Actes Sud-Papiers).

Lorsqu'on lui pose la question de ce qu'il préfère entre une lecture et une mise en scène de ses textes, il répond préférer voir ses pièces montées.

Il évoque le déséquilibre qui se creuse entre le nombre d'auteurs lus qui a tendance à prendre le pas sur le nombre d'auteurs mis en scène. Cependant la lecture permet une grande liberté, une simplicité de forme, et recouvre un intérêt économique (temps de répétition court, peu de moyens financiers nécessaires…). C'est aussi la légèreté d'une forme éloignée des considérations techniques propres à la représentation, qui le séduit. Une bonne lecture vaudra toujours mieux qu'une mauvaise mise en scène, nous dit-il.

Concernant le travail du comédien, il nous parle d'une recherche de sincérité, de justesse, mais qu'à l'image de l'écriture, le jeu serait de l'ordre de l'instinctif. Bien que le texte soit présent et visible, il y aurait dans l'acte de lire en public une dose d'improvisation. Mais il nous dit cependant la forme de frustration à laquelle le comédien peut être sujet lorsqu'il lit, et qui demande de lui une plus grande sobriété d'interprétation.

Si une mise en scène peut durer des heures, il nous dit qu'une lecture ne peut pas aller aussi loin dans l'attention demandée au spectateur-auditeur, qui peu être plus rapidement amené à éprouver une forme de saturation.

Lorsqu'on lui a posé la question de la différence qu'il pouvait y avoir entre la lecture publique et la lecture radiophonique, il nous a parlé de l'intervention plus grande du metteur en ondes, qui ajoute à la seule lecture des sons, des musiques, éléments extérieurs au texte qui soulignent des intentions, comme le ferait à un autre niveau une intention de mise en scène.

D'autre part, concernant une des possibles fonction de cette forme, il voit dans la lecture publique un réel enjeu d'accès au livre, à la littérature, et la possibilité de développer son imaginaire, lui qui nous dit avoir été formé à la bibliothèque municipale. C'est dans cette optique qu'il revendique la gratuité de la lecture publique (lecture publique qui rappelons-le est aussi le nom que l'on donne au service public que représente les réseaux des bibliothèques publiques oeuvrant dans le sens d'un large accès à la lecture). Plutôt que l'enjeu artistique de cette forme, la lecture publique permettrait avant tout un accès à la littérature. Il ne voit alors pas la lecture publique comme un moyen de promotion théâtrale.

Il déplore une sortie du théâtre de la littérature, les textes ne sont plus critiqués constate-t-il. Il est important pour lui qu'il y ait des lecteurs de théâtre, qui ne soient pas seulement attirés par le spectacle, qu'il y ait un réservoir de lecteurs prêt à acheter les livres à l'issue des représentations. Parfois le sentiment que le spectacle se suffit à lui-même et qu'il dispense de lire le texte, qu'il en est tout à fait autonome. Il finit par nous poser la question d'une possible fracture entre le lecteur et le spectateur. Pour lui, la lecture comme la représentation permettent une valorisation du texte.

En fin d'entretien, il soulève une question quant à un enjeu pratique : comment imaginer de pouvoir faire tourner une lecture ? Il se rappelle d'une belle lecture à laquelle il avait participé, de son texte *Pinok et Barbie*, qu'il aurait aimé voir tournée. Mais, nous dit-il, c'est une forme qui n'a pas encore trouvé le moyen de sa réalisation à plus grande échelle.

5. Compte-rendu d'entretien avec Thierry Blanc, comédien et membre du comité de lecture Troisième Bureau – 13 mai 2013, Grenoble

À l'occasion du festival Regards croisés à Grenoble, au sein duquel j'effectuais un stage d'étude, j'ai eu l'occasion de m'entretenir avec Thierry Blanc, qui a accepté de répondre à quelques questions concernant le travail que demande la mise en lecture d'un texte. Il s'agissait de le questionner à propos du jeu d'acteur, du travail dramaturgique, du rôle de l'accompagnateur de lecture...

Ce que doit permettre la mise en lecture d'un texte nous dit-il, concerne avant tout la mise en évidence des situations contenues dans le texte, d'en faire entendre les enjeux à la fois géographiques, temporelles, entre les personnages afin que le public puisse établir un réseau de sens. Il s'agit par ailleurs de faire entendre les différents niveaux d'adresse (inter-personnages, public), de les pointer afin notamment que durant la lecture, les adresses soient claires et qu'elles ne fassent plus l'objet d'un décryptage.

Pour ce qui est du rôle de l'accompagnateur de lecture envers l'équipe de comédiens-lecteurs, il a souligné l'importance d'acquérir une grande dextérité, qu'il soit précis dans ses indications, ses regards, ses coupes dans le texte, dans le souffle. Le texte doit être dit et souligné dans sa construction, dans le phrasé d'une façon un peu plus forcé qu'à l'habitude. Car il s'agit notamment de pallier au manque du plateau, de le faire entendre. Alors que l'on imagine que le corps dans le cadre d'une mise en lecture est mis en sourdine, Thierry Blanc en souligne au contraire une acuité extrêmement forte, une présence redoublée au moment de la lecture, qui demande aux acteurs d'imaginer encore plus fortement les situations qu'ils lisent et donnent à entendre. Lorsqu'il endosse le rôle d'accompagnateur de lecture, il lit une dizaine de fois le texte, le décortique, le découpe en tableaux, en analyse la dramaturgie, mais ce travail sur le texte nous dit-il doit être oublié au moment des répétitions, il agit en filigrane dans les indications qu'il donnera aux comédiens. Il s'agit d'un travail en creux.

L'ayant interrogé sur le concept de la table, il nous a dit son approche de celle-ci comme s'il s'agissait d'un tremplin pour l'imaginaire du spectateur, proposant un dispositif différent du dispositif frontal instaurant un rapport vertical, hiérarchique lorsque la table permet un rapport davantage horizontale, prenant en compte l'assemblée réunie. Par ailleurs, il voit dans la lecture publique un important ferment pour l'imaginaire, qui permet à un collectif qui a entendu la même lecture, de ne pas avoir vu la même lecture, de ne pas l'avoir appréhendé de la même façon que les autres. Il s'agit alors de faire confiance au spectateur, la force de la lecture publique (et du théâtre) se situant dans son pouvoir d'évocation, qui est bien différent de la monstration que proposent le cinéma ou le documentaire. Il s'agit aussi pour l'acteur ne ne pas trop incarner pour ne pas trop imposer tout en étant très précis, le spectateur ayant néanmoins besoin de « grain à moudre »; et nous a-t-il dit convoquant Yoshi Oida, il est impossible de jouer la neutralité.

Vis-à-vis de l'autonomie de cette forme, Thierry Blanc nous a dit considérer la lecture publique comme une étape de travail vers la mise en scène, une étape qui se situe après le travail dramaturgique.

D'autre part, la lecture publique et le travail de l'acteur pratiquant cette forme lui permet peu à peu de pouvoir lire plus rapidement un texte, d'entrer plus facilement et plus aisément dans la dramaturgie d'un texte. Si au début la lecture à voix haute lui semblait difficile, il nous dit le plaisir, la jouissance que c'est désormais de lire à voix haute.

6. Photographies prises par Jean-Pierre Angéi, au festival Regards croisés, édition 2013

–

© Jean-Pierre Angéi
La table de Troisième Bureau au Théâtre 145, à l'occasion du festival Regards croisés 2013, Grenoble

© Jean-Pierre AngéiJean-Pierre Salério, lecture de *Girafes* de Pau Miro, 18 mai 2013, Théâtre 145, Grenoble

© Jean-Pierre Angéi
Stéphane Czopek, lecture d'*Hermann* de Gilles Granouillet, 13 mai 2013, Théâtre 145, Grenoble

© Jean-Pierre Angéi
Hélène Gratet, Sylvie Jobert, Aurélien Villard, Léo Ferber et Stéphane Czopek, lecture de *J'appelle mes frères* de Jonas Hassen Khemiri, 14 mai 2013, Théâtre 145, Grenoble

© Jean-Pierre Angéi
Stéphane Czopek et Léo Ferber, lecture du *Cadavre dans l'œil* d'Hakim Bah, 17 mai 2013, Théâtre 145, Grenoble

7. Allons voir de l'autre côté ce qui s'y trame...

Chaque soirée du festival Regards croisés nous donne à voir et à entendre une lecture. Ce geste de lire nous semble simple autant qu'il est furtif, qu'il ne laisse que peu d'indices, de traces de son passage. Si pur, il semble nous dire qu'il n'aurait pu être qu'un surgissement inattendu de comédiens-lecteurs, soudain animés par un texte. Et pourtant en coulisses, depuis quinze jours ils travaillent à la préparation de ces lectures d'un soir.

En trois fois trois heures, les comédiens et celui que nous pourrions appeler un peu abruptement « l'accompagnateur », se retrouvent pour mettre en lecture une pièce. Mais que font-ils, comment s'y prennent-ils dans ce court laps temps qui leur est imparti ? Pour éclairer leur démarche, un oreille et un œil curieux se sont faufilés aux répétitions de *Hermann* de Gilles Granouillet (lecture accompagnée par Thierry Blanc) et de *J'appelle mes frères* de Jonas Hassen Khemiri (accompagnée par Grégory Faive). Et bien pour une grande partie du temps, figurez-vous qu'ils lisent ! Ils lisent, décortiquent, questionnent, s'interrogent sur les personnages, sur leurs voix, sur le rythme, l'espace.

La première séance de travail a quelque chose d'une élancée incertaine, qui tâtonne, qui doute, qui s'essaie. Les comédiens ont eu le texte et l'ont déjà lu avant d'arriver en répétitions, mais ils ne l'ont pas lu « ensemble ». La présence de Thierry Blanc et de Grégory Faive comme accompagnateurs consiste donc en partie à lier et à permettre la mise en commun des lectures solitaires en une lecture qui deviendra collective. Il s'agira de faire entendre un texte, de faire que les différentes voix des personnages fassent entendre la voix de la pièce, de l'écriture. L'une des premières indications que Thierry Blanc a donné aux comédiens concernait l'adresse, la façon d'adresser le texte au public. *Hermann* fait se rencontrer le récit, le retour sur le passé, et l'échange au présent, et c'est notamment à cela qu'il a fallu travailler, il fallait faire entendre ces deux niveaux, ces temporalités distinctes, c'était comme le canevas général à tenir. Puis peu à peu, les indications se faisaient plus précises, plus individuelles aussi. Thierry Blanc comme Grégory Faive interrompent régulièrement la lecture afin de travailler dans le détail les répliques, les intentions, cela en donnant des images, en jouant eux-mêmes parfois, en proposant des tentatives, qui seront gardées ou non... Les pages blanches du texte en début de répétitions s'habillent de notes, de commentaires, d'aides-mémoire, de flèches, de ratures... le manuscrit devient une sorte de partition, de mémoire visuelle du cheminement du personnage et du comédien. Les comédiens usent principalement de la voix, des intonations, des silences, et c'est à cela que l'accompagnateur reste sans cesse en état d'alerte, en état de grande écoute. Il est celui qui tend l'oreille et qui guide les comédiens. Le soucis majeur étant de faire entendre la pièce, lors d'une répétition de *J'appelle mes frères*, Grégory Faive a mis en garde contre un écueil : « C'est ce que vous dîtes qui doit indiquer l'humeur, pas le contraire. », et a évoqué l'importance de dire chaque mot, le plaisir de les prononcer, de les goûter.

Mais que l'on ne s'y méprenne pas, derrière le café et le sérieux de l'entreprise, il y a des rires, des fous rires, car il faut aussi s'amuser des mots, jouer avec eux, les rendre vivants, présents.

Moulard Estelle
L'Agit-Presse
15 mai 2013

8. Entretien (via courriel) avec Pascale Gateau, dramaturge à Théâtre Ouvert - juin 2013

À quelle étape intervenez-vous dans le choix des textes choisis pour être lus à Théâtre Ouvert ?Quelle est la nature de votre travail au sein de cette institution ?

J'interviens dès l'arrivée des manuscrits, car je les examine tous avec dossiers et courriers, s'il y a, à l'appui. Ensuite, je fais une première sélection avec des critères de compatibilité avec notre lieu de découverte d'auteurs (manuscrit inédit, francophone de préférence, auteur de théâtre en devenir), puis un second tri de manuscrits que je distribue aux lecteurs de l'équipe. Il n'y a pas de comité de lecture à Théâtre Ouvert, c'est l'équipe permanente qui lit les textes. J'organise les réunions avec les lecteurs, en collaboration avec Lucien et Micheline Attoun, où nous parlons des textes, confrontons nos points de vue, redistribuons les lectures quand il y a un doute, décidons de rencontrer l'auteur et de la réponse à lui faire, de manière collégiale. Je suis chargée des rendez-vous avec les auteurs ou des courriers afin de leur transmettre nos impressions.

Comme la programmation se fait sur la lecture et la sélection des manuscrits reçus, mon travail est au premier chef lié à l'orientation artistique du lieu. D'autant plus que nous choisissons, en accord avec l'auteur et le metteur en scène qui dirige les mises en voix ou en espace ou le travail de l'EPAT.

Y a-t-il un travail entre vous, dramaturge, et la personne chargée de mettre en lecture un texte ?

Nous n'intervenons pas sur le plateau, quand l'équipe artistique est choisie, elle a l'entière responsabilité du travail scénique ; une discussion au préalable sur le texte et la distribution est d'usage.

À Théâtre Ouvert, nous ne pratiquons pas la lecture, le couple Attoun a inventé la mise en espace, qui prend en compte l'espace que le texte tient en lui, il s'agit d'un déploiement du texte, de l'écriture, de son oralité dans l'espace, et la mise en voix qui distribue le texte entre les différents protagonistes, il n'y a pas de lecture à une voix. La mise en voix, puisque chaque personnage est pris en charge par un comédien, fait entendre l'écriture, sa mise en bouche, sa validité orale, sa circulation entre les personnages.

Les écritures contemporaines travaillant la parole, l'acte de dire davantage que l'acte de faire, pourrait nous mener à voir dans la lecture publique une forme propice à ce théâtre, qu'en pensez-vous ?

Nous ne défendons pas particulièrement un théâtre du dire par rapport à un théâtre de l'image, nous défendons l'écriture pour le théâtre et nous mettons en place diverses formules qui sont à même de porter ces écritures à la connaissance du public. L'objectif est de faire découvrir au public de nouveaux

auteurs, de nouvelles dramaturgies, au plus vite, de stimuler ainsi la création – nous programmons aussi des spectacles –, de constituer le répertoire de demain et de placer le spectateur au cœur du processus créatif.

Comment qualifieriez-vous l'évolution de la lecture publique depuis son implantation par le couple Attoun au Festival d'Avignon ?

Depuis la création de Théâtre Ouvert à Avignon, la mise en espace a travaillé l'esthétique théâtrale et a influencé au cours des années la mise en scène. Dans certains cas, il s'est avéré que la mise en espace était plus réussie que la mise en scène qui a suivi, et souvent les spectateurs avisés la préfère à la mise en scène, qu'ils trouvent plus directive.