



HAL
open science

Vers un théâtre de parole “ absolu ”? Etude des spectacles de l’Encyclopédie de la parole

Thomas Roy

► **To cite this version:**

Thomas Roy. Vers un théâtre de parole “ absolu ”? Etude des spectacles de l’Encyclopédie de la parole. Art et histoire de l’art. 2021. dumas-03391042

HAL Id: dumas-03391042

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03391042v1>

Submitted on 21 Oct 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Thomas Roy

Vers un théâtre de parole « absolu » ?
étude des spectacles de l'Encyclopédie de la parole

Mémoire de Master

Master 2 Théâtre, Écritures et représentations

Institut d'Etudes Théâtrales

UFR Arts & médias

Université Sorbonne Nouvelle

octobre 2021



Sous la direction de Frédéric Maurin (maître de conférences à l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle) et Tiphaine Karsenti (professeure en études théâtrales à l'Université Paris Nanterre)

Vers un théâtre de parole « absolu » ?
étude des spectacles de l'Encyclopédie de la parole

SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
---------------------------	----------

CHAPITRE PREMIER - FAIRE ENTENDRE LA PAROLE.....	17
---	-----------

I. UNE PAROLE SPECIFIQUE	18
---------------------------------------	-----------

A. Un phénomène sonore	18
B. Une définition de la parole née du phénomène sonore.....	23
C. Élever la parole au rang d'art	28

II. LA MATIERE PREMIERE DES SPECTACLES.....	35
--	-----------

A. Une œuvre-matériau.....	35
B. Faire œuvre d'une œuvre : une démarche de création théâtrale	38
C. Une œuvre-minerai dans laquelle l'Encyclopédie vient creuser	42

III. LA QUESTION DU RAPPORT SON/SENS.....	48
--	-----------

A. Revaloriser la forme	48
B. Composer avec l'irréductibilité de l'énoncé	53
C. Le signifiant significatif.....	57

CHAPITRE DEUX - RENOUVELER LES FORMES SPECTACULAIRES	61
---	-----------

I. L'APPEL DE LA MUSIQUE.....	62
--------------------------------------	-----------

A. Une porte vers la forme sonore	62
B. Une composition musicale	65
C. Vers des spectacles musicaux ?.....	69

II. LE QUESTIONNEMENT DE LA NOTION DE PERFORMANCE.....	74
---	-----------

A. Un acte de mise en scène théâtrale.....	74
B. Une dramaturgie de la parole	77
C. Parole et performance	80

III. LA POSITION DES INTERPRETES.....	86
--	-----------

A. Un statut qui évolue.....	86
1 ?.....	

C. Une performance virtuose	93
CHAPITRE TROIS - ALLER VERS L'ABSOLU	99
I. CE NE SONT PAS DES PRINCIPES ABSOLUS	
A. La forme pour la forme	99
B. La forme contre la forme.....	103
C. Un formalisme non absolu	106
II. QUELLE PLACE POUR LE PUBLIC DANS LA RADICALITE ?.....	110
A. Des spectacles opaques ?.....	110
B. Un public central	115
C. Un processus progressif : vers le théâtre de parole absolu	119
III. VERS UN AUTRE MOMENT DE PAROLE	124
A. L'aboutissement de la tétralogie.....	124
B. Ce n'est pas du théâtre de parole absolu.....	127
C. Questionner absolument la parole par le théâtre	130
 CONCLUSION	 135
 ANNEXES - PAROLES DE L'ENCYCLOPEDIE	 139
 REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES	 223

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Tiphaine Karsenti et Frédéric Maurin qui ont suivi ces recherches avec attention, bienveillance et intelligence. Leurs indications m'ont toujours été très précieuses.

Je remercie chaleureusement l'Encyclopédie de la parole et ses membres qui ont fait preuve d'une grande disponibilité au cours de ces trois années de travail.

Je remercie Mahaut Bouticourt pour son écoute, son regard toujours juste, et sa notion de la perspective.

Je remercie mes parents pour leurs relectures méticuleuses, et mes frères pour leur soutien constant.

Je remercie toutes mes amies qui, directement ou indirectement, m'ont aidé dans ce travail : Léa Delmart, qui a eu la bonne idée de réussir son audition pour *Suite n°1* ; Thomas Bosquet, à qui je vais pouvoir enfin rendre les livres qu'il m'a prêtés ; Jules Cibrario, sans qui il m'aurait été difficile de lire des partitions ; Laurène Lamaud, qui a toujours été là ; mes camarades de promotion à l'ESAD, qui, en jouant ou en parlant, m'ont fait comprendre beaucoup de choses.

AVANT-PROPOS

Pour des raisons d'égalité des genres, il est choisi, dans ce mémoire, de ne pas faire l'emporter le masculin. On utilisera donc l'écriture inclusive.

Afin cependant de ne pas modifier les dires des personnes dont les propos sont cités, on gardera la formulation originale, même si elle n'est pas inclusive.

INTRODUCTION

Il y a un exercice que je fais souvent dans des ateliers et que je recommande : prendre une transcription d'un enregistrement existant (un discours politique, une publicité, ou un message de répondeur) et la donner à un acteur qui n'a pas écouté l'enregistrement d'origine et qui le travaille comme une scène de théâtre. Une fois qu'il a travaillé et qu'il est content de sa scène, vous lui faites écouter l'original. Il y a toujours un moment de révélation qui est très beau : se rendre compte que la réalité est toujours plus incroyable que ce qu'on peut produire artificiellement¹.

Lors d'une conférence menée en 2018 au Théâtre de la Cité Internationale dans le cadre du premier colloque de l'EASTAP (European Association for the Studies of Theatre And Performance), Joris Lacoste revient sur un constat qu'il a fait onze ans plus tôt : la parole est plus riche dans la rue que sur un plateau de théâtre. Mise en représentation, elle a recours à des formes moins variées et spectaculaires que celles qui naissent spontanément. Ce constat pourrait être un point final : l'auteur et metteur en scène quitterait l'artificialité de l'art pour se tourner vers une réalité plus riche. Ce n'est pas le cas. C'est au contraire un point de départ.

Fort de cette observation, Joris Lacoste décide en effet de créer avec toute la richesse de l'oralité. Il lance en 2007 aux Laboratoires d'Aubervilliers – dont il est alors le co-directeur avec Yvane Chapuis –, un projet qui mêle découverte de la parole spontanée et production d'une œuvre artistique : l'Encyclopédie de la parole².

Lacoste réunit alors « des personnes différentes qui ont une propension à avoir des collections de sons (des gens qui collectionnent des poèmes sonores, d'autres comme [lui]

¹ Joris Lacoste et Frédéric Maurin, « Présentation de l'Encyclopédie de la parole », rencontre tenue lors du colloque EASTAP « Decentering the vision(s) of Europe : The Emergence of New Forms », Paris, 25 octobre 2018.

² Afin de fluidifier la lecture des pages qui suivent, elle sera parfois nommée simplement Encyclopédie.

plutôt la parole quotidienne, ou des discours politiques) de les faire se rencontrer³ ». Le groupe rassemble alors des personnes aux origines très diverses : Jérôme Mauche, écrivain, Nicolas Rollet, maître de conférences en analyse conversationnelle, et Frédéric Danos, artiste évoluant dans des domaines variés (cinéma, écriture, danse, notamment). Les deux derniers en sont toujours des membres actifs⁴, au même titre qu'Élise Simonet, qui les a rejoints en 2013 pour la création de *Suite n°1*. Si c'est Joris Lacoste – parce qu'il est à la tête de l'institution où le projet à vu le jour – qui initie cette entreprise, et que c'est à lui – parce qu'il signe la majorité des œuvres – que l'on attribue souvent le projet, celui-ci est toutefois mené de manière collective :

L'Encyclopédie de la parole n'est pas une compagnie. L'Encyclopédie rassemble des gens qui travaillent ensemble, mais ce n'est pas une institution en tant que telle. C'est vrai que pour les affaires administratives, les demandes de subventions, etc. il existe une structure qui recoupe celle d'une compagnie, mais du point de vue du travail artistique, ce n'est pas le cas. Il n'y a pas d'obligation qui nous lie, pas de hiérarchie – ce que Joris a d'ailleurs du mal à faire entendre à la presse qui le voit comme le directeur de cette entreprise. Les gens vont et viennent, montent des projets selon leurs envies. En tant que membre de l'Encyclopédie je participe à l'augmentation, l'entretien et la publication de la Collection, aux ouvertures, à certains spectacles. La place que j'occupe est la même que celle des autres : je participe à la vie de l'Encyclopédie au sens où je prends part aux discussions sur l'entrée des documents dans la Collection ou les différents projets⁵.

La structure de compagnie qu'il évoque est Échelle 1:1, une association loi 1901 qui « porte les projets de Joris [Lacoste] (comme mentionné dans les statuts), [et qui,] dans la mesure où il est directeur artistique de l'Encyclopédie, [...] gère aussi les productions qui ne sont pas directement de lui, comme *L'Encyclopédiste*, par exemple⁶ ». Cette structure semble pourtant n'être qu'une réalité administrative⁷ puisque les autres projets de Joris Lacoste⁸ sont relégués au second plan depuis plusieurs années⁹.

³ Nicolas Rollet à Thomas Roy, « La naissance de l'Encyclopédie », Paris, 13 septembre 2019. Voir annexes f. 146.

⁴ Si l'on en croit ce qu'indique la rubrique « Contact » du site Internet de l'Encyclopédie : « Encyclopédie de la parole », [En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr>]. Consulté le 29 avril 2020.

⁵ Frédéric Danos à Thomas Roy, « Le devenir des mécaniques », Le Pré-Saint-Gervais, 15 juin 2021. Voir annexes f. 209.

⁶ Edwige Dousset à Thomas Roy, « Rendre l'artistique possible », 25 août 2021. Voir annexes f. 221. Le spectacle est écrit, conçu, et interprété par Frédéric Danos.

⁷ Garance Crouillère à Thomas Roy, « Tendre un miroir au public », Montreuil, 26 août 2021. Voir annexes f. 224.

⁸ Depuis 2003, Joris Lacoste mène avec Jeanne Revel le projet W, un collectif de recherche qui s'interroge sur la notion de représentation. [En ligne : <https://www.1110111.org/biographie>]

Elle a notamment créé le logiciel Organon qui permet d'écrire des partitions d'actions physiques.

[En ligne : <https://organon.pw/>]

Lacoste travaille aussi sur l'hypnose depuis plusieurs années. Dans le cadre de ce processus qu'il nomme « hypnogaphie », il a mis en scène plusieurs spectacles et créé une installation.

⁹ L'agenda d'Échelle 1:1 montre qu'aucun spectacle indépendant de l'Encyclopédie de la parole n'a été joué depuis 2018. [En ligne : <https://jorislacoste.net/agenda/>] Consulté le 5 septembre 2021.

Par ailleurs, si Danos insiste ici pour préférer le terme de *collectif* à celui de *compagnie*, ce n'est pas pour rien. Il y a bien sûr une visée politique : penser l'Encyclopédie comme un lieu égalitaire et non pas hiérarchique, mettre en avant le projet plutôt que quelques individus. Peut-être est-ce aussi un message interne visant à rappeler la place que chacun·e occupe dans le groupe. Au-delà cependant de ces idées qui peuvent accompagner la notion de collectif (au demeurant assez à la mode dans le paysage théâtral actuel, et ce depuis plusieurs années), et sans chercher à savoir s'il ne s'agit là que d'un propos de façade¹⁰, cette conception de l'Encyclopédie revendiquée par Frédéric Danos n'est pas anodine. Elle n'est en effet pas sans rappeler ce qui constitue un des deux pôles majeurs de son activité artistique.

Les deux ambitions de l'Encyclopédie (pour rappel : l'écoute et l'archivage de la parole d'une part, et la création artistique d'autre part) sont, de fait, matérialisées par deux axes distincts.

Éponymie oblige, évoquons tout d'abord le travail de découverte : l'Encyclopédie crée une encyclopédie¹¹ où sont rassemblés des enregistrements de paroles glanées dans la rue, dans le métro, sur Internet, dans le cadre privé, à la radio, dans des films, etc. Ces enregistrements sont classés par entrées en fonction des phénomènes sonores qu'ils illustrent. La base de données compte à ce jour vingt entrées (« Alternances », « Cadences », « Choralités », « Combinaisons », « Compressions », « Emphases », « Espacements », « Focalisations », « Indexations », « Mélodies », « Plis », « Ponctuations », « Projections », « Répétitions », « Résidus », « Responsabilités », « Saturations », « Séries », « Sympathies », et « Timbres »). Chaque entrée est définie, augmentée d'une notice explicative et pourvue d'un index qui recense les enregistrements qui lui sont affiliés. Dans le millier d'enregistrements que totalise la Collection, une trentaine de langues sont représentées, avec, certes, une prédominance du français d'abord et de l'anglais ensuite. On comprend ici le choix du terme *collectif* : comme l'Encyclopédie est une entreprise artistique autour de laquelle gravite une galaxie de membres, la base de données rassemble une galaxie de paroles. À l'éponymie s'ajoute cette correspondance entre l'organisation du groupe et la forme que prend son travail, doublée de la consonance

¹⁰ Il peut être intéressant d'étudier le fonctionnement interne d'une compagnie, de savoir dans quelle mesure l'organisation de l'Encyclopédie est effectivement horizontale, mais il s'agit d'un questionnement complexe et spécifique que nous n'aborderons pas ici. Nous nous concentrerons sur le fruit du travail de l'Encyclopédie, ses créations artistiques.

¹¹ Pour des questions de clarté, elle sera à présent désignée par le terme Collection – utilisé par les membres du collectif –, ou l'expression base de données.

entre *collectif* et *Collection*. L'Encyclopédie se confond presque avec ce qu'elle « appelle son travail de fond¹² » et qui constitue son ADN.

Le collectif ne se limite cependant pas à l'établissement d'une base de données puisqu'il produit également des spectacles. Ceux-ci composent le second axe des activités de l'Encyclopédie, tout aussi important que le premier dont il est le prolongement. Les enregistrements de la base de données y sont effectivement montés pour former une partition, et reproduits (sauf exception, comme nous le verrons plus tard) le plus fidèlement possible par les comédien·nes qui en copient avec précision l'intonation et le rythme, allant même jusqu'à reprendre chaque bruit émis par la personne dont on entend la voix (respiration, déglutissement, étouffement, par exemple). À l'heure actuelle, leur nombre s'élève officiellement à huit. En effet, les quinze *Pièces sonores* créées entre 2007 et 2011 aux Laboratoires d'Aubervilliers (excepté *Ponctuations*, à l'Atelier de Création Radiophonique de France Culture, et *Emphases* au Centre Pompidou) ont un statut à part, même si les spectacles créés par la suite en sont les héritiers directs. Elles ont en effet été conçues pour n'être jouées qu'une seule fois et relèvent plus d'une volonté d'expérimenter, par une composition essentiellement sonore, dans le cadre de recherches sur la parole, que d'une démarche spectaculaire. De la même manière, la *Conférence marabout*, à mi-chemin entre conférence et performance, durant laquelle des Encyclopédistes¹³ discutent autour de certains enregistrements occupe un rang à part. Encore empreinte de cette première époque foisonnante d'Aubervilliers, elle n'est aujourd'hui pas recensée parmi les productions du collectif sur son site Internet¹⁴.

Le premier spectacle véritablement perçu comme tel par les Encyclopédistes est *Parlement*, mis en scène par Lacoste et créé en juin 2009 à la Fondation Cartier à Paris. Une première version courte a vu le jour aux Laboratoires en janvier 2009, reprenant le principe de montage de ses prédécesseures. Emmanuelle Lafon, interprète de cette pièce depuis son origine, reproduit une cinquantaine de documents en jonglant d'une langue à l'autre, derrière son pupitre. Représenté presque chaque année en tournée depuis sa création, il s'agit du spectacle le plus joué du collectif.

¹² Valérie Louys, « Collecter, Processus de création de l'Encyclopédie de la parole », Mémoire de terrain dirigé par Frédéric Maurin, Université Sorbonne Nouvelle, 2016, f. 4.

¹³ Ainsi que se nomment les membres de l'Encyclopédie de la parole.

¹⁴ « Encyclopédie de la parole », [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr>]. Consulté le 29 avril 2020.

Après ce solo, Joris Lacoste met en scène un groupe d'une vingtaine d'interprètes dans *Suite n°1*. Ce spectacle, créé le 18 mai 2013 au Kunstenfestivaldesarts de Bruxelles, est le premier de la tétralogie des *Suites chorales* qui explorent la parole à différents niveaux. Sous-titrée 'ABC', cette première suite traverse « le b.a.-ba, le babil, le blabla, le brouhaha, le vocabulaire de base, le plaisir de parler pour parler, le jeu des traductions et la jouissance des langues qu'on ne comprend pas¹⁵ ». Lui succède *Suite n°2*, créée dans le même cadre le 8 mai 2015, qui « orchestre des paroles qui, chacune à sa façon, ont un effet dans le monde. Des paroles qui sont des actions¹⁶ ». L'effectif des interprètes, qui prennent en charge une polyphonie de paroles derrière leurs pupitres, est cette fois réduit à cinq. Au Théâtre Garonne de Toulouse cette fois, l'Encyclopédie présente le 10 octobre 2017 *Suite n°3*, qui met en scène deux chanteuses reproduisant les enregistrements dans une forme de parlé-chanté accompagné d'un piano. Sous-titrée 'Europe', ce spectacle a la particularité de rassembler vingt-quatre enregistrements dans les langues officielles de l'Union Européenne¹⁷, et qui sont « des paroles que, pour des raisons diverses et à différents degrés, nous avons du mal à écouter¹⁸. » Mis en scène par Joris Lacoste, ce spectacle est co-signé par Pierre-Yves Macé (un compositeur qui a participé aux débuts de l'Encyclopédie à Aubervilliers) qui en a composé la musique. Initialement prévue en mai 2020 au Kunstenfestivaldesarts, la première de *Suite n°4*, dernière des *Suites chorales*, a été reportée à cause de la crise du Covid-19. La boucle a été bouclée le 25 septembre de la même année au Théâtre Nationale de Strasbourg. Là encore, le nombre d'interprètes qui reproduisent la parole diminue : il est réduit à zéro. Les enregistrements sont diffusés via des haut-parleurs disséminés dans la salle, et la parole est accompagnée de musiques jouées en direct par sept musicien·nes de l'Ensemble Ictus. Macé et Lacoste co-signent ici le spectacle avec Sébastien Roux, compositeur à qui l'Encyclopédie doit la pièce sonore *Résidus* (créée le 19 mars 2008). La version de Strasbourg n'est cependant pas amenée à durer. En effet, du fait de la crise sanitaire, une version sous forme d'installation, sans musicien·nes, a vu le jour au Kunstenfestivaldesarts le 27 mai 2021. Cela a amené les trois auteurs du spectacle à repenser leur création qui devrait se jouer, lors des dates futures, sans personne au plateau, avec les musicien·nes en fosse d'orchestre.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ Il convient de préciser que l'Irlandais, langue officielle de l'UE n'est pas représentée dans *Suite n°3*, mais qu'on peut y entendre un enregistrement en flamand belge, distinct du néerlandais par quelques nuances, et qui ne constitue pas en soi une langue officielle de l'UE.

¹⁸ « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

En parallèle de cette vaste entreprise qu'est la tétralogie, l'Encyclopédie de la parole a également créé trois spectacles qui viennent poursuivre la série de solos commencée avec *Parlement*. Le premier d'entre eux d'un point de vue chronologique, *blablaba*, est intimement lié à son aîné parce qu'il est mis en scène par Emmanuelle Lafon, qui co-écrit également la partition avec Joris Lacoste. Premier spectacle mis en scène par quelqu'un d'autre que Lacoste et premier spectacle dit « tout public » du collectif, c'est également le seul unilingue puisque tous les enregistrements sont en français. La création a eu lieu le 9 septembre 2017 à La Bâtie-Festival de Genève. Le deuxième solo, *Jukebox*, a vu le jour au Théâtre de Gennevilliers le 17 mai 2019. Comme son nom l'indique, il s'agit d'un spectacle interactif au cours duquel les spectateurices ont à disposition une feuille de salle, sur laquelle est écrite une liste d'enregistrements que l'interprète reproduit en direct, à la demande. La particularité de *Jukebox* est qu'il s'agit plus d'un dispositif que d'un spectacle. En effet, chaque fois que le spectacle est joué dans une autre ville, une nouvelle liste d'enregistrements est collectée, le but étant de donner à entendre le paysage sonore d'un territoire donné. Ainsi, pour un dispositif semblable, le spectacle est complètement différent s'il est joué à Malakoff ou à Saint-Petersbourg. Enfin, la création du dernier solo, *L'Encyclopédiste* – une sorte de conférence au cours de laquelle Frédéric Danos, l'auteur et metteur en scène, disserte et digresse autour de la parole, enregistrements à l'appui – a eu lieu le 9 juin 2021 au Centre Pompidou, dans le cadre des spectacles reportés pour raison sanitaire du Festival d'Automne à Paris.

Lors de l'édition 2020 du Festival, un portrait était en effet consacré à l'Encyclopédie de la parole dont tous les anciens spectacles auraient dû être repris, et tous les nouveaux créés. Une nouvelle version de *Suite n°1*, cette fois sous-titrée '*Redux*', avec une partition légèrement remaniée et la participation des apprenti-es de l'ESCA (École Supérieure de Comédiens par Alternance) a ainsi vu le jour au Théâtre de Gennevilliers.

Ces deux pôles du travail de l'Encyclopédie de la parole fonctionnent de manière concomitante. Les productions puisent dans la base de données, où sont intégrés de nouveaux enregistrements, collectés en vue d'être utilisés pour une production. Ces deux activités se nourrissent mutuellement et sont de ce fait indissociables l'une de l'autre ainsi que du parcours de l'Encyclopédie de la parole, et ce dès sa naissance. Dès le 19 septembre 2007, à Aubervilliers, le collectif de travail présente *Cadences*, une *Pièce sonore* qui porte

sur scène une entrée de la Collection en train de naître. Le premier acte public de l'Encyclopédie de la parole est donc à la croisée de ces deux pôles.

Si l'on en croit Joris Lacoste, cependant, l'activité de collecte précède légèrement celle de production des *Pièces sonores* qui « ne sont peut-être pas venues au tout début mais assez vite, parce [qu'iels avaient] l'obligation, aux Laboratoires d'Aubervilliers, d'ouvrir le travail au public. [Iels] défend[aient] l'idée d'un processus de recherche rendu public de façon régulière¹⁹. » Joris Lacoste affirme que la démarche de l'Encyclopédie de la parole consiste avant tout à créer cette Collection. C'est un processus continu mené sur le long terme, ponctué par des spectacles qui n'en sont que la « partie émergée²⁰ ». Par conséquent, avant d'étudier les spectacles eux-mêmes, il est nécessaire de comprendre la démarche globale dans laquelle ils s'inscrivent. Avant de questionner ce que fait l'Encyclopédie, il faut d'abord interroger, dans cette première étape de recherche, ce qu'elle est, et par conséquent, l'encyclopédie en elle-même, c'est-à-dire la base de données.

C'est la raison pour laquelle mon travail de Master 1 était essentiellement consacré à l'étude de la Collection. Publiée sur le site Internet du collectif, on peut écouter les enregistrements qu'elle rassemble, accéder aux notices explicatives des entrées, lire les articles écrits sur certains documents. Il apparaît que ce travail n'est pas une simple préparation pour les spectacles, mais une véritable œuvre d'art à part entière qui fait la part belle à l'oralité. Nous reviendrons sur ce point dans le corps de ce mémoire : Collection et productions théâtrales étant intimement liées, il est nécessaire de définir clairement l'une pour déchiffrer les autres et comprendre la façon dont tout cela s'articule.

L'objet de ce mémoire est en effet d'étudier les spectacles de l'Encyclopédie de la parole. Le projet initial était de concentrer l'analyse sur la tétralogie des *Suites chorales*, qui constitue un corpus complet au sein des productions du collectif, avec ses dynamiques, ses problématiques, son processus créatif. Cependant, à cause de la crise sanitaire du Covid-19 qui a paralysé le monde de la culture, la plupart des représentations de l'Encyclopédie de la parole censées avoir lieu à l'automne 2020 ont été annulées ou reportées. Ayant été moi-même, à cause du virus, dans l'incapacité de voir certains spectacles qui ont pourtant bien eu lieu, il m'a fallu redéfinir mon corpus de travail. Il aurait été en effet absurde d'écartier les solos de mon analyse, alors que je les ai tous vus, contrairement aux *Suites*

¹⁹ Joris Lacoste à Thomas Roy, « Le théâtre de parole absolu », Paris, 3 février 2020. Voir annexes f. 160.

²⁰ Joris Lacoste et Frédéric Maurin, op. cit.

chorales. Certains spectacles ont bien été repris au printemps dans le cadre des reports du Festival d'Automne, mais de manière trop tardive et hypothétique pour fonder mon analyse dessus. Cela n'a d'ailleurs pas été le cas de *Suite n°1* (parce qu'elle a été jouée en octobre 2020), et de *Suite n°2* (qui n'a pourtant pas été jouée). J'ai dû pour celles-ci me contenter de captations. Ne pouvant donc réduire mon corpus à des spectacles que j'étais dans l'incapacité de voir, j'ai décidé de travailler sur l'ensemble des pièces du collectif. Ce choix me permettra de mieux embrasser la démarche de l'Encyclopédie d'un point de vue tant général que particulier : voir les endroits où les spectacles participent d'un même mouvement, et ceux où ils se différencient, ainsi que dans une perspective diachronique, des évolutions de la démarche artistique.

Pour mieux comprendre les spectacles dans leur ensemble, arrêtons-nous d'abord sur l'un d'eux en particulier, *Suite n°4*, et sur ce que Joris Lacoste en dit :

J'avais envie de tester ça, j'avais envie de voir ce que ça donne d'aller jusqu'au bout de notre logique de faire un théâtre de parole. Qu'est-ce que c'est qu'un théâtre de parole presque absolu ? Il n'y a plus que ça, c'est de la parole pure²¹.

Ces quelques phrases, par lesquelles il imagine ici ce que sera son spectacle futur, entrent en écho avec celles qui ouvraient cette introduction dans lesquelles il revenait sur le constat effectué au début de cette aventure. On retrouve cette idée de la « parole pure », qu'il opposait alors à celle « qu'on peut produire artificiellement ». Il est assez clair que ces propos dépassent la seule *Suite n°4* et renvoient à l'ensemble des pièces de l'Encyclopédie. Lacoste fait en effet référence à une démarche que le collectif déploie depuis qu'il s'est lancé dans la production de spectacles qui consiste à créer un *théâtre de parole*. Cette idée serait poussée à l'extrême pour *Suite n°4* (dans une version *absolue*), ce qui en ferait donc un condensé de tout ce théâtre. Aboutissement de l'ensemble du processus créatif, la notion de théâtre de parole absolu²², qui, bien qu'employée dans un contexte précis, reste suffisamment large pour désigner l'ensemble du travail de l'Encyclopédie, peut donc constituer le point de départ de cette analyse.

Il ne s'agit cependant pas de prendre cette locution pour argent comptant. Il convient tout d'abord de rappeler qu'elle est tirée d'un entretien réalisé avec Joris Lacoste au cours duquel il évoque son travail. Or, si sa parole est essentielle pour comprendre les intentions qui ont guidé son geste artistique, elle ne suffit pas à l'analyse de l'œuvre : le projet d'un

²¹ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 170.

²² On reviendra plus amplement sur les nuances qu'induisent le « presque » de la citation originelle par la suite – particulièrement dans le chapitre trois.

spectacle n'est pas le spectacle en tant que tel – ce n'est pas parce qu'on veut faire quelque chose qu'on y arrive dans les faits. Par ailleurs, bien que la transcription de cet entretien ait été relue, corrigée et validée par l'intéressé, l'expression apparaît au détour d'une phrase et ne constitue pas une déclaration officielle, un manifeste qui viendrait occulter tous les autres commentaires qu'il a pu faire sur son travail.

Il faudra aussi examiner chacun des termes qui constituent cette locution avec précision. La notion de parole peut désigner des réalités diverses (les propos attribués à quelqu'un, un outil de communication, l'oralisation de la pensée, etc.), et il est important de définir la façon dont l'Encyclopédie la perçoit ainsi que ce pourquoi elle l'intéresse. Par ailleurs, le terme de théâtre ne suffit pas lui non plus à caractériser la pratique du collectif – cet art regroupe des formes extrêmement variées. Si la notion de théâtre de parole apporte une précision, elle n'est toutefois pas suffisante car elle peut désigner des esthétiques différentes (de Valère Novarina²³ à Jean-Luc Lagarce²⁴ en passant par Stanislas Nordey²⁵). Quel est donc le théâtre de parole de l'Encyclopédie ? Qu'entend enfin Joris Lacoste par « absolu » ? Est-ce pour lui synonyme de radicalité, de pureté, d'objectif à atteindre, ou de paroxysme ? Une fois le(s) sens de l'expression « théâtre de parole absolu » établi(s), il s'agira de se demander si elle est judicieuse pour désigner les spectacles de l'Encyclopédie, et ce dans quelle mesure.

Pour répondre à cette question, ce travail de recherche s'appuie tout d'abord sur les travaux de l'Encyclopédie de la parole, au premier rang desquels se trouvent évidemment les spectacles. Par ailleurs, le site Internet du collectif, qui présente la base de données de façon très complète, est également la principale source d'informations le concernant. Il n'a en effet pas encore fait l'objet d'ouvrages scientifiques complets. Un mémoire de Master écrit par Valérie Louys²⁶ étudie toutefois le processus de création des Encyclopédistes à travers la collecte des enregistrements. Membre un temps de l'Encyclopédie de la parole, elle a pu enrichir son mémoire de plusieurs documents internes au collectif (des mails de travail, des grilles de recherche pour guider la collecte, par exemple). Un article écrit par

²³ Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, P.O.L., Paris, 2007.

²⁴ Gaëlle Glin, « LAGARCE JEAN-LUC », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/jean-luc-lagarce/>] Consulté le 5 juin 2021.

²⁵ Frédéric Vossier, *Stanislas Nordey, locataire de la parole*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.

²⁶ Valérie Louys, *op. cit.*

Nicolas Fourgeaud (auteur d'une thèse de doctorat²⁷ en philosophie dans laquelle il interroge la notion de performance), et compagnon de route de longue date de l'Encyclopédie, a été publié en mars 2021 au sein du recueil *Paperboard, la conférence performance : artistes et cas d'étude*, dirigé par Laurence Corbel et Christophe Viart. L'auteur y évoque notamment la *Conférence marabout*. Par ailleurs cette démarche singulière aiguise les curiosités et on compte plusieurs entretiens avec des Encyclopédistes publiés dans la presse (générale ou universitaire) ou diffusés à la radio, ainsi que des articles sur leurs travaux. Enfin, j'ai réalisé treize entretiens²⁸ dans le cadre de ces recherches : avec des membres du noyau central et historique de l'Encyclopédie (Joris Lacoste, Nicolas Rollet, Élise Simonet, Pierre-Yves Macé, Emmanuelle Lafon et Frédéric Danos), deux membres de l'équipe administrative (Edwige Dousset et Garance Crouillère), des membres dont l'arrivée est plus récente (Fanny Gayard et Ghita Serraj), et des interprètes dont la participation est occasionnelle (Geoffrey Carey et Léa Delmart).

²⁷ Nicolas Fourgeaud, « Les conférences de l'Encyclopédie de la parole : entre essai théorique, outil didactique et expérience d'écoute », in *Paperboard, La Conférence performance : artistes et cas d'étude*, T&P Publishing, Paris, 2021, p. 182-193.

²⁸ Leur retranscription se trouve en annexe.

CHAPITRE PREMIER

FAIRE ENTENDRE LA PAROLE

Le nom du collectif l'indique d'emblée : la parole est au cœur de tout le processus de création. C'est le point de départ de sa démarche artistique, et toutes ses œuvres (du site Internet aux spectacles en passant par l'installation) ont pour objectif de la faire entendre. Il semble donc logique, pour étudier le travail de l'Encyclopédie, d'entrer directement dans le sujet en interrogeant ce qui en est l'alpha et l'oméga : la parole. La première partie de ce chapitre consistera à définir la façon dont les Encyclopédistes l'entendent – au sens propre comme au figuré (ce qu'ils écoutent, et la manière dont iels la définissent). La deuxième étudiera la manière dont l'Encyclopédie utilise la forme sonore de la parole pour créer des spectacles. On viendra enfin nuancer cette affirmation dans une troisième partie en questionnant la prévalence de la forme sur la signification de l'énoncé.

I. Une parole spécifique

La parole est un phénomène complexe : tantôt outil de communication, vecteur oral du langage, tantôt manifestation sonore d'un processus physiologique, tantôt citation des propos de quelqu'un, etc. Les définitions sont multiples, se recourent, s'excluent, se rencontrent ou s'englobent ; chacune a la sienne et il faut comprendre celle de l'Encyclopédie. Commençons donc par étudier la façon dont elle écoute la parole. On verra qu'à travers cette écoute, une définition semble se dessiner d'une part, et que d'autre part, prise dans cette démarche artistique, la parole change de statut.

A. Un phénomène sonore

L'Encyclopédie s'intéresse avant tout aux formes sonores de la parole, et plus précisément à tous les moyens oraux mis en œuvre pour communiquer sur lesquels se porte l'attention du collectif. Ceux-ci, puisqu'ils dépendent de la langue, du contexte dans lequel on s'exprime, de notre culture, de notre anatomie, de notre santé, etc. sont extrêmement variés. Or c'est de cette diversité que l'Encyclopédie de la parole cherche à rendre compte.

1. La vocalisation du langage

La notion de parole peut renvoyer à plusieurs définitions. Deux grands axes semblent toutefois se distinguer : d'une part la « faculté d'exprimer et de communiquer la pensée au moyen du système des sons du langage articulé émis par les organes phonateurs²⁹ », et d'autre part une « expression verbale de la pensée³⁰ ». La première définition met l'accent sur l'action, le fait de parler en produisant des sons ; la seconde insiste moins sur la forme et désigne l'extériorisation de la pensée par des mots (qui peuvent être écrits, comme la parole d'un personnage d'une pièce de théâtre, par exemple). Or, lors d'une émission de radio dont il est l'invité, on fait écouter à Joris Lacoste un enregistrement où l'on entend deux bébés interagir dans leur babil. Il réagit en ces termes :

Les enfants sont à ce point d'apprentissage de la langue où clairement ils essaient de parler, où ils ont identifié des formes de parole, des manières de se couper la parole, de la prendre, de moduler aussi des formes de discours, et en même temps dans des mots qui n'existent pas ou à peine, qui sont à la limite de devenir du langage. C'est toujours très beau, aussi parce que c'est une langue qui n'est

²⁹ « Parole », *Le Trésor de la Langue Française informatisé*. [En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/parole>] Consulté le 13 mai 2020.

³⁰ *Ibidem*.

pas normée. On sent vraiment qu'il y a une sorte d'inventivité, de créativité à la fois dans les mots eux-mêmes et dans la manière de les dire, qui est vraiment passionnante³¹.

Joris Lacoste exprime ici clairement son intérêt pour la façon dont ces enfants communiquent grâce à un langage encore embryonnaire, et balbutient. Les deux points qu'il soulève (le rapport au langage d'une part, et la vocalisation d'autre part) renvoient plus à la première définition qu'à la seconde. La parole est donc entendue par les Encyclopédistes comme une vocalisation du langage, ce qu'il convient désormais d'interroger.

Comme l'explique le linguiste Louis-Jean Calvet dans son livre *La Sociolinguistique*³², le langage est toujours un phénomène social. Il est un outil de communication et se révèle donc un acteur privilégié des interactions sociales entre individus. Il accompagne les relations interpersonnelles (on dialogue parce que l'on se connaît), et les construit (on se connaît à force de dialoguer). Cet aspect phatique importe tout particulièrement aux Encyclopédistes, comme l'expriment les propos de Joris Lacoste ci-dessus. Outil de communication, le langage sert à mettre en commun des informations. Il repose donc nécessairement sur un socle de références partagées en termes de vocabulaire, de grammaire, de syntaxe ou encore de prononciation : une langue. C'est la stabilité de ces normes qui garantit la compréhension entre les locuteurs d'une même langue. Ferdinand de Saussure la décrit en effet comme « un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social³³ ». Ces conventions vont de pair avec le caractère social du langage : une communauté linguistique s'appuie sur celles-ci pour se comprendre, et elle en produit sans cesse de nouvelles. Or, dans le cas des enfants décrits par Joris Lacoste, qui en sont au tout début de leur apprentissage des codes sociaux, la langue n'est pas normée, et c'est ce qui fait pour lui toute la beauté de cet enregistrement. Si ces enfants ne parlent toutefois pas une langue (c'est-à-dire un système normé de communication), ils s'y essaient et apprennent à le faire, ils sont donc doués de langage (c'est-à-dire qu'ils ont la faculté de pouvoir s'exprimer et communiquer au moyen d'une langue qu'ils apprendront un jour). Toutefois, l'utilisation de cette faculté, au-delà de considérations internes à une langue, à sa structure (le lexique, la grammaire, la syntaxe, etc.), est, elle aussi, normée. C'est le sujet d'étude d'une discipline appelée pragmatique, qui « a pour objet les règles de

³¹ Joëlle Gayot, « Joris Lacoste : Encyclopédie de la parole », *Changement de décor*, 17 novembre 2013, 23'50''-24'20''.

³² Louis-Jean Calvet, *La sociolinguistique*, Paris, PUF, 2017.

³³ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot & Rivages, 2016.

l'usage du langage dans la communication³⁴ ». Certains de ces codes ont été identifiés par les enfants, comme le souligne Joris Lacoste.

La vocalisation, par ailleurs, est un phénomène corporel consistant en une série d'événements qui déterminent toutes les caractéristiques de la voix (timbre, couleur, hauteur, volume, résonance...) que Jacqueline Vaissière décrit dans un chapitre intitulé « Les organes de la parole³⁵ », dans son livre *La Phonétique*. La voix naît d'un geste corporel (l'expulsion d'air par les muscles de la phonation) et prend forme au niveau des cordes vocales d'abord et des résonateurs ensuite (la gorge, la cavité buccale ou encore la fosse nasale). L'Encyclopédie de la parole s'intéresse à cette dimension corporelle de la voix, en témoigne l'évolution du timbre « à trois âges de Marguerite Duras : clair³⁶, puis aggravé par le vieillissement et le tabac³⁷, et enfin³⁸ après avoir subi une trachéotomie³⁹ ».

La parole est donc perçue par les Encyclopédistes comme un phénomène double, à la croisée du langage articulé (un système réglé de communication entre individus), et d'un geste articulatoire physiologique.

2. Un phénomène divers et varié

Cette dualité de la parole fait que les sons parlés sont d'une grande variété. Toute une série de critères, qui découlent de cette dualité, ont en fait un impact sur le son produit lorsqu'on parle⁴⁰.

Il y a tout d'abord l'aspect anatomique, physiologique et émotionnel. Du fait de la génétique, chaque corps est différent, chaque appareil phonatoire est différent, et par conséquent toutes les voix sont différentes. Pour cette raison, Sophie Herr explique que « la voix importe davantage comme témoignage d'une dynamique corporelle que pour l'élément sonore qu'elle constitue⁴¹ ». Le concept de témoignage mis ici en avant renvoie à deux choses : tout d'abord, la notion de témoignage, teintée par un imaginaire juridique,

³⁴ Jacques Moeschler, « Le langage n'est pas la communication, la communication n'est pas le langage », in Courtet Catherine *et alii*, *Le jeu et la règle, Rencontres Recherche et création du Festival d'Avignon*, Paris, CNRS Éditions, 2019, p. 140.

³⁵ Jacqueline Vaissière, *La Phonétique*, Paris, PUF, 2015, p. 43-54.

³⁶ « Le Shaga », in « Encyclopédie de la parole », [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/node/9807>]. Consulté le 29 avril 2020.

³⁷ « Rivée au désir de lui seul », *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/node/9806>]

³⁸ « On est plus silencieux », *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/node/9805>]

³⁹ Notice de l'entrée « Timbres », *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/entrees/timbres>]

⁴⁰ Voir Jacqueline Vaissière, *op. cit.*, p. 11-14.

⁴¹ Sophie Herr, *Geste de la voix et théâtre du corps*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 29.

évoque l'idée de preuve. La voix prouve l'existence du corps qui l'a émise. Par ailleurs, le témoignage de quelque chose n'est pas tout à fait la chose en elle-même mais il est la clef qui permet d'y remonter. La voix contient des informations sur le·a locuteur·ice. Notre anatomie n'est pas seule responsable des sons que nous produisons, l'état de santé ou l'état émotionnel le sont aussi. Ces états sont significatifs. Néanmoins, quelles que soient les modifications apportées à une voix, celle-ci ne cesse jamais d'être unique. Si une amie a la voix enrouée, il est tout de même possible de reconnaître sa voix. De même, à l'écoute de la voix enrouée de mon amie, je comprends qu'elle est probablement malade. Je sais que c'est mon amie, et je sais qu'elle est malade. La voix apparaît alors comme une sorte de prolongement significatif du corps : elle naît du corps et signifie quelque chose de ce corps.

Le contexte d'élocution conditionne également le son produit. Le contexte général, tout d'abord, exerce une grande influence sur notre manière de parler. Le son de la parole n'est pas le même selon que l'on appartient à telle ou telle communauté linguistique : il n'y a pas en français, par exemple, contrairement à l'anglais, le phonème /θ/, sinon comme défaut d'élocution (un zézaïement par exemple). Au sein d'une communauté linguistique, l'origine géographique modifie l'accent, au même titre que l'origine sociale⁴². Le contexte d'élocution particulier influe lui aussi sur le son de la parole. On parle en effet différemment selon que l'on est dans un cadre intime ou en public, avec des ami·es ou des personnes qui nous sont étrangères, etc.

La structure de l'énoncé modifie également les phonèmes. Comme l'explique Jacqueline Vaissière, « le geste articulatoire dépend de la position de la syllabe dans le mot. [...] En anglais, les occlusives /p/, /t/ et /k/ sont aspirées en position initiale de mots (*pin* [p^hɪn] et '*contract* ['k^hɒntrækt] et *con'tract* [k^hən'trækt]) et lorsqu'elles sont situées avant la voyelle accentuée du mot, mais pas dans les autres positions (le symbole « ' » indique la position de la syllabe accentuée)⁴³ ».

Enfin, le son peut être modifié volontairement par la personne qui parle et qui décide de signifier telle ou telle chose selon l'intonation qu'elle choisit. « Ces variantes peuvent conduire à un changement radical du sens global du message : une hyperarticulation de la

⁴² Voir notamment Philippe Boula de Mareüil, *D'où viennent les accents régionaux ?*, Paris, Le Pommier, 2010.

Cet ouvrage grand public revient sur diverses questions concernant la reconnaissance des accents, leurs origines ou les raisons pour lesquelles on peut en avoir un.

⁴³ Jacqueline Vaissière, *op. cit.*, p. 12.

consonne /s/, avec un allongement et augmentation de l'effort articulatoire, dans l'énoncé *elle est sympa !* signifie que la personne est tout sauf sympathique⁴⁴. »

Les combinaisons de tous ces critères sont innombrables. Chaque parole, puisqu'elle est dite par une personne en particulier, avec un corps qui lui est propre, dans un état de santé et d'émotion particulier, dans un contexte particulier, est unique. Les formes que peuvent prendre la parole sont donc aussi variées que nombreuses.

3. Un intérêt pour la variété

C'est justement la variété des formes de parole que recherche l'Encyclopédie. Comme elle l'indique dans sa présentation sur Internet, elle « explore l'oralité sous toutes ses formes », c'est-à-dire tous les sons vocaux émis lorsque quelqu'un parle.

Tout d'abord, les entrées de la Collection portent sur les phénomènes sonores de la parole, comme nous le verrons plus tard en détail. Elle rassemble par ailleurs des enregistrements qui ont tous leur particularité. Elle multiplie les langues, les genres (enregistrements personnels, discours politiques, poèmes, vidéos YouTube, films, etc.), les locuteurices (enfants, adultes, personnes âgées, de toutes origines sociales et géographiques – notamment pour les accents régionaux).

Il est d'ailleurs assez clair, on l'a vu avec la réaction de Joris Lacoste par rapport au babil des enfants, que les Encyclopédistes ne portent pas leur attention sur la langue en elle-même, mais sur la manière de communiquer en parlant. D'un point de vue oral, la communication peut passer par des sons qui renseignent un auditoire sur un propos en particulier. On peut en avoir un exemple assez flagrant dans le document de la Collection appelé « Ce soir c'est riz poulet⁴⁵ ». On entend les bruits de mastication du locuteur, ce qui nous indique qu'il mange en même temps qu'il parle. De même les soupirs qu'il pousse régulièrement montrent le plaisir qu'il prend à déguster son repas. La base de données regorge d'exemples de ce type où ce qui entoure les propos des locuteurices, le paralangage, est tout aussi important que les propos en eux-mêmes, puisque ce sont les deux réunis qui constituent la forme orale de la parole.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁵ « Ce soir c'est riz poulet », in « Encyclopédie de la parole ».

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/ce-soir-cest-riz-poulet>]. Consulté le 29 avril 2020.

Cette dernière est ainsi perçue de manière à la fois restreinte (dans la mesure où seule la forme sonore intéresse) et élargie (dans la mesure où l'on comprend au sens le plus large les sons de la parole : du son phonétique des mots au bruit de la respiration ainsi que du timbre de la voix en passant par l'intonation de la phrase).

B. Une définition de la parole née du phénomène sonore

Bien qu'impressionnante avec son millier de documents, la Collection ne contient évidemment pas toutes les paroles prononcées, ou entendues, ou même enregistrées. Ce serait tout bonnement impossible. Il lui a fallu choisir, pour restreindre et préciser sa matière de travail. Il s'agit donc ici de s'interroger sur le processus et les critères de sélection des Encyclopédistes, ce qui nous permettra de mieux comprendre la manière dont ils perçoivent la parole.

1. Le phénomène sonore comme fondement de la définition

Comme on l'a vu plus haut, les Encyclopédistes ont pour centre d'intérêt les formes sonores de la parole dans toute leur variété. Cependant, pour des raisons évidentes de temps, et de « contraintes techniques de gestion du corpus⁴⁶ », la base de données ne peut pas contenir un trop grand nombre de documents. Un choix doit être effectué. La sélection de documents se fait en deux étapes : il y a tout d'abord une phase de collecte d'enregistrements, puis, parmi ces enregistrements, certains sont choisis pour intégrer la base de données. Le mémoire de Valérie Louys interroge plus particulièrement ces deux points. Elle explique que la collecte est orientée par une série de critères de recherche : « le genre, la situation, la langue, la durée, l'énonciation (nombre de locuteurs, adresse), la transparence de la situation ou du contexte⁴⁷ ». On remarque qu'aucun des critères énumérés ici ne fait en apparence écho à la forme sonore de la parole. Ils ne renvoient toutefois pas au contenu même de l'énoncé, mais aux conditions d'élocution qui ont un impact direct sur la forme sonore qui en résulte. Il est plus facile de définir une situation d'élocution inédite qu'un phénomène dont on ne connaît pas encore les caractéristiques. Cette phase de travail peut durer relativement longtemps, comme l'explique Joris Lacoste :

⁴⁶ Nicolas Rollet à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 152.

⁴⁷ Valérie Louys, *op. cit.*, f. 8.

Ce sont principalement les critères de collecte pour le spectacle *blablaba*.

Nous travaillons avec beaucoup de collecteurs dans plusieurs pays. Il y a deux trois personnes autour de moi qui font le lien avec tous les collecteurs. C'est un travail qui est assez long parce que les gens cherchent de leur côté, nous renvoient des enregistrements, on leur répond : « Cherche plutôt dans telle direction, ça c'est bien, pas ça, etc. ». La collecte prend au moins un an [...] ⁴⁸.

Ce premier tri s'accompagne d'un second, définitif, effectué notamment lors de réunions appelées *ruches* durant lesquelles est décidée l'introduction des enregistrements au sein de la Collection, ainsi que le raconte Nicolas Rollet :

Quand on essaie de constituer les collections, si on nous envoie un document ou si on a un document, on le fait écouter aux autres. Soit on l'écoute à distance, soit on fait des réunions qu'on appelle des ruches, qui sont des moments où on se réunit tous et on écoute pendant plusieurs jours plein de documents, [...]. Si on [en] retient [un], c'est parce qu'on a décidé dans quelle entrée il allait aller ⁴⁹.

L'affiliation à une entrée apparaît donc comme un point essentiel de la sélection d'un enregistrement. Or ces entrées mettent en valeur les phénomènes sonores. En effet, une parole partage souvent des éléments formels avec d'autres paroles. Ces traits communs sont isolés et nommés par les Encyclopédistes pour former les entrées de leur base de données.

Les noms de ces entrées sont par ailleurs systématiquement au pluriel, par métonymie tout d'abord, mais également pour souligner le fait que chaque enregistrement donne une version légèrement différente du phénomène en question. Cette grille d'outils qui permet aux Encyclopédistes de penser la parole tire donc bien son origine des phénomènes sonores.

Puisque toute parole est jugée à l'aune de cette grille, on pourrait y voir une définition de la parole : ce qui ne correspond à aucun des critères n'est pas de la parole (en tout cas au sens où l'entend l'Encyclopédie). Il convient de nuancer d'emblée cette idée de définition. Définir n'est tout d'abord pas l'objet de l'Encyclopédie de la parole ; en outre, ses critères de classification évoluent (des entrées s'ajoutent, d'autres fusionnent ou se divisent). Il arrive même qu'une entrée naisse d'un enregistrement dont la forme orale ne correspond à aucune autre.

2. Une classification subjective

Le processus de collecte est un travail de longue haleine, qui s'effectue en plusieurs étapes et qui mobilise un nombre important de personnes. La Collection n'est donc pas le fruit du hasard : certains enregistrements conviennent et d'autres non. Les Encyclopédistes

⁴⁸ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 166.

⁴⁹ Nicolas Rollet à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 151.

cherchent, pour leur base de données, à rassembler des paroles dont la forme sonore est « suffisamment *remarquable* pour être collectionnée⁵⁰ », comme le dit Joris Lacoste.

Par rapport à quoi, cependant, une parole est-elle « remarquable » ? On pourrait imaginer qu'une telle parole s'éloigne d'une parole neutre : plus elle s'éloigne du neutre, plus elle est remarquable. Cependant il apparaît impossible de définir un neutre universel de la parole : chaque locuteurice est unique, de même que chaque situation d'élocution. Valérie Louys le souligne déjà dans son mémoire : « un piège que le collecteur se tend à lui-même : celui de penser qu'il existe certains archétypes de la parole, alors que celle-ci est par essence singulière⁵¹ ». Qui plus est, nous ne percevons pas les sons de la même manière. En témoignent, par exemple, les difficultés que peuvent avoir les hispanophones à distinguer /b/ et /v/.

Cependant, quelque chose, du fait de notre expérience, résiste, et il ne semble pas juste de dire que toutes les paroles se valent absolument : certaines nous touchent plus que d'autres. Nous faisons en effet la distinction entre la voix de nos proches et celle de personnes inconnues, nous distinguons les propos dans notre langue de ceux en langue étrangère, nous pouvons également avoir été marqué·es par la voix de certain·es comédien·nes (Annie Mercier, Fanny Ardant ou d'autres) qui nous semble sortir de l'ordinaire. Si toutes les paroles sont différentes, elles ne le sont pas de façon égale. Certaines manières de parler font partie de notre environnement langagier et d'autres non. Notre apprentissage de la parole est intimement lié à la manière dont parlent les gens qui nous entourent : « l'enfant construit des connaissances linguistiques dans un environnement langagier variable mais organisé selon des dimensions contextuelles et sociales⁵². » Nous apprenons la langue, bien sûr, mais également comment parler (la manière de réaliser les phonèmes, quel volume sonore adopter, quelles intonations, etc.). Nous synthétisons les manières de parler de notre entourage. Ce qui s'approche de cette synthèse personnelle nous est familier, et ce qui s'en éloigne nous semble « remarquable » d'un point de vue personnel. Les phénomènes remarquables sur lesquels les entrées se fondent le sont donc aux oreilles des Encyclopédistes, la classification des enregistrements est alors nécessairement subjective et non absolue.

⁵⁰ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 162. Je souligne.

⁵¹ Valérie Louys, *op. cit.*, f. 20.

⁵² Louis-Jean Calvet, *op. cit.*

3. Une définition en creux

Un des intérêts de l'Encyclopédie de la parole réside dans l'impressionnante ampleur de sa Collection, et dans la possibilité d'y accéder. En rassemblant ainsi plus d'un millier de documents, elle reproduit une sorte de photographie de son environnement langagier. De ce panorama de la parole se détachent des paroles qui sont plus rythmées, mélodiques, etc. que les autres : elles sont donc remarquables. L'internaute, parce qu'ayant accès à la Collection, peut entendre comme à travers les oreilles des Encyclopédistes. Par ailleurs, le contexte linguistique partagé par une oreille francophone contemporaine fait que les phénomènes mis en évidence sont reconnaissables. On peut ainsi mieux comprendre la classification et la grille d'entrées.

La base de données étant en évolution permanente, il est impossible de donner des chiffres définitifs : nous étudierons l'état de la Collection au 16 février 2020, soit quelques jours après la publication de la dernière entrée en date, « Combinaisons », ce qui nous permet malgré tout de dégager quelques tendances. On voit assez rapidement que tous les phénomènes ne sont pas équivalents. Le nombre de documents affiliés à une entrée peut être extrêmement variable. Certaines en comptent plus de 90 (« Emphases », « Mélodies », « Répétitions », « Séries », et « Timbres », la plus ample étant « Cadences » avec 98 occurrences). D'autres en contiennent moins de 50 (« Plis », « Ponctuations », et trois à 41 : « Alternances », « Résidus », « Sympathies »). L'entrée « Cadences » recense près de 2,4 fois plus d'enregistrements que les trois entrées les moins amples.

On pourrait imaginer que de telles disparités soient liées à l'âge des entrées dont l'index deviendrait de plus en plus fourni au fur et à mesure des années. Ce n'est toutefois pas le cas : « Combinaisons », la dernière en date, comptabilise 62 documents, soit 17 de plus que « Plis », créée treize ans auparavant.

Il n'y a pas non plus de lien direct avec les correspondances entre plusieurs index : en moyenne 57% des documents d'un index sont partagés avec un ou plusieurs autres index. On pourrait penser que les entrées les plus amples le sont parce qu'elles sont une sorte de carrefour où se rejoignent les enregistrements. Or si les entrées contenant plus de 90 items ont plus de documents partagés que les autres d'un point de vue numérique, ce n'est pas le cas en termes de proportion. En effet, dans l'index de « Plis » (qui compte 45 documents), 64% des documents sont partagés, tandis que pour « Timbres » (92 documents), seuls 42% le sont, soit nettement moins que la moyenne.

Il est par ailleurs difficile d'imputer ces disparités à la nature des phénomènes. On voit mal en effet pourquoi le fait d'être influencé·e par la manière de parler de quelqu'un (« Sympathies », 41 documents) serait plus de deux fois moins courant que de parler en même temps que quelqu'un (« Choralités », 87 documents) : si les deux phénomènes sont différents, on remarque en effet une certaine parenté entre eux. Les indices chiffrés, s'ils montrent quels phénomènes sont les plus présents dans la base de données, ne permettent pas de mettre en valeur une ligne directrice à l'échelle de la Collection. Il n'y a de toute façon « pas de cohérence sur le choix des entrées⁵³ ».

Cependant, si l'on interroge non pas les rapports des entrées à la Collection, mais les rapports des entrées entre elles, on peut voir des ponts se dessiner. « Sympathies » et « Choralités », comme nous venons de le voir, désignent deux phénomènes assez proches, or elles partagent 13 documents, soit donc plus d'un quart de l'index de la première. De même, « Combinaisons », issue de l'entrée « Répétitions », partage avec cette dernière 13 documents soit là encore près d'un quart de son index. Au contraire, « Séries » (« succession plus ou moins complexe d'éléments de discours apparaissant sur un même plan, comme faisant partie d'une même classe ou d'un même mouvement⁵⁴ ») n'en partage aucun avec « Alternances », qui désigne une parole caractérisée par des va-et-vient. On voit donc se dessiner divers pôles en fonction du type de phénomène auquel renvoie l'entrée (le contexte d'élocution, la structure de l'énoncé, et la nature du son : d'une part des éléments physiologiques – sur lesquels la personne qui parle n'influe pas –, et d'autre part des éléments musicaux – sur lesquels la personne qui parle peut influencer). Il s'agit bien de pôles et non de catégories fermées : le timbre (voir entrée éponyme) d'une voix est physiologique, on peut néanmoins travailler son timbre pour diverses raisons, et donc entrer dans une approche plus musicale de sa voix. Les enregistrements et les entrées gravitent autour de ces pôles qui définissent en creux la parole telle qu'elle est présentée dans la base de données. Cette définition singulière, puisqu'il s'agit de celle de l'Encyclopédie de la parole, ainsi qu'on l'a montré plus haut, rejoint les éléments théoriques et généraux de la parole comme vocalisation du langage : le contexte (la situation d'énonciation, le contexte linguistique), la structure du message communiqué, la voix comme résultat d'une action corporelle, et la voix travaillée volontairement dans la parole. La définition de l'Encyclopédie de la parole ne se confond cependant jamais avec la définition théorique,

⁵³ Nicolas Rollet à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 149.

⁵⁴ « Séries », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.* [En ligne : <https://encyclopedielaparole.org/fr/entrees/series>]

puisque les Encyclopédistes ne visent pas une définition intellectuelle unique, mais la singularité et la variété des phénomènes sonores dans une approche empirique.

C. Élever la parole au rang d'art

« Nous sommes tous des experts de la parole. » Tel est le slogan de l'Encyclopédie. Pour donner à entendre la variété des formes de l'oralité, les Encyclopédistes vont chercher à la source et font donc appel à des expert·es, nous, locuteurices du quotidien à travers le monde. Ce point mérite d'être développé dans la mesure où il s'agit d'un élément essentiel pour comprendre la façon dont ce collectif perçoit la parole, mais surtout pour ce que cela implique. Que signifie en effet produire un travail artistique à partir d'un matériau préexistant ? Qu'advient-il de l'oralité une fois passée par les mains des Encyclopédistes ?

1. La parole brute

Nous avons jusqu'ici évoqué la parole, telle qu'elle est perçue par l'Encyclopédie, avec une certaine distance : nous avons en effet pointé ce qui l'intéressait dans la parole, mais n'avons pas réellement décrit cette parole en elle-même. Or pour comprendre le travail du collectif, il est essentiel de le faire.

En effet, les Encyclopédistes ne sont pas les seul·es artistes à travailler la parole. C'est d'ailleurs une caractéristique des auteurices de théâtre. Certain·es le font de manière particulièrement remarquable. On pense par exemple à Valère Novarina et son écriture logorrhéique, qui cherche à dire plus que tout autre chose. Prenant le contre-pied de Wittgenstein, il termine son recueil *Le Théâtre des paroles* par un texte intitulé « Ce dont on ne peut parler c'est cela qu'il faut dire⁵⁵ ». On peut également citer Koffi Kwahulé qui invente une langue pleine de rythmicité et de musicalité en mêlant la parole au jazz⁵⁶, ou encore Sandrine Roche et ses textes multilingues⁵⁷, entre autres.

Le travail de l'Encyclopédie n'est cependant pas le même. En effet, là où les auteurices nommées ici écrivent de la parole, celle-ci travaille avec des enregistrements de paroles qui ont déjà été prononcées. Il s'agit de deux mouvements différents, quand d'un côté on produit de la parole, de l'autre on la reçoit. C'est l'idée même de la Collection :

⁵⁵ Valère Novarina, *op. cit.*

⁵⁶ Koffi Kwahulé, *La Dame du café d'en face / Jaz*, Montreuil, Théâtrales, 2015.

⁵⁷ Sandrine Roche, *La Vie des bord(e)s, Le caillou, la fleur et le bûcheron*, Montreuil, Théâtrales, 2018.

rassembler des éléments déjà existants. Pour la parole, l'Encyclopédie arrive donc dans un deuxième temps, après l'énonciation, au moment de l'enregistrement. Il est intéressant d'évoquer ici la polysémie de ce terme puisqu'il renvoie aux deux réalités du travail des Encyclopédistes en ce qui concerne l'établissement de la Collection. Un enregistrement désigne effectivement deux choses : 1) une action, le fait d'enregistrer ; 2) un objet, la piste audio que l'on obtient une fois cette action réalisée. Si la distinction n'est pas faite au sein de la base de données, on peut toutefois noter deux façons dont ces pistes audios la rejoignent : d'une part une parole a été entendue par un·e Encyclopédiste qu'il l'a enregistrée⁵⁸ ; d'autre part un·e Encyclopédiste a pris connaissance d'une parole grâce à un enregistrement déjà existant et l'a intégré à la Collection⁵⁹.

Dans la mesure où l'Encyclopédie n'intervient donc qu'après l'énonciation, on pourrait avancer qu'elle travaille à partir de la parole brute. Il faut préciser cette expression. Si la Collection contient en effet des enregistrements qui font entendre ce qui s'apparente à une forme de parole spontanée (et donc en ce sens brute – non-travaillée)⁶⁰, d'autres au contraire sont écrites, ciselées, répétées⁶¹. Néanmoins, puisque les Encyclopédistes n'opèrent pas de transformation sur les formes de la parole (en ajoutant des effets sonores, par exemple), celle-ci reste au sein de la Collection comme elle a été prononcée, brute.

2. Un changement d'état

Si la parole n'est pas modifiée par l'Encyclopédie, cela ne signifie pas qu'elle ne modifie rien. Le fait même d'enregistrer une parole constitue déjà une action et un travail sur l'oralité. La parole quitte son caractère corporel pour n'être plus qu'une bande sonore, elle est extraite de son contexte d'élocution. À ce premier changement, sur lequel nous reviendrons plus en détail lorsque nous évoquerons *Suite n°4*, s'ajoute un deuxième qui a lieu, comme l'explique Nicolas Rollet, au moment où l'enregistrement intègre la base de données :

⁵⁸ Cf. : « Bouilloire », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.* [En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/bouilloire>]

⁵⁹ Cf. : « Un croc de boucher », in *Ibidem.* [En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/un-croc-de-boucher>]

⁶⁰ Comme cette colère triste et affectée : « Leave Britney alone », in *Ibidem.* [En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/leave-britney-alone>]

⁶¹ « Par Madame Sarah Bernhardt », in *Ibidem.* [En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/par-madame-sarah-bernhardt>]

[...] c'est là qu'on va transformer ces extraits en documents, c'est-à-dire qu'on le retient dans la Collection, qu'on décide quand il commence et quand il se termine⁶².

L'enregistrement collecté n'est pas placé tel quel dans la base de données, les Encyclopédistes peuvent le raccourcir, par exemple, afin de lui donner sa « durée optimale d'audition⁶³ », celle qui permettra le mieux de faire entendre le phénomène sonore. Le document constitué peut également être un montage de deux enregistrements (comme c'est le cas pour « Sarkozy, père et fils⁶⁴ », où l'on entend d'abord l'un puis l'autre), ce qui permet, là encore, de faire mieux entendre un phénomène. La transformation a également lieu dans la nature de l'objet sonore puisque une fois référencés (provenance, lieu, date, etc.), les enregistrements sont alors attribués à une personne en particulier qui a prononcé quelque part une parole à un moment donné. L'enregistrement devient document puisqu'il témoigne que cette parole a été prononcée, et de la même manière que Barthes écrit que « dans la photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*⁶⁵ », on ne peut ici jamais nier que *la chose a été dite*. Pour paraphraser Barthes, on peut avancer que le « noème » de l'Encyclopédie de la parole est « ça-a-été-dit ».

Cependant, Lacoste opère une distinction nécessaire entre enregistrement et photographie :

L'enregistrement a toujours quelque chose du fantôme, avec pour moi un pouvoir beaucoup plus fort que la photographie [...]. Il porte en lui ce mystère de l'absence-présence : la voix d'une personne morte, on l'écoute au présent, ce qui est très différent de la photographie, qui est toujours une image du passé. J'écoute des voix toute la journée, depuis des années. Au bout d'un moment on est un peu hanté, quand même⁶⁶...

Effectivement, les deux matériaux n'induisent pas le même rapport au temps : tandis qu'un coup d'œil suffit à voir une photographie, il est impossible de faire pleinement l'expérience d'un enregistrement sans l'écouter en entier. L'enregistrement impose son propre temps. Or la durée d'écoute d'un document sonore est la même que la durée de la prise de son au moment de l'enregistrement. En somme, lorsqu'on écoute un document sonore, on le fait dans un temps aussi long qu'au moment où les sons ont été produits. On peut donc reprendre le noème de l'Encyclopédie de la parole ainsi : « ça-a-été-dit-dans-un-temps-similaire-à-celui-de-mon-écoute ».

⁶² Nicolas Rollet à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 151.

⁶³ Peter Shaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 435, cité dans Valérie Louys, *op. cit.*, f. 11.

⁶⁴ « Sarkozy, père et fils », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/node/9785>]

⁶⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 120.

⁶⁶ Joris Lacoste, cité par Fabienne Darge, *loc. cit.*

Comme on l'a vu plus haut, l'entrée d'un enregistrement au sein de la Collection est soumise à un choix : ce ne sont pas toutes les paroles prononcées que l'on peut y entendre, mais seulement celle que les Encyclopédistes jugent suffisamment remarquables. Tout le panorama de la base de données ne propose donc pas une expérience brute de l'oralité, mais un aperçu travaillé dans le but de déplacer l'écoute pour mettre en valeur la forme sonore.

3. Une œuvre d'art sonore

Il convient désormais d'interroger la nature de ce qui résulte de ces changements. Entreprise artistique travaillant à partir d'un matériau brut dont elle change le statut et modifie le contexte d'écoute, l'Encyclopédie recoupe les questions posées par le *ready-made*.

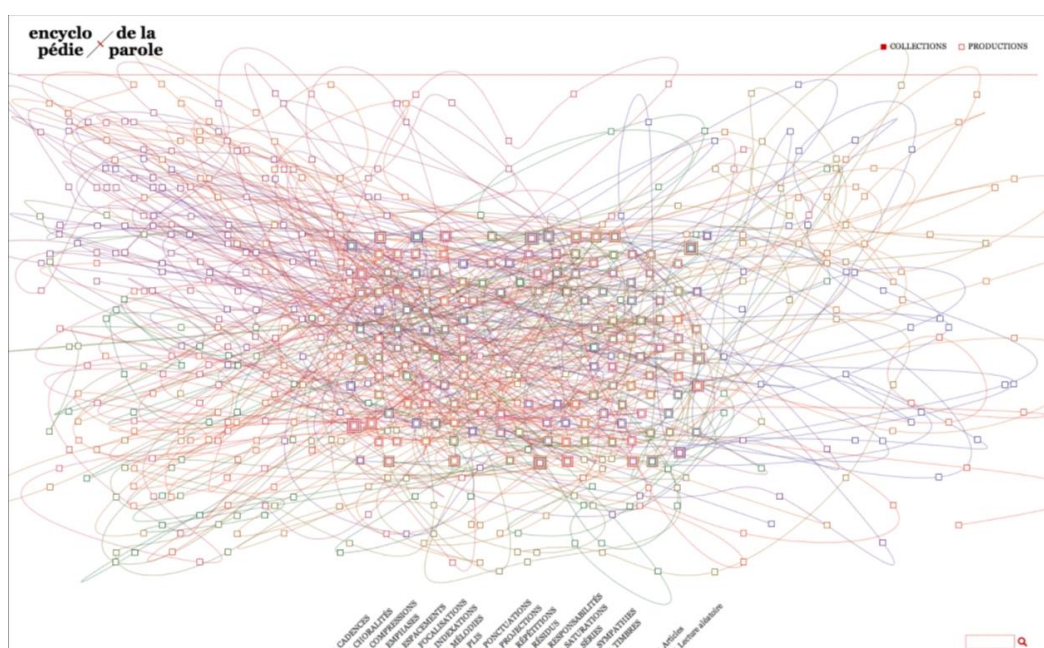
C'est en effet le principe-même de cette forme d'art que de déplacer un objet préexistant de son contexte d'origine (un urinoir ou une reproduction de la *Joconde*, pour citer les exemples les plus célèbres) pour en faire de l'art. Il s'agit alors plus de développer une démarche, à l'époque critique et ironique chez Duchamp, que de produire un objet. Cette pratique relève du dés-œuvrement dans la mesure où elle propose « une sortie du registre de l'œuvre ». C'est bien le cas semble-t-il du travail des Encyclopédistes qui ne créent pas un nouvel objet sonore à partir de celui préexistant, mais de la même manière que « ces pratiques dés-œuvrées [participent] de la nécessité d'inventer de nouvelles manières de rendre visible et de rendre partageable⁶⁷ ». L'Encyclopédie correspond tout à fait à cette description, puisque grâce à sa Collection disponible sur Internet, elle rend accessible tout un éventail de paroles auxquelles on ne prêterait pas la même attention.

Il faut néanmoins nuancer ces propos : si l'Encyclopédie ne module pas la forme sonore, cela ne veut pas dire qu'elle ne produit rien. Elle ne fait effectivement pas que reprendre des enregistrements existants, mais elle en réalise aussi elle-même, comme nous venons de le voir. Par ailleurs, la Collection est également une production des Encyclopédistes organisée par des outils nouveaux, les entrées. Bien que ces outils soient des idées, et donc immatériels, ce sont bien des œuvres d'art⁶⁸, fruit d'une démarche artistique menée sur plusieurs années. Non content de proposer des œuvres conceptuelles, le collectif produit aussi des œuvres tangibles :

⁶⁷ Cora Novirus, « Dés-œuvrement », in *Multitudes*, n° 80, septembre 2020, p. 65-66.

⁶⁸ Émeline Jaret, « Rejet et héritage de l'art conceptuel : quelques exemples français (1973-1995) », in *Marges*, vol. 2, n 27, 2018, p. 69-70.

des textes d'une part (les notices des entrées et les articles sur certains enregistrements), et le site Internet d'autre part. Si le premier exemple est un médium classique de l'expression artistique, le second est plus original. Ce n'est toutefois pas quelque chose d'inédit puisque ces dernières décennies s'est développée une pratique appelée Net art, qui « désigne les créations interactives conçues *par, pour et avec* le réseau Internet, par opposition aux formes d'art plus traditionnelles transférées *sur* le réseau ». La Collection n'est pas née *pour* être sur le réseau Internet – l'idée n'est pas venue tout de suite⁶⁹ – mais celui-ci s'est imposé comme le support idéal, non seulement parce qu'il permet au public d'y avoir accès dans son intégralité, mais également parce qu'il permet de la figurer. Après une première version qui présentait les enregistrements dans une simple liste, une deuxième a vu le jour en même temps que l'exposition *Collection (17 février 2011)* qui s'est tenue à Nice, au Centre National d'Art Contemporain de la Villa Arson. En voici une capture d'écran⁷⁰ :



Le collectif g.u.i. a assuré le développement du site Internet et de l'installation qui fonctionnaient sur le même principe, que Nicolas Rollet décrit ici :

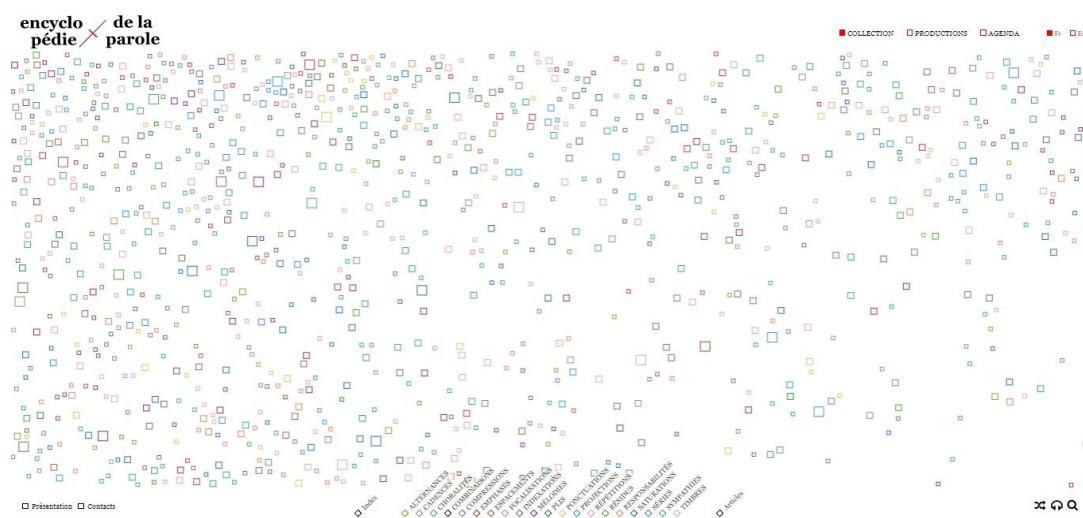
[...] il y avait une carte, comme une carte de métro. Chaque entrée était une ligne, et les documents qui correspondaient à plusieurs phénomènes étaient des correspondances. Donc on prenait le fil « Projections », il y avait vingt petits carrés qui figuraient les vingt documents de l'entrée, et en même temps on pouvait changer de lignes, parce qu'il y avait des documents qui étaient à la fois « Projections » et « Plis ». Tout était représenté à plat⁷¹.

⁶⁹ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 160.

⁷⁰ g.u.i., « L'Encyclopédie de la parole », [En ligne : <http://www.g-u-i.net/projects/encyclopedie-de-la-parole>]. Consulté le 21 mai 2020.

⁷¹ Nicolas Rollet à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 152.

La version actuelle du site, datant de 2018 et développée par Figures Libres, rassemble sous forme d'un nuage les documents représentés par des carrés de tailles diverses (en fonction du nombre d'entrées auxquelles ils sont affiliés : les petits, une entrée ; les moyens, deux ou trois entrées ; les gros, quatre ou plus). Ils se déplacent dans tous les sens sur la page en s'entrechoquant, très vite d'abord, puis, à mesure que l'on reste sur le site, ralentissent et s'arrêtent, avant de repartir si notre activité reprend. Avec la disparition des lignes, la présence des entrées, quoique toujours signifiées par un code couleur, est moins flagrante, et la lumière est plus portée sur la Collection dans son ensemble. Le nuage est un tout à la fois homogène et hétérogène puisqu'il rassemble la Collection en une entité unique (le nuage, donc), mais sans dissoudre les enregistrements représentés par des carrés que l'on distingue très clairement⁷² :



L'Encyclopédie de la parole produit donc ici une véritable œuvre graphique, tangible, plus seulement conceptuelle mais concrète puisque l'internaute peut interagir avec elle. Si elle n'est pas exactement la Collection – puisque la carte n'est pas le territoire – elle la figure. La forme du nuage montre que cette œuvre, fruit de toute la démarche artistique des Encyclopédistes, repose sur les enregistrements.

Pour résumer, L'Encyclopédie voit en la parole quelque chose de spécifique. Elle s'intéresse en fait à la variété des formes de l'oralité. Elle définit son objet de travail à partir de des phénomènes sonores qu'elle observe dans des paroles qu'elle ne produit pas mais qu'elle écoute et rassemble au sein de sa Collection. Se produit alors un double changement

⁷² Capture d'écran, « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

d'état : les enregistrements deviennent des documents, preuve que cette parole a été prononcée, et la base de données devient une œuvre d'art sonore, figurée sur le site Internet sous la forme d'un nuage. La parole, passée entre les mains des Encyclopédistes, est donc un objet d'art.

II. La matière première des spectacles

La Collection et les pièces de l'Encyclopédie de la parole ne sont pas deux choses séparées l'une de l'autre : elles s'articulent en permanence. Pour les spectacles, les Encyclopédistes viennent puiser, dans la base de données, les éléments nécessaires à la création théâtrale. Dans la mesure où la parole est élevée au rang d'art, comme on vient de le voir, plusieurs questions sont soulevées. En quoi une œuvre d'art peut-elle être le matériau d'une autre œuvre ? Qu'est-ce que cela implique pour les spectacles de l'Encyclopédie, et dans quelle mesure cela diffère-t-il de ce qui se passe habituellement au théâtre ? Comment les pièces du collectif se nourrissent-elles de cette œuvre ?

A. Une œuvre-matériau

La relation entre la Collection et les spectacles de l'Encyclopédie de la parole est singulière. Ceux-ci sont comme le prolongement de celle-là, et viennent la compléter et l'enrichir. Il s'agit alors de définir plus précisément la façon dont spectacles et Collection s'articulent, et pour ce faire, d'interroger la nature exacte de cette dernière.

1. Deux niveaux d'achèvement

La base de données est à cheval sur deux échelles – le général et le particulier –, ce qui pose des questions sur l'achèvement de l'œuvre qu'elle constitue.

À l'échelle générale, l'œuvre est inachevée. La Collection est effectivement toujours en mouvement, on l'a vu. Alors qu'on lui demande au cours d'un entretien mené par Margot Dacheux et Frédéric Maurin s'il envisage une fin au travail de l'Encyclopédie de la parole, Joris Lacoste répond d'ailleurs : « Non. Ça ne veut pas dire qu'il n'y en aura pas, mais on ne pose pas *a priori* le terme de la recherche. » Cette réponse est intéressante car elle met sur un pied d'égalité recherche et Encyclopédie de la parole, et indique que celle-là est la substance de celle-ci. Or, l'exploration de l'oralité est infinie puisque chaque parole est nouvelle. On pourrait objecter que les spectacles ou l'exposition constituent un achèvement : c'est à chaque fois l'aboutissement d'un travail d'écriture, de répétitions, de mise en scène d'une part ; et de conception, de design, de développement d'autre part. Ces productions sont cependant prises dans un grand mouvement général qu'est l'Encyclopédie de la parole, comme l'indique Nicolas Rollet lors du même entretien :

Nous avons une ligne qui est celle du travail de recherche, inépuisable, mais cette ligne est découpée en segments qui sont les produits du travail à tel ou tel moment de la recherche. D'ailleurs, le nom de l'installation à la Villa Arson était *Collection (17 février 2011)* : il s'agissait de présenter l'état de la Collection à cet instant-là. Dans la mesure où on ne recherche ni l'exhaustivité ni l'universalité, la finitude des objets créés n'est pas contradictoire avec la poursuite d'un travail *a priori* infini⁷³.

Et Joris Lacoste d'ajouter :

Dans la dialectique de la recherche et de la publication, le moment de publication fonctionne toujours comme une coupe : ce n'est jamais la somme ni même l'aboutissement du projet, mais un état de la recherche à un moment donné. Et cette publication reste vivante car d'autres vont suivre sous forme de spectacles, d'installations, peut-être de compositions musicales. Au-delà des projets nécessairement bornés dans le temps de leur présentation, la recherche possède une dimension processuelle et dynamique qui l'inscrit dans le long terme⁷⁴.

Il apparaît donc clairement, dans les propos des deux Encyclopédistes, qu'ils considèrent l'exposition et les spectacles de leur collectif comme des instantanés pris dans un grand processus d'exploration de l'oralité. Comme le soulève Nicolas Rollet, le titre de l'installation est explicite puisqu'il renvoie au statut de la Collection lors d'un jour très précis.

Si, à grande échelle, l'Encyclopédie de la parole est caractérisée par un inachèvement perpétuel, elle touche au but cependant à l'échelle particulière. Au sein de la Collection, en effet, chaque enregistrement, malgré le fait que la disparition totale du signifié est impossible, est perçu à travers ses caractéristiques sonores. Le processus de mise en évidence de la forme de la parole s'arrête donc à un certain point au-delà duquel il ne lui est plus possible d'aller. Le but des Encyclopédistes n'est d'ailleurs pas d'éradiquer le contenu textuel d'une parole, mais de rééquilibrer les rapports entre forme et contenu. L'Encyclopédie de la parole atteint en somme son objectif de manière ponctuelle. On pourrait résumer la base de données ainsi : une collection inaboutie de micro-aboutissements.

2. Les enregistrements comme points de départ artistique

Les enregistrements sont les fondations artistiques de l'Encyclopédie de la parole puisque la démarche de classification naît des phénomènes sonores qui y sont présents. Par ailleurs, ainsi qu'on l'a vu précédemment, le nuage sur Internet est l'édifice construit de toutes les petites pierres que sont les documents. L'internaute, enfin, n'écoute la Collection qu'un document à la fois. Le document constitue en somme l'élément atomique de la

⁷³ Margot Dacheux et Frédéric Maurin, « L'impossible tout et les parties multiformes », *Alternatives théâtrales*, novembre 2013, p. 65.

⁷⁴ *Ibidem*.

Collection. Tout d'abord d'un point de vue étymologique (du grec *ἀτομος*, « indivisible »), puisqu'au sein du nuage sonore le carré est irréductible, mais également, métaphoriquement, parce qu'à l'instar des atomes qui composent la matière, les enregistrements composent la Collection d'une part, et les productions de l'Encyclopédie de la parole d'autre part. Les spectacles créés par l'Encyclopédie de la parole consistent en un montage de ces enregistrements, reproduits sur scène. La pièce *Suite n°3*, par exemple, commence par « En cas d'attaque terroriste⁷⁵ », « X'emozzjoni⁷⁶ », « Me parece que le han bajado de precio⁷⁷ », et ainsi de suite : pour la partition de ce spectacle, Joris Lacoste et Pierre-Yves Macé agencent donc des enregistrements sonores préexistants dans une démarche qui rappelle celle du *sampling* en musique. Les artistes qui utilisent cette technique prélèvent des *samples* (en français, des « échantillons ») dans des morceaux d'autres musicien·nes pour en réutiliser une ligne mélodique ou rythmique dans une composition personnelle. Cela ne se limite pas aux sons des seuls instruments, mais également à la voix, comme l'explique Jean-Michel Jarre :

Je vais utiliser en fait des mots non pas pour ce qu'ils signifient, mais simplement pour leur aspect phonétique et sur le plan sonore. Je vais aller me balader un peu partout dans le monde pour aller collecter des sons vocaux, parlés, chantés, d'ethnies, de gens complètement différents, pour en faire ma première palette sonore. À la place d'un instrument traditionnel, je vais remplacer ça par des éléments vocaux⁷⁸.

Le parallèle avec le travail de collecte effectué par l'Encyclopédie de la parole est ici flagrant. Qui plus est, avec l'expression « palette sonore », le compositeur soulève un point intéressant : comme la peinture disposée sur une palette, le son est pour lui une matière, une substance qu'il façonne pour former une œuvre d'art. Or c'est bien ce que fait également Joris Lacoste lorsqu'il compose les partitions de ses spectacles. Les enregistrements sont donc véritablement le matériau artistique de ces derniers, ce avec quoi ils sont créés.

3. Une œuvre-matériau

Il convient désormais de replacer ces enregistrements dans leur contexte. Comme l'explique Nicolas Rollet, un document n'existe pas sans la Collection. Dans les faits,

⁷⁵ « En cas d'attaque terroriste », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : [https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/en-cas-dattaque-terroriste.](https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/en-cas-dattaque-terroriste)]

⁷⁶ « X'emozzjoni », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/xemozzjoni>]

⁷⁷ « Me parece que le han bajado de precio », in *Ibidem*.

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/me-parece-que-le-han-bajado-de-precio>]

⁷⁸ Maro Chermayeff et Christine Le Goff, « SOUNDBREAKING, La grande aventure de la musique enregistrée : Générations Sample », Arte, 2017, 17'50"-18'30".

effectivement, l'internaute le trouve toujours au milieu du nuage ou parmi l'index d'une entrée. Non seulement il est indissociable de la collection, mais il est également modifié par elle : son arrivée dans la base de données fait qu'il devient un document. Ce changement de statut fait la part belle à l'oralité, et c'est à ce moment seulement que les documents peuvent constituer une matière sonore. Ils ne peuvent l'être que grâce au travail de collection et de classification.

Or, on l'a vu, la base de données est l'œuvre de l'Encyclopédie de la parole. Le nuage qui la représente est en somme une grande bibliothèque inachevée de documents sonores. Cette œuvre n'est donc pas une statue figée dans le marbre, mais plutôt le bloc de marbre lui-même, un matériau au service de la création artistique. Cette œuvre-matériau est une étape : le résultat de ce dont elle découle, et l'embryon des œuvres à venir.

B. Faire œuvre d'une œuvre : une démarche de création théâtrale

Ce statut mixte n'est pas sans rappeler celui du texte de théâtre, à la fois œuvre achevée par l'auteurice et matériau de création pour un spectacle. Cette comparaison est essentielle, car au-delà de cette simple ressemblance, les enregistrements sont bien appelés à devenir textes de théâtre. Il apparaît alors judicieux de s'interroger sur la nature du texte de théâtre et de questionner l'œuvre-matériau de l'Encyclopédie de la parole à l'aune des problématiques qu'un tel sujet soulève.

1. La nécessité de l'identité : introduction de la notion de système

La création humaine ne se fait jamais *ex nihilo*, on crée toujours à partir de quelque chose. On sculpte avec un bloc d'argile ou de marbre, on peint avec de la peinture, on écrit avec de l'encre (Victor Hugo avait d'ailleurs envisagé d'appeler *Notre Dame de Paris, Ce qu'il y a dans une bouteille d'encre*⁷⁹). Il y a une matière initiale que la création transforme. Si l'art conceptuel, comme on l'a évoqué plus tôt, a cherché à s'affranchir toutefois de l'importance de la matière, un art purement immatériel est impossible. Ainsi que le montre le docteur en esthétique Frédéric Guzda, « la question de l'art ne peut se poser sans la question de l'œuvre, même et surtout quand elle affirme devoir s'affranchir de sa nécessité ». Il y a toujours une œuvre : même si c'est une liste de titres d'œuvres jamais

⁷⁹ Marieke Stein, « L'histoire de l'œuvre », in Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Flammarion, 2009, p. 680.

écrites, comme pour Cendrars, même si c'est la copie d'un texte, même si c'est l'esquisse d'un geste, ce n'est pas rien. Il y a toujours une matière qui aura été changée, soit dans sa forme (on l'a sculptée, coupée, peinte, on a agencé d'une manière nouvelle des mots qui existaient, etc.), soit dans sa présentation (un urinoir dans un musée, un détournement du nom, une nouvelle conceptualisation de la matière). L'artiste agit toujours, et toujours il transforme. Or on ne constate une transformation que parce que quelque chose est resté identique avant et après cette transformation, comme l'explique Etienne Klein :

Changer, ce n'est pas être remplacé, ce n'est pas cesser d'être soi, c'est être soi autrement. Cette conviction foncière d'une identité qui perdure *dans* et *malgré* le changement se nourrit dans notre expérience quotidienne et constitue la trame de notre rapport ordinaire au devenir : [...] cette bicyclette rouge, c'est celle qui, autrefois, était bleue ; la même qui a été repeinte en rouge. Nous parvenons donc à comprendre le changement, mais à la condition de considérer que le sujet du verbe changer, *cela* qui change, c'est *ce qui ne change pas au cours du changement*.

Fascinante conclusion, au demeurant : une chose *x* ne peut changer que si, en elle, « quelque chose » ne change pas, et c'est parce que ce « quelque chose » ne change pas qu'on peut dire de *x* qu'il change⁸⁰.

Dans la transformation opérée sur la matière lors de la création d'une œuvre, les artistes ne transforment pas tout : la création se fait donc *par rapport* à quelque chose qui, demeurant intact, permet de constater la nouveauté due à la création. L'Encyclopédie de la parole travaille à partir d'une matière, l'oralité qu'elle pense au moyen d'un système d'entrées qui demeure dans un temps court (d'un enregistrement à l'autre) et long (la première entrée, « Cadences » est toujours en vigueur aujourd'hui). Ce système sert d'appui de création aux Encyclopédistes de deux façons : de manière interne (la grille est son propre socle : certaines entrées naissent d'entrées préexistantes, comme c'est le cas pour « Combinaisons », issue de « Répétitions »), et de manière externe (la grille sert de socle aux spectacles). Effectivement, quand l'Encyclopédie crée un spectacle, elle utilise les documents présents dans sa Collection et se sert des entrées pour jouer sur les formes sonores⁸¹. Or, comme nous l'avons vu précédemment, ce socle sur lequel s'appuient les Encyclopédistes est particulier : c'est une œuvre d'art.

Le fait de créer un spectacle à partir d'une œuvre d'art n'est pas quelque chose d'inédit. Dans une vision classique que l'on nuancera par la suite, le texte théâtral est une œuvre littéraire achevée qui reste identique à travers le temps, dont on peut citer des répliques, voire des passages entiers pour les plus célèbres d'entre elles. Quand on met en

⁸⁰ Etienne Klein, *Le Facteur temps ne sonne jamais deux fois*, Paris, Flammarion, 2007, p. 103.

⁸¹ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 164.

scène *Hamlet*, pour prendre un exemple canonique, c'est à partir de ce socle solide et immuable que l'on crée.

2. La nécessité de l'évolution : introduction de la notion de faille

Cependant, si la création est possible parce que quelque chose reste identique, tout ne doit pas rester identique : pour qu'une chose change, il faut qu'elle puisse changer. De même, si un système permet l'évolution, un système trop rigide l'empêche. Le système scientifique intègre par exemple la possibilité d'un changement. C'est ce que propose Dominique Pestre dans son *Introduction aux Science Studies*⁸². Il évoque Bachelard, Popper ou encore Kuhn, grands noms de l'épistémologie du XX^e siècle, qui mettent en valeur l'importance des réfutations ou des corrections dans la construction du savoir scientifique, qui n'est donc pas quelque chose de figé. Régulièrement, il arrive que les scientifiques fassent une découverte qui bouscule ce que l'on pensait jusqu'alors (découverte d'une nouvelle espèce, d'une nouvelle planète, fouilles archéologiques, etc.). Le constat d'un phénomène ne faisant pas partie du système pousse donc à redéfinir le système, soit – pour reprendre Deleuze – à « créer [de nouvelles] fonctions⁸³ ». Le savoir n'est donc pas pensé comme une masse de granit immuable, mais comme quelque chose qui peut évoluer. C'est le critère de la réfutabilité que développe Popper : une théorie scientifique n'est pas vraie mais non-fausse, c'est-à-dire valide jusqu'à ce qu'une autre théorie ou l'expérience ne vienne l'invalider. Dans cette place laissée au peut-être, à l'incertain, le changement a lieu. La faille est donc créatrice.

Cette mécanique n'est pas l'apanage de la seule science. Un texte théâtral est en effet un objet particulier. Comme le résume Viala, « le théâtre est nécessaire au texte⁸⁴ ». Le texte porte donc en lui une forme d'inachèvement. C'est en somme un texte à trous⁸⁵ que la scène est amenée à explorer (pourquoi tel personnage dit-il cela ? mais est-ce un personnage ? qu'est-ce que cela fait de dire ce texte écrit ? etc.). C'est justement grâce à

⁸² Dominique Pestre, *Introduction aux Science Studies*, Paris, La Découverte, 2006.

⁸³ Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990, cité dans Valérie Devillard, « Chercheurs ou artistes ? Entre art et science, ils rêvent le monde (sous la direction de Monique Sicard) », *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, vol. 14 / 75, 1996, p. 189.

⁸⁴ Alain Viala et Daniel Mesguich, « Des textes », in *Le théâtre*, 2e éd., PUF, Paris, 2018., p.43.

⁸⁵ Voir les travaux d'Anne Ubersfeld à ce sujet.

ces trous que la mise en scène est possible, puisque « rien n'est jamais vraiment joué, tout reste toujours "à jouer", et l'on peut raconter l'histoire tout autrement⁸⁶ ».

Le parallèle avec le travail de l'Encyclopédie est assez clair. Comme on l'a vu plus haut, la Collection est en effet une œuvre inaboutie, un système avec de nombreuses failles. La liste des enregistrements qu'elle contient varie sans cesse au même titre que la grille des entrées, dans un mouvement plus lent. Les paroles, sorties de leur contexte d'origine, qui flottent dans un nuage toujours changeant, sont en milieu instable. Ce sont ces instabilités, ces failles qui rendent possible la création théâtrale.

3. La création : une articulation entre faille et système

On voit ici que faille et système sont également nécessaires à la création. Ni l'un ni l'autre ne prévaut : la création naît donc de leur articulation. C'est en somme ce qu'affirme Mesguich en écrivant :

Mettre en scène, c'est, avant tout peut-être, chercher le rapport le plus fructueux, celui qui le plus donnera à rêver et à penser, entre une écriture, toujours déjà passée (qu'elle date des Grecs anciens ou bien qu'elle ne fût achevée qu'il y a cinq minutes), et le présent⁸⁷.

Alors, en articulant système (texte) et failles (qui permettent au présent d'advenir), le spectacle se crée et n'a de cesse de se créer. Il en va de même pour l'Encyclopédie de la parole : il y a toujours quelque chose qu'elle ne transforme pas dans la matière qu'elle travaille, et quelque chose qu'elle transforme. Il s'agit alors de s'interroger sur la nature de ce qui reste identique et sur celle de ce qui change. Le système de l'Encyclopédie de la parole, comme on l'a évoqué auparavant, se compose de la grille d'entrées et des enregistrements, c'est-à-dire, en un mot, de la Collection. Or cette Collection est l'essence même de l'Encyclopédie de la parole, c'est ce qui la définit, son identité : par un jeu d'éponymie d'une part, et parce qu'elle constitue son travail de fond d'autre part. L'identité de l'Encyclopédie de la parole est forgée par ses penchants scientifiques qui lui permettent par exemple de définir des entrées qui restent inchangées treize ans après leur création, comme c'est le cas de « Cadences ». Cette Collection n'est cependant pas une masse immuable : la grille d'entrées évolue, de nouveaux enregistrements apparaissent. En créant, les Encyclopédistes donnent vie à leur base de données. Or cette vie n'est possible que parce que le système de la Collection comporte des failles sans lesquelles elle resterait

⁸⁶ Alain Viala et Daniel Mesguich, *loc. cit.*, p.66.

⁸⁷ *Ibidem.*

inchangée. Si la base de données prend vie grâce à la faille, on pourrait alors s'interroger sur la nécessité du système – qui n'est pas vivant – autour de la faille. Or la présence d'un système, inerte, rend, par comparaison, l'écoulement du vivant à travers la faille plus visible. Prenons l'exemple d'un bassin d'eau : le bassin, inerte, représente le système, tandis que l'eau, l'élément mobile, représente le vivant. Si le bassin est absolument étanche, l'eau ne s'écoule pas : l'eau ne s'écoule que s'il y a une faille dans une paroi du bassin. Par ailleurs, si l'eau n'est pas retenue dans le bassin, elle s'écoule tout d'un coup jusqu'à ne plus bouger et former une flaque. C'est donc la présence du bassin qui garantit un mouvement de l'eau. La force avec laquelle l'eau s'écoule est comparable au *Trieb*, cette force vitale du désir que Jean-François Lyotard développe dans *Discours Figure*⁸⁸. Le *Trieb* est comme une éruption volcanique qui vient perforer le système du langage et devient créatrice, par exemple, de lapsus. Ainsi la rigueur de la démarche de l'Encyclopédie de la parole canalise l'activité créatrice de cette dernière pour lui donner plus de force.

Cette articulation est assez caractéristique du fonctionnement du collectif. Quand, pour créer un spectacle, les Encyclopédistes ne trouvent pas l'enregistrement qui leur convient au sein de la Collection, iels vont en collecter un nouveau spécialement pour l'occasion. Ainsi les manques de la base de données ne sont pas un frein pour le théâtre, mais, au contraire, incitent au travail de collecte qui est le fondement même du processus créatif de l'Encyclopédie⁸⁹. L'enregistrement collecté viendra en retour compléter la Collection.

C. Une œuvre-minerai dans laquelle l'Encyclopédie vient creuser

Si un rapprochement peut être fait entre la Collection et un texte de théâtre, il convient cependant de les distinguer. Elle n'est de fait pas un texte (ou une partition sonore) à proprement parler, mais elle est ce avec quoi les textes (ou partitions) des spectacles sont créés.

1. Un univers sonore

Deux points majeurs séparent la Collection du texte de théâtre. Tout d'abord, il ne s'agit pas d'un texte, mais d'un ensemble de documents sonores. Un texte peut être lu,

⁸⁸ Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

⁸⁹ Voir Valérie Louys, *op. cit.*

récité, en un mot vocalisé, mais il passe toujours par de l'écrit⁹⁰ – avant ou après sa potentielle mise en voix. Le texte de théâtre, s'il précède les répétitions, est en effet soit édité, soit présenté sous forme écrite inédite. S'il est créé dans le temps des répétitions – ce que l'on appelle une *écriture* de plateau –, on le couche sur papier au fur et à mesure du travail ou bien il reste oral mais n'échappe pas à des modifications de séance en séance qui relèvent d'un travail d'écriture. Si quelques documents de l'Encyclopédie de la parole ont été retranscrits sous forme textuelle, cela reste marginal par rapport à la totalité de la base de données et ces retranscriptions ne sont pas directement accessibles, ce qui en fait une sorte d'annexe. Tels qu'ils se présentent aux internautes, les documents n'existent que sous la forme de carrés qui correspondent à des enregistrements sonores.

Le parallèle avec la musique enregistrée est plus évident : on écoute, dans les deux cas, une bande sonore qui a été gravée par le passé. La présentation de la Collection sur Internet n'est de plus pas si éloignée de celle de la musique à l'heure du numérique que l'on peut écouter sur des sites de streaming comme Deezer ou Spotify, par exemple, puisqu'elle en reprend certains codes graphiques (les symboles *play* et *pause*, la barre de lecture accompagnée d'un minutage).

Un album de musique et la base de données de l'Encyclopédie de la parole ne s'écrivent toutefois pas de la même manière dans le temps. Un album de musique a une certaine durée, qui est en quelque sorte imposée à l'auditoire, de même que l'ordre des morceaux. La Collection de l'Encyclopédie de la parole a bien sûr une durée totale si l'on cumule tous les enregistrements, mais ceux-ci sont tellement nombreux que les écouter dans leur totalité et à la suite les uns des autres relève du cas particulier, et quand bien même, l'enchaînement des enregistrements n'est pas nécessaire. En effet le nuage n'est pas un tout aristotélicien parce qu'il n'a pas de début, de milieu, ni de fin. La Collection est mise à disposition de l'internaute qui décide de la façon dont elle s'inscrit dans le temps, déambulant d'un enregistrement à l'autre à son gré, s'attardant à l'envi sur l'un d'eux ou n'en écoutant qu'une partie. En cela, la base de données diffère de la musique, donc, mais c'est également le second point qui la distingue du texte de théâtre. La Collection apparaît alors comme un univers sonore à explorer.

⁹⁰ Roland Barthes, « Théorie du texte », *Encyclopædia Universalis* [En ligne : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>]. Consulté le 8 juillet 2021.

Lorsque l'Encyclopédie crée un spectacle, ce dernier s'inscrit dans cet univers puisqu'il en reprend les éléments qui le composent d'une manière comparable à la façon dont un roman, un film, une pièce, ou un épisode de série s'inscrit dans un univers fictionnel. Lorsque *Mourir peut attendre* de Fukunaga sortira en salle le 6 octobre 2021, on ne le regardera pas comme un film d'action lambda, mais comme le nouveau *James Bond*, en s'attendant à ce qu'il en brasse les codes (smoking, martini, gadgets, etc.) et que des personnages marquants apparaissent (Bond bien sûr, mais aussi M, Q, ou encore Money Penny). Si la Collection n'est pas à proprement parler un univers fictionnel puisqu'elle n'est pas homogène mais qu'elle fait au contraire la part belle à la diversité des paroles, on peut cependant y noter un certain nombre de marqueurs récurrents : les enregistrements d'hypnose, de sport (commentaires ou coaching), de discours politiques (on en compte une soixantaine), etc. Ces repères dessinent une sorte de cartographie caractéristique de la Collection et constituent des passages presque obligés des spectacles. Il y a en effet des discours politiques dans *Parlement*⁹¹, dans *Suite n°1*⁹², dans *Suite n°2*⁹³, dans *Suite n°3*⁹⁴, dans *Suite n°4*⁹⁵, dans *Jukebox 'Gennevilliers'*⁹⁶, dans *blablabla*⁹⁷. *L'Encyclopédiste* échappe à cette règle mais on y entend deux enregistrements de babil⁹⁸⁻⁹⁹, autre forme fréquente de la Collection.

2. Des outils...

Cet univers sonore ne se présente pas sans clefs. La Collection de l'Encyclopédie de la parole désigne à la fois les documents assemblés et la grille d'entrées qui l'ordonne. En effet, ces entrées sont de véritables outils pour appréhender la parole. Sur le site Internet, l'écoute est libre, mais elle est toujours, si ce n'est guidée, du moins accompagnée par les

⁹¹ « Encyclopédie de la parole », *op. cit.* [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/monsieur-hollande>]

⁹² « Thank you », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/thank-you>]

⁹³ « We will prevail », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/we-will-prevail>]

⁹⁴ « Xemozzjoni », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/xemozzjoni>]

⁹⁵ « ich darf die Sitzung für eröffnet erklären », in Encyclopédie de la parole, « Présentation des documents sonores du spectacle », Strasbourg, Septembre 2020.

⁹⁶ « C'est ça la réalité », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/cest-ca-la-realite>]

⁹⁷ Antoine Billet, « Blablabla (trailer) », Saint-Quentin-en-Yvelines, 2018. 1'15''-1'25''.

Extrait d'un discours d'Emmanuel Macron dans lequel il annonce sa candidature aux élections présidentielles de 2007.

⁹⁸ « Achii chii mee », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/achii-chii-mee>]

⁹⁹ « Da da da da da da », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/da-da-da-da-da-da-da>]

entrées : leur onglet est mis en valeur lorsqu'un document qu'elles contiennent est écouté. La base de données propose chaque fois de prendre conscience, pour mieux les reconnaître, des phénomènes audibles. Il ne s'agit toutefois pas de lister de manière exhaustive tous ces phénomènes mais de nommer les plus « remarquables », pour reprendre le critère des Encyclopédistes. Chaque document n'est pas rattaché à toutes les entrées auxquelles il pourrait prétendre, mais uniquement à celle(s) qui semble(nt) la (les) plus évidente(s) : toute parole a un timbre particulier, mais certains timbres sont plus marquants¹⁰⁰. De ce fait, si un document est affilié à une entrée, cela ne veut pas dire qu'on n'y entend pas d'autres phénomènes sonores, mais qu'on y entend particulièrement un phénomène.

Outils pour l'écoute, les entrées sont également des outils pour l'écriture des partitions des spectacles. Elles jouent un rôle important lors de la collecte des enregistrements, comme celle qui a lieu en amont de chaque version de *Jukebox* en collaboration avec des habitant·es de la ville où se jouera le spectacle. Tandis que les bénévoles fournissent des enregistrements qui leur semblent être représentatifs de leur ville, les Encyclopédistes qui animent les ateliers apportent leur expérience quant à l'intérêt formel des matériaux, en faisant référence notamment, et ce de manière régulière, aux différentes entrées de la Collection. En s'appuyant sur ces références qu'iels manient avec habitude, iels peuvent juger s'il est judicieux ou non de garder tel ou tel enregistrement dans la sélection finale. Il ne s'agit bien évidemment pas de critères de validité, mais plutôt de guides, de points de repère pour mieux appréhender la parole. Les entrées, puisqu'elles font partie intégrante de la collecte, qui, comme le rappelle Valérie Louys¹⁰¹, caractérisent le processus de création de l'Encyclopédie, sont bien au cœur de sa démarche artistique.

Regardons maintenant d'un peu plus près ce qui constitue le résultat de la collecte : la partition des spectacles. Prenons par exemple celle de *Parlement* et demandons-nous à quelles entrées sont affiliés les documents qui la composent. On remarque que dans le premier mouvement, intitulé « Legato », près d'un quart de la quarantaine de documents est classé dans « Répétitions », alors qu'il n'y en a aucun parmi les neuf enregistrements du second mouvement, « Staccato ». Les noms des mouvements reprennent des termes italiens utilisés en musique pour désigner une manière de jouer : *legato* (de façon liée, sans détacher les notes), et *staccato* (de façon saccadée, en détachant les notes). Si le phénomène

¹⁰⁰ « Il avait un salon tapissé d'astrakan », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/il-avait-un-salon-tapisse-dastrakan>]
Le timbre de Gainsbourg période Gainsbarre est reconnaissable entre mille.

¹⁰¹ Valérie Louys, *op. cit.*

de répétition peut marquer un arrêt dans la pensée de la phrase, elle peut être aussi formellement un moyen d'avancer dans la parole. Le principe de l'anaphore en est l'exemple même : répéter un même terme pour mieux le déployer. En cela, la répétition produit une continuité dans la parole, elle en relie les éléments autour d'un axe. En jouant sur ce principe, la partition incite Emmanuelle Lafon, l'interprète, à jouer legato. Dès le début du spectacle, deux répétitions se suivent, « Ja ja ja ja¹⁰² » et « Y'en a marre¹⁰³ », et le /jã/ succède au /ja/ comme pour mieux lier les documents entre eux. L'absence de répétitions pour le staccato est tout autant significatif.

Outils pour appréhender l'écoute de la parole, ces entrées sont donc aussi des outils pour composer avec elle. La Collection offre donc aux Encyclopédistes les moyens de se saisir elle-même. Que ce soit en reprenant ses enregistrements ou en reprenant ses entrées, les spectacles de l'Encyclopédie mobilisent et activent cet univers sonore.

3. ... pour sculpter

Cependant, les spectacles ne brassent pas l'ensemble de la Collection. On n'y entend jamais le millier de documents que comporte la base de données – ce serait impossible –, mais seulement une partie. De même, on l'a vu plus haut avec *L'Encyclopédiste*, ils n'explorent pas toujours les grandes régions de ce monde sonore. Enfin, s'ils puisent certains des documents qui les composent dans la Collection, une bonne partie – et souvent la plupart – est collectée à l'occasion de la création de ces spectacles. Ainsi, bien qu'ils s'inscrivent pleinement dans la démarche de la Collection, ils en sont également relativement indépendants.

Ceci est permis par l'inachèvement ontologique de la base de données. Bien qu'il n'en soit pas un, cet univers sonore partage là encore des traits avec les univers fictionnels qui sont « fondamentalement incomplets¹⁰⁴ ». Or, comme l'explique le spécialiste des séries qu'est Esquenazi dans la suite de son article :

L'incomplétude de l'univers fictionnel autorise les producteurs à saisir des opportunités imprévues pour prolonger indéfiniment leur récit. Introduire des événements narratifs improbables devient possible grâce au caractère imprécis, vague, du milieu des univers fictionnels [...]¹⁰⁵.

¹⁰² « Ja ja ja ja ja », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/ja-ja-ja-ja-ja>]

¹⁰³ « Y en a marre », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/yen-marre>]

¹⁰⁴ Jean-Pierre Esquenazi, « Histoires sans fin des séries télévisées », in *Societes Representations*, n° 39, juin 2015, p. 98.

¹⁰⁵ *Ibidem*. p. 101.

On retrouve ici l'articulation entre faille et système : la création d'une nouvelle œuvre est permise par la présence d'un univers préexistant qui lui donne un cadre, mais dont l'incomplétude permet la réinvention. Chaque spectacle propose une nouvelle facette de la parole telle qu'elle est perçue par les Encyclopédistes. Cette facette n'est pas seulement montrée, mais créée par le spectacle puisque c'est par lui que la Collection est renouvelée. Là encore le procédé est voisin de celui des séries où « chaque événement narratif possède [...] un pouvoir performatif : tout énoncé textuel ajoute un événement à l'univers fictionnel¹⁰⁶ ». C'est donc bien ici le spectacle issu de la Collection qui se retourne et agit sur elle. S'il peut agir ainsi, c'est bien parce qu'il s'en est détaché pour être une œuvre à part entière. Le spectacle est donc indépendant de la Collection comme la sculpture, en devenant œuvre d'art, s'est détachée du bloc d'argile dont elle est pourtant composée.

Cet univers sonore est en somme à la fois le minerai et les outils dont les Encyclopédistes s'emparent pour sculpter d'autres œuvres sonores, leurs spectacles.

¹⁰⁶ *Ibidem.* p. 98.

III. La question du rapport son/sens

Les Encyclopédistes, et Joris Lacoste en premier, martèlent que la forme prévaut tant en ce qui concerne le théâtre que la parole. Cependant, cette idée répétée comme un mantra, une prière qui porte l'espoir que ce but soit atteint, témoigne à la fois explicitement et implicitement de la difficulté de mettre à l'écart le signifié. Il est toujours là, et Joris Lacoste le concède : le sens n'est pas laissé de côté, il est présent au sein de chaque enregistrement. Il s'agit ici de voir comment et pourquoi, ainsi que de s'interroger sur la manière dont les enregistrements peuvent faire sens au-delà du simple énoncé.

A. Revaloriser la forme

Les Encyclopédistes s'intéressent à la forme de la parole, aux phénomènes sonores. Il leur faut pour ce faire isoler la forme du contenu. Ce dernier a en effet tendance à occulter la première à l'oreille d'un auditoire. Malgré cela, la base de données met l'oralité en évidence. Celle-ci, dans la Collection, se détache alors du contenu pour former une véritable matière sonore.

1. L'obnubilation par la signification

Le désir des Encyclopédistes de mettre l'accent sur la forme sonore de la parole se heurte à un problème que Joris Lacoste nomme « la tyrannie du sens¹⁰⁷ » : « le sens passe toujours en premier. C'est possible, mais difficile, d'en faire abstraction¹⁰⁸. » Il développe ici l'idée que lorsque l'on écoute quelqu'un parler, on a tendance à ne se focaliser que sur le « contenu, c'est-à-dire [le] texte, ce que l'on peut transcrire, et ce qui reste une fois que l'on a transcrit une parole¹⁰⁹ », aux détriments de sa forme et de ses aspects sensibles. Il convient d'interroger cette idée qui semble essentielle dans la démarche du collectif puisque Joris Lacoste l'évoque à plusieurs reprises de manière explicite, et qu'elle semble être un point de départ : l'Encyclopédie de la parole est « un dispositif [qui a été] créé pour écouter différemment la parole¹¹⁰ ». Il s'agit bien en effet d'*écouter* (qui renvoie traditionnellement

¹⁰⁷ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 165.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ Joris Lacoste et Frédéric Maurin, « Présentation de l'Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

¹¹⁰ *Ibidem.*

à une audition active, par opposition à *entendre*, situé plutôt du côté de la perception passive), comme on l'évoquera dans le chapitre trois au sujet du statut du public.

C'est une idée assez délicate à démontrer puisqu'elle fait appel à des théories de réception de la parole et renvoie à des disciplines diverses telles que la philosophie du langage, la linguistique, la phonétique, la psychologie ou même les neurosciences afin de déterminer ce qui est perçu, comment cette chose est perçue, pourquoi elle est perçue ainsi, ce que cela signifie, etc. Nous n'avons pas ici les moyens de tenir une position définitive sur ce sujet complexe. On note toutefois plusieurs éléments qui nous font tendre vers la position que défend Joris Lacoste.

Tout d'abord, comme l'explique Jacqueline Vaissière la perception de la parole est assez singulière :

Les expériences de psychoacoustique montrent donc très nettement qu'on ne perçoit pas les sons de parole comme les autres sons ou bruits de la nature : par exemple, l'intensité subjective des sons de parole est jugée par l'auditeur en relation avec l'effort vocal estimé. La voyelle /a/ a une intensité acoustique intrinsèque beaucoup plus élevée que celle de la voyelle /i/, mais la voyelle /a/ sera perçue comme ayant une intensité égale à celle de la voyelle /i/ si l'auditeur juge que le locuteur a fait le même effort articulatoire pour prononcer les deux voyelles. En revanche, l'intensité des bruits de la nature tend à être estimée par l'auditeur en fonction de leur intensité acoustique réelle¹¹¹.

On voit donc ici que quand on écoute une parole, notre oreille est moins précise que lorsque les sons qu'elle entend ne sont pas voués à la communication parlée, et donc chargés de sens par la personne qui les émet : la signification biaiserait notre écoute.

Par ailleurs, le son est quelque chose d'éphémère. Une fois qu'il a fini d'être émis et qu'il a été entendu, il s'évapore : « l'oreille écoute, n'immobilise pas mais absorbe l'audible. Et même elle le détruit : ça passe à travers elle et il n'en reste rien¹¹² ». Foucault, lui, distingue la formulation de l'énoncé en affirmant que la première « est un événement qui, en droit au moins, est toujours repérable selon des coordonnées spatio-temporelles » et que le second est « une matérialité répétable¹¹³ ». On ajoute à cela que la mémoire d'un stimulus sonore est extrêmement brève (d'une à deux secondes, comme l'évaluait le psychologue de la perception Georges Noizet¹¹⁴). Forme et contenu n'ont donc pas le même rapport au temps : la première s'efface presque aussitôt alors que le second, lui, reste, s'accroche, peut être reproduit. La forme laisse place au contenu qui tend à l'occulter. Le

¹¹¹ Jacqueline Vaissière, *op. cit.*, p. 87.

¹¹² Marc Le Bot, « L'écoute », *Traverses*, p. 39.

¹¹³ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008, p. 143-150, cité dans Valérie Louys, *op. cit.*, f. 30.

¹¹⁴ Georges Noizet, *De la perception à la compréhension du langage*, Paris, PUF, 1980, p. 113.

philosophe Jean-Pierre Cléro développe ce point dans un chapitre de son ouvrage intitulé *Théorie de la perception*. Pour lui, le symbolique prend le pas sur le sensible :

Les représentations du mot fondent et produisent, sans qu'on y prenne garde les représentations des sens et prennent leur place alors même qu'on les tient pour des représentations et des reproductions de choses. Par le langage, une substitution s'est opérée qui permet de nous illusionner sur la réalité. Le langage prête, sans qu'on y prenne garde, au sentir, sa puissance d'inflexion.

On voit ici qu'un certain nombre de textes vont, directement ou non, dans le sens des propos de Joris Lacoste. La prééminence du sens semble donc être un obstacle à la démarche des Encyclopédistes qui mettent alors en place un ensemble de stratégies pour parvenir à leurs fins.

2. Classification et multilinguisme : les outils de la dissolution du sens

Les principes même de collection et de classification proposent en effet de pallier cet écueil. Les enregistrements permettent tout d'abord de réécouter une parole qui a été prononcée, ce change la manière dont on l'écoute. Il devient alors possible de s'arrêter sur la façon dont une parole est dite. L'enregistrement préserve l'éphémère et, en cela, la base de données s'avère très précieuse. En effet, certains documents qu'elle contient ne sont pas issus d'une sphère que l'on pourrait qualifier de publique (contrairement à d'autres provenant de films¹¹⁵, de disques, d'Internet, etc., qui existaient avant que les Encyclopédistes ne les collectionnent et sont accessibles sur leur support d'origine), et dont la forme sonore n'a pas été travaillée (contrairement à des poèmes sonores¹¹⁶, par exemple – cette catégorie est indépendante de la première et peut renvoyer à des enregistrements similaires ou non). Ces documents ont été pris sur le vif par les Encyclopédistes sans que ces paroles auraient disparu. Ainsi, Valérie Louys immortalise un jeu de virelangue lors d'un dîner¹¹⁷. Sans cet enregistrement, la cacophonie causée par ces paroles qui s'entrecroisent aurait disparu. Il n'en reste plus que le son, qui, seul témoin de ce passé, s'impose à notre perception. De la même manière, les documents issus de vidéos sont réduits à leur son et, la personne qui les écoute, comme aveugle, n'a d'autre sens en éveil que l'ouïe, alors attentive à la moindre inflexion sonore.

¹¹⁵ Raymond Devos, « Est-ce que vous m'aimez », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*
[En ligne : <https://encyclopedielaparole.org/fr/documents/est-ce-que-vous-maimez>]

¹¹⁶ Colette Magny, « La Bataille », in *Ibidem.*
[En ligne : <https://encyclopedielaparole.org/fr/documents/la-bataille>]

¹¹⁷ Valérie Louys, « Je vais chez ce cher Serge », in *Ibidem.*
[En ligne : <https://encyclopedielaparole.org/fr/documents/je-vaux-chez-ce-cher-serge>]

Par ailleurs, le fait de multiplier les enregistrements permet de mettre d'autant plus en valeur la forme sonore. Effectivement, confrontés les uns aux autres, leurs points communs ressortent, selon un procédé semblable à celui du diagramme de Venn¹¹⁸. Prenons par exemple des enregistrements que tout semble opposer : « Tu es mon autre¹¹⁹ », extrait d'une vidéo YouTube, de date inconnue et durant laquelle une femme prononce des paroles affectueuses, « Un croc de boucher¹²⁰ » dans lequel Dominique de Villepin exprime face à la presse toute la violence de sa relation avec Nicolas Sarkozy, et enfin « La mort¹²¹ », dans lequel on entend toute la verve de Lacan en conférence à l'Université de Louvain. Ces documents sont donc tout à fait différents : les conditions d'enregistrement ne sont pas les mêmes, les énoncés divergent, les contextes d'énonciation aussi, etc. Ils ont toutefois le point commun de faire entendre des paroles avec des pauses, du silence : ce que les Encyclopédistes appellent *espacement*. Les documents se côtoyant dans l'index de l'entrée éponyme, ce point commun est alors mis en valeur. La confrontation des paroles permet donc de faire la lumière sur les phénomènes sonores.

Le processus est accentué par le fait que la base de données est multilingue. Face à une parole dans une langue qui nous est étrangère, il nous est impossible d'en comprendre le contenu textuel, on ne peut se raccrocher qu'à la forme. Comme l'affirme Joris Lacoste, « écouter des langues étrangères sans en comprendre directement le sens [est] une manière de détourner ou d'orienter notre écoute pour entendre autre chose¹²² ». Il appelle cela une « écoute formelle¹²³ ». La forme sonore saute à l'oreille et devient d'autant plus flagrante lorsqu'il y a comparaison entre enregistrements. On entend ainsi, entre le discours politique de Joseph Muscat lors d'une campagne électorale à Malte¹²⁴ et celui de Ségolène Royal après le premier tour de l'élection présidentielle de 2007¹²⁵, malgré des différences bien sûr (le ton galvanisant du premier et celui plus calme de la seconde, par exemple), des

¹¹⁸ Ce diagramme est constitué de plusieurs cercles entrecroisés, chacun représentant une caractéristique d'un sujet, les surfaces communes à plusieurs cercles représentant ce que les sujets ont en commun.

¹¹⁹ « Tu es mon autre », « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/tu-es-mon-autre>]

¹²⁰ « Un croc de boucher », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/un-croc-de-boucher>]

¹²¹ « La mort », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/la-mort>]

¹²² Joris Lacoste et Frédéric Maurin, « Présentation de l'Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ « X'emozzjoni », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/xemozzjoni>]

¹²⁵ « L'otage d'aucun clan », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/lotage-daucun-clan>]

similitudes assez flagrantes dans la manière de marquer la solennité de l'événement par des espacements.

La multiplication des enregistrements et le multilinguisme sont donc deux artisans de la mise en évidence de la forme sonore de la parole.

3. L'isolement de la forme

Les phénomènes sonores sont ainsi non seulement définis de manière théorique (comme on l'a vu précédemment), mais également mis en évidence par la pratique (grâce à leur confrontation sous forme de listes). Les deux mouvements ne sont évidemment pas réalisés successivement par l'Encyclopédie de la parole, mais de manière simultanée. Comme l'explique Nicolas Rollet, les Encyclopédistes alternent toujours entre une approche qui part du concept, du phénomène à travailler, et une autre qui part de l'enregistrement :

L'établissement des collections se fait de deux manières. On peut vouloir travailler sur une notion parce qu'on est frappé sur la manière dont les gens s'adressent aux autres, donc on fait une entrée « Adresses ». Ça peut aussi venir de l'enregistrement lui-même. C'est-à-dire qu'on a un enregistrement, qu'on a écouté à la radio, et on est frappé par quelque chose et on se dit : « Comment est-ce que j'appelle ce que j'entends ? » Si tu as lu Barthes (qui a ce truc de nommer les choses), ou Goffman ou d'autres linguistes, tu trouves un mot qui existe déjà, ou alors tu inventes ton mot, ce que je trouve moi plus intéressant, et tu dis : « je pense que c'est de la compression ». Et puis après tu te dis : « Est ce que j'en ai d'autres ? » Une entrée émerge d'un phénomène. Donc soit c'est top-down, soit c'est l'inverse : soit tu pars de l'entrée et tu vas chercher un document, soit tu as un document et tu définis une entrée¹²⁶.

L'Encyclopédie de la parole construit une grille d'outils théoriques pour penser l'oralité en même temps qu'elle la manipule. Cette double approche, sensible et raisonnée, permet de circonscrire le sujet de travail des Encyclopédistes : tout d'abord parce qu'elle délimite clairement les formes de l'oralité sur un plan théorique, et enfin qu'elle l'isole dans les faits. Premièrement donc, en alliant une connaissance intelligible (grâce aux entrées et leur notice) et une connaissance sensible (en écoutant les enregistrements, en constituant les documents, en édifiant les index, etc.) les Encyclopédistes cernent leur sujet et en ont un savoir non pas exhaustif mais complet (puisque'il est théorique et pratique). C'est ainsi que Joris Lacoste rapporte un enregistrement à l'entrée « Emphases » quelques secondes après l'avoir entendu pour la première fois¹²⁷. Après plusieurs années avec l'Encyclopédie de la parole, son oreille est exercée et la forme sonore devient comme évidente, ce qu'elle

¹²⁶ Nicolas Rollet à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 151.

¹²⁷ Joëlle Gayot, *op. cit.*, 8'30''-9'35''.

ne serait pas forcément sans tout le travail de la Collection. L'oralité se distingue, c'est elle que l'on écoute en priorité, par exemple, dans le document « Nine seventy-five¹²⁸ » où l'on entend un commissaire-priseur dans une vente aux enchères. Il parle si rapidement qu'il est difficile de saisir le contenu de son message – le document a d'ailleurs changé de nom, il s'appelait auparavant « *Now* seventy-five » (nous soulignons) du fait d'une mauvaise compréhension des propos du locuteur. Malgré cela, le débit rythmé, quasiment chanté, est presque hypnotique et retient toute notre attention. La mise en valeur de la parole ne concerne cependant pas seulement les paroles aussi frappantes que celle-ci. Le document « Si tu aimes les grosses bêtes¹²⁹ » est moins exotique que le précédent : il est tiré d'une émission télévisée francophone pour enfants. L'énoncé est ici parfaitement intelligible, peut-être même trop pour un auditoire adulte. L'emphase (c'est d'ailleurs l'une des deux entrées auxquelles le document est rattaché) avec laquelle cette parole est prononcée capte notre attention. La forme sonore est ainsi mise en valeur et isolée du contenu.

B. Composer avec l'irréductibilité de l'énoncé

Malgré la volonté affichée par l'Encyclopédie et les moyens qu'elle met en œuvre, il semble difficile d'éradiquer l'énoncé d'une parole puisqu'il en constitue un des éléments essentiels. Nous observerons ici les endroits où la signification résiste et étudierons la façon dont l'Encyclopédie en tient compte.

1. L'impossibilité d'isoler la forme

Si c'est la base de données dans sa totalité qui permet de mettre en valeur la forme sonore, il est assez clair, en voyant le nuage composé de points qui la figure, qu'elle ne réduit pas à néant les parties dont elle résulte. Celles-ci gardent en effet leur existence propre. La Collection s'entend d'ailleurs seulement un enregistrement à la fois. On peut bien sûr en écouter plusieurs à la suite, les comparer, ne pas écouter un enregistrement en entier, etc., mais on ne peut passer outre l'enregistrement dans son unité. On voit poindre ici le paradoxe sorite : combien faut-il d'enregistrements pour composer le nuage sonore ? Un enregistrement isolé ne constitue pas un nuage, l'ajout d'un autre enregistrement isolé ne transforme pas ce non-nuage en nuage, et ainsi de suite. Or, on l'a vu plus haut,

¹²⁸ « Nine seventy-five », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/nine-seventy-five>]

¹²⁹ « Si tu aimes les grosses bêtes », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/node/10365>.]

l'isolement du signifiant est intimement lié à la considération de la Collection dans son ensemble, et cela semble impossible en pratique puisque l'on en revient toujours à l'unité de l'enregistrement. Ces documents sont de plus titrés, c'est-à-dire qu'on y fait référence par le biais d'un groupe de mots écrits. S'ils sont figurés comme des carrés au sein du nuage, ce sont bien leurs titres qui sont affichés dès lors qu'on les écoute ou que l'on parcourt l'index d'une entrée. Ainsi, c'est un extrait de l'énoncé qui nous est donné de lire avant qu'on en entende la forme sonore.

Par ailleurs, si le statut de document coupe la parole de son énonciation corporelle pour en faire un code informatique qui correspond à une bande sonore, le contexte dont elle est tirée ne disparaît pas. En effet, chaque document est référencé et le site indique toujours (sauf quelques rares exceptions) qui parle, où, à qui, et parfois même qui a enregistré. La présence de ces informations relie la parole à son énonciation première, la replace dans son contexte, et nous permet de mieux la comprendre. Pour le document « Un croc de boucher¹³⁰ », il est spécifié que Dominique de Villepin s'exprime dans le cadre « d'une déclaration à la presse en marge du procès Clearsteam ». Cette information est bien loin d'une remarque sur la forme sonore de la parole. Elle ancre au contraire cette dernière dans une affaire politico-financière célèbre, marquée par une grande violence entre les parties impliquées. Or, si l'on entend dans la manière de parler de l'ancien premier ministre toute sa colère, la violence de ses propos s'exprime au moins autant dans l'énoncé dont le titre du document donne un aperçu avant même de l'écouter.

2. Les partitions travaillent avec l'énoncé

Si l'énoncé persiste au sein de la base de données, c'est également le cas lors des spectacles. On ne peut le soustraire en effet à la parole, et l'Encyclopédie en a conscience. Cela constitue parfois une préoccupation pour ses membres. Interrogé sur la perception des pièces par le public, Lacoste répond :

En général je crois qu'ils comprennent, qu'ils identifient les sources. C'est arrivé qu'ils trouvent que ce ne soit pas très clair. C'est arrivé pour *Parlement* quand il n'y avait pas assez d'indices. Pour *Suite n°1* on donnait les références à la fin. *blablabla* commence en faisant écouter les enregistrements. C'est vrai que pour *Parlement* et *Suite n°1* il pouvait y avoir des problèmes de compréhension. C'est ce qui nous a poussé dans *Suite n°2* à rajouter des cartels avec la référence, le lieu, la date. A partir du moment où tu donnes un lieu et une date, c'est clair que les paroles viennent de quelque chose de

¹³⁰ « Un croc de boucher », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/un-croc-de-boucher>].

réel. Ça clarifie beaucoup les choses, surtout pour les gens qui n'ont pas lu le programme de salle. Pour moi c'est important que les gens comprennent tout de suite que ça vient d'enregistrements¹³¹.

On voit ici clairement qu'il est important pour le metteur en scène que le public comprenne que ce qu'il entend n'est pas quelque chose de purement sonore mais qu'il s'agit de paroles qui ont été prononcées. L'utilisation des cartels indique aux spectateurices qu'ils entendent des restitutions de documents, et de la même manière que nous venons de l'observer pour la Collection, ces informations relient la parole à son contexte d'énonciation premier, et font apparaître l'énoncé. Ce dernier est d'ailleurs lisible sur scène grâce aux surtitres qui lui donnent une place prépondérante. L'énoncé n'est donc pas seulement présent par accident, mais aussi du fait de la volonté des Encyclopédistes d'adresser à son destinataire, le public, un propos suffisamment clair.

C'est d'ailleurs quelque chose qu'ils travaillent pour composer les partitions de leurs spectacles, comme l'explique Joris Lacoste : « il faut toujours qu'il y ait des relations [entre les documents], autrement c'est n'importe quoi, et ces relations peuvent être des relations de sens¹³². » L'exemple typique de cela est la pièce *Suite n°3* dans laquelle sont rassemblées « des paroles que, pour des raisons diverses et à différents degrés, nous avons du mal à écouter¹³³ ». Parmi ces raisons, l'énoncé figure en bonne place. On retrouve en effet dans ce spectacle, un discours xénophobe d'une eurodéputée hongroise¹³⁴, un message du ministère de l'Intérieur français pour prévenir du risque terroriste¹³⁵ ou le récit d'un anglais s'étant amputé lui-même la main¹³⁶.

3. Rebalancer l'écoute

On le voit ici : malgré le fait que les Encyclopédistes insistent dans leurs propos sur la forme sonore de l'oralité, ils composent malgré tout avec l'énoncé. Ce dernier, plus qu'un élément caractéristique de la parole dont on ne peut se passer peut également être un des points qui rendent la parole remarquable aux oreilles des membres de l'Encyclopédie. Dans « Des débiles profonds comme voisins¹³⁷ », par exemple, il est difficile de faire

¹³¹ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 171.

¹³² *Ibidem.* Voir annexes f. 165.

¹³³ « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

¹³⁴ « Ezekkel a szerencsétlen muszlim asszonyokkal », in *Ibidem.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/ezekkel-szerencsetlen-muszlim-asszonyokkal>]

¹³⁵ « En cas d'attaque terroriste : », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.* [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/en-cas-dattaque-terroriste>]

¹³⁶ « The axe came down », in *Ibidem.* [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/axe-came-down>]

¹³⁷ « Des débiles profonds comme voisins », in *Ibidem.*

abstraction des propos saisissants de la locutrice qui appelle à l'aide. Grâce toutefois au travail de la Collection, notre attention se porte également sur la forme de la parole, et l'on entend que la détresse de cette femme passe aussi par la forme sonore saturée et cadencée de sa parole. Comme l'affirme d'ailleurs Joris Lacoste,

je ne peux pas dire que le sens ne m'intéresse pas du tout. Disons que le sens c'est une des dimensions de la parole. Il n'y a pas cette opposition binaire de ce que serait la parole, ce que serait le sens. Le sens est une des dimensions, comme la dimension sonore est un élément [...] ¹³⁸.

Je ne cherche pas à dire que la forme dit tout, je dis juste que le texte ne dit pas tout. La manière dont on reçoit une parole, ce n'est pas recevoir le message qui est dans le texte dont la forme n'est que le véhicule. C'est souvent la manière dont on le considère : la forme sert juste à transmettre, c'est une sorte d'enrobage. Ce que nous essayons de montrer, dans cette Collection et dans les spectacles, c'est que la forme est souvent aussi importante que le contenu ¹³⁹.

En mettant en avant la dimension sonore, les Encyclopédistes ne cherchent donc pas à occulter le texte, mais à rééquilibrer les rapports entre texte, contenu et forme. La Collection oscille donc entre ces deux pôles.

Symboles de cette voie médiane, quelques locuteurices comptent plusieurs enregistrements et se distinguent au milieu du nuage. C'est le cas par exemple de Jacques Lacan, comme le souligne Joëlle Gayot ¹⁴⁰, dont on entend trois enregistrements (« Le suicide est le seul acte ¹⁴¹ », « La mort ¹⁴² » et « Un déchiffrement de dimension signifiante pure ¹⁴³ »). Chaque fois, ses propos traitent de questions psychanalytiques, il y a donc une unité du contenu textuel de ces enregistrements. Par ailleurs, les deux derniers documents cités ici sont rangés dans l'entrée « Emphases » et se distinguent par le phrasé impressionnant du psychanalyste. Le premier, quoique ponctué par des pointes emphatiques, est beaucoup plus tortueux, pris dans les méandres d'une pensée complexe, d'où le fait qu'il ne soit affilié qu'à l'entrée « Plis ». Cet enregistrement reste cependant frappant de sinuosité et complète le spectre oral de Lacan en lui donnant d'autres couleurs. Là encore, sa manière de parler est caractérisée par une certaine unité, qui forme, avec le contenu textuel, l'identité de ce qui devient comme un personnage de la Collection. Il en va de même pour Louis de Funès tout en bruitages et onomatopées, ou pour Raymond Devos dont les monologues remplis de jeux de mots qui s'agentent les uns avec les autres

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/des-debiles-profonds-comme-voisins>]

¹³⁸ Joëlle Gayot, *op. cit.* 17'30''-18'00.

¹³⁹ Joris Lacoste et Frédéric Maurin, « Présentation de l'Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

¹⁴⁰ Joëlle Gayot, *op. cit.*, 17'00-17'30''.

¹⁴¹ « Le suicide est le seul acte », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.* [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/le-suicide-est-le-seul-acte>]

¹⁴² « La mort », in *Ibidem.* [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/la-mort>]

¹⁴³ « Un déchiffrement de dimension signifiante pure », in *Ibidem.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/un-dechiffrement-de-dimension-signifiante-pure>]

comptent parmi l'index de l'entrée « Combinaisons ». Tous ces personnages récurrents sont définis à la fois par leur voix et par leurs propos qui ne sont donc pas annihilés.

C. Le signifiant significatif

Si l'idée de l'Encyclopédie de la parole n'est donc pas de faire la guerre au sens du texte, elle se donne pour but de mettre en valeur la forme sonore comme un élément signifiant, c'est-à-dire porteur de sens. Afin de clarifier le développement, je n'utiliserai plus le terme « signifiant » dans ce sens par la suite, afin de ne pas le confondre avec le concept saussurien, qui renvoie à la forme graphique ou sonore du signe de langue. Cette idée que la signification (ou du moins une partie) est contenue dans le son de la parole est une problématique très ancienne de l'étude du langage, et l'affirmation de Joris Lacoste la reconvoque. Il s'agit donc d'étudier la question, et ce dans le cas particulier du théâtre puisque la parole n'a pas la même valeur sur un plateau et dans la rue.

1. Une affirmation qui ne va pas de soi

L'idée défendue par Lacoste que le son des mots est porteur de sens ne va pas de soi. Elle est même fautive comme le prouve Socrate chez Platon¹⁴⁴. Alors que Cratyle affirme, par exemple que la lettre *r* exprime la rudesse et que la lettre *l* exprime la douceur, Socrate s'empresse de le contredire. Il met en évidence le fait que le mot *sklērótēs*¹⁴⁵ (signifiant rudesse) contient bien un *r*, ce qui va dans le sens de Cratyle, mais également un *l* que Cratyle associait à la douceur. Socrate, par ailleurs, montre que les Erétriens appellent rudesse *sklērótēr* : la dernière lettre change par rapport au dialecte athénien. Le fait de convoquer un autre système linguistique constitue un argument majeur contre le cratylisme. Ainsi, « fraise » et « *strawberry* » désignent le même fruit mais n'ont absolument pas le même son ni la même structure sonore. Il semble impossible d'attribuer un sens à un son.

Cela dit, quelque chose résiste. Il semble difficile de renoncer à l'idée que le son ne signifie rien. Cette recherche de l'accord son/sens a mené des chercheurs comme le philologue Ivan Fonagy à proposer des tentatives de définition des sons universels dans leur valeur. Avec les outils de la psychanalyse, il essaie de déterminer « l'arrière-plan conscient de la phonation ». Toutefois, cette correspondance stricte son/sens s'avère

¹⁴⁴ Platon, *Cratyle*, trad. Chambry, Paris, GF, 1999.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 176.

difficilement justifiable et « le phonéticien convient qu'on ne peut établir de rapport simple entre son et pulsion¹⁴⁶ ». Cette idée que le son peut enrichir l'intelligibilité d'un mot est au cœur même de la pratique de la poésie. En effet, comme l'affirme Laurence Campa : « En motivant les rapports du son et du sens, les poètes dotent les phonèmes du poème d'une fonction signifiante capitale. [...] Il est tentant, pour un poète ou pour un lecteur, de conférer aux sonorités des significations profondes, abstraites, sentimentales ou sensuelles »¹⁴⁷. Les mots constituent une matière sonore dont la musicalité peut être mise au service du sens. En effet, si un cratylisme strict apparaît difficile à justifier, une certaine pratique oralisée de la poésie (poème lu à voix haute ou récité, slam, etc.) tend à accorder une valeur signifiante à l'expérience sensible du son des mots.

Les sonorités participent effectivement à l'élaboration de la signification du poème. Elles font partie de ces éléments récurrents, structurants, attirant l'attention du lecteur, qui relient les mots de manière à suggérer entre eux de multiples rapports. Moyen et non fin de la poésie, les sonorités doivent être analysées comme telles, en fonction de leur contexte et du poète concerné.¹⁴⁸

En faisant intervenir la notion de contexte, Laurence Campa propose une réponse au cratylisme. Le fait d'attribuer une signification aux sonorités des mots est une tentation qui existe depuis plusieurs millénaires, nous venons de le voir. Toutefois, l'impasse du cratylisme est de vouloir attribuer une valeur absolue et universelle à la signification d'un son. La notion de contexte, au contraire, renvoie au particulier. Si tel son peut évoquer la rudesse, c'est parce que, dans tel contexte particulier, il est mis au service de l'expression de la rudesse. Au théâtre, les mots constituent une matière sonore avec laquelle les comédien·nes peuvent jouer : faire des sorts, accentuer les consonnes, moduler le volume de syllabes, mettre en valeur certaines sonorités... Si telle ou telle prise en charge du son d'un mot n'exprime rien dans l'absolu, elle participe de l'expression de l'actrice. Devenu matériau artistique, le paysage oral d'un spectacle participe, au même titre que la scénographie ou le jeu, à l'éventail d'éléments significatifs que le public peut interpréter. Pour paraphraser Rancière, les sonorités des mots font partie des éléments du poème avec lesquels on compose son propre poème¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Laurence Campa, *La poétique de la poésie*, Edition SEDES, 1998, p. 37.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 35.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 39.

¹⁴⁹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 8.

2. Quand le son a du sens : le cas du multilinguisme

Le son des mots a donc du sens dans l'interprétation que l'on en fait. Or cette interprétation n'est pas seulement une affaire individuelle. Elle est toujours liée à un contexte culturel et linguistique.

Michèle Febvre, danseuse et historienne de la danse, évoque le spectacle *Stella* d'Anne Teresa de Keersmaecker mettant en scène un monologue en japonais dit par Fumiyo Ikeda en ces termes :

Il s'agit avant tout d'une voix chargée d'affect, fortement expressive, portée par un corps hystérisant qui amplifie la charge émotive. Ce monologue charrie lui aussi avec lui, en dehors de toute signification linguistique, un univers étranger, étrange, coloré de notre fréquentation sporadique avec le cinéma ou le théâtre japonais, ou de notre connaissance partielle et occidentale de cette culture¹⁵⁰.

Cette observation fait écho à ce qui peut se passer dans un spectacle comme *Grease* (comédie musicale de Jim Jacobs et Warren Casey, produite par Stage Entertainment à Mogador en 2017), où le français alterne avec l'anglais. Le français aurait permis une compréhension de l'ensemble du texte des dialogues et des paroles. Toutefois, l'anglais subsiste pour le refrain des chansons ou ponctuellement dans les dialogues. Il y a ici un jeu avec le rapport culturel que la France entretient avec le monde anglo-saxon et plus particulièrement les États-Unis. Créée dans les années 1970 dans un monde bipolaire opposant capitalisme et communisme, cette comédie musicale rétro met en scène une Amérique des années 1950 flamboyante, dynamique, et proprement « cool ». Mettre en scène l'anglais ici, c'est jouer sur cette image « cool » des États-Unis, c'est mettre en scène l'*American way of life*. À l'inverse, dans une forme documentaire, la pièce *Zig Zig* de Laila Soliman met en scène un procès pour viol en 1919 commis par l'armée anglaise sur des Égyptiennes dans un village, où les actrices jouent tour à tour les villageoises qui témoignent en arabe et les membres du tribunal militaire en anglais. Ici, l'anglais n'est plus le même, c'est la langue des violeurs, la langue de l'Occident qui a écrasé ces populations égyptiennes. Quand deux langues se confrontent, deux cultures se confrontent, et deux perceptions de la culture de l'autre.

L'Encyclopédie tient compte de cela et joue ou déjoue ces perceptions. Comme l'écrit Valérie Louys, celle-ci « prend des précautions pour éviter certains clichés en précisant parfois que telle situation sera exclue de la recherche dans telle langue (un

¹⁵⁰ Michèle Febvre, « La Vocalisation », in *Danse contemporaine et théâtralité*, Editions Chiron, Paris, 1995, p. 103.

discours machiste ne sera pas en italien, un discours antisémite pas en allemand)¹⁵¹ ». Malgré cela, les spectacles ne peuvent s'affranchir des représentations que le public peut avoir d'une culture ou d'un pays que sa langue convoque. Le discours xénophobe de l'eurodéputée hongroise que l'on entend dans *Suite n°3* ne contredit pas ce que l'on entend majoritairement aujourd'hui dans les médias qui rapportent les mesures autoritaires du gouvernement d'extrême droite. Dans le spectacle, on compte un enregistrement dans chaque langue officielle de l'Union Européenne¹⁵². Chaque pays ou chaque culture est alors représentée une seule fois par un document qui en donne une image réduite. Cela pourrait nourrir le cliché en donnant une vision toujours restreinte de ce qu'une langue peut représenter. Les Encyclopédistes s'amuse même avec cela en proposant pour le Luxembourg un document qui parle d'optimisation fiscale.

3. Les partitions jouent avec l'articulation son/sens

On voit ici que les considérations sur la forme sonore de la parole se mêlent inévitablement à celles sur l'énoncé.

Les partitions des spectacles jouent d'ailleurs sur les deux tableaux pour en faire une matière théâtrale dense et complexe. Dans *Suite n°2*, par exemple, on peut entendre le discours d'un ministre portugais qui annonce un plan de rigueur à son pays sur un ton très monocorde¹⁵³ en parallèle d'un cours de gym croate animé par une coach au ton autoritaire¹⁵⁴. L'Encyclopédie fait donc se croiser ici un énoncé aux conséquences lourdes et un autre donc l'impact est bien moindre, une forme presque hypnotisante avec une autre bien plus agressive. Cette asymétrie entre la forme et le fond est évidemment marquante sur un plateau et leur rencontre sur scène fait théâtre.

En somme, la matière sonore que manipule l'Encyclopédie de la parole n'est pas purement formelle. Il s'agit de son chargé de sens, porteur d'un énoncé tout autant significatif.

¹⁵¹ Valérie Louys, *op. cit.*, f. 16.

¹⁵² Mis à part trois doublons qui font exception.

¹⁵³ « A estrategia definida é apropiada », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/estrategia-definida-e-apropriada>]

¹⁵⁴ « I dupli u stranu », in *Ibidem.*, [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/i-dupli-u-stranu>]

CHAPITRE DEUX

RENOUVELER LES FORMES SPECTACULAIRES

Après avoir interrogé le matériau des spectacles de l'Encyclopédie de la parole, il convient de comprendre la façon dont celle-ci s'en empare au plateau. Puisqu'il ne s'agit pas d'un matériau classique, les modes de représentation sont nécessairement questionnés, et ce d'autant plus que Joris Lacoste a pour ambition de proposer de nouvelles formes théâtrales. Pour ce faire, il convoque une autre discipline artistique : la musique. Celle-ci, en plus de déplacer notre écoute, bouleverse également les modes de représentation scénique. Ce qui fait théâtre est en effet remis en cause, au même titre que la place des interprètes sur scène.

I. L'appel de la musique

La question de la musique est assez naturelle lorsqu'il s'agit d'étudier l'Encyclopédie de la parole : les noms de plusieurs de ses spectacles l'évoquent (*Jukebox* et la tétralogie des *Suites chorales*), le collectif collabore très régulièrement avec le compositeur Pierre-Yves Macé, Joris Lacoste évoque à l'envi son goût pour les travaux de John Cage ou Philip Glass, etc. Dans la mesure où l'Encyclopédie cherche à mettre en avant la forme sonore de la parole, la musique semble donc être un partenaire tout indiqué. Les Encyclopédistes, nous le verrons, s'emparent alors de cette discipline artistique dans leurs spectacles, jusqu'à la rendre quasiment omniprésente avec *Suite n°4* dans laquelle il n'y plus de comédien·nes sur scène mais seulement des musicien·nes. En quoi la musique, qui intervient comme un moyen de faire advenir ce théâtre de parole, le met-elle finalement en crise ?

A. Une porte vers la forme sonore

La musique joue un rôle important dans l'établissement de la matière sonore de l'Encyclopédie de la parole. Art du son, elle guide notre écoute de l'oralité, et ce, à toutes les étapes du processus artistique de la compagnie.

1. Les outils musicaux de la Collection

La question de la musique est présente dès la phase de collecte des documents. Ce sont des outils musicaux qui permettent aux Encyclopédistes de saisir la parole ; et l'interface de leur site Internet nous invite à faire de même.

En effet, les noms des entrées qui ordonnent cette Collection reprennent pour certains d'entre eux des termes musicaux. C'est le cas notamment de « Cadences », de « Choralités », de « Mélodies », ou encore de « Timbres ». Le fait même de désigner la parole par des mots que l'on associe régulièrement à l'art du son modifie notre rapport avec elle. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que ces entrées soient toutes citées en exemple dans le court texte de présentation de l'Encyclopédie¹⁵⁵. Ce que l'on va en effet chercher à reconnaître dans la parole, ce sont des traits sonores.

¹⁵⁵ « Encyclopédie de la parole », [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr>]. Consulté le 29 avril 2020.

L'interface du site Internet n'a de cesse de jouer avec les codes de la musique. De fait, sur la page d'accueil, une fenêtre propose d'écouter les documents qui viennent d'intégrer la Collection. Cette rubrique s'intitule « Derniers sons publiés », ce qui n'est pas sans rappeler les radios musicales ou les plateformes de streaming qui proposent d'écouter les nouveautés. Le fait que le site Internet de l'Encyclopédie reprend également les signes de ces plateformes ne fait qu'appuyer cela. L'existence même de cet espace personnel invite à un rapport musical à ces enregistrements. Il donne en effet accès à un « studio » (là encore le terme est significatif) qui permet de composer sa propre *playlist* de paroles. Si, comme on l'a observé au cours du précédent chapitre, la parole n'est jamais purement sonore, ce geste même de composition est profondément lié à la musique.

2. Les outils musicaux dans les spectacles

Si le site Internet de l'Encyclopédie met donc en œuvre un grand nombre d'outils pour nous permettre de percevoir la musicalité de la parole, cela n'est cependant pas l'apanage de la seule Collection. En effet, la musique est omniprésente dans les spectacles de l'Encyclopédie.

Le nom des spectacles, tout d'abord, y fait écho. *Jukebox* renvoie évidemment à cette machine qui permet d'écouter des chansons à la demande. La grande tétralogie du collectif porte de plus le nom de *Suites chorales*. Si la référence au chœur peut tout à fait renvoyer au théâtre, puisqu'en Europe, l'art dramatique naît avec celui-ci, il s'agit également d'une forme éminemment musicale. La balance penche ici plutôt du côté de la musique : la suite désigne en musique une succession de morceaux et constitue un des genres majeurs à l'époque baroque¹⁵⁶, comme les célèbres *Suites pour violoncelle seul* de Bach.

Les spectacles ne se contentent pas d'évoquer la musique par leur titre, mais cette dernière est également au centre de leur dispositif. La *Suite n°1* est en effet marquée par la présence d'un chef de chœur, Nicolas Rollet. Par ailleurs, comme l'indique la présentation du spectacle, « la formation chorale permet de jouer sur différentes sortes de distribution et de division de la parole — unissons, polyphonies, canons, superpositions,

¹⁵⁶ Roger Blanchard, « SUITE, musique », *Encyclopædia Universalis*. [En ligne : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/suite-musique/>] Consulté le 9 mars 2020.

harmonisations¹⁵⁷ ». Pour *Suite n°2*, on retrouve sur scène « un *quintette* d'interprètes¹⁵⁸ ». Le terme que nous employons ici fait partie du vocabulaire de la musique que la scénographie, composée de pupitres évoque également. *Suite n°3* se présente comme un « opéra parlé polyglotte, pour deux chanteurs (Bianca Iannuzzi et Laurent Deleuil) et piano (Denis Chouillet)¹⁵⁹ ». De fait, on assiste à une forme de récital où la musique est centrale. Dans le dernier opus de la tétralogie, celle-ci prend d'autant plus de place puisqu'un orchestre joue de la musique en direct au plateau et dialogue avec la parole.

Notre rapport avec cette dernière est ainsi complètement changé. Grâce à la musique, la parole est tirée vers son aspect sonore.

3. La musicalité de la parole

Au début de la tétralogie, la musique semble n'être qu'un outil. Elle « opère un “cadrage” [qui] nous fait entendre la parole autrement, jusqu'à la retourner complètement¹⁶⁰ ». Dans *Suite n°1*, le chœur joue ce rôle. Le fait d'entendre plusieurs personnes parler de la même manière rend audible cette manière de parler. Ce phénomène est d'ailleurs en quelque sorte mis en situation avec le document « Vous parlez trop vite pour moi¹⁶¹ » dans lequel on entend une personne en train d'apprendre le français à un anglophone. Au plateau, Geoffrey Carey, acteur d'origine californienne qui vit en France depuis plusieurs décennies, mais qui garde un accent américain très marqué, est seul à cour alors que le reste des interprètes forme un groupe à jardin. Tandis que Carey reprend la parole de celui qui s'essaye au français, le groupe, lui, prend en charge la parole de celui qui enseigne¹⁶². Lorsque le groupe reprend celui qui est seul pour lui indiquer la bonne prononciation des mots, un effet d'insistance se produit. Le son à reproduire, qui n'est autre que de la forme sonore, apparaît donc clairement. Ce que le spectacle met alors en évidence, c'est la musicalité de la parole.

¹⁵⁷ « Suite n°1 », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/productions/suite-ndeg1-2013-2020>]

¹⁵⁸ « Suite n°2 », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/productions/suite-ndeg2-2015>]

¹⁵⁹ « Suite n°3 », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/productions/suite-ndeg3-2017>]

¹⁶⁰ « Entretien avec Joris Lacoste », in Théâtre National de Strasbourg, « Livret de salle de Suite n°4 », 2020, p. 3-4.

¹⁶¹ « Vous parlez trop vite pour moi », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/vous-parlez-trop-vite-pour-moi>]

¹⁶² Pierre Bellec, *Captation de Suite n°1 “Redux”*, Gennevilliers, 2020, 12'50''-15'50''. Archives personnelles de l'Encyclopédie de la parole.

Au fur et à mesure des spectacles, le rapport entre parole et musique évolue. Ce changement est illustré par la structure de *Suite n°4*. Au début du spectacle, on entend les voix seules, puis la musique apparaît ponctuellement pour travailler à ce « cadrage » de la parole. Ensuite, comme l'explique Joris Lacoste au sujet de la première version du spectacle, celle qui s'est jouée à Strasbourg, « il y a comme un basculement : la musique prend les devants – y compris physiquement, les musiciens sont de plus en plus présents – et tisse une continuité, un flux dont la parole n'est plus qu'un élément parmi d'autres¹⁶³ ». La musique n'est donc plus ici le faire-valoir de la parole, mais elle traite avec elle sur un pied d'égalité. Ce ne sont plus deux entités hermétiquement séparées, mais deux sons de sources différentes qui dialoguent.

Une fois encore, la parole, travaillée par l'Encyclopédie, change de nature. De matière simplement sonore, elle devient matière musicale. Cela signifie qu'elle s'inscrit dans un autre champ artistique, celui de la musique.

B. Une composition musicale

Si l'Encyclopédie de la parole pénètre le domaine de la musique, il convient de s'interroger sur la façon dont les Encyclopédistes s'en emparent et ainsi de comprendre comment elle s'inscrit dans le paysage.

1. L'établissement d'une partition

Travaillés comme une matière musicale, les enregistrements sont agencés entre eux pour former la trame des spectacles. Ces conduites sont retranscrites et forment alors de véritables partitions : elles sont en effet la transcription d'une œuvre sonore.

Si l'on regarde la partition de *Parlement*, on observe qu'elle ne contient pas seulement un texte qui correspond à l'énoncé des enregistrements, mais également des indications sur la manière de les reproduire. Voici un extrait de la retranscription du document « Mes clefs¹⁶⁴ » :

La nuit a été très très mouvementée, c't-à-dire qu'effectivement j'ai... je n'ai pas retrouvé mes clEes_heu... bon !

¹⁶³ « Entretien avec Joris Lacoste », in Théâtre National de Strasbourg, *op. cit.*, p. 5.

¹⁶⁴ « Mes clefs », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne :<https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/mes-clefs>]

et que pour essayer de les retrouver c'est extrêmement compliqué parce qu'elles sont chEz... un amI... qui lui-même n'est pas LÀ donc je suis censé essayer d'me retrouver la cIE de cet autre appartemEnt pour essay - enfin bref bon.

De fil en aiguille, heueueueu (parce que, à moins de me transformer totalement en Sdf, bon heu (ce peut être d'ailleu'une solution p'tête un peu plus hummum (B)_un peu plus, heu, raisonnable d'ailleurs)) Bon_heu_donc_résum' il faut absolument que je rEgle cette affAire...

Ce que l'on a cherché à retranscrire ici, en notant les onomatopées, les hésitations, les inflexions de l'intonation, les accentuations etc., c'est donc bien le son. Les outils mis en œuvre dans cette transcription ne sont cependant pas marqués comme étant ceux de la musique, il s'agit d'un travail ortho-typographique qui vient imager l'enregistrement de manière approximative. Impossible, en effet, si l'on ne connaît pas le document original, de le reproduire : on ne connaît pas les intonations, on ne sait pas si le débit est rapide ou lent, etc. : la forme sonore ne prend donc pas ici le dessus sur l'énoncé.

Pour pallier cela, les Encyclopédistes poussent la démarche encore plus loin avec les partitions de *Suite n°3* et *Suite n°4* qui sont transcrites sur une portée. Désormais, le tempo qui indique le rythme de parole est noté, à chaque son émis correspond une note définie selon sa hauteur et sa durée. La parole, vue à travers le prisme du système de notation musicale par excellence de la culture occidentale, répond donc aux règles du solfège.

Cependant, la transcription parfaitement exacte et absolument précise de la parole est impossible, même avec une portée et comme l'explique Macé, il faut se résoudre à des approximations. En effet, si cette notation permet de s'approcher au plus près du son, elle ne le fige pas, et ce, même pour un instrument de musique. C'est ce qui rend possibles des interprétations différentes de tel ou tel morceau. En la notant sur une partition, les Encyclopédistes transforment la parole puisque la forme de celle-ci est légèrement changée du fait de l'approximation inhérente à la retranscription d'un son. Ce n'est cependant pas la seule transformation opérée ici. La parole change effectivement d'état puisqu'elle devient ce à partir de quoi Pierre-Yves Macé a écrit ses partitions : de la musique. Il dit d'ailleurs à ce sujet : « Je considère la parole comme une production mélodique spontanée¹⁶⁵ ».

¹⁶⁵ Pierre-Yves Macé à Thomas Roy, « La parole est une production mélodique spontanée », Paris, 5 mai 2021. Voir annexes f. 199.

2. Un travail de la grammaire musicale

Compositeur de la musique des deux dernières *Suites*, Macé s'étonne de la richesse musicale de la parole :

[...] quand on écoute la forme sonore de la parole on se rend compte que ce sont des mélodies qui sont parfois tellement complexes qu'on a l'impression qu'elles sont produites par des musiciens. En transcrivant un document pour *Suite n°3* dans lequel on entend une femme espagnole faisant sa liste de courses¹⁶⁶, je n'ai pu m'empêcher d'imaginer que cette dame chantonait en réalité un chœur de jazz au saxophone. C'est quand même étonnant d'entendre ce genre de chose dans la parole la plus banale et la moins préoccupée de musique qui soit¹⁶⁷.

On entend en effet assez clairement dans ce document la locutrice faire de petits accents aigus autour desquels se tisse une mélodie. Elle redescend en fin de phrase comme pour finir une cadence et mieux tricoter ensuite le fil musical de sa parole, plein d'accélération entre lesquelles apparaissent quelques notes tenues. On peut effectivement y voir des ressemblances avec les constructions de solos au saxophone de John Coltrane, qui va « jusqu'à opérer une sorte de “montage en boucle” singulièrement obsédant de séquences opprimées, suppliantes, frénétiques¹⁶⁸ » comme dans « Chasin' The Trane » où il tourne autour d'un thème principal dans une sorte de fuite en avant ininterrompue.

Sur les partitions, on voit que la parole est complexe et joue avec la grammaire musicale traditionnelle. Observons la transcription d'un document¹⁶⁹ présent dans *Suite n°3*, « Ezekkel a szerencsétlen muszlim asszonyokkal¹⁷⁰ » :

The image displays two systems of a musical score. The first system, labeled '24', shows a vocal line for 'Bia' and a piano accompaniment for 'Pno'. The vocal line is in G major, 8/8 time, with lyrics: 'gi mi - ni - szter is, sem - mi - vel nem be - szé - lek töb - bet mint az e - lő -'. The piano accompaniment is marked 'pp'. The second system, labeled '26', continues the vocal line with lyrics: 'ző kol - le - ga - nóm, u - gy - hogy azért mert kel - le - met - len kér -'. The piano accompaniment is marked 'mf'.

¹⁶⁶ « Me parece que le han bajado de precio », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/me-parece-que-le-han-bajado-de-precio>]

¹⁶⁷ Pierre-Yves Macé à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 200.

¹⁶⁸ Alain Gerber, « COLTRANE JOHN », *Encyclopædia Universalis*. [En ligne : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/john-coltrane/>] Consulté le 14 juillet 2021.

¹⁶⁹ Pierre-Yves Macé « Migransok », in *Suite n°4*, 2020. © Pierre-Yves Macé

¹⁷⁰ « Ezekkel a szerencsétlen muszlim asszonyokkal » « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

La ligne de parole est très régulière : mis à part les trois premiers temps de la mesure 24 et les deux derniers de la mesure 26, il n'y a que des doubles croches. Il s'agit évidemment d'une construction rythmique que l'on peut retrouver dans des partitions plus classiques. Regardons par exemple ces trois mesures de Bach¹⁷¹ :



On retrouve dans ces quelques notes de la première des *Variations Goldberg* un même enchaînement de doubles croches parfaitement régulier. Il est assez étonnant, dans une parole spontanée, de trouver une constance rythmique proche de celle de l'écriture métronomique de Bach. On voit d'ailleurs que cette régularité inspire Macé : la première mesure et les premiers temps de la deuxième mesure de la ligne de piano sont composés de triples croches tout à fait régulières.

Macé part donc de la parole pour composer une musique originale. En plus de reprendre l'écriture de la musique (la portée), ces partitions constituent des œuvres écrites (puisque sens de signées par un auteur, en l'occurrence ici, un compositeur).

3. Un acte de création musicale contemporaine

Comme nous venons de l'observer, la parole s'approprie des éléments de grammaire musicale. Cela sert de point de départ à Pierre-Yves Macé :

C'est un processus qui se passe dans les deux sens : la musicalité de la parole me donne de la matière, et en même temps, en la transcrivant, je lui donne une forme, je « force » un peu sa musicalité pour la rendre intelligible¹⁷².

Comme le compositeur l'explique ici, son travail ne s'arrête pas au fait de reporter un enregistrement sur une partition. Plus qu'une simple approximation inhérente au support, l'inexactitude de la retranscription est également la marque d'un choix artistique. Le niveau d'approximation est en effet déterminé par le projet. Pour *Suite n°3*, par exemple, les paroles doivent être reproduites sur scène par des interprètes, la transcription se doit

[En ligne : <https://encyclopedielaparole.org/fr/documents/ezekkel-szerencsetlen-muszlim-asszonyokkal>]

¹⁷¹ Jean-Sébastien Bach, *Goldberg-Variationen*, G. Henle Verlag, Munich, 1978. p. 3.

¹⁷² Pierre-Yves Macé à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 200.

donc d'être la plus précise possible. Au contraire, pour *Suite n°4*, la transcription est moins précise :

[...] je n'avais pas du tout la même contrainte de noter chaque parole. Comme c'est enregistré, j'étais assuré que les hauteurs et les rythmes seraient toujours les mêmes. J'ai fait une transcription lacunaire en fonction de mes besoins. La musique oscille entre des moments où elle suit la parole et d'autres où elle avance en parallèle. Les rendez-vous entre parole et musique sont plus ponctuels. Ça m'a permis de m'échapper un peu du terrain purement mélodique, d'explorer tout le travail des timbres, des couleurs des instruments et de leurs alliages, avec des sons moins identifiés que ceux du piano¹⁷³.

À partir de la matière première que constitue la parole, Pierre-Yves Macé réalise un véritable acte de création musicale. Les pièces qu'il écrit pour et avec l'Encyclopédie s'inscrivent en effet pleinement dans sa démarche de compositeur et ne constituent pas, selon ses dires, un moment à côté du cœur de son travail. On peut en effet citer *Song Recycle*, une pièce musicale qui fait écho à *Suite n°4*, dans laquelle des enregistrements sont diffusés par haut-parleurs et accompagnés au piano par Denis Chouillet, comme dans *Suite n°3*. Macé est d'ailleurs régulièrement invité au Festival d'Automne à Paris pour y présenter son travail de compositeur. Ces œuvres s'inscrivent par ailleurs dans l'histoire de la musique en poursuivant des pistes ouvertes notamment par Luigi Russolo au début du XX^e siècle, en plein futurisme italien. Pionnier de la musique dite bruitiste, Russolo fait entrer dans la musique des sons et de la parole qui n'avaient pas forcément leur place jusque-là dans notre culture. Fortes de cet héritage, les œuvres de Macé également prennent place dans le paysage de la musique expérimentale actuelle, notamment en faisant intervenir l'Ensemble Ictus, prestigieux orchestre belge de musique contemporaine.

C. Vers des spectacles musicaux ?

De spectacle en spectacle, la place du compositeur Pierre-Yves Macé gagne en importance. Absent de *Suite n°1*, il est à la « création musicale » de *Suite n°2*, à la « composition et création musicale » de *Suite n°3* et à la « composition musicale instrumentale¹⁷⁴ » de *Suite n°4*. Cette évolution montre que la musique prend de plus en plus de place au sein des dispositifs de la tétralogie.

¹⁷³ *Ibidem*. Voir annexes f. 189.

¹⁷⁴ « Suite n°4 (2020) », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*
[En ligne : <https://encyclopediedelaparle.org/fr/productions/suite-ndeg4-2020>]

1. Une allusion aux formes musicales

Les deux premières suites chorales demeurent très théâtrales. La musique, bien que présente, ne fait qu'y intervenir : elle n'a pas encore le premier rôle.

Si le chœur de *Suite n°1* peut donner au spectacle des allures musicales, il reste néanmoins l'un des éléments fondateurs du théâtre européen. Par ailleurs, la prise en charge de la parole au plateau reste théâtrale. Elle n'est en effet pas prononcée par les comédien·nes seulement de manière sonore et formelle, mais elle est adressée. C'est quelque chose que l'on voit bien dans la captation¹⁷⁵ de l'enregistrement « De abdoer twist¹⁷⁶ » : les interprètes parlent véritablement la parole, c'est-à-dire qu'ils l'adressent au public et, par là, communiquent avec ce dernier. Leurs gestes y participent. Ils appuient en effet le propos, soit en rythmant ou ponctuant la parole, soit en allant presque jusqu'à mimer ce dont il est question. Cela est même poussé à son paroxysme dans le dernier enregistrement¹⁷⁷ du spectacle, « Double Rainbow¹⁷⁸ » : les interprètes se prennent la tête dans les mains, s'écroulent en extase, bref, surjouent la théâtralité. On entend bien le chœur chanter une mélodie dont on entend ensuite, via les enceintes, une version jouée par un orchestre¹⁷⁹ mais c'est pour illustrer la situation d'énonciation d'un enregistrement : une répétition entre un orchestre et son chef qui chantonne entre deux phrases¹⁸⁰. Il n'y a donc pas ici d'autre musique que celle de la parole.

Suite n°2 s'inscrit très clairement dans cette lignée. La parole reste en effet toujours adressée, incarnée comme c'est le cas pour « Are you fuckin' kidding me¹⁸¹ ». L'interprète, Barbara Matijević, prend en charge la colère et le désespoir de la locutrice originelle¹⁸². On note cependant dans ce passage des différences avec la pièce précédente : pendant que Matijević parle, les autres interprètes soutiennent la parole en en psalmodiant l'énoncé. C'est ici l'arrivée d'un élément plus directement musical qui vient effectuer le cadrage dont parlait Joris Lacoste, déplaçant ainsi la parole vers le son. D'une manière générale, la *Suite*

¹⁷⁵ Pierre Bellec, *op. cit.*, 18'30''-19'50''.

¹⁷⁶ « De abdoer twist », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/de-abdoer-twist>]

¹⁷⁷ Pierre Bellec, *op. cit.*, 1h12'10''-1h14'20''.

¹⁷⁸ « Double rainbow », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/double-rainbow>]

¹⁷⁹ Pierre Bellec, *op. cit.* 50'15''-52'40''

¹⁸⁰ « Nur des Fluss ist weg », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/nur-der-fluss-ist-weg>]

¹⁸¹ « Are you fuckin' kidding me », in *Ibidem.* [En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/are-you-fuckin-kidding-me>]

¹⁸² Les petites vidéos, *Captation de Suite n°2*, 2015, 1h06'10''-1h11'40''. Archives personnelles de l'Encyclopédie de la parole.

n^o2 est bien plus musicale que la première. De fait, est présent sur scène un pad (un instrument de percussion électronique), qui permet aux interprètes de jouer de la musique pendant le spectacle. C'est d'ailleurs cet instrument qui donne la tonalité au spectacle puisque celui-ci débute lorsque Vladimir Kudryavtsev l'utilise pour produire une note, celle avec laquelle les interprètes commencent à chanter. C'est bien en effet sur une harmonie chantée que s'ouvre *Suite n*^o2 : des chants et des rythmes viennent ainsi ponctuer la pièce qui reste théâtrale tout. La musique est alors une direction que prend le spectacle, plutôt que sa caractéristique principale.

2. Le parlé-chanté : entre l'oratorio et l'opéra

Suite n^o3 marque un tournant radical dans la tétralogie. Avant même que les trois interprètes n'entrent sur scène, on sait que le dispositif sera différent. Un piano à queue trône à jardin, une plaque-tonnerre est un peu plus à cour. Alors que les suites précédentes se passaient sur un plateau noir, deux immenses rideaux beiges partant à l'avant-scène de chaque côté viennent former un angle au fond de scène. L'espace n'est plus le même : nous allons assister à un concert. Cela se confirme à l'arrivée des interprètes : les hommes sont en costume et la femme en robe rouge.

La manière de prendre en charge les enregistrements est différente également. Elle se situe sur un fil ténu entre la parole et le chant. On entend bien cela dans l'interprétation de « Viète prečo¹⁸³ » par Laurent Deleuil¹⁸⁴. Si ses médiums sont proches de la voix parlée, la manière dont il fait ici sonner ses graves et ses aigus tendent vers la voix chantée. Il oscille en permanence entre les deux. Parole et musique se rapprochent de plus en plus.

La musique semble même prendre le dessus. Regardons la façon dont Bianca Iannuzzi¹⁸⁵ restitue « Napit !¹⁸⁶ ». Elle garde certes une certaine liberté, notamment du point de vue du rythme, on le sent – c'est même sur elle que le piano se cale à certains moments –, et on sent qu'elle adresse ce qu'elle dit aux gens devant elle. Il y a donc quelque chose qui reste relativement parlé. Cependant, quand on compare la version scénique avec

¹⁸³ « Viète prečo », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/viete-preco>]

¹⁸⁴ Jacques Hoepffner, *Captation vidéo de Suite n*^o3, 2018. 1h04'00''-1h05'20''. Archives personnelles de l'Encyclopédie de la parole.

¹⁸⁵ *Ibidem*. 46'10''-48'30''.

¹⁸⁶ « Napit ! », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/napit>]

l'enregistrement, on prend conscience de la différence. Le timbre de la locutrice originelle est bien plus piquant, saturé, déchiré que celui de Iannuzzi qui est plus rond et chaud. Tandis que le premier « *Napit* » que l'on entend dans le document est crié, celui que fait l'interprète au plateau est chanté. Ce moment ressemble à un véritable lamento. Ce n'est d'ailleurs pas la seule forme musicale reconnaissable dans ce spectacle. Pour un enregistrement qui propose un entraînement pour un entretien d'embauche¹⁸⁷ les deux chanteuses et le pianiste dialoguent. Les premières posent les questions, et le dernier répond avec son instrument. Il s'agit ici d'un véritable concerto pour piano et parole.

Avec ce parlé-chanté, l'Encyclopédie aborde d'autres terres : elle fait un pas de plus vers la musique. Le spectacle tend en effet vers l'opéra ou l'oratorio : il est un peu trop minimal dans sa mise en scène et discontinu (puisque les morceaux sont séparés par un noir qui marque la succession plus que la continuité) pour être rattaché au premier, et un trop peu visuel et physique (la danse de Deleuil sur « *Viete prečo* » n'est pas une exception) pour correspondre tout à fait au second.

3. Un concert de parole

Suite n°4 achève le processus de « musicalisation » des *Suites chorales*. Il n'y a en effet plus d'actrices au plateau, ni de chanteuses. Plus personne ne prend la parole en charge. Alors que, jusqu'à présent, les spectacles de l'Encyclopédie de la parole mettaient en scène des interprètes qui reproduisaient des enregistrements vocaux en veillant à en restituer exactement le rythme, les intonations, et tous les phénomènes paralangagiers, ces documents sonores sont simplement diffusés lors de *Suite n°4*, sans passer par le prisme corporel d'une comédienne. L'Encyclopédie rompt là avec un des traits les plus caractéristiques du théâtre.

Il convient cependant d'apporter d'emblée des précisions sur ce sujet et d'introduire une nuance importante : le plateau n'est pas nu et les enregistrements ne sont pas exactement livrés *tels quels*. En effet, le spectacle n'est pas signé par le seul Joris Lacoste (qui en assure la « composition dramaturgique »), mais également par Pierre-Yves Macé (« composition musicale instrumentale »), Sébastien Roux (« composition musicale électro-acoustique »), et Ictus. Comme pour *Suite n°3*, Lacoste et Macé ont donc collaboré pour mettre en valeur le caractère sonore de la parole que vient souligner la musique en

¹⁸⁷ Jacques Hoepffner, *op. cit.* 25'50''-30'25''.

dialoguant avec elle (soit en en reprenant ou en accompagnant la mélodie, soit, au contraire, en lui servant de contrepoint). Les sept membres de l'ensemble Ictus interprètent sur scène la musique composée par Pierre-Yves Macé, de sorte que même s'il n'y a pas de comédien·nes pour cette pièce de théâtre, des corps sont tout de même présents au plateau. Le travail de Sébastien Roux, enfin, confirme que ce spectacle n'est pas une simple diffusion d'enregistrements sonores. Le compositeur, dont les travaux interrogent notamment les rapports entre son et espace, explique qu'« une partie de [s]on travail a consisté à traiter les enregistrements sans les dénaturer, en introduisant ici et là des paysages sonores “possibles¹⁸⁸” ». De fait, tout son travail consiste à spatialiser le son grâce, notamment, à la *Wave Field Synthesis*¹⁸⁹, rendu possible grâce à l'ingénieur du son Stéphane Leclercq, spécialisé dans cette technique. Grâce à cette sorte de stéréo particulièrement précise et développée, la parole est une pure matière sonore que l'on peut modeler en tant que telle. Elle est simplement son, ou plutôt musique, et dialogue avec les instrumentistes présent·es au plateau. Le public assiste à ce qui semble relever d'un concert de parole. La frontière entre théâtre et musique serait donc franchie.

¹⁸⁸ « Entretien avec Pierre-Yves Macé et Sébastien Roux, in Théâtre National de Strasbourg, *op. cit.* p. 19.

¹⁸⁹ « Synthèse de champ sonore, désigne un procédé de reproduction holophonique qui permet, par analogie avec les hologrammes visuels, de capter ou synthétiser une scène sonore en préservant les informations spatiales de distance et de direction des sources qui la composent. » Alban Guillemot, Benjamin Nesme, Olivier Pfeiffer, [et al.], « Régisseur, ingénieur, bricoleur, chercheur : un entrelacs de pratiques », *Ligeia*, vol. 1 / 137-140, 2015, p. 212.

II. Le questionnement de la notion de performance

Joris Lacoste n'a cependant cessé d'affirmer que ces spectacles sont bien du théâtre. De fait, comme nous allons le voir, ils jouent avec les codes du genre et en reprennent des mécanismes historiques. On s'interrogera par conséquent ici en quoi l'Encyclopédie de la parole réalise un acte de mise en scène qui s'avère être théâtrale. On étudiera ensuite dans quelle mesure cette mise en scène s'appuie sur une dramaturgie de la parole. Nous verrons enfin que, ce faisant, les Encyclopédistes affirment la parole théâtralisée comme élément fondateur de la performance scénique.

A. Un acte de mise en scène théâtrale

Comme on l'a vu précédemment, les spectacles de l'Encyclopédie de la parole proposent une création d'ordre musical. On ne peut cependant les réduire à cela : ce serait occulter toute leur dimension spectaculaire, dimension qu'il convient désormais d'interroger.

1. Une écriture scénique

Le site Internet de la compagnie propose de créer soi-même ses propres listes de lecture de documents. Il est donc possible de recréer l'agencement des enregistrements de tel ou tel spectacle. Cependant, on ne peut affirmer que cette bande sonore est le spectacle, car elle est séparée de la scène. Qui plus est, il est impossible de reproduire exactement le montage tel qu'on peut l'entendre lors du spectacle. Certains enregistrements ont en effet disparu de la Collection¹⁹⁰, et, au sein de la partition, les documents ne sont pas juxtaposés tels qu'on peut les trouver sur Internet, mais ils sont travaillés, raccourcis, pour mieux s'inscrire dans le rythme du montage. Les partitions des spectacles ne sont donc audibles que sur scène. Ces œuvres n'existent donc pas indépendamment de leur dimension spectaculaire.

¹⁹⁰ Nicolas Rollet à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 152.

Comme l'explique Nicolas Rollet, pour ne pas alourdir le site Internet, l'Encyclopédie ne fait pas qu'accumuler les enregistrements. Certains documents sont remplacés par d'autres, plus remarquables, ce qui permet de renouveler la Collection.

C'est le cas par exemple de « Sarkozy, père et fils » que l'on a évoqué au chapitre précédent. Introuvable dans le nuage d'enregistrements, et ce via le moteur de recherche interne du site, il n'est accessible que via l'index de la notice de « Sympathies » ou directement via cette adresse URL : <https://encyclopediedelap parole.org/node/9785>.

Or celle-ci est évidemment prise en compte par l'Encyclopédie qui s'en empare en mobilisant des éléments d'écriture scénique. Elle joue avec les lumières, la scénographie, les costumes, etc. Pour chaque spectacle, des choix précis sont faits. En ce qui concerne les costumes, au patchwork de couleurs assez vives de *Suite n°1* succèdent des pantalons noirs et des vestes ou chemises noires également dans *Suite n°2* qui contrastent avec le t-shirt aux larges bandes de *blablabla*, etc. De même, les espaces scéniques, bien qu'ils soient toujours très sobres avec un plateau souvent presque nu, sont toujours différents : cinq chaises et cinq pupitres dans *Suite n°2*, une chaise et un micro dans *Jukebox*, une enceinte dans *L'Encyclopédiste*, et ainsi de suite. Cela montre que pour chaque pièce, un choix scénique unique a été fait. Les spectacles se distinguent les uns des autres en ce qu'ils constituent chaque fois une écriture scénique singulière. Les pièces de l'Encyclopédie ne sont donc pas seulement musicales, mais sont de véritables mises en scène.

2. Mettre en scène la musique

Cet argument n'est pas suffisant pour affirmer qu'il s'agit là de théâtre. Avant les technologies d'enregistrement sonore apparues au milieu du XIX^e siècle, on entendait de la musique seulement lorsqu'elle était jouée devant nous. La musique se vivait en représentation. Aujourd'hui encore, on assiste à des festivals, des concerts, etc. La dimension scénique est donc intimement liée à la musique, tout du moins en Europe. Comme l'explique en effet le musicologue Jacques Chailley, la « notion de concert n'est pas universelle¹⁹¹ » : elle est le fruit d'une construction culturelle spécifique et correspond à une forme codifiée. Un concert symphonique est en effet chorégraphié, ritualisé : l'orchestre se lève à l'arrivée du chef, qui salue le premier violon, le public se doit de faire le moins de bruit possible et n'applaudit qu'à la fin d'une pièce, etc. Même dans des formes en apparences moins codifiées, un aspect rituel demeure. Un concert de rock ou de chanson est rythmé par des applaudissements entre chaque morceau, par exemple. Le public sait qu'il peut demander un rappel si le spectacle lui a plu.

Les pièces de l'Encyclopédie de la parole jouent avec ces codes. Comme on l'a évoqué plus tôt, la posture des interprètes de *Suite n°3* est celle de musicien·nes pendant un concert. Iels alternent entre deux façons d'être au plateau : une plus concentrée et tournée vers l'interprétation, et l'autre plus détendue, relâchement qui signifie que le morceau est

¹⁹¹ Jacques Chailley, « CONCERT », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne: <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/concert/>]. Consulté le 15 juillet 2021.

terminé et qui leur permet de se préparer pour le suivant. La trame du spectacle n'est donc pas continue mais en pointillé, comme vient d'ailleurs le souligner la lumière qui baisse entre chaque enregistrement, et laisse la scène dans la pénombre. Ce procédé, utilisé dans d'autres spectacles de l'Encyclopédie comme *Suite n°1*, par exemple, rappelle la structure d'un concert. De même, avec la forme interactive de *Jukebox*, il n'est pas rare que le public demande un rappel. À cela s'ajoute un grand nombre d'éléments qui font tendre ces pièces vers des spectacles de musique : les micros sur pied, les pupitres, la présence d'un chef de chœur ou d'un orchestre sur scène, etc.

L'Encyclopédie de la parole s'approprie les codes des spectacles musicaux. L'écriture scénique qu'elle produit est profondément marquée par la musique.

3. Une mise en scène de théâtre

Malgré cela, les Encyclopédistes revendiquent le fait que ce sont des spectacles de théâtre, et ce même pour *Suite n°4* qui en semble la plus éloignée :

[...] c'est peut-être paradoxalement la pièce la plus théâtrale du cycle, dans la mesure où elle joue beaucoup moins avec les codes de représentation de la musique. L'enjeu premier pour moi est en effet de réussir à faire du théâtre malgré l'absence d'acteurs. Je ne voulais pas que *Suite n°4* soit reçue immédiatement comme un concert, encore moins une installation sonore. Cela passe par une certaine manière de surjouer les codes classiques du théâtre, par exemple le découpage en actes, la scénographie, un certain usage de l'espace et de la lumière¹⁹².

Le metteur en scène voit juste. En proposant un spectacle sans actrice, il ampute l'art dramatique d'une de ses composantes essentielles, comme l'explique Christian Biet¹⁹³. L'utilisation abondante et explicite des outils du théâtre se révèle nécessaire pour que le public sache à quoi il a affaire. La pièce est non seulement divisée en actes, comme le dit Lacoste, mais cette division est visible : à chaque changement d'acte, un immense encart est projeté sur le rideau qui couvre l'avant-scène, indiquant « ACTE 1 », « ACTE 2 », etc. Or ce terme renvoie tellement à l'art dramatique, et dans un théâtre national particulièrement, qu'aucun doute n'est possible. Par ailleurs, le spectacle s'empare d'outils techniques récurrents du théâtre contemporain : de la fumée, des micros, des vidéoprojecteurs, des projecteurs motorisés asservis pour créer des déplacements précis de faisceaux lumineux, etc. Le dispositif est bien plus riche et complexe que celui d'autres spectacles de

¹⁹² « Entretien avec Joris Lacoste », in Théâtre National de Strasbourg, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹³ Christian Biet, « Pour une extension du domaine de la performance (XVIIe-XXIe siècle) », *Communications*, vol. 1 / 92, 2013, p. 21 à 35.

Professeur en études théâtrales, il développe, à la suite de Schechner une pensée de la performance au sens large, définie par la présence au plateau des actrices. Nous y reviendrons dans les pages qui suivent.

l'Encyclopédie de la parole : dans les solos, par exemple, comme pour *Parlement*, un micro sur pied suffit. Alors que *Parlement*, premier spectacle du collectif, reposait sur la virtuosité d'une interprète, Emmanuelle Lafon, *Suite n°4* s'appuie sur une utilisation virtuose des outils techniques du théâtre. Joris Lacoste y met en branle une grande machine théâtrale, allant jusqu'à questionner un topos de la pensée et de la pratique dramatiques, le quatrième mur et sa rupture : au cinquième acte, en effet, le rideau transparent placé en avant-scène se lève et les musicien·nes quittent le plateau pour venir jouer dans la salle. En déployant tout cet arsenal technique, Joris Lacoste revendique le caractère dramatique de son œuvre qui s'affirme alors comme un véritable acte de création théâtrale. C'est en effet par là qu'a lieu la « fictionnalisation » ou la « dramatisation des réalités contenues dans les enregistrements » qu'il évoque ci-dessus. Nous reviendrons sur ce point dans les pages à venir.

B. Une dramaturgie de la parole

Les pièces de l'Encyclopédie sont donc caractérisées par une écriture scénique et théâtrale. Il convient désormais d'interroger la façon dont ces spectacles sont écrits, de comprendre leur architecture, leur structure dramaturgique. S'il apparaît sans surprise que la parole en constitue le cœur, il s'agit d'étudier plus exactement la façon dont elle organise la création.

1. La composition de la partition

La collecte d'enregistrements pour un spectacle est toujours orientée. Les Encyclopédistes définissent une caractéristique de la parole qu'ils veulent explorer (un espace géographique, une catégorie d'âge, un type de forme particulier, etc.). C'est notamment le cas de *blablabla*, pour lequel les Encyclopédistes se sont demandé « ce qu'entendent les enfants de 6 à 11 ans en France aujourd'hui¹⁹⁴ ». L'équipe artistique définit une direction et cherche des enregistrements qui y correspondent. En ce sens, la parole est seconde par rapport au projet dramaturgique puisque le processus créatif part de l'angle d'attaque plus que de la matière sonore elle-même.

¹⁹⁴ Encyclopédie de la parole, « Dossier de presse *blablabla* », 2017, p. 4.

Il faut cependant nuancer cette affirmation. En effet, les Encyclopédistes ne viennent pas plaquer la parole sur un projet qui lui est totalement étranger. Au contraire, la parole est l'horizon de ce projet. *blablabla* n'est d'ailleurs pas le premier spectacle du collectif et il s'inscrit donc à la suite de ce qui le précède, dans un mélange de continuité et de rupture. Comme l'explique Emmanuelle Lafon¹⁹⁵, ce spectacle naît du constat que le travail sur la parole effectué dans les précédents spectacles pouvait toucher un public plus large. Fort-es de ce constat, c'est donc dans un esprit presque pionnier que les Encyclopédistes se mettent à défricher un territoire de la parole qu'ils n'avaient jusque-là pas encore exploré : « c'est la première fois que l'Encyclopédie de la parole se joue à hauteur d'enfant¹⁹⁶ ». C'est donc la parole qui provoque la création : elle est à la fois le point de départ et la fin de la collecte préparatoire d'un spectacle, et donc de l'écriture de la partition.

2. La parole au centre du spectacle

Une fois la partition établie, la parole organise la mise en scène. Comme l'explique en effet Ghita Serraj à propos du travail de répétitions pour *Jukebox*, l'objectif est de « trouver une manière de performer chaque document de façon à mettre en valeur les particularités de chaque parole (ça passe parfois par un jeu réaliste, ou au contraire par une négation du jeu, parfois en indexant [s]a gestuelle sur les mouvements de la parole...)»¹⁹⁷ ».

Plus que tout autre spectacle de l'Encyclopédie, *Jukebox* est caractérisé par son aspect fragmentaire. En effet, si toutes les pièces du collectif reposent sur un montage d'enregistrements indépendants, le dispositif de ce solo, qui veut que ce soit le public qui demande à l'interprète de reproduire les enregistrements de son choix, met en valeur l'unicité de chaque document. Chaque restitution n'est donc pas travaillée pour s'inscrire dans une continuité, mais dans le but de créer un moment de théâtre indépendant. Les modes de restitutions sont donc très différents les uns des autres, comme l'explique Serraj ci-dessus. Elle peut en effet faire parler ses mains comme des marionnettes sur un

¹⁹⁵ Encyclopédie de la parole, *Ibidem*.

¹⁹⁶ « blablabla », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopedielaparole.org/fr/productions/blablabla-2017>]

¹⁹⁷ Ghita Serraj à Thomas Roy, « Voir l'interprète au travail », Paris, 25 novembre 2020. Voir annexes f. 175.

enregistrement dialogué¹⁹⁸, marquer les coups de langue qui ponctuent un long monologue¹⁹⁹ par un geste de la main, etc. Ces choix sont toujours faits en fonction de la parole :

Chaque document est différent et a ses particularités. [...] Pour le discours de départ en retraite d'un collègue, une femme parle avec un timbre vraiment particulier²⁰⁰. Si j'avais gardé ma voix, j'aurais dénaturé quelque chose. Nous voyons selon les documents, quand il faut garder le timbre ou quand ça ne change rien, ça n'apporte rien²⁰¹.

Le travail de mise en scène consiste avant tout à faire entendre la parole. Cette volonté est appuyée dans d'autres pièces par la présence de micros et d'enceintes, de cartels et de surtitres qui permettent de situer et de comprendre ce qui se dit, mais également par la distribution de documents, sur lesquels nous reviendrons dans le prochain chapitre, qui invitent le public à découvrir la démarche de l'Encyclopédie de manière plus approfondie. La parole est donc, en plus d'être au cœur de l'écriture de la partition, la colonne vertébrale de l'écriture scénique du spectacle.

3. La parole fait spectacle

Élément central de la séance théâtrale, la parole devient enfin le personnage principal du spectacle : c'est elle que l'on suit, que l'on vient écouter.

Ceci est d'autant plus vrai pour *Suite n°4* du fait de son dispositif. Ici, les seuls corps présents sont ceux des musicien·nes qui accompagnent la parole, jouent avec elle, lui tournent autour, mais ne l'incarnent jamais : leur posture est plutôt celle de concertistes, avant tout technique (on peut voir la partition qu'ils suivent). Dans la première version du spectacle, celle qui a vu le jour à Strasbourg, leur arrivée sur scène est assez tardive. En effet, mise à part une brève apparition au moment de la transition entre le prologue et le première acte le temps d'une image, iels n'interviennent véritablement en commençant à jouer de leur instrument qu'à partir du septième enregistrement. Cependant, là encore, on ne les voit pas : cachés dans les coulisses, on n'aperçoit en effet que leur ombre portée. Toute l'attention du public se tourne donc vers la parole qui devient l'élément par lequel on entre dans ce spectacle. Comme c'est avec elle que l'on commence, c'est elle qui a le dernier mot lorsque les musicien·nes s'arrêtent de jouer. Ce que l'on suit donc, c'est la trajectoire de la parole. Dans la version Installation qui a vu le jour dans un deuxième temps

¹⁹⁸ « Le crime qui consiste à être un gnome », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.* [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/le-crime-qui-consiste-etre-un-gnome>]

¹⁹⁹ « Mais qu'est-ce que tu m'racontes Bernadette? », in *Ibidem.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/mais-quest-ce-que-tu-mracontes-bernadette>]

²⁰⁰ « Il était chtimi », in *Ibidem.* [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/il-etait-htimi>]

²⁰¹ Ghita Serraj à Thomas Roy, *op. cit.* Voir annexes f. 178.

du fait du Covid-19, les musicien·nes ne sont pas présent·es sur scène, ce qui rend la parole d'autant plus centrale.

Le rôle que joue Sébastien Roux, le compositeur électro-acoustique du spectacle pour faire de la parole le personnage principal, est prépondérant. Grâce à la *Wave Field Synthesis*, « l'illusion de réel est accentuée²⁰² ». Effectivement, l'utilisation de cette technologie, accompagnée par des jeux de lumière complexes éclairant tel ou tel endroit de la salle, on sait, en tant que public, que quelque chose, ici (à l'avant-scène cour ou depuis la salle à jardin), nous a « parlé ». Lors de la diffusion du document « yééééééouwww », par exemple, qui donne à entendre « Francis [un] berger de haute montagne dans les Pyrénées²⁰³ », le long appel qu'il crie dans la vallée est projeté depuis le haut de la salle tandis que le plafond est éclairé. Le public est ainsi poussé à lever la tête pour contempler le théâtre dans toute sa hauteur – près de dix mètres dans la grande salle Koltès du TNS²⁰⁴ – métaphore de l'immensité de la montagne. Le fait même que Roux travaille les enregistrements, qu'il les façonne, indique que la parole est pour lui un véritable matériau palpable, et non pas un simple son évanescent. La matière parole commence à prendre corps, à devenir tangible.

C. Parole et performance

Il semble donc qu'il n'y ait rien d'autre à faire qu'à entendre et voir le spectacle de la parole qui s'empare de l'espace du théâtre. Cela remet totalement en question la notion de performance telle que la définit Christian Biet (« l'acte de présenter des corps qui s'offrent comme objets de regard devant d'autres corps convoqués et assemblés²⁰⁵ »), puisqu'elle vole la vedette aux interprètes.

1. La parole prend corps...

Sur scène, la parole n'est plus simplement matière sonore. En effet, les interprètes lui donnent corps et se donnent à voir en train de le faire. Plusieurs spectacles de

²⁰² « Entretien avec Pierre-Yves Macé et Sébastien Roux » in Théâtre National de Strasbourg, *op. cit.*, p. 20.

²⁰³ Encyclopédie de la parole, « Présentation des documents sonores du spectacle », Strasbourg, septembre 2020, p. 12.

²⁰⁴ Voir la fiche technique disponible ici : « Théâtre National de Strasbourg », [En ligne : <https://www.tns.fr/professionnels>]. Consulté le 3 janvier 2021.

²⁰⁵ Christian Biet, *loc. cit.*, p. 24.

l'Encyclopédie reprennent à la musique cette alternance, que l'on a déjà évoquée, entre un moment d'interprétation active où les comédien·nes restituent la parole, et un moment plus passif, qui sert de transition d'un document à l'autre. Le moment passif peut être accompagné, comme c'est le cas dans *Suite n°1* ou *Suite n°3*, d'une diminution de l'intensité lumineuse. Le fait que le plateau soit plongé dans la pénombre est assez significatif : cela veut dire que lorsque les interprètes ne restituent pas la parole, il n'y a rien à voir, ou que ce que l'on peut distinguer malgré la faible lumière est moins intéressant. Ce qui fait spectacle, c'est donc la restitution de la parole par les interprètes.

Cette restitution suppose un retour au corps de la parole. Une fois prononcée, elle a été enregistrée et est devenue information sonore sur une bande magnétique, un disque vinyle ou CD, une ligne de code informatique, etc. En étant restituée au plateau par un·e interprète, la parole retrouve donc son caractère corporel. Ce processus est fondateur du théâtre de l'Encyclopédie. En effet, c'est parce que la parole devient corps qu'elle peut être l'objet de la performance au sens large comme la définit Biet. À la suite de Schechner²⁰⁶, il distingue en effet « *being* (l'existence d'un corps ou d'une chose en elle-même) et *doing* (l'activité de cette chose et de ce corps qui existent) de la *performance*, qui est *showing doing* (ce qui fait que cette activité est soulignée, organisée, vue, privilégiée²⁰⁷) ». Ce que font les interprètes de l'Encyclopédie lorsqu'ils restituent la parole, c'est donc *se montrer en train de restituer la parole*. C'est cette activité même qui constitue le spectacle. En lisant les différents entretiens, en annexe de ce mémoire, réalisés avec les interprètes, on voit qu'ils déclarent unanimement que l'exercice de restitution constitue l'essentiel du travail de répétitions et qu'on ne leur demande pas d'autre chose que de restituer – c'est-à-dire de remettre en corps – la parole de la meilleure manière possible.

Dans *Suite n°4*, la parole n'est cependant plus restituée. Elle apparaît au public telle qu'elle est, une forme sonore. Cela ne l'empêche toutefois pas de prendre corps. Dès le prologue du spectacle, le *la* est donné : quand les répliques d'*Hamlet* se font entendre sur le plateau nu, sans rien d'autre que des points de lumière sur de la fumée et des surtitres, lorsque vient le fantôme du père, c'est le corps d'un interprète qui entre en scène. Ce que proposent ici les créateurs du spectacle est littéralement renversant : ils renversent la dichotomie corps/esprit. En donnant à un musicien le rôle du spectre, la parole prend par

²⁰⁶ Richard Schechner, *Performance, Expérimentation et théories du théâtre aux USA*, Montreuil, Théâtrales, 2008.

²⁰⁷ Christian Biet, *loc. cit.*, p. 24.

effet de miroir une dimension corporelle. Elle n'est plus un son fantomatique qui flotte à l'entour sans que l'on sache où, mais elle devient une matière tangible avec une place définie dans l'espace²⁰⁸. Quand il en parle, Joris Lacoste s'exprime ainsi : « Les seules présences sont celles des voix enregistrées et des sept musiciens d'Ictus qui les accompagnent²⁰⁹. » Il place donc la présence fantomatique des voix invisibles et celle physique des corps visibles au même niveau, signe que pour lui l'une n'est pas moins concrète ou tangible que l'autre. La parole n'est plus inféodée à un corps, elle est indépendante, elle devient personnage de théâtre à part entière.

2. ... et agit

La parole qui a pris corps n'est pas inerte. Au contraire, elle agit.

Comme nous l'avons évoqué plus tôt, elle agit sur le public. Elle lui fait tourner la tête d'un côté ou de l'autre du théâtre grâce à la *Wave Field Synthesis*. Elle provoque ses réactions, comme en témoignent les captations des spectacles : rires, applaudissements, etc. Elle convoque également des souvenirs en faisant appel à un imaginaire collectif. On repense par exemple, avec « Du jamais vu²¹⁰ », aux moments difficiles de la crise sanitaire qui contrastent avec la légèreté de l'intonation de la journaliste. Le décalage de la parole avec le sujet provoque ici les rires du public.

La parole agit également sur les interprètes. Elle les mobilise tout d'abord après un moment de répit lorsqu'ils doivent la restituer. Elle transforme également leur corps comme on le voit assez bien dans *Suite n°3*. Sur le document « Me parece que le han bajado de precio²¹¹ », on voit qu'à force de parler, Bianca Iannuzzi bouge différemment. Ses bras montent en l'air comme pour mieux suspendre son corps. Pour « Napit ! », au contraire, que l'on a déjà évoqué, la parole entraîne son corps vers quelque chose de moins tenu.

La parole agit enfin sur le spectacle puisqu'elle organise la représentation. C'est elle qui convoque le fantôme de Hamlet-père dans le prologue de *Suite n°4* en lui disant

²⁰⁸ Il y a une expression anglaise assez parlante pour décrire cela : « *out of thin air* ». La locution est utilisée pour désigner quelque chose qui arrive de nulle part, par surprise, à partir de rien, comme si quelque chose sortait de l'air pour prendre forme devant nos yeux, tel que le fait la parole dans *Suite n°4*.

²⁰⁹ « Entretien avec Joris Lacoste », in Théâtre National de Strasbourg, *op. cit.* p. 4.

²¹⁰ Pierre Bellec, *op. cit.* 19'50''-20'30''.

²¹¹ Jacques Hoepffner, *op. cit.* 8'50''-14'25''.

« *Speak to me* », lançant pas là le spectacle. C'est elle qui la plupart du temps ordonne la fin des pièces : dans *Suite n°4* toujours, après un « *gracias* » qui sonne comme un point final, le noir se fait ; de la même manière, dans *Suite n°3*, Iannuzzi termine en allemand par « *Was kann ich noch sagen ? – Nichts!*²¹² ! » ; dans *L'Encyclopédiste*, c'est parce que Danos se tait en plein milieu d'une phrase que la pièce prend fin.

La parole est en somme une véritable actrice, au sens où elle agit. Elle constitue en effet l'élément central du spectacle pour le public et modifie, comme une partenaire de jeu, l'interprétation des comédien·nes. Elle apparaît enfin comme l'ordonnatrice de son propre spectacle : c'est elle qui fait advenir et disparaître le théâtre. En ce sens, et si l'on suit Biet, les spectacles de l'Encyclopédie sont des performances de la parole, puisque cette dernière se présente comme un corps qui agit. On retrouve ici ce que disait Lacoste quand il affirmait que l'aspect théâtral de *Suite n°4* était notamment dû à « une certaine fictionnalisation, voire une dramatisation des réalités contenues dans les enregistrements²¹³ ». La parole, puisqu'elle est au cœur de l'action scénique, devient dramatique. Le caractère performatif de ces pièces semble donc être conféré par la parole.

3. Une parole performative

La position de la parole dans les spectacles de l'Encyclopédie nous pousse à interroger celle qu'elle occupe de façon plus générale au théâtre.

Les liens entre parole et performance mis ici au jour font écho au travail de J. L. Austin sur la notion de parole performative qu'il définit ainsi : « produire l'énonciation est exécuter une action²¹⁴ ». L'exemple typique de l'énoncé performatif est « Je vous déclare uni·es par le mariage ». C'est le fait de dire cette phrase qui scelle l'union. On rétorquera que, pour cet exemple, l'action effectuée est rendue explicite dans le message, et que le cri d'un berger ne contient pas, en lui-même, dans son énoncé on ne peut plus minime, une description de la montagne et qu'il ne peut donc pas nous la communiquer. Cependant, comme l'explique le linguiste Jacques Moeschler, langage et communication sont deux choses différentes. Il prend comme exemple le concept du *sens de la locutrice*²¹⁵, emprunté au philosophe du langage H. P. Grice, qui désigne ce que la personne a véritablement voulu

²¹² *Ibidem*. 1h27'40''-1h2750''. « Que puis-je dire de plus ? – Rien ! »

²¹³ « Entretien avec Joris Lacoste », in Théâtre National de Strasbourg, *op. cit.* p. 4.

²¹⁴ John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970. p. 42.

²¹⁵ Moeschler reprend ici, comme il l'indique en note, la tradition anglosaxonne d'indiquer la personne qui parle au féminin et son auditoire au masculin, et traduit *speaker* par locutrice.

dire, mais qu'elle a implicité dans ses propos (l'*implicature*) : dire par exemple « Il fait froid dans cette pièce » pour demander à quelqu'un de fermer la fenêtre. Le langage, dans ce cas, n'exprime pas l'information communiquée. On peut d'ailleurs imaginer que cette phrase a pu être accompagnée d'un regard ou d'un geste indiquant le fait qu'il fallait fermer la fenêtre. En somme, « le langage n'est pas la communication [...] et la communication n'est pas le langage, puisqu'elle peut utiliser d'autres dispositifs que le langage²¹⁶ ». Comme on l'a vu au chapitre précédent, c'est la communication, plus que le langage, qui intéresse l'Encyclopédie de la parole, en témoignent les enregistrements de babil enfantin qui jalonnent la Collection. C'est cette soif de communiquer et d'exprimer (au sens de se sortir de soi pour mettre en commun) qui fait également tout l'intérêt théâtral de ces documents. Le théâtre joue en effet de cette différence entre langage et communication, comme l'explique Bernard-Marie Koltès :

J'aime bien écrire pour le théâtre, j'aime bien les contraintes qu'il impose. On sait, par exemple, qu'on ne peut rien faire dire par un personnage directement, on ne peut jamais décrire comme dans le roman, jamais parler de la situation, mais la faire exister. On ne peut rien dire par les mots, on est forcé de la dire derrière les mots. Vous ne pouvez pas faire dire à quelqu'un : « Je suis triste », vous êtes obligé de lui faire dire : « Je vais faire un tour »²¹⁷.

Dans la parole théâtrale, l'énoncé n'est donc pas nécessairement performatif, il ne l'est d'ailleurs que rarement, mais l'énonciation se fait sur un mode performatif : c'est le fait de dire, l'action de dire, qui a pour conséquence de créer la situation, de « la faire exister » en creux. La situation n'existe pas parce qu'on la décrit, mais parce qu'on agit en parlant. C'est ce qui se passe avec le document « yééééééouwww » : le cri ne dépeint pas un paysage alpestre avec un vocabulaire détaillé, mais il l'apporte avec lui, « derrière les mots » – ou du moins une onomatopée – grâce à l'écho et au son des cloches des brebis, pour le faire exister aux yeux, et aux oreilles, du public. En mettant ainsi en scène la parole, *Suite n°4* nous la montre en train d'agir.

La parole n'est donc définitivement plus un spectre impalpable, mais l'actrice de ce spectacle, sa protagoniste corporelle et charnue. Faire de la parole le personnage principal de leurs spectacles a toujours été l'ambition des Encyclopédistes. Avec *Suite n°4*, cependant, une marche de plus semble avoir été franchie : la parole n'a plus besoin du corps

²¹⁶ Jacques Moeschler, « Le langage n'est pas la communication, la communication n'est pas le langage », in Courtet Catherine *et alii*, *Le Jeu et la règle, Rencontres Recherche et création du Festival d'Avignon*, Paris, CNRS Éditions, 2019, p. 139.

²¹⁷ Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, Minuit, Paris, 2010, p. 13-14.

des comédien·nes pour s'affirmer, seule et indépendante. L'ambition de Joris Lacoste s'est donc réalisée : « Il n'y a plus que ça, c'est de la parole pure²¹⁸. »

²¹⁸ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 170.

III. La position des interprètes

Il convient cependant de nuancer cette conclusion et d'interroger plus précisément ce qui se joue devant le public, de questionner si cette parole est si « pure » que ça, justement. Si elle est actrice des spectacles, elle n'est jamais seule : il y a des artistes sur scène.

Ces considérations sur la performance nous amènent à nous interroger sur ceux qui agissent au plateau, qui performant le spectacle. Leur place est en effet questionnée par la forme singulière de ces pièces : si c'est la parole qui agit, que font les interprètes, de quoi sont-ils les actrices ? De fait leur travail consistant à reproduire une partition le plus fidèlement possible s'apparente à une pratique bien plus courante chez les musicien·nes, et on pourrait croire qu'ils ne font qu'exécuter robotiquement cette partition. Cependant, les interprètes déclarent éprouver un plaisir et une certaine liberté dans l'exercice, et la presse encense leur virtuosité et salue la performance. En quoi, en somme, la place de l'interprète est-elle redéfinie ?

A. Un statut qui évolue

La place des interprètes au sein des spectacles de l'Encyclopédie est donc bouleversée par celle que prend la parole²¹⁹. Dans la mesure où son rôle n'est pas toujours le même d'une pièce à l'autre, c'est également le cas pour les interprètes, qui sont tour à tour à côté d'elle, avec elle, et en elle.

1. À côté de la parole

Avant d'étudier plus précisément les interprètes de la compagnie, commençons par le cas le plus spécifique, celui dans lequel la parole n'est pas interprétée, *Suite n°4*. Personne ici ne dit les enregistrements : interprètes et paroles sont deux choses séparées. Cela ne signifie toutefois pas qu'il n'y a pas d'interactions entre elles.

Comme l'explique également Pierre-Yves Macé²²⁰, le montage d'enregistrements est fixe, ce qui signifie que le spectacle est totalement « *timecodé* » et la musique que jouent

²¹⁹ On désigne ici, ainsi que dans la suite de cette sous-partie, par « parole » non pas le simple résultat de l'action de parler, mais bien la parole travaillée par les Encyclopédistes : les enregistrements qui forment le matériau artistique avec lequel les partitions des spectacles sont écrites.

²²⁰ Pierre-Yves Macé à Thomas Roy, *op. cit.* Voir annexes f. 201.

les musicien·nes été composée à partir de la parole. Les interprètes, en entrant sur scène, entrent donc dans le temps et la musicalité de cette dernière. On l’entend d’ailleurs assez clairement dès le premier enregistrement sur lequel la musique vient s’ajouter, « lapala, latala, lakala²²¹ ». La parole commence seule, puis, au bout d’un certain temps, une flûte reprend, l’accompagne. L’instrument de musique se cale mélodiquement (en en reprenant les notes) et rythmiquement (en respectant les mêmes silences, puis en s’y engouffrant pour mieux servir de contrepoint) sur la parole.

Dans la première version du spectacle, on pouvait voir les musicien·nes sur scène. Leur corps était donc un élément tout à fait central de la performance théâtrale pour les raisons que l’on a expliquées plus haut. Ces corps, comme on pouvait les voir, n’étaient pas habités et transformés par la parole. Les interprètes s’occupaient avant tout de jouer leur musique, devant « suivre une partition assez dense²²² » avec un métronome dans l’oreille. L’idée d’un échange sans cesse réinventé entre parole et musique pris en charge par les instrumentistes au présent du plateau n’est donc pas tout à fait exacte, même si Macé affirme qu’il n’a « jamais entendu deux fois la même musique²²³ ». Restant toujours artistes dans l’interprétation de leur musique, les musicien·nes revêtaient presque une casquette de technicien·nes dans leur rapport à la parole. Cela était symbolisé par toute la manutention d’instruments et d’éléments de scénographies qu’iels devaient réaliser sur scène, comme lorsqu’iels déplacent une table pour figurer la séance de spiritisme dont on diffuse l’enregistrement, avec la neutralité de technicien·nes de plateau.

Les interprètes entrent donc ici dans le monde de la parole, mais agissent à côté d’elle sans jamais l’incarner. Elle dicte leur partition et leurs gestes sur scène mais ne se mélange pas à elleux. Iels restent des entités séparées.

2. Avec la parole

Dans les autres spectacles, au contraire, la parole est prise en charge par les interprètes, mis à part quelques rares exceptions ponctuelles. Dans le temps de

²²¹ Il s’agit d’un extrait tiré des « Archives de la parole », une entreprise de collecte d’enregistrements initiée en 1911 par Ferdinand Brunot, professeur d’histoire de la langue française à la Faculté des lettres de Paris. Plusieurs extraits sont disponibles sur le site de la BnF, dont celui diffusé lors du spectacle sous le titre « lapala, latala, lakala » où l’on entend un homme prononcer les différents phonèmes vocaliques et consonantiques du français : Archives de la parole, « Voyelles et consonnes », 1914. [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128106f>] Consulté le 02/01/2021.

²²² Pierre-Yves Macé à Thomas Roy, *op. cit.* Voir annexes f. 202.

²²³ *Ibidem.*

l'interprétation, comédien·ne et parole ne font qu'un·e. Cette dernière ne parvient en effet au public que par l'intermédiaire du corps parlant qui se tient sur scène devant lui, et il ne connaît la parole de l'enregistrement qu'au travers de la parole de l'interprète qui s'efforce de « réutiliser les [mêmes] stratégies verbales [en se] les appropriant²²⁴ ».

Cependant, tous les spectacles ne proposent pas la même situation d'interprétation, à chaque fois induite par le rapport que le dispositif instaure avec le public.

Dans *Suite n°3*, les interprètes se placent comme les solistes d'un concert qui font écouter au public une série de moments de parole. On l'a déjà évoqué : entre chaque « aria », l'interprétation de la parole est rompue. Cela ne signifie pas que les interprètes cessent d'être en représentation, mais qu'ils jouent *avec* la parole : elle est un point d'appui qui leur permet d'interpréter.

La parole est également un agrès pour Frédéric Danos dans *L'Encyclopédiste*. Le dispositif de ce seul en scène le place dans la position d'un conférencier qui raconte au public, en adresse directe, son rapport à la parole. Il fait intervenir des documents à titre d'exemple, soit en les diffusant, soit en les restituant. Il construit donc son discours *avec* la parole.

De la même manière que *Suite n°3*, *Jukebox* mobilise une liste de documents que l'on écoute les uns après les autres. À la différence de l'exemple ci-dessus, cependant, l'interprète dialogue ici directement avec la salle. Lors de ces conversations, l'interprétation de la parole est rompue. Cette interruption permet à l'interprète *et au public* de jouer avec la parole. En effet, la partition de la pièce se construit en direct et à la demande. Les gens assemblés sur la scène et dans la salle construisent la représentation avec la parole.

3. Dans la parole

Si plusieurs spectacles de l'Encyclopédie proposent une partition en pointillé, dans d'autres, au contraire, la prise en charge de la parole est plus continue, voire ininterrompue.

C'est le cas notamment de *Parlement*, où Emmanuelle Lafon interprète plusieurs documents à la suite en ne s'interrompant que de rares et courtes fois. Évoquons d'abord ces interruptions pour les écarter et mieux nous concentrer ensuite sur les continuités. *Parlement*, on l'a évoqué, est divisé en trois mouvements : « Legato », « Staccato », et

²²⁴ Emmanuelle Lafon à Thomas Roy, « Interpréter la parole », Montreuil, 22 mai 2021. Voir annexes f. 207.

« Rubato ». D'un mouvement à l'autre, comme lors d'un concert classique, Lafon marque un temps de silence. De même, dans « Staccato », elle fait une courte pause entre deux documents. Les deux autres mouvements répondent cependant à un « principe d'enchaînement²²⁵ ». L'interprète passe en effet d'un document à l'autre dans une sorte de fondu enchaîné vocal. Durant toute la durée du mouvement, elle ne rompt donc jamais l'interprétation de la parole. C'est également le cas pour *blablabla* dans un degré supérieur. Il n'y a ici pas de mouvement et la partition consiste en un long enchaînement de presque une heure. L'interprète ne quitte la parole que lorsque le noir se fait dans la salle.

Dans ces deux exemples de continuité, l'interprète se plonge dans la parole, comme le décrit Lafon :

C'est une grosse vie intérieure, comme un sous-marin. On ouvre la pompe, on se met dans le bas ventre, les épaules sont relaxées, le plexus est tout à fait ouvert²²⁶.

La parole emporte donc l'interprète, lui impose une respiration particulière, un travail corporel particulier.

Notons que c'est également ce qui se passe à plus petite échelle quand il s'agit de restituer un enregistrement, bien que ces phénomènes se produisent de manière moins « remarquable ». L'objectif de toute cette sous-partie était de dresser une typologie des différentes façons de prendre en charge la parole dans les pièces de l'Encyclopédie. Si certains spectacles sont plus représentatifs d'un type d'interprétation, la plupart du temps, ils alternent d'un type à l'autre.

B. Quelle place pour l'interprétation ?

Après avoir étudié les différents dispositifs interprétatifs, il convient d'interroger la façon dont les interprètes prennent en charge la parole.

1. Un statut d'interprète

Depuis le début de ce mémoire, le terme « interprète » est toujours préféré à celui d'« actrice ». Dans l'entretien réalisé avec Ghita Serraj²²⁷, elle utilise toujours celui-là et jamais celui-ci quand elle désigne son travail avec l'Encyclopédie. Ce choix est assez

²²⁵ *Ibidem*. Voir annexes f. 207.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Ghita Serraj à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 173-180.

significatif. En effet, on l'a vu, la parole est au centre de la performance, c'est elle la véritable actrice. Au plateau, les artistes n'en sont que l'instrument. Iels lui prêtent leur voix. Il ne faut jamais passer devant la parole, comme l'explique Léa Delmart, membre du chœur de *Suite n°1* :

Le corps ne peut pas se laisser aller et faire ce qu'il aimerait faire. Au plateau on se tient, et suivant ce que dit Joris sur le texte, on n'a pas le droit de bouger le petit doigt²²⁸.

Rien ne doit gêner l'écoute de la parole qui reste première et qui doit primer sur l'action des interprètes. Frédéric Danos explique d'ailleurs en plaisantant :

J'ai ce fantasme que les interprètes soient une sorte de magnétophone parfaitement immobile qui ne produit que du son. Cela dit je ne sais pas si c'est possible et je ne sais pas si c'est intéressant²²⁹.

La seconde phrase mérite qu'on s'y arrête. En effet, les comédien·nes bougent malgré tout. Le fait même de parler est un geste – minime, certes, et en grande partie invisible de l'extérieur, mis à part les mouvements de la bouche –, mais un geste tout de même. Contrairement à ce que l'on peut croire souvent, la parole mobilise tout le corps : d'un point de vue mécanique, le geste phonatoire entraîne un travail du ventre et du dos, mais également des jambes qui s'avèrent être un appui pour la respiration, d'autant plus sur une scène. Dans son *Dictionnaire de la Langue du Théâtre*, Pierron cite en effet la comédienne Béatrix Dussane à ce sujet :

[...] quand Weber [Madame Segond-Weber, la grande interprète de Racine] devait affronter quelque dure tirade, je voyais sur ses cothurnes ses orteils frémir, palpiter, tâter le terrain, puis se fixer comme s'ils adhéraient au sol. Elle se piétait, solidement, puis, ainsi ancrée, déployait ses vers. J'ai cru à un tic familier jusqu'au jour où, beaucoup plus tard, j'eus à lire, au cours d'une conférence, les deux pages du *Lever de soleil* de *Chantecler*. Le Coq de Rostand dit au début qu'il ne chante jamais que lorsque ses huit griffes sont profondément enfoncées dans la terre. Cela me rappela tout à coup les orteils de Weber. J'essayai cette manière d'amarrage au sol ; et j'eus la surprise d'éprouver une surprenante abondance de souffle, et une merveilleuse liberté dans le maniement de la voix²³⁰.

Au-delà de cet aspect technique, on remarque souvent que, d'un point de vue communicationnel, parler s'accompagne souvent de mouvements des bras, des mains ou encore de la tête, d'expressions également qui participent de l'expression de la personne qui parle. Comme l'affirme Emmanuelle Lafon : « plus on pense le corps, plus on le soutient, plus on va aller loin dans ce qu'on veut donner à entendre²³¹ ».

Ici, Lafon rejoint Danos quand il s'interroge sur l'intérêt que constitueraient des interprètes neutres. Leur objectif est en effet de transmettre la parole au public, et puisque

²²⁸ Léa Delmart à Thomas Roy, « S'échapper en secret », Paris, mai 2021. Voir annexes f. 195.

²²⁹ Frédéric Danos à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 211.

²³⁰ Béatrix Dussane, *Au jour et aux lumières. 1 - Premiers pas dans le temple*, Paris, Calmann-Lévy, 1955 in

²³¹ Emmanuelle Lafon à Thomas Roy, *op. cit.* Voir annexes f. 206.

le mouvement est essentiel à la parole, il l'est également quand il s'agit de la transmettre. Or ces gestes n'appartiennent pas aux locuteurices originel·les des enregistrements, mais sont bien ceux des acteurices. On retrouve ici une des définitions de l'interprétation : donner sa propre version de quelque chose, traduire. Lafon évoque la manière dont elle aborde les documents en ces termes :

Je suis obligée de me raconter quelque chose. Je vais forcément m'intéresser à ce que cette voix me dit. Le contenu d'abord, mais également la forme (qui est toute la question de l'Encyclopédie de la parole) c'est-à-dire que j'essaie de comprendre toutes les stratégies conscientes ou non mises en place pour parler. Par exemple, dans *Parlement*, il y a un document tiré d'un flow *a capella* de Dizzy Rascal²³², un rappeur anglais. Je ne cherche pas à me moquer des gens, à faire croire que je suis un mec, anglais, que je suis noir, que j'ai des gros biscottos, etc. Je n'ai pas essayé d'être ce que je ne suis pas, mais de réutiliser les stratégies verbales qu'il a pu utiliser en me les appropriant. Je crois que c'est parce que je fais ça que je vais réussir à le restituer²³³.

Elle ajoute :

Bizarrement, les fois où ça marche le mieux (et quand je dis marcher c'est quand j'arrive à évoquer au public un berger dans la montagne si c'est sa parole que je porte) ce n'est pas quand j'essaie de reproduire une voix, mais en me mettant plus moi dans ma voix ce qui me permet de dessiner plein de détails que j'ai entendus ou qui me touchent²³⁴.

Il ne s'agit donc pas d'imitation, puisque les interprètes ne cherchent jamais à copier leurs prédécesseur·es. Ce n'est jamais non plus une appropriation pure et simple puisqu'ils ne doivent jamais occulter la parole qui les a précédée, mais à en donner une version la plus fidèle possible de ce qu'ils ont ressenti en l'écoutant. Ils doivent traduire dans leur corps et dans leur voix l'effet qu'elle leur a fait. Le travail effectué par les acteurices de l'Encyclopédie est bien celui de l'interprétation.

2. Une partition stricte

L'exercice n'est pas simple. Nous venons de le voir, il exige des interprètes qu'ils se tiennent sur un mince fil sans jamais tomber du côté de l'appropriation totale, ni de celui de l'imitation. En plus de se prêter à un numéro d'équilibriste pour trouver le juste endroit de travail, les acteurices doivent faire preuve d'une extrême précision technique. Il leur faut en effet reproduire avec exactitude l'énoncé d'un enregistrement, les mots (qui peuvent être d'une langue que l'on ne connaît pas, ce qui brouille les repères), l'intonation, le rythme, parfois le timbre, respecter la respiration originelle, les bruits de bouches, les onomatopées, etc.

²³² « Hot like a kettle », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*
[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/hot-kettle>]

²³³ Emmanuelle Lafon à Thomas Roy, *op. cit.* Voir annexes f. 207.

²³⁴ *Ibidem.* f. 206.

Toustes ceux interrogés dans le cadre de ces recherches témoignent de la complexité de ce travail. Frédéric Danos le résume ainsi :

J'ai vu beaucoup de très bon-nes actrices nous dire qu'iels n'y arriveraient pas puis ont insisté et bien sûr réussi. Comme la restitution demande d'être une sorte de magnétophone, presque mécanique, il n'y a pas de place à l'interprétation – ce qui peut être d'autant plus difficile pour des comédiens de formation²³⁵.

Il y a donc ici l'idée que le travail de restitution est difficile parce qu'il ne correspond pas à ce que l'on demande généralement aux interprètes. C'est d'ailleurs pour la plupart d'entre eux, un exercice qu'iels ne pratiquent pas ailleurs, ce qui peut être déstabilisant, comme en témoigne Léa Delmart :

J'ai naturellement un vrai plaisir de dire le mot. Là c'était un peu décalé, parce que ce n'était pas ma décision de son, de souffle alors que j'aime profondément décider de ma partition de l'endroit où je fais une longue, de l'endroit où je coupe²³⁶.

Ce qui gêne ici Delmart dans le travail de restitution, c'est que ce n'est pas elle qui décide du déroulement de ce qui se passe au plateau. Elle doit se plier à la temporalité et aux intonations de quelqu'un d'autre. Elle n'est donc pas actrice, celle qui agit délibérément sur un plateau. La toute première phrase de l'article « Acteur » écrit par Farabet dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* de Corvin est d'ailleurs celle-ci : « Seul l'acteur est réellement vivant dans la représentation théâtrale²³⁷. » Réduit·es à l'état de « magnétophone mécanique », les interprètes de l'Encyclopédie semblent donc être privé·es de l'imprévisibilité du vivant.

3. Des espaces de liberté

Les interprètes ne sont cependant pas des robots. Les spectacles ne sont jamais l'exécution exacte de la partition. La mémoire des interprètes est nécessairement faillible, et même si l'habitude de l'exercice permet de limiter les erreurs et les oublis, elle ne les éradique jamais vraiment. Par ailleurs, une restitution rigoureusement exacte n'est pas seulement difficile, mais irréalisable. Chaque corps étant différent, il est impossible de reproduire parfaitement la voix de quelqu'un : s'il est possible de s'approcher d'un timbre, on ne peut jamais le reproduire totalement. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles iels ne cherchent que rarement à le faire, comme l'explique Serraj²³⁸. Cela montre que dès

²³⁵ Frédéric Danos à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 210-211.

²³⁶ Léa Delmart à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 197.

²³⁷ René Farabet, « Acteur », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 26.

²³⁸ Ghita Serraj à Thomas Roy, *op. cit.* Voir annexes f. 177-178.

l'écriture de la partition pour les interprètes, un certain écart est assumé par rapport aux documents originaux. Delmart en témoigne également pour *Suite n°1* :

Quand nous avons travaillé à l'ESCA²³⁹, nous nous sommes mis·es d'accord sur des sons, des intonations, etc. Or ce n'étaient pas toujours les choix faits à l'époque. Il faut trancher : on doute, on remet tout en question, on réécoute l'enregistrement. On réécrit une fois encore, on réapprend de nouveau, inlassablement²⁴⁰.

La partition écrite en répétition apparaît comme la meilleure approximation du montage des enregistrements, ou du moins celle qui convient le mieux à l'équipe artistique. Il y a, entre cette partition étalon, et cette partition fantôme et flottante – celle nécessairement inexacte que les interprètes ont en mémoire – un léger décalage.

Cette approximation laisse une place, aussi infime soit-elle, à une interprétation plus personnelle de la parole. Dans la mesure où cela ne perturbe pas l'écoute de la langue, chaque interprète est en effet relativement libre d'interpréter l'enregistrement comme iel veut :

Joris commence par dire qu'il n'y a pas d'espace de liberté. Ceux qui osent un peu sont remis·es en place. On ne doit pas être vu·e ou entendu·e parmi le groupe. Au fur et à mesure du travail, certain·es – je ne me suis pas gênée – s'échappent. C'est extrêmement agréable de laisser échapper des choses en secret. Joris ne dit rien soit parce qu'il ne voit pas, soit parce que finalement ça lui convient²⁴¹.

C. Une performance virtuose

Les spectacles n'effacent donc pas les interprètes, bien au contraire. Iels parviennent toujours à s'échapper un peu, et ce avec plaisir, comme l'explique Léa Delmart ci-dessus. De fait, c'est en se pliant à l'exercice qu'iels entrent dans la lumière.

1. Jouer avec les règles

Les dispositifs très radicaux des spectacles de l'Encyclopédie de la parole constituent des systèmes particulièrement rigides, qui laissent tout de même quelques espaces de liberté. Les règles strictes de cet exercice constituent moins un handicap que de véritables outils de jeu.

²³⁹ École Supérieure de Comédiens par Alternance. Ce CFA (Centre de Formation par Alternance) est dirigé par le Studio d'Asnières.

²⁴⁰ Léa Delmart à Thomas Roy, *op. cit.* Voir annexes f. 194.

²⁴¹ *Ibidem.* f. 196.

Un système donne un cadre à un spectacle : on joue tel texte, dans telle scénographie, avec telles personnes, et tels principes de mise en scène, etc. Tous ces éléments, coordonnés en système, créent l'identité d'un spectacle : on sait que l'on joue un *Tartuffe*, par exemple, et dans telle mise en scène. Il paraîtrait étrange de réciter un autre texte au milieu de ce spectacle : cela constituerait un pas hors du système de la pièce. Il en va de même en sport : tout un ensemble de règles définit le football, le basketball, le rugby, ou encore le tennis. Il serait incongru que les membres d'une équipe de football entrent sur le terrain avec un ballon de rugby : c'est en soi possible, mais ce n'est pas le même sport. Jouer au football, c'est donc suivre un certain système de règles qui le définissent, et ne pas y déroger sous risque d'être hors-jeu.

Ces règles sont restrictives, mais laissent de la liberté : au tennis, seule la raquette est autorisée pour jouer, rien ne précise cependant que l'on doive faire plutôt un coup droit, un revers, un lift, etc. En ce sens, la règle est un véritable appui, un outil : on s'en sert pour parvenir à ce que l'on désire réaliser (ici marquer un point). Libre à chacun·e d'interpréter la règle et de jouer à sa manière, il s'agit seulement de faire le bon coup (envoyer la balle au bon endroit sur le court) au bon moment. De la même manière, les éléments qui composent le système d'un spectacle sont des appuis de jeu pour les comédien·nes, qui peuvent s'en emparer comme on s'empare d'une raquette de tennis, en explorant toutes les possibilités qu'ouvrent ces éléments (effectuer un déplacement significatif par rapport à la scénographie, faire varier le rythme des répliques, etc.). Avec sa démarche, l'Encyclopédie fournit des éléments très identifiés aux actrices : les règles du jeu sont on ne peut plus explicites, et la possibilité de comparer la reproduction des comédien·nes avec l'original rend l'objectif d'autant plus évident.

Les actrices doivent adopter une posture hybride, comme au tennis où il s'agit d'être entièrement dans le match pour ne pas être déconnecté·e du jeu, et d'avoir suffisamment de recul pour savoir de quel côté renvoyer la balle. De la même manière, dans le travail proposé par l'Encyclopédie de la parole, pour utiliser au mieux tous les outils à disposition il faut se plonger entièrement dans le système des enregistrements afin de ne pas être déconnecté·e du plateau, et, paradoxe diderotien, avoir suffisamment de recul pour savoir quel geste faire, quelle intonation donner à sa voix, etc. Cela affirme une certaine autonomie de l'actrice qui décide, de son plein gré, de jouer avec les règles du jeu qu'on lui propose.

C'est un jeu périlleux : si les interprètes sont trop techniques, le spectacle n'est pas vivant, s'ils sont trop lâches, ce n'est pas le même spectacle. Ils doivent donc jouer avec les lignes dans un numéro spectaculaire.

2. Jouer devant un public

Le jeu sur une scène a ceci de particulier qu'il a lieu devant un public. C'est également le cas des sports, surtout les plus populaires, mais ils peuvent également se pratiquer à huis clos, et le résultat reste valable. Au théâtre au contraire, la présence du public est essentielle.

Il y a là un problème. Si les spectateurices assistent à un jeu, ils doivent en comprendre les règles. Si l'on ne connaît pas les règles du rugby, le fait que quelqu'un dépose un ballon ovale derrière une ligne a toutes les chances de nous laisser de marbre. C'est parce que le public sait que ce geste s'appelle *marquer un essai* et permet de rapporter 5 points à son équipe qu'il se lève et applaudit. Les règles restent les mêmes d'un match à l'autre (hormis parfois quelques changements mineurs qui n'affectent en aucun cas le principe même du sport en question : l'apparition de l'arbitrage vidéo au football ne change rien au fait qu'il faille marquer des buts pour gagner le match). Au théâtre, le système de jeu d'un spectacle n'est pas le même que le dernier qui a été vu par les spectateurices (autre histoire – s'il y a une histoire –, autres personnages – s'il y en a –, autre scénographie, etc.).

Pour combler cette asymétrie du rapport au système entre la salle et la scène, la dernière doit donner à la première des clefs pour y accéder, afin que le public comprenne ce avec quoi jouent les artistes. C'est une préoccupation majeure de l'Encyclopédie de la parole. Comme l'affirme Nicolas Rollet, « il y avait (dès le début du projet) une exigence de rigueur sur le fait de classer des éléments et de pouvoir y accéder²⁴² ». Les spectacles de l'Encyclopédie de la parole fournissent aux spectateurices des clefs de compréhension du dispositif mis en place : au début de *Jukebox*, la personne seule en scène explique au public la démarche de l'Encyclopédie de la parole et qu'elle reproduira des enregistrements à l'identique ; au début de *blablaba*, la comédienne Armelle Dousset (ou en alternance Anna Carlier) écoute des enregistrements qu'elle essaie de reproduire avant d'y parvenir

²⁴² Nicolas Rollet, *loc. cit.* Voir annexes f. 139.

pleinement ; dans *Suite n°3*, un écran indique la source de l'enregistrement avant qu'il ne soit restitué sur scène. Le public est alors conscient de ce avec quoi jouent les actrices.

3. Une performance d'actrices

Il y a donc deux manières de jouer : on peut tenter un coup sûr (au football, c'est par exemple tirer la balle en plein centre d'un but vide), ou au contraire essayer un coup moins évident (au football toujours, viser la lucarne, c'est-à-dire l'angle formé par le montant et la barre transversale d'un but). Tirer dans la lucarne est plus difficile, car la balle frôle la limite de la cage, il y a une tension entre l'intérieur et l'extérieur du but. Cette tension provoque l'émotion des stades, et crée souvent les moments de sport les plus mémorables. C'est elle notamment qui fait crier le journaliste Bernard Montel lorsque l'athlète Floria Gueï remonte une douzaine de mètres pour gagner le championnat d'Europe de relais 4x100m en dépassant ses adversaires sur la ligne²⁴³.

Au théâtre, de la même manière, deux possibilités s'offrent aux artistes : soit utiliser sans prise de risque des outils connus (proposer les mêmes mises en scène, jouer ses rôles toujours de la même manière, etc.), soit jouer avec les limites du dispositif. Pour jouer avec ces limites, le système ne doit pas être trop rigide : c'est dans un mécanisme de serrure imparfait qu'il y a du jeu. S'il y a des failles dans le dispositif d'un spectacle, il y a une place laissée à l'imprévu, à ce qui se passe au présent de la séance théâtrale. Par ailleurs, c'est ce jeu avec les limites du système qui crée une tension entre système et hors système qui provoque de l'émotion chez les spectatrices. Dans la captation de *Suite n°1*, on voit un bel exemple de jeu entre actrices, comme un sport collectif, autour des limites de l'exercice²⁴⁴. Deux interprètes, Frédéric Danos et Marine Sylf, restituent le document « Have you ever had a dreams²⁴⁵ », particulièrement difficile parce qu'il est constitué d'une succession saccadée de mots inachevés qui viennent se percuter les uns les autres. Ils se trompent, Nicolas Rollet les arrête d'un signe des bras et les fait recommencer. Deuxième essai, deuxième échec, et ainsi de suite. Entre le septième et le huitième, Nicolas Rollet leur souffle leur partition. Il faut cependant attendre le neuvième essai pour que les deux interprètes réussissent. Cette ultime tentative est marquée par les échecs précédents qui ont

²⁴³ P. Lafon et alii, « Floria Gueï, le geste », in *Stade 2*, 3 mars 2019. 5'45''-6'00''.

[En ligne : <https://www.dailymotion.com/video/x73gidq>] Consulté le 3 septembre 2021.

²⁴⁴ Pierre Bellec, *op. cit.* 1h1'05''-1h4'30''.

²⁴⁵ « Have you ever had a dreams », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/have-you-ever-had-dreams>]

fait monter une sorte de tension. Le public, alors conscient de la difficulté de l'exercice, apprécie d'autant plus la réussite finale puisqu'il sait qu'elle tenait à un fil. On l'entend applaudir et siffler d'approbation.

Cela nous mène une fois encore à questionner la notion de performance. Le public applaudit en effet ici la performance technique. C'est elle qui permet aux interprètes de briller. Jean-Pierre Thibaudat salue la « pléiade d'acteurs, d'actrices, accros et véloces, une superwoman du dire, l'historique Emmanuelle Lafon, la nouvelle et phénoménale Ghita Serraj²⁴⁶ ». Le critique exalte ici explicitement les capacités techniques des interprètes. C'est cela qui frappe et que l'on retient. Iels se retrouvent en effet au cœur de la performance scénique au point de voler la vedette à la parole. C'est en effet elleux que l'on vient voir interpréter la parole.

²⁴⁶ Jean-Pierre Thibaudat, « Joris Lacoste : cause toujours, tu m'intéresses ! », [En ligne : <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/041020/joris-lacoste-cause-toujours-tu-m-interesses>]. Consulté le 15 novembre 2020.

CHAPITRE TROIS

ALLER VERS L'ABSOLU

Troisième temps de ce mémoire, ce chapitre est l'occasion d'étudier le troisième terme de l'expression qui guide ces recherches : « le théâtre de parole absolu ». Il convient d'interroger ce point en dernier, car, comme l'indique la grammaire, il vient qualifier ce qui le précède. Nous avons vu jusqu'à présent que l'Encyclopédie mettait tout en œuvre pour faire entendre l'oralité en questionnant sans cesse les formes dramatiques. Il s'agit désormais de savoir si ce théâtre de parole est absolu. Ce terme est complexe et renvoie à plusieurs choses : étymologiquement *ab-solutus* (délié, détaché, délivré), l'absolu est indépendant de conditions spatio-temporelles particulières, dont l'existence n'est jamais limitée ; ce peut être également ce vers quoi l'on tend, une fin ; ce peut être enfin le paroxysme de quelque chose, quand son existence atteint un degré jamais égalé. Nous allons donc interroger le travail de l'Encyclopédie de la parole à la lumière de ces définitions. On étudiera tout d'abord la façon dont la radicalité de sa démarche s'articule avec le présent incertain du plateau de théâtre. On interrogera ensuite la construction progressive d'un dialogue avec le public et sa réception de la radicalité des spectacles. On questionnera pour finir la situation de l'Encyclopédie à l'heure actuelle, dans un moment charnière entre la fin d'un cycle et le début d'un nouveau.

I. Ce ne sont pas des principes absolus

Que peut signifier *théâtre de parole absolu* quand on parle de l'Encyclopédie ? Pour elle, la parole est définie par l'oralité, par la forme sonore. Ce serait donc un théâtre ne traitant que de la forme sonore qui serait déliée, libérée du contexte d'élocution, du sens de l'énoncé. C'est justement ce à quoi s'emploie le collectif. Le collectif met en effet la forme théâtrale au service des formes de la parole. Il arrive cependant qu'un excès de formalisme tende parfois à masquer l'oralité. L'Encyclopédie de la parole doit donc jongler avec ses principes pour ne pas renier sa radicalité sans qu'elle devienne une rigidité.

A. La forme pour la forme

Le caractère formel des travaux de l'Encyclopédie de la parole est explicite et clairement revendiqué. Il se traduit par une rigueur manifeste tant dans l'établissement de la Collection que dans ses mises en scène.

1. Un projet formel

Pour les Encyclopédistes, la forme est un point de départ, et un but à atteindre. L'Encyclopédie le revendique d'emblée en expliquant dans sa présentation qu'elle « explore l'oralité sous toutes ses formes²⁴⁷ ». Dans les faits, on l'a vu à plusieurs reprises, elle s'attache à explorer toute la variété des formes sonores de la parole, et ce notamment au théâtre.

Le travail scénique des Encyclopédistes est lui aussi motivé par des préoccupations formelles, comme l'affirme Joris Lacoste :

L'émergence de nouvelles formes, puisque c'est la raison pour laquelle je fais du théâtre, et les moyens que j'utilise pour en faire c'est très lié à l'idée d'essayer de faire émerger, de créer, d'inventer des nouvelles formes, ce qui veut dire aussi des nouvelles manières de travailler. Pour chaque projet, chaque spectacle, il s'agit toujours d'inventer de nouvelles façons de travailler, de nouveaux protocoles, de nouvelles manières aussi d'organiser le travail collectif²⁴⁸ [...].

On voit ici que, depuis son origine, l'Encyclopédie fait se côtoyer forme théâtrale et forme orale, avec l'idée qu'elles se répondent entre elles : une recherche théâtrale formelle permettant de mettre en valeur les formes de l'oralité qui, elles, permettent un

²⁴⁷ « Présentation », in « Encyclopédie de la parole »,

[En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/presentation>]. Consulté le 29 avril 2020.

²⁴⁸ Joris Lacoste et Frédéric Maurin, « Présentation de l'Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

renouvellement des formes théâtrales. C'est en cela que l'on peut dire que les Encyclopédistes travaillent la forme pour la forme. Cela ne signifie pas qu'ils sont dans une tour d'ivoire à la recherche d'un art purement et uniquement formel, mais qu'ils mettent la forme artistique au service de la forme de la parole. Lacoste explique en effet :

Avoir conscience de la forme, ça me permet de ne pas être complètement dans le sens et donc de ne pas être complètement non plus dans quelque chose qui serait clairement identifié ou clairement thématique. Pour moi c'est très important parce que je suis vraiment allergique à l'idée de travailler sur un thème, faire un spectacle *sur* quelque chose. C'est quelque chose qui me hérissé le poil. Je préfère faire des spectacles *sous* quelque chose, ou *à travers*²⁴⁹.

De fait, il n'y a pas de rapport de sens, de thème, d'histoire ou de chronologie, entre telle conférence en allemand²⁵⁰ et tels cris de foule à Shanghai²⁵¹ : les deux situations d'énonciation sont très différentes, les énoncés n'ont absolument rien à voir. Les deux documents ont cependant un point commun : ils ont une forme répétitive. Cet écho formel est une des raisons pour lesquels on peut les entendre l'un après l'autre dans *Suite n°2*²⁵². Les répétitions sont d'ailleurs mises en valeur par les interprètes qui, n'étant pas dans un rapport d'incarnation psychologique de personnage, soulignent la forme par leurs gestes.

Il ne s'agit pas ici d'un exemple isolé, mais d'un moment représentatif de l'approche générale du collectif.

2. Un penchant scientifique

Effectivement, la démarche des Encyclopédistes est particulièrement formelle. Elle s'attache à faire preuve d'une rigueur presque scientifique. Tout d'abord, même si la référence n'est pas totalement assumée²⁵³, elle reprend bien sûr le nom de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, avec laquelle elle partage cette recherche de la connaissance. Il y a en effet, pour Joris Lacoste, « une volonté de produire un certain type de savoir²⁵⁴ ». Si l'objectif de l'*Encyclopédie* de la parole n'est pas de présenter l'oralité de manière exhaustive, l'élargissement permanent de la Collection et de la liste des entrées montre qu'elle cherche à en dresser un portrait aussi large que possible. Ce portrait est, qui plus est, ordonné : les documents sont classés au sein des entrées, elles-mêmes répertoriées par

²⁴⁹ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 165.

²⁵⁰ « Probleme sind Geschenke », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/probleme-sind-geschenke>]

²⁵¹ « Wǎng Hòu Tuì », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/wang-hou-tui>]

²⁵² Les petites vidéos, *op. cit.*, 33'55''-37'20''.

²⁵³ Nicolas Rollet à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 147.

²⁵⁴ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 161.

ordre alphabétique. De fait, la base de données recoupe donc les principaux traits caractéristiques de la forme encyclopédique²⁵⁵.

Chaque entrée renvoie en outre à un phénomène sonore dont l'Encyclopédie de la parole donne une définition. Or, cette activité constitue l'essence même de certaines entreprises scientifiques, comme par exemple, le projet en cours du Vocabulaire de l'identification dans les arts du spectacle, mené par une équipe du CNRS²⁵⁶, qui cherche à définir différents phénomènes théâtraux et dont deux entrées (« Sympathie » et « Projection ») sont communes à l'Encyclopédie. Cette dernière adopte d'ailleurs une certaine rigidité dans le style lorsqu'elle rédige les définitions ou les notices des entrées. La première phrase de chaque définition s'ouvre systématiquement sur une proposition principale elliptique, celle-ci commençant directement par un substantif (pour l'entrée « Combinaisons » : « Qualité d'une parole [...]»²⁵⁷). En ôtant ainsi les mots superflus, l'Encyclopédie veut montrer qu'elle va à l'essentiel, et qu'elle traite son sujet avec rigueur.

Ses travaux sont enfin à rapprocher des sciences du langage dont elle explore un des grands champs d'étude, la parole. Puisqu'elle s'intéresse à elle sous son aspect sonore, et plus spécifiquement à l'expressivité des formes orales, elle est à placer du côté d'une branche des sciences du langage appelée phonostylistique, « qui étudie les valeurs expressives de la langue exprimées par la manière de dire ou de prononcer les sons de parole, la voix du poète, celle de l'acteur ou du politicien²⁵⁸ ». Elle partage d'ailleurs sa méthode avec cette discipline scientifique. Comme l'écrit en effet la phonologue Jacqueline Vaissière, « la collection de bases de données informatisées et les statistiques sont devenues des outils essentiels pour la recherche phonétique²⁵⁹ ». On voit donc qu'avec sa méthode, ses outils et sa rigueur, l'Encyclopédie de la parole ressemble à un projet scientifique.

Cette rigueur formelle se transpose au plateau par l'exercice de restitution. Par ailleurs, les spectacles peuvent sembler comme une expérience de laboratoire faite sur la parole dont, chaque fois, les Encyclopédistes viennent explorer, tester une nouvelle

²⁵⁵ Alain Rey, « ENCYCLOPÉDIE », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.univ-paris3.fr/encyclopedie/encyclopedie/>]. Consulté le 28 octobre 2018.

²⁵⁶ Idem, « Vocabulaire de l'identification dans les arts du spectacle », [En ligne : <http://glossaires-transfers.huma-num.fr/>]. Consulté le 23 août 2021.

²⁵⁷ « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

²⁵⁸ Jacqueline Vaissière, *op. cit.*, p. 31.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 44.

caractéristique (la parole qui agit pour *Suite n°2*, celle qui est difficile à entendre pour *Suite n°3*, la parole circonscrite dans l'espace pour *Jukebox*, etc.).

3. Un formalisme artistique

Il ne faut toutefois pas se tromper sur la visée de l'Encyclopédie de la parole. Si elle revêt un manteau à l'allure scientifique, l'art est au cœur de sa démarche. Elle écrit d'ailleurs très explicitement, dans la première phrase de sa présentation sur Internet, qu'elle « est un projet artistique²⁶⁰ ». À la fin de ce court texte de présentation, elle énumère les métiers des membres qui la composent : parmi eux, un seul fait référence à la science (« ethnograph[e]²⁶¹ »), tous les autres sont des métiers artistiques (« un collectif de poètes, d'acteurs, d'artistes plasticiens, [...] de musiciens, de curateurs²⁶², de metteurs en scène, de dramaturges, de chorégraphes, de réalisateurs de radio²⁶³. ») Les artistes prédominent au sein du collectif et lui donnent une couleur résolument artistique. Nicolas Rollet, membre fondateur de l'Encyclopédie et maître de conférences, se plie volontiers à la nature artistique du collectif, et se place même en opposition à une « posture scientifique [qu'il n'a] pas particulièrement envie d'assumer dans ce projet-là²⁶⁴ ». Joris Lacoste affirme d'ailleurs que l'Encyclopédie « compar[e] de la poésie avec de la publicité, des discours politiques avec des cours de gym. Ce ne sont pas des choses qu'on a l'habitude de recouper. C'est difficile de justifier ça scientifiquement²⁶⁵ ». Pour lui, l'Encyclopédie de la parole est porteuse d'une dynamique artistique, et ce, dès sa création aux Laboratoires d'Aubervilliers.

En se détachant de la science, les Encyclopédistes ne laissent cependant pas de côté leur rigueur. Si le travail rigoureux de classification et de définition n'est jamais véritablement scientifique, il est artistique. C'est bien également d'art qu'il est question lorsque l'Encyclopédie produit des spectacles, qui sont également marqués par une exigence certaine : les interprètes ne doivent pas faire ce que bon leur semble mais suivre avec exigence une partition très précise. La rigueur artistique de l'Encyclopédie s'exprime également dans la durée : depuis quatorze ans, elle collectionne les enregistrements et les

²⁶⁰ « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

²⁶¹ *Ibidem.*

²⁶² Le terme, au sens où il est employé ici, désigne dans les milieux de l'art contemporain, la personne chargée d'organiser une exposition.

²⁶³ « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

²⁶⁴ Nicolas Rollet à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 147.

²⁶⁵ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 161.

classe avec la même méthode, tenant l'exercice de restitution presque inchangé. En effectuant des choix artistiques très clairs et assumés, tant pour la Collection que pour les dispositifs de ses spectacles, elle fait ainsi preuve d'une véritable radicalité formelle dans le but de mettre en valeur la forme sonore et de proposer de nouvelles formes théâtrales.

B. La forme contre la forme

Forme orale et forme artistique ne sont néanmoins pas tout à fait équivalentes : la parole n'est pas qu'artistique, et l'art n'est pas qu'oral. Il convient alors de se demander si ces deux champs sont toujours superposables, voire s'ils ne se contraignent pas parfois l'un l'autre.

1. Les imperfections du formalisme

Il y a toujours des moments qui échappent à la rigueur de la forme. Si l'Encyclopédie montre une véritable rigueur dans sa démarche de création, le fait que ce soit une entreprise artistique induit un certain relâchement.

L'établissement des entrées repose sur des critères tout à fait subjectifs : une parole doit être « remarquable » – ce qui reste assez vague. C'est cette approximation, ce flou artistique, qui permet aussi une collecte florissante, comme le raconte Joris Lacoste à propos de l'établissement de la partition de *Suite n°4* :

C'est le royaume de la sérendipité. Les documents du spectacle sont des documents qui sont passés dans ma vie, à un moment ou l'autre, soit parce que je suis allé à leur rencontre, soit de façon plus involontaire. C'est le résultat d'une enquête qui a été menée pendant deux ans, et durant laquelle on a traversé différents contextes, différents paysages. On aurait fait la pièce deux ans plus tôt ou plus tard, les documents auraient été différents²⁶⁶.

Il n'est pas surprenant qu'un processus artistique soit conditionné par la trajectoire personnelle d'un artiste : c'est assez commun. Il est toutefois important de le rappeler ici pour montrer que la rigueur de la démarche de l'Encyclopédie ne s'oppose pas aux aléas de la création. Au contraire, n'étant pas absolument implacable, elle permet à Lacoste de signer une partition qui s'inscrit pleinement dans le contexte contemporain.

De la même manière, la rigueur n'est jamais absolue sur scène :

[...] tout le monde se déconnecte un peu, parfois, se laisse porter par les autres. Et puis, évidemment, il y a des erreurs. À un moment, lors de la dernière, sur « Calculer une intégrale », je fais un faux

²⁶⁶ « Entretien avec Joris Lacoste », in Théâtre National de Strasbourg, *op. cit.* p. 9.

départ. Nicolas lance un morceau qui doit commencer par un petit bruit de bouche, et je pars sur « Donc ! », toute seule. Je dois assumer. Tout le monde se marre, c'est horrible, et en même temps c'est trop jouissif. En fait, ça arrive. Il faut jouer avec et rebondir, comme tout au théâtre.²⁶⁷

Comme l'explique ici Léa Delmart à propos de *Suite n°1*, la forme échappe parfois. Il y a toujours des relâchements plus ou moins volontaires qui entraînent des erreurs dans la partition. Pour la comédienne, il s'agit de quelque chose de profondément théâtral. De fait, dans cet art vivant où le présent est roi, il se passe toujours des choses inattendues. Tout l'art des actrices est de composer avec elles. La réalité du plateau l'emporte donc sur une exécution mécanique de l'exercice de restitution.

Le formalisme de l'Encyclopédie n'est donc jamais parfaitement tenu. Il semble même, au contraire, que ces approximations – quoique très minimes – fassent partie de son ADN.

2. Quand la forme nuit à la forme

Il est d'ailleurs parfois judicieux que la rigueur formelle s'estompe. Le formalisme des spectacles peut en effet brouiller l'écoute de la parole. C'est le cas par exemple pour *Suite n°3*, spectacle pour lequel Joris Lacoste et Pierre-Yves Macé travaillaient avec les interprètes de manière différente, comme le raconte le metteur en scène :

Une fois qu'ils maîtrisaient bien la partition musicale, seulement à ce moment-là, j'entrais en scène et je leur faisais écouter l'original. Et ensemble on essayait de retrouver le parler, parce que quand ils travaillaient sur la partition avec Pierre-Yves Macé, ils chantaient tout. Ça ne ressemblait pas du tout à de la parole. Pour retrouver quelque chose qui ressemble à de la parole, il faut remettre des accentuations, il faut mettre du flou, il faut assouplir tout ça pour retrouver du naturel. C'est le travail que j'ai fait avec eux en réécoulant le document. C'était intéressant, parce qu'ils travaillaient avec moi sur l'enregistrement, ensuite ils retournaient avec Pierre-Yves Macé qui était complètement désespéré parce qu'ils avaient perdu beaucoup de précision musicale. Ils refaisaient une session de travail musical pour retrouver la partition. Ensuite je les récupérais et ils étaient redevenus complètement formels. Et ainsi de suite.

À la fin on a réussi à trouver un endroit où c'était à la fois précis dans la partition, et en même temps où il y avait le naturel dans la parole que je cherchais, et qui était celui de l'enregistrement²⁶⁸.

Ce témoignage est intéressant parce qu'il montre une certaine incompatibilité entre les différentes aspirations de l'Encyclopédie : faire entendre la forme brute de la parole et créer de nouvelles formes spectaculaires. Dans la situation que décrit ici Joris Lacoste, chacune de ces deux maximes est gênée par l'autre : si l'approche est trop musicale, ce n'est plus de la parole, si au contraire les documents sont trop parlés, le pari artistique n'est

²⁶⁷ Léa Delmart à Thomas Roy, *op. cit.* Voir annexes f. 196.

²⁶⁸ Joris Lacoste à Thomas Roy, *op. cit.* Voir annexes f. 168.

pas tenu. Pour ne pas abandonner complètement ses ambitions, l'équipe artistique a dû se résoudre à renoncer à une radicalité absolue, et passer par un travail de tâtonnement.

Cela rejoint ce que l'on évoquait au chapitre précédent au sujet de l'interprétation : les comédien·nes doivent s'approprier la parole, quitte à s'en éloigner un tout petit peu, pour mieux nous la transmettre. On le voit ici, le formalisme peut donc se révéler être un obstacle au projet de l'Encyclopédie : une démarche artistique trop formelle peut rendre inaudible les formes de la parole.

3. Des choix non formels

Le fait donc que des choses échappent à un formalisme pur s'avère essentiel afin que l'Encyclopédie ne marche pas sur ses propres platebandes. Les Encyclopédistes en ont tout à fait conscience. Même s'il revendique explicitement une approche formelle, Joris Lacoste admet qu'il n'écarte pas la question du sens.

Le sens n'est pas seulement toléré faute de mieux par les Encyclopédistes. Il est de fait travaillé : Lacoste explique qu'il s'agit d'un des différents « niveaux de composition²⁶⁹ » de ses partitions. De fait, l'énoncé des documents est toujours important dans les spectacles, « autrement c'est n'importe quoi²⁷⁰ ». Cela crée une unité et donne une identité à la pièce. Dans *Suite n°4*, qui explore la question du fantôme – partant de l'idée que l'enregistrement est comme une parole fantôme – de nombreux documents traversent ce thème. Dès l'ouverture du spectacle et le spectre d'*Hamlet*, la dialectique absence-présence est nourrie par des tensions : vie-mort, mémoire-oubli, corporel-spectral, etc. Ces tensions s'articulent autour d'une ligne dramaturgique tracée jusqu'à l'enregistrement final, durant lequel une militante mexicaine exprime ses dernières volontés, ses derniers espoirs de lutte, dans un message qu'elle souhaite que personne n'entende avant de s'éteindre²⁷¹. On peut identifier, sur cette ligne, différents grands pôles autour desquels gravitent les documents : certains évoquent la mort de manière explicite, comme c'est le cas d'une chanson chantée par un enfant avec un enthousiasme à toute épreuve et dont les paroles se

²⁶⁹ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 164.

²⁷⁰ *Ibidem.* f. 165.

²⁷¹ « yo muero en paz ». Même le titre de l'enregistrement (« je meurs en paix »), évoque la mort. Les documents composant le spectacle sont recensés dans un livret à disposition du public, et où les titres sont écrits en langue et graphie originales (avec une traduction en français), sans majuscule ni ponctuation. Nous procéderons ici de la même manière, sauf pour les enregistrements disponibles sur le site de l'Encyclopédie de la parole, auquel cas le titre internet sera préféré, pour qu'on puisse les retrouver plus facilement.

résumé presque exclusivement au titre du document, « Aujourd’hui tous les enfants sont morts ». Elle est aussi présente en filigrane d’une diatribe au sujet de la crise du coronavirus qui a fait de nombreuses victimes. Plusieurs enregistrements explorent quant à eux l’univers du paranormal. C’est le cas de « In another dimensional world », tiré d’un rapport astrologique et de « Tournez tournez tournez », capté lors d’une séance de spiritisme. De nombreux documents font également appel à une autre dimension, spirituelle cette fois : depuis le prêche chrétien d’un jeune prédicateur péruvien, à la récitation d’un sutra bouddhique, en passant par un chant du rituel des morts du peuple sud-américain Yshyr Tomárahos – ce dernier gravitant donc également autour du premier pôle.

Le travail au plateau échappe lui aussi au formalisme. Fanny Gayard explique la manière dont est dirigée Ghita Serraj dans *Jukebox* :

Les retours sont donc souvent très techniques mais ils peuvent être très variés. Pour « C’est ça la réalité²⁷² », par exemple, elle fait une chorégraphie à la Britney Spears, et on lui dit : « c’est trop *diva* ou pas assez, ça manque d’énergie ou pas ». On peut aussi évoquer un univers, la construction d’un personnage, travailler sur une situation, comme pour « D’la merde partout partout partout²⁷³ » : comment arriver à jouer qu’il y a de la merde partout, à nous le faire croire ? Je ne sais pas répondre à cette question sur la direction : il n’y a pas de rituel, ou de choses que je retrouve absolument tout le temps. L’approche est assez technique, ce n’est pas une direction psychologique, mais parfois ça peut aider d’avoir une toute petite indication qui dit « Il faut que ce soit plus joyeux », ce qui, pourtant, *a priori*, est assez psychologique²⁷⁴.

On le voit ici, la direction des interprètes quitte le chant purement formel en débordant sur le terrain du psychologique ou de la signification. Il s’agit de choix délibérés de la part de l’Encyclopédie de la parole qui « fait feu de tout bois²⁷⁵ » pour explorer l’oralité.

C. Un formalisme non absolu

L’Encyclopédie de la parole semble donc toujours tiraillée entre une radicalité formelle et de nécessaires concessions. Cette dialectique entre l’idée et la réalisation de cette idée se retrouve dans le fonctionnement même de cette vaste entreprise dont la tâche

²⁷² « C’est ça la réalité », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/cest-ca-la-realite>]

²⁷³ « D’la merde partout partout partout », in *Ibidem*.

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/dla-merde-partout-partout-partout>]

²⁷⁴ Fanny Gayard à Thomas Roy, « À l’interception de tout le monde », Paris, 21 décembre 2020. Voir annexes f. 190.

²⁷⁵ *Ibidem*.

est double : établir une Collection et produire des spectacles. On en vient à se demander dans quelle mesure cet entre-deux n'est pas une concession, mais bien la véritable voie de l'Encyclopédie.

1. Une œuvre conceptuelle

L'Encyclopédie de la parole « est un projet artistique²⁷⁶ ».

L'emploi du verbe *être* peut sembler anodin, mais il est révélateur. On aurait généralement tendance, lorsque le sujet désigne un groupe de personnes, comme c'est le cas ici du collectif en question, à utiliser le verbe *avoir*, ou *faire* : ce n'est pas le projet qui est acteur, mais le groupe qui agit au nom d'un projet qu'il a défini. Les membres du collectif et le projet ne sont donc pas de même nature. Cependant, le verbe *être* indique que l'Encyclopédie de la parole et le projet artistique désignent une seule et même chose : le projet mis en place par les Encyclopédistes. Cela signifie donc que l'Encyclopédie de la parole, elle, reste toujours un projet – c'est-à-dire un objectif que l'on n'a pas encore atteint, une idée qui ne s'est pas réellement matérialisée.

Ce projet ne reste pas à l'état d'idée, bien sûr : les spectacles et la Collection sont des réalisations concrètes. Cependant, la base de données n'aboutit jamais, elle est prise dans un mouvement continu. Elle accueille sans cesse de nouveaux enregistrements, de nouvelles entrées. La Collection est un processus de définition et de circonscription de la multitude des formes sonores de la parole, et c'est à ce processus que l'on assiste sur Internet. L'œuvre qui en résulte, ce nuage sonore, en est profondément marqué : ce n'est pas l'aboutissement du processus, mais une étape du projet puisqu'elle sert d'appui aux spectacles de l'Encyclopédie. Ceux-ci n'en sont pas non plus l'achèvement, puisqu'ils nourrissent la base de données avec les nouveaux enregistrements collectés en vue de leur mise en scène. Par ailleurs, ces productions sont marquées par un caractère conceptuel et restent donc dans le domaine de l'idée : les entrées sont en effet des concepts créés par l'Encyclopédie, le nuage figure un paysage sonore abstrait, *Jukebox*, s'il se décline en plusieurs spectacles, est avant tout un dispositif, etc.

²⁷⁶ « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

2. Une œuvre au présent

Malgré ce goût pour le général, l'Encyclopédie reste toujours profondément attachée au particulier et aux singularités.

Le but de la Collection n'est en effet pas de définir la parole en énumérant de manière exhaustive toutes ses formes, mais au contraire de donner un aperçu de l'immense variété de ses manifestations en mettant en valeur chaque parole. Les articles disponibles sur le site Internet participent de cette dynamique : chacun de ces textes correspond à une écoute attentive et spécifique d'un document. Ces textes décortiquent la parole, pointent les rythmes, les intonations, les mouvements : ils s'attachent aux phénomènes sensibles. Ils exposent également le rapport que l'on peut entretenir avec ces paroles. L'article sur « Mais dites-moi, c'est vigousse²⁷⁷ » commence ainsi :

Les téléspectateurs des années 80-90 ont peut-être assisté au moins une fois aux démonstrations culinaires de Maïté, restauratrice et truculente figure du PAF de ces décennies-là. [...] Les téléspectateurs attentifs ou passionnés auront peut-être souvenir du jour où Maïté et Micheline avaient décidé d'embrocher un cochon de lait, de celui, plus terrible encore, où elles avaient entrepris de faire flamber quelques soles, manquant de mettre le feu au studio dans son ensemble. Dans l'émission dont nous avons extrait ce document, Maïté propose un cours sur la manière de tuer, dépecer, tronçonner une anguille en vue d'en faire une matelote²⁷⁸.

La célèbre scène de l'anguille dont l'enregistrement propose d'entendre un extrait est ici présentée comme faisant partie d'un imaginaire collectif, un souvenir commun. Elle évoque une certaine époque de la télévision avec laquelle certaines personnes peuvent avoir un rapport « passionné ». La parole n'est alors plus une simple bande sonore où l'on peut entendre de l'indexation et de la focalisation, mais la voix de Maïté, la cuisinière souriante et bonne vivante gravée dans notre mémoire.

Cette même question du rapport à la parole est essentielle pour les spectacles. Comme l'explique Frédéric Danos, après un premier essai de texte pour *L'Encyclopédiste*, qui s'est révélé infructueux car trop complexe et formel, il lui a fallu changer pour quelque chose de plus proche de lui :

Comme me l'a fait comprendre Anne Chaniolleau, on n'a pas besoin de savoir qui parle dans l'enregistrement qui est diffusé sur scène, ce qui est intéressant c'est de savoir ce qu'il me fait²⁷⁹.

Tout l'intérêt du spectacle de Danos repose donc là : que produisent les formes de la parole sur cet homme qui l'écoute et nous parle ? Le dispositif du spectacle permet que

²⁷⁷ « Mais dites-moi, c'est vigousse », in *Ibidem*.

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/mais-dites-moi-cest-vigousse>]

²⁷⁸ « Article : Mais dites-moi, c'est vigousse », in *Ibidem*.

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/mais-dites-moi-cest-vigousse#article>]

²⁷⁹ Frédéric Danos à Thomas Roy, *op. cit.* Voir annexes f. 212.

l'effet de la parole soit toujours réactivé. Lorsqu'il diffuse des enregistrements, Danos se tait et écoute, avec le public. Cette réactivation de l'écoute, profondément liée au présent, est un petit grain de sable dans la radicalité du formalisme : l'expérience renouvelée de l'écoute permet de renouveler sans cesse la forme artistique.

3. Un formalisme non absolu

La radicalité et l'exception se côtoient en permanence dans le travail de l'Encyclopédie de la parole. La réalité de l'énoncé vient toujours perturber le concept du nuage de parole, et le présent du plateau est toujours conditionné par le formalisme de la démarche.

On ne peut cependant pas affirmer que l'Encyclopédie ne tient pas son processus artistique. Au contraire, ces deux mouvements participent d'un même élan créatif qui reprend l'articulation système-faille. La rigueur formelle canalise la création, lui donne des cadres, une identité, des outils de travail. La singularité des paroles et du rapport que chacun·e, artiste comme spectateurice, entretient avec ces paroles sont autant de failles dans le système formel qui permettent aux Encyclopédistes de se réinventer.

En ce sens, le formalisme qui caractérise le travail de l'Encyclopédie n'est pas absolu. Cette dernière déploie un théâtre de l'oralité qui n'éradique toutefois pas la signification ou le spectaculaire au détriment de la forme. Comme l'explique en effet Fanny Gayard²⁸⁰, certains documents collectés pour leur intérêt formel ne sont pas gardés dans la partition finale. C'est donc l'épreuve du plateau, l'endroit même du présent incertain de la représentation, qui décide de l'intérêt d'un document. L'œuvre de l'Encyclopédie n'est donc pas figée dans une radicalité absolue, elle est ouverte à l'imprévu.

²⁸⁰ Fanny Gayard à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 185.

II. Quelle place pour le public dans la radicalité ?

Si l'Encyclopédie reste toujours ouverte au présent, c'est parce qu'elle crée des spectacles de théâtre où le public a nécessairement une place primordiale. Pour que la séance ait lieu, il est essentiel d'établir une relation²⁸¹ entre la scène et la salle : il faut que le dialogue passe. Les cartes sont donc rebattues chaque soir, en fonction de l'état des interprètes et de l'humeur du public. Or, comme nous venons de le voir, les Encyclopédistes ne sont jamais dans un abandon total à la contingence. Il reste toujours dans leurs œuvres une ligne de conduite très forte, marquée par des choix artistiques radicaux, ce qui peut parfois s'accompagner d'un certain hermétisme. En effet, en voulant proposer une forme radicalement nouvelle, une œuvre d'art peut entrer dans un terrain inconnu et brouiller les repères du public. Comment faire alors pour proposer un théâtre de parole qui puisse toucher les spectateurices, sans pour autant perdre de vue le projet initial de radicalité ? Pour mieux comprendre la démarche artistique de l'Encyclopédie, il faut interroger les spectacles en eux-mêmes et la place des spectateurices dans chacun d'eux.

A. Des spectacles opaques ?

Si l'Encyclopédie fait quelques concessions à son formalisme, on ne peut nier que sa démarche soit véritablement radicale. On peut s'interroger sur ce terme : est-ce qu'il signifie que les Encyclopédistes prennent des décisions claires et tranchées vis-à-vis de leur propre travail en explorant les limites de leur art, où est-ce que cela signifie qu'ils se démarquent radicalement des autres artistes ? On verra enfin que, face à ce travail, certaines personnes soulèvent la question de l'hermétisme.

1. Brouiller les pistes

Bien qu'elle ne fasse pas preuve d'un absolutisme à toute épreuve, on l'a vu, l'Encyclopédie va jusqu'au bout de sa démarche au point de franchir certaines limites.

Animée par un esprit expérimental, elle ouvre en effet des voix qu'elle poursuit sans les lâcher. Les spectacles s'inscrivent dans une continuité, comme le décrit Emmanuelle Lafon :

²⁸¹ Christian Biet, *op. cit.*

J'ai participé aux *Chorales*, qui sont le contraire de *Parlement* (faire dire quelque chose à plusieurs sous la direction d'un seul), qui a évolué en *Suite n°1*. Avec ce spectacle, nous avons commencé à faire de la polyphonie, à voir comment plusieurs voix différentes pouvaient en construire une seule. Nous avons par exemple fait Marge²⁸² des *Simpson* à quatre : je mettais du grasseyement, quelqu'un prenait en charge l'aigu, les autres le médium et le grave et on se disait que c'était Marge. Nous avons eu ensuite envie de pousser ce travail de la polyphonie dans une forme moins massive, moins autoritaire : *Suite n°2*. Avant de faire plus de place à la musique pour les deux dernières *Suites chorales*. Ce que je trouve passionnant dans ce qu'on fait c'est que chaque expérience en amenait une autre²⁸³.

Lafon raconte ici comment les Encyclopédistes ont creusé avec insistance le sillon de la choralité, présent depuis longtemps dans leur esprit, pour en tirer plusieurs spectacles. Elle évoque également la musique qui a pris de plus en plus de place, spectacle après spectacle. On l'a vu au chapitre précédent, de simple outil au service de l'oralité, elle est devenue centrale dans *Suite n°4*.

En suivant radicalement ses choix, l'Encyclopédie a donné naissance à cette pièce spectacle qui brouille les pistes : théâtre musical sans comédien·nes, concert de parole(s), théâtre de lumière, ou si l'on veut théâtre de lecture (des surtitres), le dernier volet de la tétralogie franchit bon nombre de limites. Il est en fait assez inclassable. Il tient d'ailleurs une place à part dans les lieux où il est programmé. La première s'est tenue, au Théâtre National de Strasbourg, dans le cadre du festival Musica, qui a pour « ambition [...] de conjuguer les lignes de force des musiques d'aujourd'hui en faisant dialoguer les œuvres les plus significatives du répertoire contemporain avec celles des artistes de la nouvelle génération²⁸⁴ ». La première de ce spectacle de théâtre a eu lieu dans un festival dédié à la musique, même si l'édition 2020 a accordé une « prédominance [au] théâtre musical²⁸⁵ ». Cependant, à en croire la présentation de la programmation du festival, les quatre autres spectacles²⁸⁶ correspondant à l'étiquette « théâtre musical » semblent proposer des dispositifs dans lesquels des personnages sont interprétés au plateau par des actrices. Même au sein des formes hybrides, cette pièce est à part. Elle est de plus laissée de côté dans le texte écrit par Stanislas Nordey, directeur du TNS, en présentation de la brochure de la saison 2020-2021²⁸⁷ : il y cite tous les autres artistes de sa programmation, parfois en

²⁸² « She can talk », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/she-can-talk>]

²⁸³ Emmanuelle Lafon à Thomas Roy, *op. cit.* Voir annexes f. 203.

²⁸⁴ Festival Musica, « Le festival », [En ligne : <https://festivalmusica.fr/page/informations-pratiques/festival>]. Consulté le 18 octobre 2020.

²⁸⁵ « Brochure de l'édition 2020 du festival Musica », 2020, p. 3.

²⁸⁶ *Aria da Capo*, une création de Séverine Chavrier, *Four For*, écrit et conçu par Halory Goerger, *Solveig (L'Attente)*, de Calixto Bieito d'après *Peer Gynt* de Ibsen et Grieg, et *Chewing gum silence* de Samuel Achache et Antonin Tri Hoang.

²⁸⁷ Théâtre National de Strasbourg, « Brochure de la saison 2020-2021 », 2020.

donnant le nom de leur spectacle, mais omet Joris Lacoste et ses acolytes, alors même qu'il s'agit de la toute première date de la saison (dans la grande salle, la salle Koltès, qui plus est), et qu'il commence son texte en exprimant sa joie de voir les théâtres rouvrir après le confinement : « Venir, revenir au théâtre sera cette année plus que jamais un acte militant²⁸⁸. » Cette absence est peut-être due à un simple oubli, la programmation n'était peut-être pas figée au moment de l'écriture du texte – la crise sanitaire a dérégulé les agendas de tout le monde –, ou peut-être que, le spectacle étant programmé par Musica, le directeur du Théâtre National de Strasbourg n'a pas jugé légitime de le présenter comme choisi par lui. Toujours est-il que ce spectacle fantôme file entre les doigts, s'échappe, sans qu'on puisse jamais le saisir précisément.

2. Une démarche originale ?

Le travail de l'Encyclopédie n'est cependant pas isolé. D'autres artistes ont en effet brouillé les pistes en faisant bouger les limites du spectacle vivant : l'Encyclopédie n'est pas la première à proposer du théâtre sans comédien·nes. On peut penser par exemple à *Stifters Dinge* de l'Allemand Heiner Goebbels que l'on a pu voir au festival d'Avignon en 2008, une œuvre pour cinq pianos – mais sans pianiste – où la musique est mise en scène par un jeu de lumières et de mouvements scénographiques. C'est également quelque chose qu'a pu expérimenter Roméo Castellucci en 2014 avec son *Sacre du Printemps* et ses cascades d'os broyé.

Sur un plan plus général, la démarche des Encyclopédistes se rapproche de celle d'artistes comme Jean-Yves Jouannais ou Lenio Kaklea. Le premier tient depuis 2008 au Centre Pompidou son *Encyclopédie des guerres*. Il présente de manière régulière des extraits de cet ouvrage en train de s'écrire lors de conférences-spectacles. Comme l'Encyclopédie de la parole, celle de Jouannais ne tend pas vers l'exhaustivité mais cherche à couvrir aussi largement que possible son sujet, comme en témoigne la grande variété des illustrations sur lesquelles les spectacles s'appuient : « cartes, photographies, tableaux, extraits de films, actualités d'époque, dessins animés, vidéos d'artistes, etc.²⁸⁹. » La proximité avec Lenio Kaklea, qui a d'ailleurs créé les chorégraphies de *Suite n°3*, est plus grande encore. La chorégraphe née à Athènes et travaillant à Paris mène effectivement,

²⁸⁸ *Ibidem*. p. 3.

²⁸⁹ Jean-Yves Jouannais, « L'Encyclopédie des guerres », [En ligne : <https://www.centrepompidou.fr/id/ccxzK/rKnMAa/fr>]. Consulté le 11 mai 2020.

depuis 2017, un projet intitulé *Encyclopédie pratique* qu'elle porte également à la scène. C'est en quelque sorte le pendant gestuel de l'Encyclopédie de la parole : elle se propose de rassembler tout un ensemble de pratiques « intimes ou collectives, spirituelles ou corporelles, originales ou banales ; des pratiques inventées, des pratiques apprises, des pratiques plaisantes ou fastidieuses, des pratiques sociales ou invisibles²⁹⁰ ». Ces pratiques sont recensées sous forme de livres édités aux Presses du réel, et rejouées lors de spectacles. Ces deux exemples et l'Encyclopédie de la parole ont en commun non seulement de reprendre les codes encyclopédiques, mais également de les recréer.

Si ces deux démarches ne travaillent pas spécifiquement la parole, d'autres le font en proposant d'autres dispositifs d'énonciation. Comme l'explique en effet Élise Simonet, les artistes sont « assez nombreux·es à ne plus trouver des textes qui [leur] conviennent et à [se] tourner vers des matériaux réels²⁹¹ ». Une certaine parenté existe notamment avec la démarche d'Émilie Rousset qui propose un exercice de restitution de la parole en direct. Dans son spectacle *Reconstitution : Le procès de Bobigny*, créé en octobre 2019 au T2G dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, les interprètes sont équipés·es d'une oreillette dans laquelle est diffusé un enregistrement qu'ils doivent reproduire. Ce cousinage avec l'Encyclopédie est entériné par la présence d'Emmanuelle Lafon au sein de la distribution du spectacle de Rousset. Le collectif a bien évidemment conscience de cela, comme en témoigne Garance Crouillère qui s'occupe de la diffusion : « je regarde où sont passées les artistes proches de nous, comme Émilie Rousset ou Marion Siéfert, qui travaillent sur l'archive sonore. Ça me permet d'avoir une idée des sensibilités artistiques du lieu et d'engager la conversation²⁹². » L'Encyclopédie n'est donc pas seule et bénéficie des travaux d'artistes proches pour toucher son public.

3. Un public déstabilisé ?

Bien que l'Encyclopédie ne soit pas tout à fait un OVNI dans le paysage théâtral, puisqu'une certaine parenté avec d'autres démarches existe, son travail reste particulièrement singulier. Si elle partage certains points en commun avec les artistes

²⁹⁰ Lenio Kaklea, « Encyclopédie pratique – Portraits d'Aubervilliers », [En ligne : <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=6780>]. Consulté le 11 mai 2020.

²⁹¹ Elise Simonet à Thomas Roy, « Rencontrer, collaborer et partager », Paris, 24 août 2021. Voir annexes f. 218.

²⁹² Garance Crouillère à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 226.

nommés ci-dessus, elle les rassemble pour en faire son identité propre. Elle a d'ailleurs été relativement précurseuse, comme le revendique Joris Lacoste :

C'est vrai qu'en 2009, quand on a fait *Parlement*, c'était une pratique nouvelle. Aujourd'hui c'est devenu plus commun de travailler avec des enregistrements. Il y a plein de gens qui le font, mais au moment où on a commencé il y a dix ans ce n'était pas courant. Du coup le premier réflexe des gens c'était de penser que c'était un texte. Je venais moi-même du théâtre de texte. Les gens avaient un peu tendance par défaut à penser que j'avais écrit un texte. D'ailleurs je me rappelle qu'une éditrice qui avait vu *Parlement* m'avait demandé si je voulais bien publier le texte, ce qui n'avait aucun sens pour moi²⁹³.

Le travail particulier de l'Encyclopédie a donc pu créer des incompréhensions, comme le raconte ici Joris Lacoste. Si cet écueil peut être mis sur le compte de la jeunesse du collectif à l'époque – et donc sur le fait que le public ne connaissait pas son travail – il persiste encore de nos jours. Danos confie effectivement que « des gens [lui] disent “Je ne comprends rien, il faudrait simplifier²⁹⁴” » à propos de *L'Encyclopédiste*. De même, lors de la deuxième représentation de *Suite n°4* à Strasbourg, quelques huées se sont fait entendre. Il convient de nuancer ces rapprochements : ce n'est pas parce qu'une compagnie présente son septième ou son huitième spectacle que l'on connaît son travail ; ce sont des spectacles différents et leur réception est toujours singulière (on peut aimer et/ou comprendre l'un, et pas l'autre).

À en croire Garance Crouillère, ces exemples d'incompréhension restent relativement rares :

L'expérience a montré que le public comprend beaucoup plus vite qu'on ne veut bien le croire. Il y a bien sûr des gens qui passent parfois à côté, mais dans les faits, même sur des formes plus radicales comme *Suite n°3* ou *Suite n°4*, le public comprend la démarche²⁹⁵.

Malgré cela, l'Encyclopédie peut souffrir d'une certaine image, comme en témoigne Edwige Dousset, l'administratrice d'Échelle 1:1 :

[...] nous avons déjà été confronté·es à des préjugés. Il y a encore des directeurs de théâtre qui voient notre travail, sans jamais être venu le voir, comme quelque chose de conceptuel, d'intello. Peut-être pensent-ils que Shakespeare parle plus immédiatement [...]²⁹⁶.

Crouillère la rejoint en avançant que le fait de proposer des formes plus immédiatement accessibles, comme *blablabla* ou *Jukebox*, ou de programmer deux spectacles de manière rapprochée « est une façon de rassurer les programmeuses qui sont toujours inquiet·es de la façon dont les choses peuvent être reçues par leur public²⁹⁷ ».

²⁹³ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 171.

²⁹⁴ Frédéric Danos à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 212.

²⁹⁵ Garance Crouillère à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 226.

²⁹⁶ Edwige Dousset à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 222.

²⁹⁷ Garance Crouillère à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 226.

Ce contre quoi s'élèvent ici la chargée de diffusion et l'administratrice d'Échelle 1:1, c'est l'idée selon laquelle le public n'est pas apte à recevoir une œuvre qui s'éloignerait trop d'une forme de canon classique. Cependant, comme le revendique Jean-Marie Hordé, directeur du Théâtre de la Bastille – qui a d'ailleurs programmé plusieurs fois l'Encyclopédie, assister à une œuvre est avant tout une expérience sensible individuelle :

Il y a spectateurs et non seulement public à partir des possibilités offertes d'expériences différenciées dont la traduction ne se donne pas selon la seule diversité des goûts, mais selon la carte du sensible propre à chacun, sensibilité que l'œuvre révèle. [...] Personne, même le plus néophyte des spectateurs, n'assiste à une représentation à partir de rien. Il n'y a pas de point zéro du sensible. Tout spectateur élabore sa fiction à partir de la fiction qui se déploie sous ses yeux [...] ²⁹⁸.

Cette idée du « public auteur » n'est pas nouvelle, mais elle est ici intéressante parce qu'elle est directement en lien avec la notion d'expérience sensible. La fiction personnelle et unique n'est donc pas le fruit d'une adhésion intellectuelle à l'œuvre, mais de notre rapport sensible au spectacle qui se joue devant nous. Plus alors que la question de l'opacité (la radicalité de l'œuvre en tant que telle), c'est celle de l'hermétisme qui se pose : la « relation [...] qui se joue entre le spectacle représenté et ses récepteurs²⁹⁹ », qui constitue le nœud de la séance théâtrale et permet à chacun-e de « composer son propre poème³⁰⁰ », a-t-elle lieu ?

B. Un public central

Il se trouve que le public occupe au contraire une place particulièrement importante dans la démarche de l'Encyclopédie de la parole. Bien sûr, comme il s'agit d'une compagnie de théâtre, c'est une condition *sine qua non* de son travail, mais les Encyclopédistes lui portent une attention toute singulière.

1. Une démarche tournée vers le public

Il y a en effet une véritable volonté de rendre accessible la forme sonore au public, et ce tant par la Collection que par les spectacles.

Comme l'explique en effet Nicolas Rollet, le fait de donner au public la possibilité d'accéder à la Collection est constitutive de la démarche de l'Encyclopédie³⁰¹. Dès le début

²⁹⁸ Jean-Marie Hordé, *L'Artiste et le Populiste, Quel peuple pour quel théâtre ?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017. p. 67.

²⁹⁹ Christian Biet, *op. cit.*, p. 27.

³⁰⁰ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 8.

³⁰¹ Nicolas Rollet à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 147.

du projet, les pièces sonores sont pensées comme un moyen de partager les documents collectés. Aujourd'hui le site Internet interactif participe toujours de ce même désir : il rend public la Collection et tout ce qui l'accompagne. C'est effectivement une plateforme extrêmement riche : enregistrements (on peut d'ailleurs voir dans quel(s) spectacle(s) on peut les retrouver), retranscriptions, notices, définitions, articles, présentations, revues de presse, etc.

Ce même souci d'accessibilité traverse les spectacles de l'Encyclopédie. Comme l'explique Joris Lacoste, cela a en effet un impact sur les dispositifs :

[...] pour *Parlement* et *Suite n°1* il pouvait y avoir des problèmes de compréhension. C'est ce qui nous a poussé dans *Suite n°2* à rajouter des cartels avec la référence, le lieu, la date. À partir du moment où tu donnes un lieu et une date, c'est clair que les paroles viennent de quelque chose de réel. Ça clarifie beaucoup les choses, surtout pour les gens qui n'ont pas lu le programme de salle. Pour moi c'est important que les gens comprennent tout de suite que ça vient d'enregistrements³⁰².

La démarche de l'Encyclopédie est ainsi clairement explicitée sur scène. Par ailleurs, les programmes de salle qu'évoque ici Lacoste ne sont souvent pas laissés au hasard par le collectif. Dans *L'Encyclopédiste*, par exemple, un livret contenant l'index de l'ensemble de la Collection est distribué à l'entrée de la salle – à la sortie, une feuille de même format indique les documents entendus pendant le spectacle. Pour Danos, cela a pour but de partager des « moments d'écoute collective : ça permet de se mettre d'accord. [...] Il y a un corpus, quelque chose qui fait base commune³⁰³ ». Le livret le plus travaillé reste celui de *Suite n°4* intitulé « Présentation des documents sonores du spectacle », disponible dans le hall du TNS, qui énumère chacun des cinquante enregistrements, en traduit le titre lorsqu'il n'est pas en français, et explique, chaque fois, sa provenance, le contexte d'élocution, s'il est nouveau ou pas pour l'Encyclopédie. Ce document offre donc de précieuses informations utiles à mes recherches, certes, mais il est également d'une importance toute particulière pour Joris Lacoste. Le soir de la première, en sortant des coulisses pour se rendre au traditionnel pot de première et rejoindre l'équipe du théâtre et d'autres Encyclopédistes présent-es dans la salle, il les interroge : « Est-ce que le public a pris les livrets ? » Le lendemain, pour la deuxième, un ouvrier du théâtre, alors que personne ne l'a fait la veille, précise au public que des livrets sont à récupérer à la sortie du spectacle. Il faut donc que ces livrets aient un statut particulier pour que Joris Lacoste leur accorde un tel intérêt. S'ils ne font pas partie de l'œuvre, ils en sont indissociables. Épais d'une soixantaine de pages, ils offrent une compréhension de la démarche de

³⁰² Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 171.

³⁰³ Frédéric Danos à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 213.

l'Encyclopédie de la parole et des choix qui ont conduit à sélectionner chacun des enregistrements, et apportent ainsi un éclairage par rapport au spectacle lui-même.

2. L'adresse directe

Si les dispositifs des spectacles et les documents distribués participent de l'établissement d'une relation avec le public, les interprètes restent l'élément principal du dialogue entre la scène et la salle. Lacoste dit d'ailleurs à ce sujet :

En général la relation avec le public est créée par les acteurs. Surtout que nous travaillons toujours dans une adresse directe au public dans un rapport très clair, très vivant. C'est vraiment face-à-face³⁰⁴.

Puisque les interprètes ne travaillent jamais à la composition de rôles par rapport à la parole, ils se présentent aux spectateurices sans l'intermédiaire que constitue le personnage. On les voit toujours eux-mêmes en train de restituer la parole. Cette posture est renforcée par les scénographies, toutes très simples, qui mettent en avant les acteurices, et instaurent un rapport très frontal avec le public, un face-à-face qui invite au dialogue :

C'est toujours le cas dans les spectacles de l'Encyclopédie (dans *blablabla*, par exemple, il y a tellement d'adresse au public que les gens répondent³⁰⁵) [...].

Le phénomène reste toutefois plus fort avec *Jukebox* :

Ghita dialogue avec le public qui lui propose des documents. En milieu scolaire c'est encore plus fort. Il y a même parfois des discussions³⁰⁶.

En travaillant une adresse directe, l'Encyclopédie prend à bras-le-corps la relation entre la scène et la salle. Elle place donc le public au centre du spectacle puisque c'est à lui qu'elle destine directement son exploration des formes de l'oralité et instaure même une relation presque horizontale avec lui en en faisant un interlocuteur, un partenaire de jeu.

3. Inclure le public au spectacle

Le statut du public est particulier dans *Jukebox* puisqu'il n'est pas qu'un spectateur passif, mais il peut également être acteur de la pièce qu'il construit, en direct, en accord avec l'interprète. Au théâtre, chaque représentation est unique du fait de l'humeur des artistes, de l'atmosphère de la salle, etc. : c'est un topos. Il y a cependant une trame solide dictée par une écriture (textuelle, musicale ou chorégraphique) fixée en amont et réactivée

³⁰⁴ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 170.

³⁰⁵ Fanny Gayard à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 187.

³⁰⁶ *Ibidem.*

tous les soirs. Ici, chaque fois, le public réécrit le spectacle et propose une nouvelle dramaturgie :

Dans ce spectacle, la mécanique est hyper aléatoire. Il y a des représentations qui sont moins bien que d'autres parce que l'ordre des documents était à chier et que ça plombe tout. Il y a eu des représentations avec des classes hyper timides, qui ne voulaient absolument pas demander des documents, qui applaudissaient à la fin de chaque document. C'était trop mignon, mais en même temps complètement opposé au projet. Il y a des représentations, on ne sait pas pourquoi, c'est l'alignement des planètes : l'enchaînement produit de la diversité, une possibilité de récit. C'est vraiment très différent selon les représentations³⁰⁷.

A la fois acteur et auteur, le public assiste également à un spectacle créé pour lui puisque tous les enregistrements sont soit faits dans la ville, soit venus d'ailleurs mais évoquent la ville en question. Or, les documents du spectacle sont débusqués par une équipe de collecteurices issue chaque fois de la ville dans laquelle le spectacle se joue. *Jukebox* propose donc au public de voir quelque chose qu'il ne voit habituellement pas : une représentation de lui-même, dirigée par lui-même, et dont il est lui-même à l'origine. Avec *Jukebox*, l'Encyclopédie de la parole offre en effet la possibilité non seulement d'assister mais également de participer à la collecte des enregistrements du spectacle.

Dans *Suite n°1*, le public est intégré d'une manière encore plus directe et immédiate. Le premier morceau est effectivement un brouhaha de paroles entremêlées qui dure environ neuf minutes³⁰⁸. Il est tiré d'un document intitulé « Va y avoir du monde³⁰⁹ » où l'on entend la rumeur d'un public avant un spectacle : ce que restituent les interprètes ici devant le public, c'est donc le public lui-même, et plus précisément ce qu'il faisait seulement quelques secondes auparavant. Le spectacle répond donc directement aux spectateurices et se place dans leur continuité : il reprend le flambeau de la parole que le public a porté jusqu'à ce que le rideau se lève.

Le travail de l'Encyclopédie est donc tout entier tourné vers le public. Cette dernière l'invite par différents moyens à découvrir son approche si singulière de l'oralité, à la rejoindre sur la piste du théâtre de parole absolu.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ Pierre Bellec, *Captation de Suite n°1 "Redux"*, Gennevilliers, 2020, 0'05''-9'50''. Archives personnelles de l'Encyclopédie de la parole.

³⁰⁹ « Va y avoir du monde », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/va-y-avoir-du-monde>]

C. Un processus progressif : vers le théâtre de parole absolu

La potentielle opacité de l'Encyclopédie est également battue en brèche si l'on prend les spectacles dans leur ensemble. Entre le très interactif *Jukebox* et la très expérimentale *Suite n°4*, les réceptions sont en effet très différentes.

Le travail artistique est un travail continu. Chaque œuvre est créée après ce qui la précède tant d'un point de vue général d'une histoire de l'art, qu'à l'échelle d'un-e artiste. De la même manière, chaque œuvre est reçue par rapport à ce qui la précède. On ne voit pas une pièce de l'Encyclopédie de la même manière si c'est la première que l'on voit, ou si on les a toutes vues. Au fur et à mesure des années, le collectif a construit une œuvre de plusieurs spectacles qui lui ont permis de toucher un plus large public, et de l'emmener vers un théâtre plus radical.

1. Le rôle des solos dans l'élargissement du public

Jukebox, parce qu'il se fait dans un dialogue direct et tout à fait ludique avec le public, est un des spectacles les plus accessibles de l'Encyclopédie de la parole. La performance, qui passe sur demande du coq à l'âne, est saisissante et saluée par le public et la critique. Elle permet de comprendre, en la pratiquant soi-même, la démarche artistique du collectif. C'est également un spectacle qui va vers le public dans la mesure où il se joue dans des lieux non théâtraux : si la première date a eu lieu au T2G, ce n'était pas dans une salle classique mais dans le foyer du théâtre. Par la suite, il s'est joué dans des espaces culturels, des bibliothèques, des salles de classes, etc. Le fait que ce soit ici le spectacle qui se déplace est assez significatif du dispositif, qui fait de chaque représentation un nouveau spectacle créé spécialement pour le public dans la salle, souvent avec des enregistrements tirés de son quotidien. « Double plaisir pour le public qui, en plus du contenu des documents peut aussi reconnaître des protagonistes qu'il connaît ou entendre une réinterprétation de sa vie de quartier³¹⁰. »

Cela explique en partie le succès de ce spectacle en France, mais également à l'étranger (puisque plusieurs versions ont vu le jour en Suisse, en Italie, en Russie, en Allemagne, et en Guinée), ce qui prouve qu'il y a même une demande certaine pour ce genre de travail qui totalise une soixantaine de représentations dans une quinzaine de lieux différents, si l'on cumule les dates passées et à venir jusqu'à la fin de l'année 2021. C'est

³¹⁰ Guillaume Tion, « Que peut-on collecter comme parole quand on habite Bobigny ? », [En ligne : https://next.liberation.fr/theatre/2020/09/18/que-peut-on-collecter-comme-parole-quand-on-habite-bobigny_1799875]. Consulté le 2 novembre 2020.

moitié plus que *Suite n°3* pourtant créé deux ans auparavant, en 2017, qui compte seulement 44 représentations (dont 4 annulations). La même année, un autre solo de l'Encyclopédie a été créé, *blablaba*, et la comparaison du nombre de dates est éloquente. Le spectacle mis en scène par Emmanuelle Lafon a été joué 244 fois en quatre ans, nombre auquel il faut ajouter 50 annulations à cause du Covid-19 ; ce qui représente six fois plus de dates que le troisième volet de la tétralogie³¹¹. Fanny Gayard analyse cela ainsi :

Les solos, de manière générale, sont les spectacles qui ont vraiment permis à l'Encyclopédie de tourner beaucoup, parce que *Suite n°2*, et *Suite n°3* sont des spectacles lourds, *Suite n°1* encore plus, il n'y a que des grosses scènes qui peuvent les accueillir et ça coûte très cher, alors que les solos sont des formes plus légères et accessibles. Le spectacle *blablaba* a propulsé le collectif dans plein de théâtres [...]. Je pense que c'est un peu nouveau pour Joris et le reste du collectif, mais je pense que ça a permis aussi de modifier des choses, d'élargir leurs champs d'action³¹².

Plus accessibles dans leur forme, mais également plus légers en termes de logistique, et moins onéreux puisque mobilisant une plus petite équipe, les solos de l'Encyclopédie lui ont véritablement permis de s'ouvrir à un plus large public et de faire connaître sa démarche sur une plus grande échelle.

2. Le rôle de la diffusion

La diffusion des spectacles de l'Encyclopédie de la parole n'est bien sûr pas le fruit du hasard, mais d'un véritable travail qui incombe en grande partie aujourd'hui à Garance Crouillère. Son champ d'action peut être horizontal (faire que les spectacles se jouent dans le plus de lieux possibles), comme nous venons de le voir, mais aussi vertical (créer chaque fois, une relation avec la structure dans laquelle l'Encyclopédie se déplace qui s'inscrit dans le temps).

Pour ce faire, Crouillère s'appuie sur la diversité des spectacles du collectif qui proposent tous une approche singulière de sa démarche artistique. La chargée de diffusion « essaie de faire en sorte que les différents projets soient mis en rapport entre eux³¹³ ». De fait, avant d'être arrêté en plein vol par la crise sanitaire, l'édition 2020 du Festival d'Automne à Paris, proposait, pour son portrait de l'Encyclopédie de la parole, des séances doubles dans les théâtres où étaient joués leurs spectacles. On pouvait voir par exemple la même soirée *Jukebox* puis *Suite n°1*. Il va sans dire que la réception de celle-ci est conditionnée par la réception de celui-là : le caractère ludique et participatif du premier

³¹¹ Ces chiffres prennent en compte les représentations jusqu'à décembre 2021.

³¹² Fanny Gayard à Thomas Roy, *op. cit.* Voir annexes f. 183.

³¹³ Garance Crouillère à Thomas Roy, *op. cit.* Voir annexes f. 225.

spectacle permet d'aborder le second en étant déjà « dans le bain ». Dans la mesure où de telles séances ne sont pas toujours possibles, pour « différentes raisons (financières, agenda, disponibilités³¹⁴) », les pièces peuvent se croiser à plusieurs semaines ou mois d'intervalle, voire d'une saison sur l'autre. Alors compagnie récurrente de la programmation d'un théâtre, l'Encyclopédie de la parole s'implante localement et devient identifiable par le public.

La relation avec les spectateurices ne repose pas uniquement sur les représentations. Pour justifier certaines subventions³¹⁵, l'Encyclopédie doit en effet proposer des actions artistiques et culturelles en Île-de-France. Aujourd'hui, ces actions prennent quasiment essentiellement la forme d'ateliers de collecte pour la préparation des différents *Jukebox*. Les personnes qui participent à cet atelier doivent rechercher par leur propres moyens – avec l'aide et les indications des Encyclopédistes, bien évidemment – les paroles qui leur semblent les plus représentatives de leur ville. Grâce à cette participation, ces collecteurices d'un jour peuvent mieux comprendre la démarche artistique de la compagnie. Quand iels assistent à la représentation, le spectacle leur parle de manière d'autant plus directe, parce qu'iels connaissent la démarche de l'Encyclopédie et qu'iels peuvent entendre des documents qui font déjà partie de leur histoire personnelle. Le travail de diffusion mené par le collectif en partenariat avec les différents théâtre – et en particulier avec leur service de relations avec le public – apparaît donc tout à fait utile pour aborder ses propositions artistiques.

On note également que *Jukebox* est un spectacle véritablement singulier : œuvre théâtrale à part entière, c'est également un ambassadeur de l'Encyclopédie. En plus de son dispositif particulièrement ludique et participatif, son processus de création (que ce soit en Île-de-France ou ailleurs), constitue une action artistique et culturelle.

3. Le processus de la tétralogie

Si *Jukebox* prépare à *Suite n°1*, il en va également de même de *Suite n°1* pour *Suite n°2* et ainsi de suite. Les quatre *Suites chorales* ne sont pas toutes aussi inclassables que la dernière d'entre elles : interprétation de la parole par des comédien·nes, musique moins complexe ou presque absente, les premières peuvent être moins déroutantes. Si Joris

³¹⁴ *Ibidem.*

³¹⁵ Edwige Dousset à Thomas Roy, *op. cit.* Voir annexes f. 225.

Lacoste s'autorise des expérimentations plus sophistiquées pour clore ce cycle, c'est justement parce les premières pièces ont ouvert la voix :

Sa forme est particulière et exigeante, mais Joris dit aussi que *Suite n°4* n'aurait pas pu être *Suite n°1* : c'est l'aboutissement d'un processus³¹⁶.

La quatrième *Suite chorale* ne se présente pas seule : elle s'inscrit dans le contexte d'une démarche artistique entamée huit ans avant sa création. Les points qui mettent en crise les codes théâtraux traditionnels ne sont que le prolongement des directions prises dans les spectacles précédents. Le fait que la parole ne soit plus qu'une matière sonore et musicale qui dialogue avec des instrumentistes est la continuité logique des choix de *Suite n°3*, où le travail de composition était déjà un approfondissement de ce qui se faisait dans *Suite n°2*.

Suite n°4 porte d'ailleurs des traces de cette aventure. Effectivement, ce spectacle est l'occasion pour ce collectif de réactiver d'anciens enregistrements marquants de sa Collection. Le premier d'entre eux est « Mon Maître, mon roi !³¹⁷ », logorrhée décousue d'un homme dans le métro, enregistrée en 2010 par Nicolas Rollet, qui a d'ailleurs écrit un article³¹⁸ sur ce document (si son nom était mentionné tout d'abord, le texte a depuis, comme les autres articles, été rendu anonyme). Les articles, disponibles sur le site Internet de la compagnie, sont des textes qui décortiquent un enregistrement, l'analysent, le replacent dans son contexte d'élocution, soulignent certains points, etc. Cette mise en valeur par la glose, combinée au fait que sur le millier de documents, seuls vingt-trois ont droit à pareil traitement, a pour conséquence de les faire sortir du lot. Ce n'est donc pas n'importe quel document de la Collection qui est utilisé ici, mais un de ses fleurons. De la même manière, les tout à fait frappants « Des débiles profonds³¹⁹ » et « I live for this³²⁰ », ou les particulièrement virtuoses « Messi, Messi, Messi³²¹ » et « Nine seventy five³²² », documents marquants de la Collection (tous sont affiliés à au moins trois entrées, ce qui est le cas pour seulement une soixantaine de documents sur tout le corpus ; « I live for this » détient le

³¹⁶ Fanny Gayard à Thomas Roy, *op. cit.* Voir annexes f. 188.

³¹⁷ « Mon maître, mon roi ! », in « Encyclopédie de la parole », [En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr>]. Consulté le 29 avril 2020.

³¹⁸ « Article : Mon maître, mon roi ! », in *Ibidem.*, *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/mon-maitre-mon-roi#article>]

³¹⁹ « Des débiles profonds », in *Ibidem.* [En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/des-debiles-profonds-comme-voisins>.]

³²⁰ « I live for this », in *Ibidem.* [En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/i-live>]

³²¹ « Messi, Messi, Messi », in *Ibidem.* [En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/messi-messi-messi>]

³²² « Nine seventy-five », in *Ibidem.* [En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/nine-seventy-five>]

record avec sept entrées) trouvent enfin leur place dans un spectacle. Par ailleurs, « Mon Maître, mon roi ! » a déjà fait partie de la sélection du spectacle *Jukebox 'Gennevilliers'*. Là encore, ce n'est pas un cas isolé. En effet, « Will us going my bed³²³ », faisait partie de la partition de *Suite n°1*, la pièce inaugurale de la tétralogie. D'autres documents enfin sont reliés, quoique de manière moins directe, au tout premier spectacle de l'Encyclopédie de la parole, *Parlement*. De fait, par exemple, « The first violin has to tune », donne à entendre, en plein travail, le chef d'orchestre Ernest Ansermet, dont Emmanuelle Lafon reproduisait un autre enregistrement³²⁴ dans *Parlement*.

Pour le public qui connaît le travail de l'Encyclopédie, il est particulièrement touchant de retrouver ces enregistrements qui ont fait l'histoire du collectif. Le spectacle n'est donc pas une forme incongrue et détachée de tout, mais le nouveau chapitre d'une histoire dont on est familier·e. Cette inscription dans une histoire et le renouvellement progressif des formes spectaculaires est également un moyen de tisser des liens avec les théâtres : « il y a des lieux qui ont programmé *Suite n°2* et qui veulent faire venir les suivantes, ou des gens qui voudraient programmer *Suite n°4* et qui trouvent intéressant d'acheter *Suite n°3* avant³²⁵ ».

Le « théâtre de parole presque absolu³²⁶ » qu'espère Joris Lacoste à quelques semaines de la première (finalement repoussée) de *Suite n°4* est donc le fruit d'une construction. Cet absolu n'est pas un donné, une constance, mais un objectif vers lequel tend l'Encyclopédie.

³²³ Il était nommé ainsi : « A wind... ? Puff ! », in *Ibidem*.

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/wind-puff>]

³²⁴ « Un, deux, trois », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/un-deux-trois>]

³²⁵ Garance Crouillère à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 225.

³²⁶ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 170.

III. Vers un autre moment de parole

Avec *Suite n°4*, l'Encyclopédie de la parole a franchi un pas dans la radicalité en supprimant les comédien·nes pour ne plus laisser place qu'à l'oralité et à la musique. Elle semble avoir atteint son absolu. À cet accomplissement personnel se joint une reconnaissance professionnelle. Il convient alors de se demander si l'Encyclopédie est arrivée au bout de son travail, à une sorte d'achèvement, si elle a enfin créé ce fameux théâtre de parole absolu. Ce n'est cependant pas la fin de la compagnie : elle continue d'exister et continuera de créer. Sans connaître le futur, il est impossible de savoir si l'Encyclopédie de la parole est aujourd'hui à son paroxysme ou s'il est encore à venir. Cependant, il est indéniable qu'elle se trouve à un tournant de son histoire. La façon dont celui-ci se présente est assez significatif de la manière dont l'Encyclopédie construit son œuvre.

A. L'aboutissement de la tétralogie

Au-delà d'une simple question de succès public, la création de *Suite n°4* marque la fin de la tétralogie des *Suites chorales* et d'un processus artistique étalé sur huit ans dont le but est de faire entendre la parole seule.

1. La dissolution des interprètes

Au fur et à mesure des spectacles, la parole s'est affranchie du corps. On remarque en effet une dissolution progressive des interprètes qui disent la parole. En termes de nombre, certes, mais pas seulement.

On trouve effectivement dans le texte de présentation de *Suite n°1* la phrase suivante : « Le chœur orchestre la dissolution des individus dans la forme de la parole elle-même³²⁷ ». Les interprètes n'existent en effet qu'à travers les autres : en groupe, ou en contrepoint du groupe, ou à deux, mais jamais seul·e. Léa Delmart en témoigne :

[...] je dirais que le chœur remet un peu en place l'égo. On est un·e parmi une vingtaine. Mais c'est agréable aussi de se sentir cachée, d'être au plateau, regardée, et en même temps savoir que là peut-être personne ne me voit quand je fais ça³²⁸.

³²⁷ « Suite n°1 », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/productions/suite-ndeg1-2013-2020>]

³²⁸ Léa Delmart à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 196-197.

La lumière n'est donc pas mise sur les interprètes dans leur individualité, mais sur le chœur dont la seule vocation est de restituer la parole.

Si le nombre des interprètes diminue par la suite et que l'effet de chœur se fait moins fort, le processus de dissolution des interprètes se poursuit tout de même. Dans *Suite n°2*, en effet, la présence des pupitres – bien qu'ils n'occultent pas totalement les actrices – agit comme un obstacle placé entre la scène et la salle. En plus de cette coupure symbolique, le deuxième volet de la tétralogie marque l'entrée des surtitres dans les spectacles de l'Encyclopédie. Ceux-ci font l'objet d'un véritable travail scénique. Leur forme varie en effet d'un document à l'autre (l'ensemble de la retranscription s'écrit sur le rideau de fond de scène pour former un seul immense paragraphe³²⁹, ou alors à un endroit précis à jardin, la parole est surtitrée un mot à la fois, chaque mot venant remplacer l'autre à une vitesse frénétique³³⁰, etc.). La présence des surtitres invite le public à quitter les interprètes des yeux pour lire ce qui est écrit. L'attention portée sur l'oralité se dissout au profit de l'énoncé textuel. Point de pupitres dans *Suite n°3*, mais les surtitres demeurent. Le processus de dissolution des interprètes se poursuit tout de même puisque le spectacle est marqué par des sorties. Sur l'interprétation de « Lafaard³³¹ », on voit Denis Chouillet³³² passer derrière le rideau de fond de scène, sur lequel il apparaît en ombre chinoise. Le corps parlant disparaît et on n'en voit plus que la silhouette. De même, le spectacle se termine sur un long document en allemand, « Ich hasse diesen Tag³³³ » à la fin duquel Bianca Iannuzzi chante la chanson « Read All About It » d'Emeli Sandé en quittant le plateau par l'avant-scène cour pour monter dans les gradins³³⁴. Il s'agit d'une sortie particulièrement théâtrale, et l'actrice-chanteuse ne retourne au plateau après cette chanson sur la nécessité de parler que pour dire « *Was kann ich noch sagen ? – Nichts*³³⁵. » Les corps ont donc fini de parler et ne parlerons pas dans *Suite n°4*. Le dernier volet de la tétralogie constitue donc l'aboutissement de ce processus de dissolution des interprètes.

³²⁹ Les petites vidéos, *op. cit.* 1h06'10''-1h11'40''.

³³⁰ *Ibidem.* 40'50''-43'20''.

³³¹ « Lafaard », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/lafaard>]

³³² Jacques Hoepffner, *Captation vidéo de Suite n°3*, 2018. 1h00'50''-1h02'15''.

³³³ « Ich hasse diesen Tag », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/ich-hasse-diesen-tag>]

³³⁴ Jacques Hoepffner, *op. cit.* 1h24'40-1h27'50''.

³³⁵ Que puis-je dire de plus ? – Rien.

2. Autonomisation de la parole

De manière symétrique, la parole prend de plus en plus de place jusqu'à devenir autonome.

Elle est d'abord balbutiante dans *Suite n°1*. La première version de ce spectacle était en effet sous-titrée 'ABC', et comme l'indique la présentation du spectacle, elle explore « le b.a.-ba, le babil, le blabla, le brouhaha, le vocabulaire de base, le plaisir de parler pour parler, le jeu des traductions et la jouissance des langues qu'on ne comprend pas³³⁶ ». Dans les documents qui composent le spectacle, on retrouve en effet des alphabets^{337, 338}, un virelangue³³⁹, diverses leçons (de langue³⁴⁰, de musique³⁴¹, ou encore de danse³⁴²), des paroles d'enfants³⁴³, etc. La parole naît, découvre et se découvre, expérimente, jubile.

Après cette période d'enfance, la parole de dirige vers l'âge adulte dans *Suite n°2* où elle a « un effet dans le monde³⁴⁴ ». C'est l'heure des prêches³⁴⁵ et des discours politiques³⁴⁶, des exploits sportifs³⁴⁷, des compte-à-rebours qui orchestrent le temps³⁴⁸, etc. Dans son traitement, la parole commence également à s'affranchir d'une restitution simplement parlée. Certains passages sont en effet mis en musique, chantés, etc. On peut noter cet exemple particulièrement remarquable qui reprend les codes d'un concert : Thomas Gonzalez, en soliste à l'avant-scène, restitue la parole, Emmanuelle Lafon prend le rôle d'instrumentiste, et les trois autres font les choristes qui accompagnent le morceau avec des harmonies en frappant dans leurs mains et en effectuant une petite chorégraphie³⁴⁹.

³³⁶ « Suite n°1 », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/productions/suite-ndeg1-2013-2020>]

³³⁷ « ABC », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/abc>]

³³⁸ « Aleph, beth, ghimel », in *Ibidem*.

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/aleph-beth-ghimel>]

³³⁹ « Petit pot de beurre », in *Ibidem*.

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/petit-pot-de-beurre>]

³⁴⁰ « Vous parlez trop vite pour moi », in *Ibidem*.

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/vous-parlez-trop-vite-pour-moi>]

³⁴¹ « C, E, and G », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/c-e-and-g>]

³⁴² « Ocho cortado », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/ocho-cortado>]

³⁴³ « Have you ever had a dreams », in *Ibidem*.

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/have-you-ever-had-dreams>]

³⁴⁴ « Suite n°2 », in *Ibidem*.

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/productions/suite-ndeg2-2015>]

³⁴⁵ « Ça va venir », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/ca-va-venir>]

³⁴⁶ « We will prevail », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/we-will-prevail>]

³⁴⁷ « Ah-Hoooooh », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/ah-hoooooh>]

³⁴⁸ « Dix, neuf, huit », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/dix-neuf-huit>]

³⁴⁹ Les petites vidéos, *op. cit.* 54'30''-55'45''.

Ce travail est approfondi dans *Suite n°3*, où, comme on l'a largement évoqué précédemment, deux actrices-chanteuses restituent la parole dans une forme de parlé-chanté. De plus en plus autonome, la parole devient également difficile à écouter, on l'a vu également.

Dans *Suite n°4* enfin, la parole devient parfaitement autonome puisqu'elle existe comme forme sonore seule, sans l'intermédiaire d'interprètes. Elle est devenue la principale actrice du spectacle qu'elle orchestre en invoquant des personnages, en créant des moments de théâtre, et en prenant corps.

3. Le théâtre de parole absolu

On voit ici, en étudiant plus en détail ces deux processus concomitants, que les interprètes se dissolvent à mesure que la parole devient autonome. Le dernier volet de la tétralogie marque la fin de cette démarche puisque réduit à zéro, le nombre d'interprètes restituant la parole ne peut diminuer encore. On objectera qu'il reste sur scène les instrumentistes, mais s'ils étaient au plateau dans la version de Strasbourg, ce n'est plus le cas dans la nouvelle version du spectacle. La parole est donc seule sur scène, tout à fait autonome.

En terminant son cycle, l'Encyclopédie vient à bout de sa démarche. Elle a produit un spectacle où la parole n'existe plus qu'en tant que forme sonore. En ce sens, ce dernier spectacle est donc celui de la parole libre, libérée de toute contrainte corporelle, libre d'agir et d'être actrice : un théâtre de parole absolu.

B. Ce n'est pas du théâtre de parole absolu

Il faut cependant nuancer cette affirmation : c'est le propre de la parole d'être un phénomène corporel – et c'est un des points qui intéresse l'Encyclopédie. La parole ne pourrait donc être absolue s'il lui manquait une composante essentielle. Si ce n'est donc pas de la parole, alors qu'est-ce ? et qu'est-ce qui fait théâtre ?

1. Enregistrement n'est pas parole

On l'a évoqué déjà à plusieurs reprises, le projet de Joris Lacoste pour *Suite n°4* est de créer « un théâtre de parole presque absolu³⁵⁰ », raison pour laquelle il a « conduit le processus à son terme puisque la musique est devenue à ce point centrale qu'il n'y a même plus d'acteurs présents sur scène³⁵¹ ». Est-ce bien toutefois de la parole que l'on voit et entend sur scène ? La vocalisation, en effet, est un phénomène corporel consistant en une série d'événements qui déterminent toutes les caractéristiques de la voix (timbre, couleur, hauteur, volume, résonance...) ³⁵². Comme le soutient Sophie Herr, « [l]a voix importe davantage comme témoignage d'une dynamique corporelle que pour l'élément sonore qu'elle constitue³⁵³ ».

La corporalité est donc une caractéristique essentielle de la voix, et par conséquent de la parole. Or, si l'enregistrement témoigne, puisqu'il est un document, une archive, qu'une parole a été prononcée dans un lieu et un temps précis, et qu'il la restitue d'une manière tout à fait claire, il ne saurait être une voix. La preuve en est que les enregistrements de l'Encyclopédie de la parole font entendre une voix, mais pas seulement : tout ce qui est perceptible par l'appareil enregistreur est capté et gardé en mémoire. On entend, dans le document « Messi, Messi, Messi³⁵⁴ », la verve du commentateur sportif au premier plan, bien sûr, qui monopolise toute notre attention, mais également la clameur de tout un stade, ce qu'une voix seule ne peut reproduire.

Il y a donc une différence fondamentale de nature entre parole et enregistrement. Il faut alors repenser notre analyse de ce spectacle : ce que nous entendons n'est pas de la parole, mais la trace sonore d'une parole enregistrée. Ce n'est pas un corps qui nous parle, mais un fantôme de ce corps. L'Encyclopédie semble donc échouer dans son projet en ne proposant pas un théâtre de parole, mais un théâtre d'enregistrements.

2. Le théâtre en action

Par ailleurs, l'enregistrement n'est pas seul à agir. La lumière, la place des surtitres dans l'espace, leur forme, etc. participent tout autant au spectacle que lui. Il est donc un

³⁵⁰ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 170.

³⁵¹ « Entretien avec Joris Lacoste », in Théâtre National de Strasbourg, « Livret de salle de *Suite n°4* », p. 4.

³⁵² Voir Jacqueline Vaissière, *op.cit.*

³⁵³ Sophie Herr, *Geste de la voix et théâtre du corps*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 29.

³⁵⁴ « Messi, Messi, Messi », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

élément parmi d'autres, un élément important certes, mais qui n'est jamais absolument seul et autonome.

Reprenons en effet ce que nous avons avancé auparavant : nous avons dit que la parole était véritablement actrice du spectacle, qu'elle créait des images, qu'elle faisait tourner la tête des spectateurices pour regarder à cour, à jardin, vers le plafond, etc. S'il est vrai que cela est dû à l'aspect sonore des enregistrements ainsi qu'à la spatialisation du son, il ne faut pas minimiser le rôle de deux autres éléments, la lumière et les surtitres.

La lumière projetée, en éclairant tel ou tel endroit de la salle et/ou de la scène, dirige nécessairement le regard. C'est également le cas des surtitres qui, comme dans *Suite n°2*, orientent notre attention sur certaines parties du plateau. *Suite n°4* joue d'ailleurs volontairement de ce phénomène. Lors du prologue, pour différencier les gardes royaux danois d'*Hamlet*, les répliques des personnages sont spatialisées : les répliques dites par tel acteur seront toujours au fond à cour, celles d'un autre à jardin ou en avant-scène (sur un rideau translucide qui permet à la fois de projeter les surtitres mais également de voir ce qui se passe de l'autre côté). Notre regard ne se tourne donc pas uniquement vers la parole, mais vers quelque chose d'invisible, de fantomatique, qui se tient entre le rond de lumière, le surtitre, l'endroit d'où provient le son, et les musicien-nes.

Le rôle de la parole enregistrée n'est donc pas aussi hégémonique que ce que l'on a plus affirmé précédemment. Si elle est un élément par lequel le théâtre arrive, on peut en dire autant de la lumière, et de la présence graphique des surtitres. Ce n'est donc pas seulement un théâtre de l'oralité, audible, mais également un théâtre visuel où les images construites sur scène revêtent un rôle primordial tant du point de vue spectaculaire que dans l'élaboration du sens.

3. L'incessante persistance du sens écrit

La parole enregistrée n'est en effet jamais purement sonore : elle est quasiment toujours accompagnée de surtitres. Cela a deux conséquences. Premièrement, cela fait ressurgir le sens des mots qui sont prononcés – surtout pour les langues étrangères. Deuxièmement, le public ne doit alors plus seulement entendre, mais aussi lire.

L'importance donnée aux surtitres (du fait de leur traitement, mais également parce qu'avant l'entrée des musicien-nes, après six ou sept documents, il n'y a rien d'autre à voir sur scène) change notre perception des documents. Or, le travail de l'Encyclopédie de la

parole a toujours été de mettre en valeur l’oralité et les phénomènes sonores de la parole, en accordant moins d’importance au sens de son contenu. La présence des surtitres fixe l’attention sur le sens du contenu : c’est pour que l’on comprenne ce dont il est question que les documents ont été traduits. L’Encyclopédie ne met donc pas ici en scène l’oralité pure. Le travail sur les surtitres évoqué ci-dessus accentue d’ailleurs cela parce qu’il produit un discours sur la situation d’énonciation. Le flottement des mots sur l’écran à l’avant-scène lors de la diffusion de « Mon Maître, mon Roi³⁵⁵ ! » dans lequel on entend quelqu’un délirer dans le métro sous-entend quelque chose de son état. De la même les surtitres du document « Yamato³⁵⁶ » transcrivent le contenu de ce répondeur téléphonique : au centre en haut sont indiquées les phrases qui renvoient au discours général de la situation, sur le côté à gauche on peut voir les différents choix qui sont proposés et à droite le numéro qu’il faut taper pour y accéder. Le travail ici de la forme écrite – non pas mise en page, mais mise en espace sur un support de projection – produit un sens textuel sur la parole enregistrée.

Le travail demandé au public n’est alors pas le même. Il ne doit plus se contenter d’écouter, mais également de lire. C’est en somme la réunion des deux paradigmes du texte théâtral : est-il fait pour être lu ou joué sur une scène ? L’Encyclopédie propose ici de faire les deux d’un coup, au risque de perturber l’attention que le public porte à l’écoute des formes sonores. Il n’est en effet plus seulement un spectateur auditeur, mais également un « spectateur lecteur³⁵⁷ ».

Alors que ce spectacle devait marquer l’aboutissement du processus de la tétralogie de l’Encyclopédie, censée ici atteindre son théâtre de parole absolu, son objectif semble lui filer entre les doigts.

C. Questionner absolument la parole par le théâtre

L’automne 2020 devait marquer un moment particulier dans l’histoire de l’Encyclopédie de la parole. Son projet de faire entendre toute la variété des formes de

³⁵⁵ « Mon Maître, mon Roi ! », in *Ibidem*.

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/mon-maitre-mon-roi>]

³⁵⁶ Joris Lacoste, Pierre-Yves Macé et Sébastien Roux, « Yamato », Echelle 1:1, 2021. [En ligne : https://player.vimeo.com/video/507539194?app_id=122963] Consulté le 10 septembre 2021.

³⁵⁷ Patrice Pavis, « Surtitre », *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Malakoff, Armand Colin, 2018, p. 365.

l'oralité devait atteindre son paroxysme. Il semble cependant qu'un théâtre de parole absolu tel qu'on vient de l'entendre soit impossible. Cela n'empêche cependant pas les Encyclopédistes de tendre vers lui.

1. Une reconnaissance publique et critique

Le portrait du Festival d'Automne à Paris place l'Encyclopédie au centre d'un des événements culturels majeurs de la vie théâtrale française.

Depuis 1972, le festival marque le début de la saison théâtrale parisienne. En étant programmée dans cette institution, l'Encyclopédie est donc placée à la suite d'artistes ayant fait l'histoire de la scène contemporaine, de Bob Wilson à Anne Teresa de Keersmaeker, en passant par Tadeusz Kantor, Maguy Marin, Marina Abramovic, Patrice Chéreau, etc. Ce n'est toutefois pas la première fois que l'Encyclopédie joue au Festival d'Automne qui en est un partenaire fidèle et de longue date³⁵⁸. Depuis 2013 en effet, et sur plusieurs années, *Parlement, Suite n°1, Suite n°2, Suite n°3* et *blablabla* y ont été jouées. Pour l'édition 2020, cependant, elle est véritablement mise en valeur parce qu'un portrait lui est consacré. Cela signifie que les spectacles de l'Encyclopédie constituent un axe majeur de la programmation de ce festival qui lui offre une visibilité accrue. En plus du fait que toutes les pièces du collectif y sont jouées, cela engendre une publicité importante et la production d'un certain nombre de documents qui permettent de mieux comprendre son travail (textes de présentation des spectacles, notes d'intentions, entretiens, etc.). Garance Crouillère comptait d'ailleurs sur ce portrait pour « redonner un coup de boost à toutes les tournées³⁵⁹ ».

Cette mise en valeur de l'institution s'accompagne d'une mise en lumière par les médias. À l'occasion de ce portrait, l'Encyclopédie a en effet fait l'objet d'articles d'envergure dans des journaux d'ampleur nationale : une pleine page dans *Le Monde*³⁶⁰, et une couverture et deux doubles pages dans *Libération*³⁶¹⁻³⁶². Le très suivi Thibaudat s'est également fendu d'un texte sur *Mediapart*³⁶³. La presse spécialisée a elle aussi couvert

³⁵⁸ Edwige Dousset à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 222.

³⁵⁹ Garance Crouillère à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 227.

³⁶⁰ Fabienne Darge, *loc. cit.*

³⁶¹ Guillaume Tion, « La parole de A à Scène », [En ligne : https://next.liberation.fr/theatre/2020/09/18/la-parole-de-a-a-scene_1799867]. Consulté le premier novembre 2020.

³⁶² Guillaume Tion, *loc. cit.*

³⁶³ Jean-Pierre Thibaudat, *loc. cit.*

l'événement : *La Terrasse* a produit deux articles³⁶⁴ et *Sceneweb* pas moins de cinq³⁶⁵. Si ce n'est pas la première fois que l'Encyclopédie paraît dans les médias, elle fait l'objet ici d'une couverture particulièrement dense. Celle-ci n'est d'ailleurs pas seulement quantitative, mais également qualitative. En effet, tous les articles sont positifs sur le travail de l'Encyclopédie : de Thibaudat qui déclare « À peine sorti on a envie d'y retourner³⁶⁶ » à Darge qui s'exclame « Et c'est fort, très fort³⁶⁷ », la presse est unanime.

Grâce à cette reconnaissance institutionnelle et critique, l'Encyclopédie de la parole connaît là, en dépit des annulations ou reports pour cause de crise sanitaire, un moment particulier de son existence, une sorte d'apogée, ou d'absolu puisqu'au summum de son activité artistique, elle devient un élément majeur du paysage théâtral.

2. La fin d'un cycle

Cet aboutissement public s'accompagne d'un aboutissement artistique qui marque la fin d'une période pour la compagnie.

Avec *Suite n°4*, l'Encyclopédie vient clore un cycle de sept ans (huit si l'on considère la version « installation ») qui correspond à la moitié des spectacles qu'elle a créés. Ce n'est pas parce qu'un spectacle est créé qu'il disparaît : il continue de tourner (parfois pour de nombreuses années, comme *Parlement*), et le travail ne s'arrête jamais au cours de son exploitation, comme en témoignent Ghita Serraj, Fanny Gayard et Geoffrey Carey. Cependant, la première d'un spectacle marque la fin du processus de recherche et de création. Ici, les premières de *Suite n°4* sonnent la fin d'une époque du collectif.

Reconnue par la presse et l'institution, l'Encyclopédie a définitivement conquis le public. En menant à terme son travail d'expérimentation à la recherche d'un théâtre de parole absolu, elle semble ne pas pouvoir aller plus loin dans son exploration de l'oralité. On ne peut alors s'empêcher de se demander si l'Encyclopédie de la parole connaît un beau, mais inéluctable, *happy end*. Élise Simonet témoigne d'ailleurs de ses réflexions quant à ses futures expériences artistiques :

³⁶⁴ Historique de publication, « La Terrasse », [En ligne : <https://www.journal-laterrasse.fr/?s=encyclo%C3%A9die+de+la+parole>]. Consulté le 3 septembre 2021.

³⁶⁵ Historique de publication, « Sceneweb », [En ligne : [https://sceneweb.fr/search/encyclopedie de la parole/](https://sceneweb.fr/search/encyclopedie%20de%20la%20parole/)]. Consulté le 3 septembre 2021.

³⁶⁶ Jean-Pierre Thibaudat, *op. cit.*

³⁶⁷ Fabienne Darge, *op. cit.*

J'y réfléchis beaucoup en ce moment. J'ai envie d'ouvrir mon travail à d'autres manières de faire, d'autres collaborations. Ces dernières années, l'Encyclopédie a représenté 75% de mon activité. À partir de maintenant il n'y aura plus qu'un ou deux *Jukebox* par an, donc je vais pouvoir me tourner vers d'autres projets. Je sens aussi que, après toutes ces années à écouter *comment* on dit, j'ai besoin de retourner vers *ce que* l'on dit. [...] Pour ce qui est du groupe, je crois qu'il y a le besoin de laisser reposer l'Encyclopédie. Le Festival d'Automne, qui devait être un feu d'artifice et une belle manière de clore un cycle n'a pas eu lieu. Ça nous laisse dans un entre-deux³⁶⁸.

Après avoir exploré la forme sonore pendant plusieurs années, on sent poindre une sorte de manque. L'Encyclopédiste témoigne ici de son besoin d'explorer des territoires qu'elle avait laissés de côté pendant plusieurs années. À cela s'ajoute le coup de frein imposé par la crise sanitaire qui plonge l'Encyclopédie dans une forme de latence. Le final en apothéose de la tétralogie n'a pas eu lieu mais sa création est terminée et il faut bien se résoudre à penser à la suite.

3. Un nouveau cycle

Suite n°4 n'est cependant pas la fin de l'Encyclopédie de la parole. Avec *L'Encyclopédiste*, Frédéric Danos en ouvre déjà un nouveau chapitre. Il renoue avec les premières formes de théâtre-conférence, nées à Aubervilliers et poursuivies par la *Conférence marabout*, en produisant un discours nouveau sur la parole. Cette pièce marque en effet l'entrée d'un nouveau concept pour penser l'oralité que les Encyclopédistes n'utilisaient pas jusqu'alors : la mécanique. Dû à Anne Chaniolleau³⁶⁹, collaboratrice artistique sur le spectacle, il décrit bien la façon dont les formes sonores s'agencent entre elles pour composer une parole vivante et en mouvement. Il fait également écho à l'articulation en système et faille que nous avons évoquée plusieurs fois au cours de ces pages pour décrire l'engrenage des démarches et des dispositifs du collectif. Ce concept, affirme Danos, « a un devenir au sein de l'Encyclopédie³⁷⁰ ». En disant cela, il signifie aussi que d'autres projets sont en cours.

Si L'Encyclopédie clôt ici un cycle majeur de son œuvre théâtrale, nul doute qu'un autre est à venir. Nicolas Rollet, et Raffaella Gordon (qui a déjà partagé l'aventure de l'Encyclopédie) sont en train de travailler sur un spectacle jeune public – l'enfance étant peut-être un moyen de recommencer par le commencement.

La quête de la compagnie pour créer des spectacles en explorant la parole ne s'interrompt donc pas. Si elle est arrivée au bout du processus des *Suites chorales*, ce n'est

³⁶⁸ Elise Simonet à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 218.

³⁶⁹ Frédéric Danos à Thomas Roy, *op. cit.* Voir annexes f. 212.

³⁷⁰ *Ibidem.*

pas pour autant qu'elle a produit un théâtre de parole absolu. Il semble d'ailleurs que cela soit impossible : quand le corps n'est plus là, la parole perd une caractéristique essentielle ; quand elle est restituée, c'est toujours de manière approximative ; quand la musique intervient pour mettre en valeur l'oralité, la parole n'est plus tout à fait parole, etc. Le travail n'est donc jamais fini : il y a toujours quelque chose à dire, il y a toujours quelque chose à entendre.

CONCLUSION

Le 9 juin 2021, dans la petite salle du Centre Pompidou, Frédéric Danos joue pour la première fois *L'Encyclopédiste*, dernier spectacle en date de l'Encyclopédie de la parole, dans lequel il glose, disserte et digresse autour des enregistrements qu'il aime. Quand vient le moment d'écouter le premier d'entre eux, il se tait et regarde le public comme pour mieux partager la fascination qu'il éprouve. Ce que l'on entend, c'est « Achii chii méé³⁷¹ », l'enregistrement d'un babil infantin. Or, la fascination pour ce document dont témoigne Danos en s'en servant pour illustrer le parallèle qu'il fait entre la parole et un nid d'oiseaux – ce « grand bordel de n'importe quoi³⁷² » qui forme un tout néanmoins solide –, n'est pas nouvelle au sein de l'Encyclopédie. Depuis 2009, en effet, il est restitué par Emmanuelle Lafon dans *Parlement*.

Cet exemple est assez représentatif de la relation que les Encyclopédistes entretiennent avec la parole. Si, après douze ans, iels ne se lassent pas de réécouter et de faire écouter cet enregistrement, c'est qu'il fait la part belle à l'oralité pure, sans que la question de la signification du texte n'apparaisse. Ce n'est pas encore une langue, mais c'est déjà de la parole : il y a le plaisir de parler, de jouer avec les sons, le désir de s'entendre, et on devine comme une phrase qui se construit à force de répétitions,

³⁷¹ « Achii chii mee », in « Encyclopédie de la parole »,

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/achii-chii-mee>]. Consulté le 29 avril 2020.

³⁷² Frédéric Danos, *L'Encyclopédiste*, créé le 9 juin 2021 au Centre Pompidou, Paris.

d'intonations, de ruptures. C'est une parole universelle, difficilement rattachable à une aire géographique, une culture, un milieu social. Elle constitue en cela un document adéquat pour les spectacles du collectif. Parole encore embryonnaire, ce babil a en effet devant lui tout l'univers des possibles : extrait de poésie sonore, monologue, improvisation musicale etc. il s'en faut à chaque fois de peu pour que ce balbutiement bascule vers l'une ou l'autre de ces étiquettes. Sa présence au sein de la partition de *Parlement*, par exemple, permet de jouer sur plusieurs tableaux, de glisser d'un enregistrement à l'autre, d'une forme de parole à l'autre.

Dans les mains des Encyclopédistes, ce babil devient le matériau artistique avec lequel les spectacles sont modelés. Véritable actrice, la parole est alors celle qui oriente la dramaturgie de la pièce – comme on vient de le voir pour *Parlement* – et celle par qui elle advient – puisque c'est elle qui provoque la glose de Frédéric Danos. L'Encyclopédie fait donc naître un théâtre de parole absolu : parole non pas performative au sens linguistique, mais parole de la performance, c'est elle qui fait théâtre plus que tout autre élément scénique.

Si les mécaniques de la performance peuvent à ce point reposer sur l'oralité, c'est que cette dernière possède quelque chose d'éminemment théâtral qui est assez flagrant dans « Achii chii méé ». On l'entend, le bébé joue avec les sons qu'il produit, les redit, les transforme. C'est le son qu'il écoute, et qu'il vient de produire qui le pousse, dans le temps même de sa propre parole, à expérimenter de nouvelles variations. Il compose donc avec ce que Frédéric Danos nomme dans son spectacle « l'incertitude de l'illusion sans cesse renouvelée du présent ». En cela, le babil recoupe un des éléments fondamentaux du théâtre, art vivant de l'illusion, sans cesse changeant, confronté chaque fois à une réalité nouvelle. L'Encyclopédie propose un théâtre de la parole en ce qu'elle joint ces deux incertitudes dans un même mouvement artistique. Comme l'enfant joue avec ses propres sons pour le plaisir de les dire, les interprètes jouent avec les paroles des autres pour le plaisir de les reproduire et de les donner à entendre dans un présent qui depuis l'élocution initiale, a changé. Ils doivent par ailleurs faire cela le plus fidèlement possible mais, chaque soir, de micro-variations viennent renouveler le spectacle.

On retrouve dans la phrase de Danos la description d'une mécanique qui rappelle l'articulation entre système et faille. D'un point de vue synchronique, on croit toujours tenir la parole, la comprendre, avant qu'elle ne se renouvelle et ne nous échappe avec le temps.

En ce sens, le théâtre de l'Encyclopédie ne parvient jamais à saisir la parole de manière absolue : il s'agit toujours d'une certaine représentation d'un spectacle particulier qui explore une facette singulière de ce phénomène multiple. Par ailleurs, si l'oralité est centrale dans les spectacles de l'Encyclopédie, elle n'est jamais indépendante. Le théâtre de parole advient parce la parole passe par des intermédiaires (les interprètes ou les enceintes qui diffusent des enregistrements). Le collectif échouerait donc à proposer un théâtre de parole absolu. Cependant, si l'on reprend la phrase telle que Joris Lacoste l'a prononcée, on se rend compte que l'expression n'est pas tout à fait exacte puisqu'il parle d'un « théâtre de parole *presque* absolu³⁷³ ». Or, l'emploi de cet adverbe est essentiel. C'est lui qui fait la différence entre un système rigide et hermétique d'une part, et d'autre part un système qui admet son imperfection, et donc la possibilité de s'adapter à la parole dans un temps diachronique. De fait, les dispositifs des spectacles de l'Encyclopédie, aussi rigoureux soient-ils dans leur forme, admettent toujours la possibilité d'un renouvellement au présent de la représentation, en donnant notamment une place centrale au public. En ce sens, les Encyclopédistes retrouvent l'essence-même de la parole, son caractère vivant, et c'est parce qu'ils rendent compte de l'impossibilité de la saisir tout à fait grâce un art également vivant qu'ils s'en rapprochent au plus près. Ce théâtre de parole n'est donc pas absolu parce qu'il donne à entendre une version exhaustive de la parole, mais parce qu'il témoigne de cette impossibilité caractéristique en valorisant la singularité du présent de l'énonciation (initiale ou restituée) et de la représentation.

En somme, s'il y a reprise du document « Achii chii méé » dans *L'Encyclopédiste* douze ans après *Parlement*, il n'y a pas redite. Il s'agit bien du même enregistrement, mais le rapport que les deux interprètes ont avec lui a changé. Leur sensibilité différente, le fait que plus d'une décennie les sépare, le dispositif (restitution en direct d'une part, diffusion par des enceintes d'autre part), font que le public n'entend pas la même chose. De la même manière qu'ici deux spectacles gravitent autour d'un enregistrement, l'œuvre théâtrale de l'Encyclopédie gravite autour de la parole en donnant à entendre chaque fois, grâce à une articulation système-failles différente, un autre de ses aspects.

Ce mouvement constant est justement rendu possible par l'imperfection (non pas au sens de la présence de défauts, mais au sens d'inachèvement puisqu'ils ne produisent pas un discours définitif sur la parole) des dispositifs du collectif : si tout était dit, il ne resterait

³⁷³ Joris Lacoste à Thomas Roy, *loc. cit.* Voir annexes f. 170. Nous soulignons.

plus rien à dire. Or les Encyclopédistes s'attachent à ne rien résoudre, à toujours ouvrir de nouvelles pistes, de nouveaux chemins à arpenter en direction de la parole. Cette dernière est donc leur absolu, un but à atteindre, vers lequel iels retournent sans cesse, même douze ans après, comme une obsession. Le théâtre de parole absolu n'existe pas en tant que tel, mais en tant que trajectoire expérimentale. C'est le fait même de tendre vers lui qui le fait exister comme un horizon possible. L'Encyclopédie de la parole reste donc fidèle à la ligne de conduite qu'elle se donne d'emblée. Elle « est un projet artistique³⁷⁴ » qui n'a de cesse de poursuivre son absolu : le théâtre de parole.

³⁷⁴ « Présentation », in « Encyclopédie de la parole », *op. cit.*

ANNEXES

PAROLES DE L'ENCYCLOPEDIE

Au fil de ces trois années de recherche, j'ai pu m'entretenir avec des membres de l'Encyclopédie de la parole et des personnes qui ont croisé sa route. Ces discussions sont retranscrites ici et classées par ordre chronologique.

LA NAISSANCE DE L'ENCYCLOPEDIE

Nicolas Rollet à Thomas Roy, entretien réalisé à Paris le 13 septembre 2019

Membre fondateur de l'Encyclopédie de la parole, Nicolas Rollet revient sur les débuts du collectif et sa démarche artistique dont il présente les caractéristiques. Scientifique de profession, il détaille ici le fonctionnement de la Collection.

THOMAS ROY : Quelle est l'origine du projet et comment s'est passée la rencontre entre les futurs Encyclopédistes ?

NICOLAS ROLLET : Au départ, à l'été 2007, mon chargé de collection, qui était au Marché de la poésie, me dit : « J'aimerais te proposer un quelque chose. Il y a un quelqu'un qui travaille aux Laboratoires d'Aubervilliers qui cherche des gens pour faire des *battles* de son. Est-ce que ça t'intéresse ? » C'est à ce moment-là que je rencontre Joris, qui était à l'époque co-directeur des Laboratoires d'Aubervilliers. Mon chargé de collection était coordinateur avec Joris de ce projet qui était en train de naître. Au départ je suis invité simplement en tant que collectionneur, avant même qu'on trouve vraiment le terme. J'étais invité comme une personne qui allait participer pour une session d'un mois sur une entrée qui n'était pas encore définie. Au moment où j'arrive à la réunion je m'aperçois que ce n'était pas du tout un *battle* de son, mais que c'est l'idée de rassembler des personnes différentes qui ont une propension à avoir des collections de sons (des gens qui collectionnent des poèmes sonores, d'autres comme moi plutôt la parole quotidienne, ou des discours politiques) et de les faire se rencontrer et de voir ce qu'on peut faire avec. De là est arrivée l'idée sur des phénomènes communs. Ça a été initié par Joris, et dès les premières sessions, nous nous sommes dirigés vers la constitution de collections, parce que c'était un moyen de mettre en commun des documents qui généralement ne sont jamais mis en commun, et de voir ce que ça allait produire. C'était très exploratoire au départ, mais il y avait quand même cette initiative de Joris de faire se rencontrer des gens qui ont un intérêt quel qu'il soit pour collecter des sons de parole. Donc ce n'est pas vraiment un groupe d'amis. C'est un groupe de réseau.

Après cette première année au Laboratoire d'Aubervilliers, nous avons continué en faisant plus tourner le groupe. J'étais censé ne rester qu'un mois, puis finalement Joris m'a

demandé de rester le deuxième, puis le troisième, et après il m'a dit : « Est-ce que tu veux faire partie du projet complètement, et si on montait un truc ? » À ce moment-là on a constitué une équipe de huit ou neuf personnes qui étaient déjà venues aux sessions précédentes. Je pense que Joris les connaissait tous avant. Il y a des amis. Frédérique Danos est un ami de longue date de Joris. Et les compositeurs ou les créateurs sonores faisaient aussi venir des personnes avec qui ils avaient envie de faire la pièce, donc on a rencontré des gens comme ça aussi. Donc ce n'est pas un groupe d'amis qui se réunit pour faire quelque chose, c'est plutôt quelqu'un qui a une place dans une institution qui a une idée, avec quelqu'un qui coordonne cette idée, Jérôme Mauche. Et de ça naît l'idée : « on va travailler sur des catégories, sur des phénomènes ». Et naît de ça une équipe fixe au bout d'un an.

Bien que l'Encyclopédie de la parole se présente comme un collectif artistique, le terme « encyclopédie » évoque plutôt une démarche scientifique. Quelle est la part de science dans vos travaux ?

Le nom « Encyclopédie de la parole » est arrivé assez vite. Il faudrait voir ce qu'en pense Joris, parce que c'est lui qui l'a proposé. On nous a souvent fait la remarque, on comparait ça avec l'Encyclopédie des Humanistes. Le terme « encyclopédie » m'a toujours gêné parce que je trouve qu'effectivement il renvoie à une espèce d'exigence de posture scientifique que je n'ai pas particulièrement envie d'assumer dans ce projet-là. J'assume qu'il y a une exigence flottante dans l'écriture des collections, dans l'assemblage des collections, dans l'écriture des notices, que je ne peux pas me permettre dans les articles que j'écris. Mais il y a une méthodologie qui est établie, qui s'est affinée. Il y a une méthodologie dans la production artistique. L'encyclopédie c'est cette idée de classer des phénomènes et de pouvoir les restituer et que si l'on cherche quelque chose on doit pouvoir le trouver : c'est pas par ordre alphabétique mais presque. Je dirais qu'il y avait d'emblée un positionnement art-science qui fait que tout en étant essentiellement un projet avec cette espèce de relâchement artistique esthétique, il y avait une exigence de rigueur sur le fait de classer des éléments et de pouvoir y accéder.

On retrouve dans la base de données cet aspect flottant que vous évoquez : mis à part les articles rien n'est signé, par exemple. On ne peut pas alors savoir si une notice a

été écrite, parmi les Encyclopédistes, plutôt par des artistes ou plutôt par des scientifiques, ce qui a nécessairement un impact sur le texte.

La question de l'anonymat a été en débat il y a trois ou quatre ans. Il y avait les défenseurs de l'anonymat et ceux qui voulaient, pour les notices, ou les articles, je sais plus, pouvoir les signer. Finalement on est restés au statu quo de les signer communément Encyclopédie de la parole, ce qui n'empêche pas que les notices soient écrites par une personne dans le collectif. Pas toujours la même, mais c'est toujours une personne qui prend en main l'écriture. En revanche c'est validé par tout le monde. On essaye d'avoir une sorte de ligne de conduite d'écriture qui fait que l'ensemble est cohérent. D'une notice à l'autre, tu vois qu'il y a un style un peu différent, mais que globalement le principe de présentation est à peu près le même. On essaie de ne pas trop mettre de patte personnelle dans la manière d'écrire. On se fait un peu plaisir aussi, mais on essaie que l'ensemble puisse se tenir quand on passe d'une notice à l'autre, que ça ne saute pas aux yeux que c'est un psychanalyste qui a écrit l'article et puis qu'après c'est un comédien ou un chercheur en science du langage. Quand on écrit une notice, on ne l'écrit pas en notre nom, on l'écrit au nom du collectif, on l'écrit pour l'Encyclopédie. Ça impose une certaine retenue par rapport à ton style, et là pour le coup ça rejoint le côté encyclopédique. On est au service d'une œuvre collective et donc on se met au service de l'œuvre (au sens ouvrage) globale et donc chacun efface sa problématique d'ego de vouloir apparaître comme étant l'auteur du texte. Chacun sait qu'il l'est, les autres savent, mais au moment on le fait il faut se fondre dans le fait que ce soit quelque chose qui fait un ensemble. La collection est validée par l'ensemble. Là c'est assez variable dans la manière de travailler. Parfois on fait la collection tous ensemble et il y en a un qui va écrire la notice. Parfois les notices se font à deux. Les collections peuvent se décider collectivement, ou individuellement et validées par tout le monde. La notion d'écriture est plutôt individuelle.

De même il n'est fait mention d'aucune bibliographie sur laquelle ce que vous écrivez pourrait s'appuyer et trouver son origine. D'où proviennent par exemple les entrées ? Est-ce de vos expériences personnelles ? d'une littérature ? correspondent-elles à un système particulier ?

Il n'y a pas de cohérence sur le choix des entrées. Il n'y a pas de confrontation vis-à-vis d'une littérature. On ne part pas de la littérature. On part de notre propre expérience d'écoute.

Si je suis frappé par quelque chose que j'entends, je vais me demander pourquoi : parce que la personne parle d'une manière très particulière. – Comment est-ce qu'elle parle ? – Elle a une parole qui est écrasée, on dirait qu'elle est compressée. – Tiens : compression. – Et si on essayait de trouver une collection qui s'appelle « Compressions ». Et c'est parti comme ça. On trouve un document qui sert de patron puis après on essaie de trouver plein d'autres documents qui vont servir à nuancer la définition, à l'élargir ou à spécifier.

Au tout début, on avait établi une espèce de liste de notions sur lesquelles ça pourrait être amusant de faire une collection. Il y avait « Adresses », il y avait « Intonations », etc. « Indexations » est venue plus tard, à la suite d'une discussion à l'issue d'une pièce sonore aux Laboratoires. Je répondais à une question de quelqu'un et m'est venu le mot « indexé ». Je crois que je parlais d'une course de chevaux³⁷⁵, et j'ai dit : « Rappelez-vous que le commentaire est indexé sur le mouvement du cheval ». On s'est regardé avec Joris, et on s'est compris : il y avait une nouvelle entrée à faire. Donc c'est vraiment très empirique. Ça repose vraiment sur notre propre expérience d'écoute, notre propre expérience de locuteur. On part d'abord de ce qu'on entend autour de nous et de la mémoire qu'on a de ce qu'on a pu dire et de la manière dont on a pu le dire. La liste se constitue comme ça, petit à petit. La dernière entrée c'est « Alternances ». L'alternance, en sociolinguistique, c'est un terme qui existe depuis le concept de diglossie depuis les années 1950, peut-être même avant, depuis qu'il y a de la littérature sur le bilinguisme et la diglossie. Je l'ai étudiée, et je voulais en faire une entrée parce que je savais que c'était intéressant de faire écouter les différentes formes d'alternance.

De manière générale, on ne s'appuie jamais sur de la littérature. Peut-être que pour la notion d'adresse, Joris avait jeté un œil au bouquin de Goffman. Je ne suis même pas sûr. Mais comme l'adresse c'est vraiment quelque chose qu'il interroge beaucoup dans son travail de metteur en scène, je pense que c'est son expérience qui lui a donné l'idée de travailler sur l'adresse. Et puis l'adresse n'est plus une entrée : elle a été divisée en

³⁷⁵ « Cartoon de grain », in « Encyclopédie de la parole ».
[En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/cartoon-de-grain>]

« Projections » et « Focalisations ». On est en train de se poser la question avec « Séries » et « Répétitions ». On se demande s'il ne devrait pas y avoir une entrée « Combinaisons » qui respécifierait la Collection. C'est assez mouvant. On écoute quelque chose et on se demande à quelle entrée affilier le document. Si on hésite c'est peut-être parce qu'il y a un lien entre les deux, ou qu'il faut les resserrer. Ce n'est pas totalement figé. Ce sont des guides pour aller chercher d'autres documents, mais ça peut évoluer. L'entrée « Responsabilités » est venue parce que j'étais en train de faire une lecture un peu soutenue pour ma thèse de Goffman, que je me disais il faut qu'on fasse une entrée sur ce phénomène. Ça n'est pas facile parce que c'est un peu moins formel disons que « Compressions » ou « Mélodies ». Elle pose la question du locuteur : quand on produit une parole est-ce qu'on en est l'auteur de ce qu'on est mandaté par quelqu'un ? Est-ce que ce sont les mots de quelqu'un d'autre, que quelqu'un d'autre a demandé dire que tu dis ?

Certaines entrées sont en attente de traitement. Pour « Alternances », ça a mis trois ou quatre ans, le temps que je complète la collection, que j'écrive la notice. Quand on s'envoie des documents, on note des entrées auquel le document correspond, et dans cette liste d'entrées, il y a des entrées qui n'existent pas encore sur le site, qui ne sont pas publiques, mais qui verront peut-être le jour. C'est toujours en mouvement. C'est toujours en train d'avancer.

Certaines entrées, comme « Mélodies » et « Sympathies » ont de nombreux documents en commun et désignent des phénomènes assez proches. Pourquoi garder les deux ?

Il y a des documents qu'on pouvait qualifier de sympathie qui n'étaient pas de la choralité. La plupart des documents de choralité pourraient être dans « Sympathies », mais la réciproque n'est pas vraie. C'est pour ça que l'entrée « Sympathies » se maintient.

Certaines entrées portent très directement sur la forme sonore, tandis que d'autres renvoient à des phénomènes qui sont intimement liés au contexte (« Choralités » par exemple). Y a-t-il malgré tout une ligne générale ?

Ça fait partie des débats qu'on a eu à l'époque. Est-ce qu'on s'en tient à quelque chose de très formel ou est-ce qu'on peut se permettre parfois une approche un tout petit

peu plus sémantique, où le contenu sémantique va être un peu plus important pour comprendre ce qui se passe ?

On peut malgré tout décrire chaque entrée de façon formelle. Il y a des phénomènes qui concernent des segments très courts, et d'autres des segments beaucoup plus longs. Le pli est intéressant sur un segment un peu plus long que sur une mélodie ou sur un espacement. Effectivement il y a des niveaux assez différents. C'est là où il y a une espèce de relâchement. Les entrées sont des catégories d'expérience. On se rappelle d'une expérience, on veut faire entendre une expérience qu'on a eue, et on la nomme. Donc ça peut être effectivement sur un document qu'on a en tête qui fait deux minutes ou dix secondes. Notre seul frein c'est notre mémoire d'acteur social. À partir du moment où c'est descriptible formellement, il n'y a pas de limite.

Comment répartissez-vous les documents au sein des entrées ? Comment gérez-vous le fait que certains documents sont affiliés à plusieurs entrées ?

L'établissement des collections se fait de deux manières. On peut vouloir travailler sur une notion parce qu'on est frappé sur la manière dont les gens s'adressent aux autres, donc on fait une entrée « Adresses ». Ça peut aussi venir de l'enregistrement lui-même. C'est-à-dire qu'on a un enregistrement qu'on a écouté à la radio, et on est frappé par quelque chose et on se dit : « Comment est-ce que j'appelle ce que j'entends ? » Si tu as lu Barthes (qui a ce truc de nommer les choses), ou Goffman ou d'autres linguistes, tu trouves un mot qui existe déjà, ou alors tu inventes ton mot, ce que je trouve moi plus intéressant, et tu dis : « je pense que c'est de la compression ». Et puis après tu te dis : « Est ce que j'en ai d'autres ? » Une entrée émerge d'un phénomène. Donc soit c'est top-down, soit c'est l'inverse : soit tu pars de l'entrée et tu vas chercher un document, soit tu as un document et tu définis une entrée.

Quand on essaie de constituer les collections, si on nous envoie un document ou si on a un document, on le fait écouter aux autres. Soit on l'écoute à distance, soit on fait des réunions qu'on appelle des ruches, qui sont des moments où on se réunit tous et on écoute pendant plusieurs jours plein de documents, et c'est là qu'on va transformer ces extraits en documents, c'est-à-dire qu'on le retient dans la Collection, qu'on décide quand il commence et quand il se termine. Si on le retient, c'est parce qu'on a décidé dans quelle entrée il allait aller. Généralement il y a une hiérarchie. Il y a des entrées qui sautent aux

yeux. Quand on a commencé à mettre en ligne la collection, sur l'ancienne version du site, il y avait une carte, comme une carte de métro. Chaque entrée était une ligne, et les documents qui correspondaient à plusieurs phénomènes étaient des correspondances. Donc on prenait le fil « Projections », il y avait vingt petits carrés qui correspondaient aux vingt documents de l'entrée, et en même temps on pouvait changer de lignes, parce qu'il y avait des documents qui correspondaient aussi à « Plis ». Tout ça était représenté à plat. Donc pour des raisons techniques on devait décider en priorité si tel document était représentatif de telle entrée plutôt que de telle autre parce que sinon ça allait être saturé sur la page. Il a fallu qu'on fasse des choix. Aujourd'hui on a gardé cette habitude de mettre des entrées prioritaires pour un document, mais on va noter aussi qu'il est intéressant pour telle ou telle entrée, même si on ne va pas le mettre en tant que tel sur le site comme étant illustratif de telle ou telle entrée. Ce qui veut dire que quand on écoute un document qui est uniquement dans « Alternances » on peut se dire qu'il est aussi bien pour « Plis ». Et effectivement, peut-être que dans les discussions on s'est dit : « il est super pour "Plis", mais il y en a déjà 40 et on ne sait pas avec lequel on pourrait le remplacer, donc on ne le met que dans "Alternances" ». Donc c'est à la fois un choix de visibilité du phénomène – vers quelle entrée c'est le plus évident, et aussi en fonction des contraintes techniques de gestion du corpus. Il y a quelques années, on a commencé à se dire qu'il fallait retirer des documents de certaines collections pour les laisser uniquement dans une. Aujourd'hui il y en a moins qu'à une époque. C'est tout de même intéressant d'avoir des documents pivot : parler de cinq phénomènes avec un seul document.

Les ruches sont des moments où on va défendre des documents, ou non. Les débats peuvent être assez longs et riches. On peut être tous d'accords sur un phénomène et pas sur un autre. C'est un vrai lieu de débat. De 2008 à 2013, il y avait pas mal de ruches : deux, trois, ou quatre dans l'année, qui duraient jusqu'à une semaine. On a un peu plus de mal maintenant, mais on essaie de le faire deux fois par an. On a plein de documents qu'on nous envoie, qu'il faut qu'on traite, qu'il faut éliminer. Et il y a plein de choses à voir collectivement, sur la collection, sur le site. La collection évolue tout le temps. Il y a toute l'année un travail fait de réception de documents, de classements. Les process se sont aiguisés par rapport à il y a dix, mais le fond est le même.

Une fois que l'idée de l'entrée vient par l'expérience, est-ce que l'écriture de la notice et la réflexion sont guidées par une littérature ?

Ça dépend de chacun. Moi il y a des phénomènes pour lesquels, sans forcément les citer je vais être influencé par une littérature, quand ce sont des phénomènes sur lesquels j'ai pu écrire par ailleurs, qui font partie de la littérature en analyse conversationnelle ou en sociolinguistique, ou en anthropologie de la linguistique. Pour « Alternances » il y a des éléments que je suis allé chercher sur le *code switching* chez Gumpers par exemple, parce que je l'ai lu que et ça m'inspirait de me baser là-dessus, mais je m'arrange pour que qu'il n'y ait pas trop d'éléments excluants. Ce ne sont pas des articles scientifiques, donc si on commence à mettre des références ça crée tout de suite une distance avec les personnes qui ne les ont pas. Alors qu'il y a tout à fait moyen de faire un travail exigeant et rigoureux et précis en citant les quelques sources qu'on a pu lire. Et le fait que ce ne soit pas un travail scientifique permet de ne pas se sentir obligé de citer ses sources – ce n'est pas de la paraphrase pour autant. C'est aussi bien de ne pas le faire parce que je trouve que ça allège. Ce travail de simplification-là est très sain, très utile pour moi quand j'écris après des textes pour des revues scientifiques. Il y a des éléments que j'arrive à simplifier parce que j'ai cette gymnastique de savoir les expliquer. À mes étudiants, je peux leur expliquer plus facilement certains points tout en restant précis. Ça prend peut-être plus de temps... Parmi les membres de l'Encyclopédie, il y avait au départ un philosophe critique d'art, moi (un conversationnaliste, sociologue interactionniste), un poète, un metteur en scène, un journaliste. Il n'y avait pas non plus de tout, mais il y avait des formations assez différentes, qui pouvaient dialoguer facilement, mais qui avaient des biographies de lecture différentes. Donc ça amenait des points de vue différents sur un même phénomène. Un acteur ne va pas parler de l'adresse de la même façon que quelqu'un qui n'a jamais fait de théâtre et qui lit du Goffman, par exemple. Lui entrera dans un terrain qui est plus conceptuel, et l'acteur parlera vraiment de ce que c'est que de s'adresser à un public. Et c'est ça qui était intéressant dans l'Encyclopédie, de se dire on va vraiment créer un discours commun à partir de gens qui vont avoir un angle d'attaque privilégié différent par rapport au phénomène. Aujourd'hui on se comprend. Moi je peux utiliser des problématiques d'acteur de théâtre et puis d'autres vont utiliser des problématiques de sociologie parce qu'à force de parler on s'influence mutuellement sur nos intérêts, sur les accents qu'on a pris dans nos vies respectives. Ça crée des bribes de discours commun.

Vous dites que certaines entrées ne sont pas accessibles, contrairement aux autres que l'on peut consulter sur Internet. Le public a-t-il toujours eu accès à ces entrées ?

Dans un premier temps on ne pouvait pas consulter mais entendre, puisqu'au début l'Encyclopédie n'était qu'un ensemble de pièces sonores qui correspondaient à une entrée. On invitait un créateur sonore, on montait une équipe autour d'une entrée. Par exemple pour « Adresses » (qui aujourd'hui n'existe plus puisqu'elle a été divisée en deux entrées), on demandait à quelqu'un de créer une pièce sonore *Adresses* à partir de réunions menées pendant un mois avec des collectionneurs aux Laboratoires d'Aubervilliers. La pièce était diffusée en public, et était suivie d'une discussion avec les membres qui avaient participé à la création (les collectionneurs, les deux coordinateurs qui étaient Joris et Jérôme Mauche, et l'auteur de la pièce). C'était l'occasion de voir comment les gens réagissaient à la pièce et partageaient leur expérience du phénomène.

Donc au départ l'Encyclopédie était une réunion de gens avec un noyau dur composé de Joris, Jérôme Mauche, et moi, puis après une équipe tournante. On partait d'une liste de phénomènes qu'on voulait entendre et on mettait en relation des collections que les uns et les autres pouvaient apporter ou créer pour l'occasion. Il y avait vraiment cette démarche de classification et de restitution. La restitution au départ était sonore et discursive (au sens où elle était suivie d'une discussion ouverte au grand public). Le cadre scientifique s'arrête à la méthodologie, qui est un principe de catégorisation, de description, de définition. On définit le phénomène, on circonscrit par la même occasion ce qui va rentrer dans la définition. Il y a des termes qu'on a été obligés de restreindre pour que la Collection soit cohérente. Ça correspond à une approche formaliste, scientifique, rigoureuse. Mais le mode de restitution était déjà artistique. Ça ne s'arrêtait pas simplement à un travail de classification, la destination était quand même aussi de produire une œuvre qui était une création radiophonique. Après on s'est posé la question de ce qu'on pourrait faire d'autre, en gardant toujours ce même principe de travail encyclopédique, qui est de détecter un phénomène, le nommer, le définir, ouvrir les possibilités d'un corpus puis le circonscrire, et puis de se demander de quelle manière le faire entendre. Au départ, on a fait entendre entrée par entrée. Après on s'est dit qu'on allait faire entendre les phénomènes en les mélangeant, en faisant des spectacles. On produit aussi des textes : une notice par entrée et plus seulement une définition, et il y a aussi des articles sur les documents (ça se détache un peu du côté encyclopédique : on peut prendre un document et faire une espèce de chronique sur un document).

Il y a eu une pièce sonore par entrée ?

À l'époque, oui. Mais il n'y avait pas le même nombre d'entrées que maintenant. On a dû en faire une bonne dizaine (*Adresses, Intonations, Cadences, Saturations, Compressions, Plis, Indexations, Emphases...*). La plupart est disponible sur le site, soit en totalité, soit en extrait. Le nom de l'auteur de la pièce est toujours indiqué. Je ne sais pas s'il y a le nom des collectionneurs, on devrait si on ne l'a pas fait. Ça a duré deux ans, une fois par mois pendant six mois. Il y a aussi des pièces sonores qui sont arrivées après cette période-là. Il y a eu une première salve de pièces sonores qui ont été créées à l'occasion de la résidence au Laboratoire d'Aubervilliers avec ce format : on se réunit pendant un mois, on élabore une définition opératoire, on trouve un corpus, on le discute, l'artiste sonore qui assiste à toutes les réunions commence à faire sa trame, et puis on présente une pièce à la fin du mois, diffusée et discutée en public. On n'a fait que ça pendant un an.

Après on a commencé à faire des événements plus larges où il y avait à la fois des pièces sonores mais aussi des performances et des conférences. C'est aussi à cette occasion-là que d'autres pièces sonores ont été créées. Par la suite on en a fait d'autres, mais les pièces sonores se sont un peu arrêtées. C'était un peu le premier jet des productions artistiques, qui étaient peut-être le plus logique après tout. C'était peut-être plus les sensibilités de Joris ou des gens qui y étaient de faire une pièce sonore plutôt que de faire une conférence. Parce qu'on était vraiment – on l'est toujours – passionnés par ce que l'on trouvait et on avait tout simplement envie de le faire entendre aux autres.

Qu'en est-il des articles sur certains enregistrements ? À quelle occasion sont-ils arrivés ?

Tout ce qu'on fait est payé, Joris y tenait beaucoup dès le départ. Il y avait une commande de la Gaité Lyrique pour écrire des textes sur son site. Chacun a dit qu'il aimerait écrire un article sur « Mon Maître mon roi ! », sur Lacan, etc. Il y avait une direction éditoriale pour que l'ensemble soit cohérent, mais les styles étaient un petit peu plus libres. Ça s'est arrêté là. C'est pas qu'on n'a pas envie d'en écrire d'autres, c'est un temps qu'on n'a pas pris. Il n'y a pas de raison qu'on n'en écrive pas d'autres.

On s'était posé la question de savoir si on les signait ou pas. Au début j'étais pour les signer, maintenant je suis pour garder l'anonymat. J'aime bien le fait que ce ne soit pas

signé, mais ce n'est pas très important. Alors que le style des entrées est assez rigoureux, presque scientifique, celui des articles est plus flou, plus flottant. On pourrait presque y voir comme une notice de mise en scène de l'enregistrement en question. Ce serait un argument pour que les articles soient signés, que les auteurs assument la manière dont ils les ont écrits. Je suis partagé sur les articles. L'accès à l'article est relativement évident, mais en même temps il faut quand même aller le chercher. Si les articles sont signés, c'est bien que les styles soient différents. Si c'est signé Encyclopédie, on peut défendre le fait qu'il y a un problème : le fait qu'il n'y a pas de cohérence de ton. C'est pour ça que j'ai changé d'avis pour les notices, pour lesquelles je suis convaincu qu'il faut que ce soit anonyme. Pour les articles je suis un peu plus partagé. Je trouve que c'est le côté un peu négatif d'avoir un quelque chose d'aussi disparate où on suppose que ce sont des personnes différentes qui ont écrit, mais ce n'est pas donné. C'est un statut de lecteur qui est un peu entre deux trucs. Je pense aussi qu'il y a des articles qui ne devraient pas être sur le site parce qu'il y en a certains qui ne sont pas bien. Ce ne sont pas les meilleures choses qu'on ait faites. On se l'est noté, ça fait partie des points qu'on est censés regarder.

Il y a une motivation derrière les articles ? une raison pour laquelle vous choisissez plus un enregistrement qu'un autre ?

Non. On se dit que ça nous amuserait de travailler un peu plus sur tel ou tel extrait. Là, il y a un espace de liberté, qu'on ne retrouve pas forcément ailleurs, y compris dans les performances, comme c'est de la restitution de document. Il y a un problème de cohérence. Pour tout le reste on essaie de faire un travail au cheveu près. Ici, il y a donc un problème, mais certaines personnes aiment ça. Je pense que Frédéric aime ça. Peut-être qu'il faudrait faire quelque chose au niveau de la charte graphique.

TOUTES LES LANGUES ME SEMBLAIENT ETRANGERES

Geoffrey Carey à Thomas Roy, entretien réalisé à Paris le 20 janvier 2020

Comédien né aux USA, Geoffrey vit et travaille en France depuis plusieurs décennies. Il raconte ici son expérience lors de la création de Suite n°1 sept ans plus tôt, et la façon dont il a abordé ce travail si singulier de la restitution.

THOMAS ROY : Geoffrey Carey vous êtes comédien et vous avez joué dans Suite n°1 au moment de sa création. Avez-vous participé à d'autres spectacles de l'Encyclopédie de la parole ?

GEOFFREY CAREY : Non, seulement à *Suite n°1*. Je serai d'ailleurs présent pour la reprise qui aura lieu au T2G dans le cadre du Festival d'Automne. Je ne sais pas encore si cela sera une simple reprise ou une recréation – je ne sais pas si nous reprendrons les mêmes enregistrements. Cela dit, le spectacle devrait être remanié parce l'équipe originelle ne sera pas entièrement présente (tout le monde ne peut pas être là), et des apprenti·es de l'ESCA les remplaceront. Nous n'avons pas encore débuté les répétitions qui auront lieu à la fin de l'été. J'ai hâte qu'elles commencent parce que c'est un travail très compliqué.

Comment cela se passe-t-il ? Vous recevez les documents sous forme audio et vous devez les apprendre à l'oreille ?

Au moment de la création, nous avons un livret avec toutes les retranscriptions qui comprennent – comme une partition musicale – un rythme, des temps d'arrêt, les moments où on doit regarder Nicolas [Rollet]. Évidemment, le travail d'apprentissage ne se fait pas sans l'enregistrement que l'on doit écouter encore et encore pour le reproduire le plus fidèlement possible. Bien sûr, chaque personne a sa propre voix et on ne peut jamais faire une reproduction parfaite. Le but n'est pas d'imiter la personne d'ailleurs, mais de s'approprier sa manière de parler, de respirer, ses intonations, son rythme. On fait sienne une autre manière de parler. C'est comme une chanson : on reprend la mélodie et les paroles mais on la chante à sa façon.

Ce n'est donc pas une exécution mécanique de l'exercice, une reproduction robotique de la parole de quelqu'un. Il y a une forme de liberté.

Oui. C'est d'ailleurs la contrainte qui apporte cette liberté. Nous sommes guidé·es du début à la fin (à la fois par notre partition très écrite et par Nicolas, le chef de chœur). On sait où on ne peut pas aller. On est libéré·e d'une certaine prise en charge du déroulé du spectacle. Nous ne sommes jamais des robots parce que comme tout notre parcours est tracé, notre esprit est toujours au travail, voyage.

C'est-à-dire que votre interprétation est libre, et que tant que vous reproduisez le son des enregistrements, vous pouvez faire ce que vous voulez ?

Tout est très dirigé. Nous avons des positions très précises. Chaque geste, chaque sourire est chorégraphié. On doit exécuter avec précision les mouvements qui mettent le mieux en valeur la parole. Il n'y a d'ailleurs pas le temps de penser à une « interprétation » de la parole que l'on redit.

Cela est-il également dû au fait qu'il s'agit pour la plupart d'enregistrements en langues étrangères, et que la prise en charge du contenu est peut-être moins évidente que dans sa langue maternelle ?

J'ai l'habitude de jouer dans différentes langues : en anglais bien sûr, ma langue maternelle, en français, ma langue d'adoption, en italien et en espagnol parfois. Pour ces langues-ci, ça allait. Cependant je ne parle l'allemand que très peu, et pas du tout le néerlandais. C'est difficile de jouer dans une langue qu'on ne comprend pas du tout. Nous avions des traductions qui nous aidaient pour la mémoire, tout d'abord (on se rappelle moins facilement d'un texte si on n'en comprend pas le sens), et pour l'interprétation ensuite (c'est plus facile d'être concrète dans les adresses si on sait ce qu'on dit). Cela dit, malgré les traductions, on n'a jamais parfaitement conscience de ce qui est dit : comme c'est dans une langue étrangère, le sens nous échappe. Il se trouve que ça aide justement : on est plus sur le son de la parole, comme quand on chante dans une autre langue. En y repensant, toutes les langues me semblaient étrangères, même le français et l'anglais. Ce n'était pas ma langue puisque c'était un autre rythme, une autre respiration.

Chaque langue a ses phonèmes, et il n'est pas toujours évident de reproduire ceux d'une langue étrangère. Comment avez-vous fait ?

Il y avait des référentes qui nous corrigeaient. Mais qu'est-ce qu'ils pouvaient faire ? C'est impossible de faire devenir quelqu'un bilingue en un claquement de doigt. Leur travail consistait surtout à s'assurer que nous reproduisions les sons le mieux possible. La plupart du temps, j'avais besoin du groupe pour me fondre dans la langue.

Ça vous demande beaucoup de travail ?

Oui, en préparation des répétitions, pendant les répétitions, mais également pendant la tournée. Comme chaque soir nous faisons des erreurs qu'il fallait sans cesse corriger pour maintenir la trame du spectacle. Pas seulement pour les langues étrangères, mais tout simplement pour la reproduction des enregistrements en général. Je n'étais pas le meilleur, loin de là. J'ai un peu peur de la reprise, je l'avoue, parce que c'est un exercice très difficile, très différent de ce qu'on peut avoir l'habitude de faire.

LE THEATRE DE PAROLE ABSOLU

Joris Lacoste à Thomas Roy, entretien réalisé à Paris le 3 février 2020

Instigateur de l'Encyclopédie de la parole et metteur en scène de la plupart des spectacles du collectif, Joris Lacoste revient ici sur sa démarche artistique tournée vers l'exploration formelle de l'oralité.

THOMAS ROY : dans un précédent entretien, Nicolas Rollet expliquait que le projet de l'Encyclopédie de la parole était né en 2007 d'une envie de rassembler des gens autour de la parole. Aviez-vous dès le début l'envie de faire une encyclopédie avec la forme qu'elle a aujourd'hui ?

JORIS LACOSTE : Non, évidemment, puisque les choses évoluent toujours, c'est toujours plus complexe. Mais il y avait quand même l'idée dès l'origine de constituer une collection sonore et de l'organiser à partir d'entrées qui correspondent à des phénomènes formels. Tout ça était déjà là au départ, même la liste des principales entrées. Ce qu'on ne savait pas trop c'était quelle forme ça allait prendre. On n'avait pas l'idée d'un site Internet qui s'est finalement imposée parce que c'est la forme à la fois la plus multimédia et la plus évolutive. Mais on n'avait pas l'idée non plus de faire des spectacles – qui est venue au bout d'un an et demi, quelque chose comme ça. Au début l'objectif était vraiment de constituer cette collection, de rencontrer des gens.

Rapidement nous avons fait des pièces sonores : des ouvertures mensuelles où on invitait à chaque fois un compositeur à venir faire un montage à partir de la collecte qu'on avait faite et on donnait ça à entendre au public. C'était quelque chose qui était plus lié à l'art sonore qu'au théâtre. Ces pièces sonores ne sont peut-être pas venues au tout début mais assez vite, parce qu'on avait l'obligation, aux Laboratoires d'Aubervilliers, d'ouvrir le travail au public. On défendait l'idée d'un processus de recherche rendu public de façon régulière. La première de ces pièces était *Cadences* je crois, puis *Adresses*, ensuite *Plis*, etc. On a fait toute une saison. La deuxième année on s'est posé la question de comment diversifier la manière de rendre public ce travail, l'usage de ces enregistrements. C'est à ce moment-là qu'on a commencé à penser à faire des conférences, des installations sonores, et aussi des performances. C'est comme ça que l'idée de *Parlement*, le premier spectacle,

est arrivée : travailler avec des acteurs et leur demander de refaire, de reproduire ces enregistrements.

L'Encyclopédie de la parole est un projet artistique, mais avec des penchants scientifiques. Est-ce que vous revendiquez cette tendance scientifique ?

Non, scientifiquement on ne peut pas dire ça. On emprunte des codes à la science, notamment le terme effectivement d'encyclopédie. Mais après il suffit d'aller voir assez rapidement le site pour comprendre que ce ne sont pas du tout les modes de publication homologués d'un point de vue scientifique. C'est ce qui nous donne cette liberté de pouvoir croiser différents types de savoirs. Je défends beaucoup l'idée que l'art peut produire un savoir qui est proprement artistique, et qui est spécifique justement parce qu'il n'a pas la nécessité de correspondre à des canons, à des protocoles, à tout un ensemble de normes scientifiques. Si on essayait de défendre notre travail de façon scientifique, ça ne tiendrait pas une seconde. Par exemple le fait que nous travaillons sur un corpus qui est extrêmement large, qu'on essaie d'avoir la plus grande diversité de paroles possibles, c'est quelque chose qui est assez impossible dans un contexte scientifique parce qu'un corpus doit être justifié de façon très rigoureuse avec des critères très précis, ce qui est souvent le cas avec des chercheurs qui travaillent sur la parole, qu'ils soient linguistes ou qu'ils soient phonologues, ils travaillent toujours sur des corpus homogènes et restreints qui leur permettent de comparer des choses comparables. Alors que nous, nous comparons de la poésie avec de la publicité, des discours politiques avec des cours de gym. Ce ne sont pas des choses qu'on a l'habitude de recouper. C'est difficile de justifier ça scientifiquement.

Cependant sur l'établissement d'entrées, il y a quand même un travail de conceptualisation de fonctions pour penser la parole de manière particulière. Certes, ce n'est pas du tout l'objectif de l'Encyclopédie de la parole, mais on retrouve une tendance scientifique.

C'est vrai, vous avez raison, c'est quand même un endroit qui est assez ambigu, parce que ce n'est pas un projet qui est parodique ou complètement farfelu, il y a aussi une volonté de produire un certain type de savoir depuis notre pratique personnelle, qui est une pratique artistique. La question des entrées, et des notices par exemple, c'est une manière

qu'on a trouvée d'expliciter les collections, les regroupements qu'on faisait. On s'est rendu compte que si on voulait parler de cadences, de timbre, ou de mélodies, pour pouvoir en parler de la même façon simplement entre nous, il fallait qu'on trouve une définition opératoire, c'est-à-dire une définition qui ne vaut que pour nous, qui n'a pas vocation à être universelle. Ce qu'on a appelé focalisation, par exemple, – le fait de changer d'adresse (passer d'une adresse collective à une adresse individuelle, par exemple) – c'est une définition qui nous est vraiment propre. On trouvait ça intéressant de rassembler des paroles où l'on sent que l'adresse change, mais on n'a pas trouvé de terme utilisé qui correspondait vraiment à ça, donc on a appelé ce phénomène « focalisation ». C'est vraiment une manière de se mettre d'accord entre nous.

Pour constituer une collection il faut un critère. La choralité, par exemple, est définie assez clairement : le fait de construire une parole à plusieurs. Ça nous permet de déterminer ce qui va pouvoir rentrer ou non dans la collection. Donc quand on écoute les documents entre nous et qu'on décide s'ils peuvent correspondre à telle ou telle entrée, on relit les définitions et on se dit si oui ou non il y a choralité. C'est aussi une question de degré. Par exemple pour « Mélodies » : toutes les paroles ont une mélodie, mais est-ce que la mélodie est suffisamment remarquable pour être collectionnée ? C'est une question d'appréciation qui est plus floue. C'est là où ce n'est pas complètement scientifique. Comme c'est un domaine où les paramètres sont très complexes, il y a des critères qui sont plus objectifs que d'autres.

Pour nous ce n'est pas important d'être parfaitement rigoureux. C'est important d'être assez rigoureux pour que les choix soient compréhensibles par les gens qui découvrent le projet, mais on ne cherche pas à être absolument rigoureux, parce qu'on ne pourrait pas, parce que toutes les entrées ont un fonctionnement complètement différent. L'entrée « Responsabilités » par exemple, c'est une entrée qui est beaucoup sur le contenu de la parole, moins sur la forme. On est en train de créer l'entrée « Combinaisons », c'est une entrée intéressante aussi, parce que c'est une entrée qui vient de « Répétitions ». Il y a des documents qui étaient dans « Répétitions » mais cela va se reconfigurer puisque qu'on entend par *combinaison* une forme de répétition dans laquelle les éléments de l'énoncé se recomposent, dans une sorte de permutation, de combinatoire. On a décidé de séparer l'entrée en deux : dans « Répétitions » de garder les énoncés qui se répètent au sens littéral, et de mettre dans « Combinaisons » les énoncés qui se répètent, mais où l'ordre des

éléments varie. Pour nous ce qui est intéressant c'est que les effets produits sont complètement différents.

La définition de l'entrée « Responsabilités » est plus évidente par rapport au fond que par rapport à la forme. De manière générale les entrées se portent plus sur la forme. Est-ce que « Responsabilités » est une exception ?

Elle porte aussi sur la forme puisque la responsabilité s'entend aussi dans la forme. Mais c'est difficile de savoir s'il y a responsabilité quand on ne parle pas la langue. Alors que « Cadences », ou « Mélodies », même si on ne comprend pas la langue, on peut sentir s'il y a cadence ou s'il y a mélodie. On peut sentir une responsabilité dans la forme mais c'est plus complexe, c'est plus subtil.

À ce propos, la base de données est multilingue. Est-ce un moyen pour vous de mettre en évidence les phénomènes ?

Ça dépend des entrées. Il y a des entrées pour lesquelles ça se prête très bien, pour lesquelles c'est même très intéressant de ne pas comprendre la langue parce qu'on n'entend vraiment que la forme. C'est le cas de « Cadences », c'est le cas de « Mélodies », c'est le cas de « Espacements », parce que c'est très clair. En revanche il y a des entrées pour lesquelles c'est très compliqué. Même « Focalisations », si on ne comprend pas la langue, c'est parfois difficile de repérer qu'il y a un changement d'adresse. Ou même « Combinaisons » : il faut reconnaître les mots pour pouvoir dire qu'il y a combinaison. C'est vrai que dans certains cas, une des raisons pour lesquelles on s'est mis à collecter dans des langues étrangères, outre le fait qu'on aime les langues étrangères dans l'absolu, c'est parce que c'est intéressant de ne pas comprendre. L'oreille est à un autre endroit et on remarque les choses que on ne remarque pas quand on comprend la langue. Quand tu comprends la langue tu es toujours aspiré par le sens. Le sens passe toujours en premier. C'est possible, mais difficile, d'en faire abstraction. Alors que quand on ne comprend pas une langue, tout de suite, ce que l'on entend, c'est de la musique. Ce n'est plus que de la forme, ce n'est plus que du son.

Pour les phénomènes qu'il est moins évident de repérer dans une autre langue, le fait d'en donner des exemples dans plusieurs langues vient-il d'une envie de nourrir la musicalité de l'ensemble ?

Ce sont aussi les circonstances. On ne raisonne pas tellement en termes de langue, au sens où il nous faudrait telle ou telle langue. Mais après on tombe sur des enregistrements, soit en faisant des spectacles, soit parce que des gens les envoient. Les spectacles sont beaucoup dans des langues étrangères. *Jukebox* voyage beaucoup. Après les spectacles, on a fait rentrer dans la collection beaucoup plus de langues étrangères qu'au début. Au début on était quand même beaucoup en français et en anglais. Ce sont des langues plus faciles à attraper, qui sont autour de nous. Maintenant on a beaucoup plus de variété. Ça dépend vraiment des circonstances.

Comment est-ce que vous travaillez le multilinguisme pour les spectacles ? Qu'est-ce que ça apporte ? Est-ce que c'est quelque chose que vous traitez ? Est-ce que ça fait partie de l'écriture du spectacle de mettre en scène plusieurs langues ?

Complètement, bien sûr. À partir du moment où on décide de faire un spectacle en 10, 15, ou 24 langues, forcément ça fait partie de l'écriture. La succession de telle ou telle langue se voit forcément. Ça devient un niveau de composition. Il y a plusieurs niveaux de composition : il y a au niveau du sens, il y a au niveau de la forme, il y a au niveau des situations représentées, il y a aussi au niveau des langues. Parfois c'est très signifiant. Un coach de développement personnel, le faire en allemand, par exemple, plutôt qu'en portugais, ça raconte autre chose.

Pour l'écriture des spectacles justement, est-ce que vous vous appuyez sur la base de données, les entrées ?

Oui, complètement. Mais pas de façon systématique. C'est-à-dire que les entrées, les phénomènes sont plutôt comme des outils qui nous permettent d'avoir une idée de la variété des effets que l'on peut produire. Effectivement c'est comme une espèce d'instrument, d'orgue avec lequel je peux jouer et avec lequel je peux avoir des nuances ou produire des effets que je n'aurais pas pu imaginer sans avoir créé ces catégories. C'est parce que l'on crée des catégories que l'on se dit : « Ah mais là ce serait super d'avoir une

choralité », par exemple. « Et puis après quelque chose de très rythmique, ce serait bien d'avoir un enregistrement avec une belle mélodie ». Donc je vais dans la Collection, je réécoute ce qu'on a dans « Mélodies », j'essaie de trouver quelque chose qui me convient et souvent je ne trouve pas mais ça me donne une idée. J'entends quelque chose qu'on a dans la collection et je me dis « Il faudrait un enregistrement un peu comme ça mais dans une autre langue ou qui raconte autre chose » et je vais chercher sur YouTube ou ailleurs. Ce sont des catégories qui permettent aussi d'échapper à la tyrannie du sens. Comme ce sont des catégories formelles, ça permet de penser les choses autrement que de façon thématique. Quand je compose le spectacle, j'essaie vraiment d'échapper à l'idée de thème, l'idée de faire un spectacle sur quelque chose, ou qui raconterait quelque chose de précisément identifiable. Une manière d'échapper à ça ce sont des relations entre les documents, entre les enregistrements. Il faut toujours qu'il y ait des relations, autrement c'est n'importe quoi, et ces relations peuvent être des relations de sens mais elles peuvent être aussi des relations de forme. Avoir conscience de la forme, ça me permet de ne pas être complètement dans le sens et donc de ne pas être complètement non plus dans quelque chose qui serait clairement identifié ou clairement thématique. Pour moi c'est très important parce que je suis vraiment allergique à l'idée de travailler sur un thème, faire un spectacle *sur* quelque chose. C'est quelque chose qui me hérise le poil. Je préfère faire des spectacles *sous* quelque chose ou *à travers*.

Vous dites que vous « composez » les spectacles. C'est une approche plutôt musicale ? Vous composez seul puis vous la proposez à la troupe ? ou y a-t-il un travail de plateau ?

Non il y a assez peu de plateau. Il y a des choses qui se modifient au plateau mais c'est assez mineur. Il y a parfois des choses que j'ai essayées mais qui ne marchent pas. Parfois je vais supprimer un élément ou je vais intervertir des scènes, mais c'est assez rare. La plupart du temps j'arrive avec la partition qui est très écrite. Et que j'ai faite grossièrement chez moi sur mon logiciel de son, Logic. Je dis composer, je pourrais dire écrire, mais le fait de travailler avec des enregistrements, un matériau sonore, le terme de composer me paraît plus correct. Il y a vraiment l'idée d'agencer des éléments. C'est un travail qui est très long et qui est très solitaire, que je fais tout seul à mon bureau pendant des mois. *Suite n°4*, que je suis en train de finir, je l'ai commencé au mois de juin et je n'ai

quasiment fait que ça. Avant ça il y avait toute la phase de collecte, qui est très longue aussi, mais très collective. Nous travaillons avec beaucoup de collecteurs dans plusieurs pays. Il y a deux trois personnes autour de moi qui font le lien avec tous les collecteurs. C'est un travail qui est assez long parce que les gens cherchent de leur côté, nous renvoient des enregistrements, on leur répond : « Cherche plutôt dans telle direction, ça c'est bien, pas ça, etc. ». La collecte prend au moins un an, et après il y a le travail d'écriture. Quand je commence l'écriture je m'enferme avec tout ce qu'on a trouvé. La collecte continue en général pendant ce temps-là, et je commence à faire des hypothèses, à mettre des trucs ensemble, à comprendre comment une pièce peut exister. J'essaie de faire surgir quelque chose à partir de ce qu'on a trouvé.

Quelle forme ont les partitions des spectacles ?

Pour *Suite n°3* ce sont des partitions musicales. Pour *Suite n°2* il n'y en a pas vraiment parce que chaque acteur avait fait ses propres partitions, donc je ne les ai pas. Je leur avais donné la liste des enregistrements. J'ai *Parlement*. C'est une transcription assez basique. À partir de cette transcription Emmanuelle Lafon avait fait ses propres notes. On n'a pas de méthode de transcription. Ça dépend vraiment des circonstances. Ça dépend de la pièce, ça dépend des acteurs, comment ils veulent travailler, c'est toujours différent.

Quand vous arrivez au plateau, comment se passe la mise en scène de cette partition ?

Pour les acteurs c'est un travail assez classique, au sens où ce n'est pas vraiment une écriture de plateau. Ils ont une partition, parfois je leur donne une transcription, parfois je les laisse faire eux-mêmes la transcription, ça dépend du projet, ça dépend des acteurs. Et je leur demande de travailler, de préparer individuellement leurs documents. Quand on se retrouve sur le plateau, on met les choses ensemble et on essaie de faire en sorte que ça existe d'un point de vue sonore, d'un point de vue vocal, mais aussi dans l'espace, dans la gestuelle. Bien sûr ça dépend des spectacles. Dans *Suite n°1*, qui est choral, tout le monde fait à peu près la même chose tout le temps. Ce n'est pas du tout pareil dans *Suite n°2* (où les partitions sont très individuelles) ni dans *Suite n°3* (puisque'il y avait là un rapport à la musique qui était beaucoup plus profond, et les partitions étaient cette fois vraiment des

partitions musicales au sens strict, les documents avaient été transcrits musicalement). Donc c'est à chaque fois différent. Mais c'est plus un travail de musicien. Ça ressemble à un musicien qui arrive et qui effectue sa partition. La méthode se rapproche plus de ça qu'un travail d'acteur classique ou contemporain où il s'agit de construire les choses ensemble au plateau. Là c'est vrai qu'il y a une dimension d'exécution qui est plus forte.

Les actrices gardent malgré tout une liberté d'interprétation, de mouvement ?

Bien sûr. Ils ont toute liberté, de proposer tout ce qu'ils veulent. Et ils le font à partir du moment où ils respectent le document. Après il y a plein de manières d'interpréter le document. Quand on fait une reprise de rôle et qu'on entend le même document dans la bouche, dans le corps de quelqu'un d'autre, on voit à quel point ça peut être très différent. D'un côté c'est la même chose, de l'autre c'est complètement différent parce que c'est une autre personne avec une autre tonalité, un autre timbre, une autre énergie. Mais la base est qu'on reconnaît l'enregistrement. Reproduire l'enregistrement, ça peut vouloir dire plein de choses. C'est toujours une transposition. Ça n'existe pas une reproduction exacte. C'est toujours une interprétation : c'est une autre voix, c'est un autre corps, c'est un autre timbre. Selon les documents, ou selon les acteurs, ou selon les choix de mise en scène on va mettre l'accent sur un paramètre plutôt qu'un autre. Pour un document, je vais décider moi, metteur en scène, je vais décider que ça va être très important d'être très précis sur le rythme pour des raisons dramaturgiques, alors qu'un autre document il va me paraître très important d'être très concret sur l'adresse. À chaque fois ce sont quand même des choix (de mise en scène mais aussi d'interprétation, de l'acteur, de l'actrice). À partir d'un enregistrement il y a vraiment une infinité de manières de le faire. Il y a donc toujours des négociations et des décisions, et des libertés au moment de l'interprétation. L'acteur a toujours une liberté d'étirer telle ou telle chose, d'accentuer telle ou telle chose. C'est à la fois hyper précis, et en même temps si tu compares l'enregistrement d'origine et ce qu'on en fait tu te rends compte qu'en fait c'est très éloigné. Il y a une distorsion très forte. C'est là où ça reste du théâtre. Les acteurs ne sont pas des robots.

La pièce Suite n°3 met en scène une chanteuse et un chanteur qui sont peut-être plus habitués au travail de suivre une partition. Est-ce que le travail sur ce spectacle diffère de leur travail habituel ?

Bien sûr, mais c'était différent pour moi aussi. La particularité de *Suite n°3* c'est qu'ils ont d'abord travaillé sur des partitions musicales. Contrairement à *Suite n°2*, *Suite n°1*, et *Parlement*, ils n'ont pas écouté les enregistrements tout de suite. Pierre-Yves Macé a d'abord transcrit les paroles enregistrées en partition musicale. Et ils ont commencé avec des documents de papier, en déchiffrant les partitions comme si c'était de l'opéra — en beaucoup plus difficile, parce que la parole quotidienne est très complexe. Mais pour eux, effectivement c'était un travail d'opéra. Une fois qu'ils maîtrisaient bien la partition musicale, seulement à ce moment-là, j'entrais en scène et je leur faisais écouter l'original. Et ensemble on essayait de retrouver le parler, parce quand ils travaillaient sur la partition avec Pierre-Yves Macé, ils chantaient tout. Ça ne ressemblait pas du tout à de la parole. Pour retrouver quelque chose qui ressemble à de la parole, il faut remettre des accentuations, il faut mettre du flou, il faut assouplir tout ça pour retrouver du naturel. C'est le travail que j'ai fait avec eux en réécoutant le document. C'était intéressant, parce qu'ils travaillaient avec moi sur l'enregistrement, ensuite ils retournaient avec Pierre-Yves Macé qui était complètement désespéré parce qu'ils avaient perdu beaucoup de précision musicale. Ils refaisaient une session de travail musical pour retrouver la partition. Ensuite je les récupérais et ils étaient redevenus complètement formels. Et ainsi de suite.

À la fin on a réussi à trouver un endroit où c'était à la fois précis dans la partition, et en même temps où il y avait le naturel dans la parole que je cherchais, et qui était celui de l'enregistrement. Pour moi c'était nouveau parce que jusqu'ici les acteurs avaient toujours travaillé à l'oreille et directement avec les enregistrements. Et pour eux c'est nouveau aussi parce que quand ils chantent, ils ne sont qu'en rapport avec la partition, ils ne sont pas en rapport avec les enregistrements. Pour moi c'était très intéressant aussi parce que je me suis rendu compte des paramètres qui font qu'une parole est une parole, ou a l'air parlée plutôt que chantée. Finalement ce n'est pas si compliqué, il s'agit principalement de mettre des accents toniques sur certaines syllabes (alors que la musique chantée est en général peu accentuée, les choses sont sur le même plan), et aussi de rajouter des sortes de glissando, (parce que les notes ne sont jamais aussi précises que dans la musique). En ajoutant ces deux éléments, on retrouve déjà quelque chose qui ressemble à une parole réelle.

Vous travaillez avec l'Encyclopédie de la parole depuis 2007, mais vous avez aussi d'autres projets notamment concernant l'hypnose.

Pour moi c'est assez loin du travail de l'Encyclopédie. Tout ce que j'ai fait théâtralement a un rapport avec la parole. La parole est un des paramètres classiques du théâtre. Ce qui m'intéresse dans le théâtre ce ne sont pas les images, les objets. Ce qui m'intéresse c'est le théâtre de parole mais pas seulement dans son rapport au texte. Le médium précis de l'hypnose c'est la parole. À partir de la parole on produit des effets très impressionnants, on peut créer des images des sensations, des hallucinations même très fortes, uniquement avec la parole. La parole a un statut presque magique dans l'hypnose. Ce qui m'intéresse, c'est de voir comment on peut faire un usage non pas thérapeutique, mais poétique de l'hypnose, de voir comment on peut, par la parole, produire des sensations, des images ou des hallucinations visuelles, sonores, ou tactiles.

Vous l'avez pratiquée ?

Oui, je l'ai pratiquée. Je me suis formé. J'ai étudié ça pendant des années. J'ai commencé en 2004 et le premier projet que j'ai fait c'est en 2009. J'ai mis cinq ans avant d'en faire quelque chose de public.

Il y a des ponts entre l'hypnose et l'Encyclopédie de la parole ?

Ce n'est pas éloigné mais c'est différent. Il y a des points communs, bien sûr. Le travail sur l'hypnose, même s'il date d'avant l'Encyclopédie de la parole, a commencé parce que je collectionnais des enregistrements depuis le début des années 2000. Parmi les choses que je collectionnais il y avait des enregistrements d'hypnotiseurs que je trouvais très beaux, parce qu'il y avait des effets de combinaisons ou de répétitions ou de rythme qui me semblaient très poétiques. C'est comme ça que je me suis intéressé à l'hypnose. Au départ parce que les formes de paroles qui sont convoquées dans l'hypnose me semblaient intéressantes.

Est-ce que les deux activités se répondent ? Y a-t-il des choses que vous avez découvertes via le travail sur l'hypnose que vous avez intégrées dans le travail de l'Encyclopédie de la parole et vice versa ?

Souvent dans les pièces de l'Encyclopédie de la parole il y a un moment d'hypnose. C'est le cas dans *Parlement*, c'est le cas dans *Suite n°2*, c'est le cas dans *Suite n°3*, c'est le cas dans *Blablaba*. J'ai souvent envie de mettre un peu d'hypnose dans les pièces. Ce n'est pas parce que je suis fasciné par l'hypnose, même si c'est le cas, mais plutôt parce que je trouve que ce sont des paroles qui sont souvent incroyables, qui sont souvent très musicales, dans leur aspect répétitif. Le rapport que je fais est un rapport formel, encore une fois. Je suis un formaliste, ce qui m'intéresse c'est la forme. Pour moi le contenu c'est toujours un effet de la forme, et jamais l'inverse. Ce qui m'intéresse c'est le jeu avec les formes.

Il est question que le spectacle Suite n°4, encore en création, ne mette en scène aucun corps. Est-ce pour le coup de la forme pure ?

Il y a quand même des musiciens : les enregistrements sont accompagnés par de la musique, mais les musiciens ne prennent pas la place des acteurs. C'est une pièce pour plateau vide. Ce qu'on entend ce sont les enregistrements originaux. C'est une pièce fantôme. Je ne sais pas comment ça va se passer. Je suis en train de finir d'écrire. Je suis assez content de ce que ça raconte, de la manière dont les choses s'agencent. C'est assez long, ça va durer à peu près deux heures et quart. Je ne sais pas trop quel type de relation avec le public ça va créer. En général la relation avec le public est créée par les acteurs. Surtout que nous travaillons toujours dans une adresse directe au public dans un rapport très clair, très vivant. C'est vraiment face-à-face. Alors qu'ici on enlève l'acteur, il reste la parole, je ne sais pas ce que ça produit. Il faudra attendre la première pour le savoir ou le comprendre. J'avais envie de tester ça, j'avais envie de voir ce que ça donne d'aller jusqu'au bout de notre logique de faire un théâtre de parole. Qu'est-ce que c'est qu'un théâtre de parole presque absolu ? Il n'y a plus que ça, c'est de la parole pure. Il n'y a plus la médiation de l'acteur. Peut-être que ce sera soporifique, insupportable. Ou peut-être que ce sera autre chose.

Vous parliez d'un rapport au public. Avez-vous échangé avec lui pour savoir ce qu'il reçoit des spectacles, des enregistrements ?

En général je crois qu'ils comprennent, qu'ils identifient les sources. C'est arrivé qu'ils trouvent que ce ne soit pas très clair. C'est arrivé pour *Parlement* quand il n'y avait pas assez d'indices. Pour *Suite n°1* on donnait les références à la fin. Pour *Suite n°2* on affichait un cartel avec la référence, le lieu, la date, pour *Suite n°3* aussi. *blablabla* commence en faisant écouter les enregistrements. C'est vrai que pour *Parlement* et *Suite n°1* il pouvait y avoir des problèmes de compréhension. C'est ce qui nous a poussé dans *Suite n°2* à rajouter des cartels avec la référence, le lieu, la date. À partir du moment où tu donnes un lieu et une date, c'est clair que les paroles viennent de quelque chose de réel. Ça clarifie beaucoup les choses, surtout pour les gens qui n'ont pas lu le programme de salle. Pour moi c'est important que les gens comprennent tout de suite que ça vient d'enregistrements. Ça ne m'intéressait pas du tout qu'il y ait une ambiguïté là-dessus, que les gens puissent penser que c'était quelque chose qu'on avait écrit nous-mêmes. Mais je pense que c'est assez mineur. C'est vrai qu'en 2009, quand on a fait *Parlement*, c'était une pratique nouvelle. Aujourd'hui c'est devenu plus commun de travailler avec des enregistrements. Il y a plein de gens qui le font, mais au moment où on a commencé il y a dix ans ce n'était pas courant. Du coup le premier réflexe des gens c'était de penser que c'était un texte. Je venais moi-même du théâtre de texte. Les gens avaient un peu tendance par défaut à penser que j'avais écrit un texte. D'ailleurs je me rappelle qu'une éditrice qui avait vu *Parlement* m'avait demandé si je voulais bien publier le texte, ce qui n'avait aucun sens pour moi.

Le fait que vous rajoutiez des cartels vient d'une volonté de donner des clefs de compréhension au public. Est-ce qu'il arrive cependant que quelque chose vous échappe et qu'il reçoive le spectacle de manière complètement différente de ce vous aviez prévu ?

C'est ce que je préfère. C'est difficile de ne rien prévoir, je suis le premier spectateur des spectacles, je ne peux pas m'empêcher de construire du sens. Mais ce que j'aime le plus c'est quand des gens voient des choses que je n'avais pas anticipées. Ça ne m'intéresse pas du tout l'idée de transmettre quelque chose, un message. Ce qui m'intéresse c'est quand les gens me parlent et me délivrent des interprétations que je n'avais pas du tout imaginées. Ça arrive assez souvent, quand même. Les gens créent des rapports entre des choses que je

n'avais pas pensés. C'est ça qui pour moi définit la richesse d'un spectacle. C'est la diversité des interprétations possibles. Plus il y a d'interprétations, plus le spectacle est riche. Pour *Suite n°2*, qu'on a beaucoup joué, j'ai eu le temps de former plein d'interprétations, et d'en entendre plein de la part des spectateurs. Quand encore aujourd'hui des gens arrivent avec une nouvelle interprétation que personne n'avait encore formulée, c'est une sorte de fête. Il y a encore des choses qui nous échappent dans ce spectacle.

VOIR L'INTERPRETE AU TRAVAIL

Ghita Serraj à Thomas Roy, entretien réalisé en visioconférence le 25 novembre 2020

Ghita Serraj est la première interprète de Jukebox. Elle évoque ici son parcours avec l'Encyclopédie de la parole et tout son travail préparatoire avant et pendant les répétitions.

THOMAS ROY : Vous avez rejoint l'Encyclopédie de la parole il y a plus d'un an maintenant, pour la création de Jukebox au T2G, et vous n'êtes plus tout à fait une nouvelle venue, mais on peut dire que vous avez rejoint l'aventure en route. Comment s'est passée cette rencontre, et y avait-il des choses, qui, dans votre parcours, vous menaient à l'Encyclopédie de la parole ?

GHITA SERRAJ : Mon arrivée sur le projet *Jukebox* a été un hasard complet. Même si j'avais vu deux de leurs spectacles (*blablabla* et *Suite n°2*), je ne connaissais ni Élise [Simonet], ni Joris [Lacoste] personnellement. J'ai simplement vu une annonce sur *Facebook* qui indiquait la recherche d'une comédienne sachant parler arabe. Je n'avais même pas conscience que c'était pour l'Encyclopédie de la parole. J'ai envoyé ma candidature et Élise m'a répondu en m'envoyant trois documents (enregistrements de paroles) en français, en anglais et en arabe, que je devais reproduire le plus fidèlement possible. Le deuxième tour d'audition consistait en une heure de travail au plateau avec Élise. Dans mon parcours de comédienne je n'avais rien de particulier jusque-là qui me poussait vers le travail de l'oralité, si ce n'est une curiosité globale pour tout ce qui peut composer, intégrer la pratique de l'acteur·trice. C'est en travaillant avec Élise et Joris que je me suis rendue compte de toute la richesse que l'oralité recèle, toutes les formes que peut prendre le discours, la façon dont la parole se déploie, est construite, selon le contexte, le locuteur·trice, son état, le lien qu'il·elle entretient avec son interlocuteur·trice, avec des mélodies parfois improbables, des débits particuliers, des accidents de pensée ou d'énonciation, des silences, des bruits de bouche, etc. Nous composons sans cesse quand nous parlons. Pour un·e acteur·trice c'est d'autant plus intéressant à analyser, parce que ça intègre une réflexion plus large autour de la notion de « personnage », de la justesse dans le jeu, de la prise en charge de la parole, du texte, etc.

Vous parlez arabe, vous êtes bilingue ?

Oui, j'ai grandi au Maroc avec deux langues maternelles, le français et l'arabe. Quand je dis « arabe » je parle de l'arabe dialectal marocain, qu'on appelle darija ; l'arabe littéraire (que j'ai appris à l'école) n'est pas ma langue maternelle. Élise et Joris cherchaient quelqu'un qui parle darija puisqu'à Gennevilliers, où nous avons créé le premier *Jukebox* d'Ile-de-France, il y a eu une importante immigration de Marocains en particulier, parce qu'ils ont été « invités » pour venir travailler dans les usines. Au départ, on les a parqués dans des bidonvilles qui se sont transformés en cité, puis des foyers ont été construits. Dans un des documents, on entend un habitant d'un de ces foyers. Ils voulaient quelqu'un qui puisse parler arabe parce qu'ils se sont dit qu'il y aurait certainement des documents en darija (je ne sais plus si le dialecte était spécifié).

Vous avez donc rejoint l'Encyclopédie de la parole en tant qu'interprète sur le spectacle Jukebox. Est-ce que vous occupez d'autres fonctions au sein du collectif que celui d'interprète, est-ce que vous intervenez sur d'autres travaux ? Aujourd'hui quelle est votre place dans l'Encyclopédie ?

Ma place est celle d'interprète d'un des spectacles de l'Encyclopédie, tout simplement. Je performe les *Jukebox* en Ile-de-France (nous avons joué à Gennevilliers et si tout se passe bien en 2021 nous jouerons aussi à Bobigny, à Nanterre et à Malakoff). Je vais aussi mener en janvier 2021 des ateliers avec des adolescents en option théâtre au Lycée Galilée de Gennevilliers, en partenariat avec le T2G (d'autres seront animés par Fanny Gayard). Nous allons travailler autour de l'oralité et du travail de l'Encyclopédie de manière générale. Avant de commencer les collectes pour le spectacle *Jukebox-Gennevilliers*, j'ai été invitée à participer à des « ruches ». Ces séances furent pour moi l'occasion de me familiariser avec les différents phénomènes de la parole, de commencer à « former mon oreille » en quelque sorte, d'entrer dans la matière et dans mon futur travail.

Comment s'est passée la création de Jukebox ? Est-ce que vous avez participé aux collectes ?

La création s'est déroulée en trois étapes. Il y a eu d'abord un temps de collecte. Le service de relations au public du T2G a lancé un appel à participation pour constituer un groupe de collecteurs·trices auprès des habitant·es de Gennevilliers. Lors d'une première réunion de trois heures, Élise a expliqué les différents phénomènes de paroles, le travail de l'Encyclopédie (le site Internet était projeté, et elle a diffusé différents documents en disant ce qu'on pouvait y entendre). Elle a pris le temps de faire tout ce travail d'introduction, car on avait beaucoup plus de temps que cette année pour les différentes créations. J'ai participé aux ruches de manière plus ou moins concomitante. Nous avons eu ensuite trois ateliers par mois pendant trois mois au T2G, à l'espace Mandela, et à l'espace Grésillon. Les collecteurs·trices nous envoyaient des documents qu'ils·elles avaient enregistrés eux·elles-mêmes (au travail, à la maison, dans la rue, dans les commerces, les transports, etc.) ou entendus à la télé, à la radio ou sur Internet. Nous écoutions ensuite tous ensemble ces enregistrements durant les ateliers et discussions de la qualité de chaque parole. Ces séances étaient très importantes pour moi, parce que ça me permettait d'établir un lien avec la ville. Les documents gagnent une résonance particulière.

Ensuite j'ai eu un mois pour faire les transcriptions et apprendre les documents, les mélodies. Au début nous n'avions pas décidé que j'allais apprendre par cœur les enregistrements, mais que j'allais le faire au pupitre. Il n'y avait pas Joris dans cette étape de travail, je n'étais qu'avec Élise. Elle et Joris collaborent mais c'est plus lui qui met en scène. Nous créons à trois, nous sommes trois à proposer, mais c'est Joris qui finalise les choix. C'est d'ailleurs beaucoup lui qui propose. Il y a eu un mois de répétitions avec Élise où je travaillais seulement les mélodies, les respirations, les silences, etc. puis une semaine ou dix jours avec Joris pour la mise en scène, pour trouver une manière de performer chaque document de façon à mettre en valeur les particularités de chaque parole (ça passe parfois par un jeu réaliste, ou au contraire par une négation du jeu, parfois en indexant ma gestuelle sur les mouvements de la parole...). Il y avait des documents pour lesquels Joris savait déjà ce qu'il voulait, donc il me demandait de le faire et nous voyions si ça marchait ou pas.

C'était un temps de recherche au plateau assez classique et très réjouissant : on tente, on tente autre chose, on recommence, on se trompe, on réessaie, on trouve, on fait un choix, on approfondit, on précise, on... on répète, tout simplement. J'ai passé l'audition à

l'automne 2018, la collecte était de janvier à mars 2019, nous avons répété en avril, et joué en mai 2019 cinq fois à Gennevilliers et sept fois en 2020. Les autres dates ont été reportées à 2021.

Le schéma est toujours le même aujourd'hui pour les reprises du spectacle ?

C'est le même principe. La temporalité est différente parce qu'à Gennevilliers la collecte a duré trois mois et cette année nous avons eu un mois seulement. Il y a eu trois ateliers par ville (Bobigny, Nanterre et Malakoff) donc neuf en tout. Le temps des répétitions est un peu plus court aussi : une semaine moi toute seule, une semaine avec Élise, une semaine avec Joris, et de nouveau une semaine toute seule qui n'a finalement pas eu lieu à cause du reconfinement.

Le temps de plateau avec Joris et Élise a tout de même eu lieu ?

Oui, mais c'était une semaine un peu particulière à cause d'un test Covid (qui s'est avéré négatif). Il y a eu deux jours en moins parce que nous attendions les résultats. Nous avons donc répété le lundi et le mardi avec Joris et Élise, puis avec elle mercredi et jeudi, jour où Fanny Gayard était là aussi. Le vendredi et le samedi il n'y avait que Joris et moi.

Qu'avez-vous fait lors de ces temps de travail ? Est-ce que vous avez répété seulement les nouveaux documents, est-ce que vous avez revu les anciens ?

Nous nous sommes concentrés sur les trente nouveaux documents, parce que le temps d'apprentissage et de répétition était relativement court. Des documents de Gennevilliers, nous n'avons revu que les quatre nouveaux, qui ont été ajoutés cette année pour actualiser la partition. Mais nous n'avons pas eu le temps de voir tous les documents des nouvelles villes, puisque l'annonce du deuxième confinement nous a obligés à suspendre les répétitions.

Est-ce que ces documents seront repris ? ou est-ce que vous ne les travaillerez pas ?

Très peu. Le travail avec Joris est assez efficace parce qu'il voit très vite ce qui va le mieux mettre en avant la parole. Pour chaque parole, chaque phénomène, nous faisons deux ou trois essais et il sait immédiatement quoi faire. En principe, je vais reprendre tous les documents en 2021 (selon l'évolution de la situation sanitaire, bien sûr), mais je ne les performerai pas tous à chaque fois. Nous avons un noyau fixe composé d'une trentaine de documents qui constituent la base des *Jukebox* Ile-de-France. Ensuite, il y a une liste de documents spécifiques à chaque ville : le livret change donc, que l'on soit à Bobigny, Nanterre, Gennevilliers ou Malakoff.

Le travail d'apprentissage des enregistrements est, j'imagine, très singulier, et doit être particulièrement chronophage, mais ne fait pas partie des répétitions. Comme le temps de plateau est très court, est-ce qu'il y a des choses que vous faites en amont ?

Je n'avais pas la possibilité de travailler en amont sur les documents cet automne, en prenant de l'avance sur les transcriptions par exemple, pour des raisons de calendrier. Nous avons fait la collecte au mois de septembre, période durant laquelle j'ai réappris la partition de Gennevilliers (nous avons eu trois représentations début octobre au T2G), et nous devons attendre la fin de la collecte, c'est-à-dire début octobre, pour pouvoir faire une sélection de documents. Pour les nouvelles variations de *Jukebox*, le planning prévoyait un mois de travail. D'abord, une semaine pour faire les transcriptions et se familiariser avec les documents. Ensuite, une semaine avec Élise pour les décortiquer, les analyser précisément, syllabes par syllabes. Ensuite, une semaine de mise en scène avec Élise et Joris. Et enfin une semaine où je devais tout apprendre. Or ça faisait un mois que je ne faisais qu'écouter les enregistrements donc ça s'est avéré assez rapide.

Il faut écouter les documents des dizaines et des dizaines de fois pour entendre toutes les subtilités. Ce temps d'écoute liminaire est indispensable. Au début, on entend un bloc et puis, petit à petit, on commence à entendre plus de détails. Je n'ai pas l'oreille absolue donc je ne fais pas une partition musicale à proprement dit, mais il faut que je sache la note, le rythme, le ton de chaque phonème. Ça demande énormément d'écoutes. Ce n'est qu'ensuite qu'on peut commencer à apprendre et à répéter, jusqu'à ce que ce soit bon. Chaque document est différent et a ses particularités. Certains demandent plus de temps, par exemple quand la parole est très accidentée, ou quand il y a beaucoup de répétitions-

variations, une certaine vélocité, une hauteur mélodique ou un timbre qui ne sont pas les miens, sachant qu'il ne s'agit pas d'imiter ni de reproduire la voix, mais de reproduire une qualité et un mouvement de parole (qui parfois passe par le timbre). Pour le discours de départ en retraite d'un collègue, une femme parle avec un timbre vraiment particulier. Si j'avais gardé ma voix, j'aurais dénaturé quelque chose. Nous voyons selon les documents, quand il faut garder le timbre ou quand ça ne change rien, ça n'apporte rien. Je ne peux pas reproduire la couleur de la voix, mais je peux essayer de me rapprocher, ce que j'essaie toujours de faire. Le doublage de *Game of Thrones*, par exemple, est un des documents qui me demande le plus de travail parce que le timbre de voix est très grave d'une part, et d'autre part parce qu'il nécessite l'utilisation des fausses cordes, ce dont je n'ai pas l'habitude. Au niveau du larynx il y a les cordes vocales, attachées à l'arrière sur deux cartilages qui ont une forme triangulaire (les aryténoïdes) et à l'avant sur l'os thyroïde. Au-dessus de ces cordes il y a les fausses cordes, qui sont un peu plus courtes. Le son naît parce que l'air vient faire vibrer les cordes vocales. On peut également faire vibrer les fausses cordes, ce qui donne un bruit assez étrange. Pour reproduire ce document je dois donc visualiser et mettre en mouvement une partie de mon corps dont je n'avais même pas conscience auparavant.

J'essaie pour chaque document de mémoriser non seulement la partition, mais aussi le placement de voix nécessaire au préalable. C'est pour ça que parfois, quand on me demande un document, je prends le temps de placer ma voix, ce qu'Élise et Joris m'ont conseillé de faire d'ailleurs. Je le fais ouvertement devant les spectateurs, ça permet aussi de voir l'interprète au travail.

Vous parlez de notions anatomiques assez précises. Votre approche de ce travail est-elle essentiellement corporelle ?

Oui. Ça demande un travail vocal technique, donc je dois forcément le prendre en compte. Les répétitions commencent toujours par un échauffement vocal. C'est toujours nécessaire de s'échauffer avant de travailler, mais d'autant plus ce travail car on risque de se faire mal à la voix et de ne plus pouvoir travailler parce que les cordes vocales ne sont plus en état. Je commence par m'échauffer, je fais des vocalises, des exercices de gymnastique respiratoire (enseignée par Catherine Rétoré), parfois des exercices de diction aussi. Je me suis renseignée aussi sur la technique vocale parce que je n'avais pas eu

vraiment de cours avant de travailler avec l'Encyclopédie. J'ai donc fait ce travail de recherche sur l'anatomie, sur les différents gestes phonatoires, sur la respiration, etc. Ce sont des choses que j'ai dû apprendre dont j'essaie de me servir comme outils, même s'il ne suffit pas de lire de la théorie pour passer à une pratique immédiate.

Comment avez-vous vécu le confinement ? Comment avez-vous fait face à cet arrêt des spectacles alors que le travail était en cours ? Est-ce que vous avez continué de travailler ?

Je suis allée tous les jours au T2G pendant ce confinement (sauf les week-ends et jours fériés), seule. Le directeur technique m'a proposé de venir et j'avais une salle à disposition. J'ai travaillé tous les jours mais pas de la manière dont j'aurais travaillé en prévision d'une représentation. Mes horaires étaient réduits : de 10h30 ou 11h jusqu'à 17h environ. Ce que je faisais était assez varié : parfois c'était juste de la lecture sur la technique vocale afin d'avoir en tête des points sur lesquels fixer mon attention (détendre le larynx, la mâchoire, la langue, penser au soutien abdominal sur l'expiration, etc.). Je faisais des vocalises, des échauffements. L'après-midi, je m'attelais au travail de documents. J'ai réécouté les enregistrements en essayant d'identifier de nouvelles nuances qui m'auraient échappé. Je n'ai pas fait beaucoup de travail de plateau, parce que je trouve que c'est un peu délicat pour un·e comédien·ne. J'ai l'habitude de travailler avec un regard extérieur. Travailler seule c'est nécessaire parce que ça fait gagner du temps et qu'on peut expérimenter des choses, mais ça a quand même ses limites, parce qu'il n'y a personne en face pour dire si la direction est bonne ou non, si ça manque de justesse ou non, etc. Face à la personne qui met en scène, il y a la question du projet, ce que cette personne à envie de raconter, de construire, d'imaginer, et on voit comment on peut s'inscrire là-dedans, ce qu'on peut inventer. C'est un dialogue. Et dialoguer seul, c'est pas terrible.

Lors des ateliers de collecte, vous redisiez, vous répétiez déjà certains enregistrements. Pourquoi ?

Je fais ça parfois parce que ça me permet d'avoir une première idée de la potentialité d'un document et du travail vocal qu'il va nécessiter. Parfois la tessiture ou le timbre ou la couleur de voix sont proches des miennes et parfois pas du tout. La difficulté n'influe en

rien sur la décision. La question c'est toujours de savoir si un enregistrement a un intérêt formel ou non, et si, en le transposant au plateau, ça peut donner quelque chose. Il y a des documents qui parfois sont supers et qui au plateau ne donnent rien pour différentes raisons : parce qu'on ne peut pas opérer de déplacement, parce que ça devient un peu plat, ou que c'est sorti de son contexte.

À L'INTERCEPTION DE TOUT LE MONDE

Fanny Gayard à Thomas Roy, entretien réalisé en visioconférence le 21 décembre 2020

D'abord assistante sur blablaba, Fanny Gayard est également dramaturge sur les Jukebox 'Île-de-France'. Dans cet entretien, elle revient sur les différentes facettes de sa collaboration avec l'Encyclopédie.

THOMAS ROY : Comme Ghita Serraj vous avez également rejoint l'aventure de l'Encyclopédie de la parole en route. Comment avez-vous rencontré le collectif et qu'y faites-vous ?

FANNY GAYARD : J'ai d'abord connu l'Encyclopédie de la parole par ses spectacles. Quand j'ai vu la première date en France de *blablaba* au Théâtre Paris-Villette, je me suis pris une grosse claque. Auparavant j'avais vu *Suite n°2*, que j'avais beaucoup aimé, et quelques images de *Suite n°1* en *teaser*. Ce qui m'a fascinée dans *blablaba* c'est le travail sur les enchaînements que j'ai trouvé virtuose.

J'ai travaillé avec l'Encyclopédie parce que mon amie Lucie Nicolas, assistante à la mise en scène d'Emmanuelle Lafon sur *blablaba*, m'a proposé de venir faire des ateliers autour du spectacle à Besançon, pour préparer des classes à venir voir le spectacle. C'était un gros projet sur trois semaines qui s'est tenu en décembre 2018. Après ces ateliers, l'Encyclopédie a cherché une personne pour faire le travail d'assistantat que Lucie ne pouvait plus assurer pour la tournée. Avec Olivier Boréel, nous avons été deux à prendre cette place : il y avait cent dates par an, et même pour une personne, c'était difficile de s'organiser.

Autour de ce spectacle, mon travail d'accompagnement de tournée est spécifique parce que je suis arrivée au bout d'un an de tournée. Il a fallu réfléchir à la nature de ce poste. C'est entre un assistantat à la mise en scène (sauf que le spectacle est déjà créé), et une collaboration artistique, dans le sens où Olivier et moi sommes les seuls regards extérieurs en charge de faire des retours à la comédienne et au régisseur. Au-delà de cette collaboration artistique, qui consiste à faire attention à ce que le spectacle reste vivant, à essayer de corriger certaines choses, à faire des retours (parce que l'équipe en a besoin), il y a des choses très logistiques : prévoir les repas, veiller à ce que tout le monde ait ce dont

iel a besoin, racheter du petit matériel si nécessaire, faire le lien entre le lieu qui accueille et l'équipe artistique du spectacle, etc. Comme il y avait beaucoup de dates scolaires, avec du jeune public, j'accueillais les groupes, j'allais faire des réunions de préparations pour les groupes, parfois je faisais des ateliers autour du spectacle auprès de classes (comme à Besançon), plus tôt dans l'année, et donc je me rendais sur place avant l'équipe. Je faisais le lien entre l'équipe de production, l'équipe administrative, et ce qui se passait en tournée. C'est un rôle un peu particulier : à l'interception de tout le monde. C'est assez intéressant parce qu'on a une vision d'ensemble du projet (production, relation avec les lieux, relation avec la création artistique).

Sur Jukebox quelle est votre fonction ?

Alors que j'avais déjà intégré l'équipe de l'Encyclopédie, a été envisagée la possibilité de créer le spectacle à Gennevilliers. Il a été question que je participe à un atelier de collecte (parce que j'y habite), et que je sois collectrice référente. Je n'ai pas pu venir à tous les ateliers, mais à la majorité, et j'ai beaucoup collecté pour ce *Jukebox*. Nous étions trois collectrices référentes avec Latifa Zerrouki (une autre Gennevilloise) et Juliette Médevielle (réalisatrice à France Inter qui était intéressée par le projet). À partir de ce moment, j'ai suivi le travail sur *Jukebox*, j'ai assisté à un certain nombre de représentations. Au moment où il a été question de reprendre le spectacle en Île-de-France cet automne, j'ai proposé à Élise [Simonet] de participer et elle m'a dit qu'on avait pensé à moi. J'ai donc mené des ateliers de collecte. Avant le premier confinement, je devais ne travailler que sur *Jukebox 'Malakoff'* mais avec les reports, les décalages, je travaille aussi sur *Jukebox 'Gennevilliers'*, et sur *Jukebox 'Nanterre'*. Le travail sur ce spectacle est assez similaire à celui fait sur *blablabla* : quand Élise et Joris [Lacoste] ne sont pas là, je suis le seul regard extérieur à pouvoir donner des retours artistiques. Cependant je ne suis pas la metteuse en scène donc ma parole est un peu différente, elle vient plutôt essayer de garantir que nous sommes dans le projet, et faire circuler et activer des questionnements sur le spectacle. Je suis avec Ghita quand elle joue, j'essaie de la faire retravailler un document quand il s'est décalé, je lui fais des retours sur le rapport au public, sur la façon dont j'ai senti les choses et je lui demande comment elle les a senties. C'est un spectacle très différent de *blablabla* parce c'est un spectacle interactif. Il y a donc beaucoup de choses qui arrivent qui n'étaient pas prévues. C'est également le cas pour *blablabla* mais dans une moindre mesure parce

qu'il y a quand même une scène, qu'on est au théâtre et pas dans un lieu non théâtral. Je fais aussi tous les ateliers que Ghita ne peut pas faire même si je n'en ai pas fait beaucoup autour du spectacle à cause du contexte actuel. Je n'ai pas assisté à beaucoup de répétitions pour des raisons logistiques.

Maintenant je connais bien le travail de l'Encyclopédie de la parole. Je participe aussi aux ruches de temps en temps, pas à toutes : parfois parce que ça ne rentre pas dans mon emploi du temps, mais aussi parfois parce que je ne suis pas invitée. Les gens qui collaborent avec l'Encyclopédie sont *invité-es* aux ruches. C'est un peu nouveau, qu'il y ait des personnes qui ne sont pas fondatrices du projet, ou très proches de l'origine. Les solos, de manière générale, sont les spectacles qui ont vraiment permis à l'Encyclopédie de tourner beaucoup, parce que *Suite n°2*, et *Suite n°3* sont des spectacles lourds, *Suite n°1* encore plus, il n'y a que des grosses scènes qui peuvent les accueillir et ça coûte très cher, alors que les solos sont des formes plus légères et accessibles. Le spectacle *blablabla* a propulsé le collectif dans plein de théâtres et a de fait demandé une grosse équipe de suivi, ce qui a ouvert le collectif à cette possibilité de travailler avec d'autres, à réfléchir à comment travailler avec d'autres, et à la façon dont chacun·e peut s'emparer du projet tout en y restant fidèle. Je pense que c'est un peu nouveau pour Joris et le reste du collectif, mais je pense que ça a permis aussi de modifier des choses, d'élargir leurs champs d'action.

Le poste que vous occupez cette année dans les ateliers de collecte du Jukebox est le même que celui qu'occupait Élise Simonet à la création ? Vous avez pris sa place ?

À la création du spectacle j'étais collectrice référente, poste qu'occupent généralement des personnes extérieures au collectif, mais la particularité est que je travaillais déjà avec l'Encyclopédie de la parole toute l'année : ça tombait bien que je sois habitante et que j'aie un rapport très fort avec ma ville. J'avais une place particulière, qui était dite à tout le monde dans l'atelier, parce que j'avais un rapport beaucoup plus immédiat avec l'Encyclopédie. Mon approche des documents était beaucoup plus proche de celle d'Élise ou de Ghita que de celle des autres collectrices.

Avec Élise, il y a eu assez vite l'envie de travailler ensemble, il y avait un bon dialogue entre nous et quand est arrivée cette potentialité de jouer toutes ces versions du spectacle en un temps court, dans le cadre du portrait de l'Encyclopédie au Festival

d'Automne, il fallait réussir à se déployer sur l'ensemble de ces projets. En tout cas, la logique n'est pas mécanique (collectrice référente, puis assistante, etc.). Peut-être même que si je n'avais pas été collectrice référente, Élise m'aurait demandé tout de même de suivre le spectacle. Olivier et moi sommes identifié-es par le collectif comme des collaborateurices régulier-es. Ce n'est plus nécessaire de nous expliquer tout le projet, nous l'avons intégré.

Dans ce que vous me dites, il y a deux dynamiques distinctes en jeu : d'un côté vous prenez les choses en route (blablabla) et de l'autre vous êtes là au moment de la naissance du projet (Jukebox). Quelles sont les différences entre ces deux expériences ?

blablabla est la première mise en scène qu'Emmanuelle fait seule. Elle est très attentive à la façon dont les choses se passent, qu'elles se passent bien pour tout le monde. Elle défend beaucoup le plateau, ce qui s'y passe. C'est une interprète, et la première de l'Encyclopédie de la parole. Elle sait la particularité de l'exercice. J'ai fait beaucoup de réunions avec elle pour qu'elle me raconte son projet de mise en scène, pour qu'elle me raconte son travail avec Armelle Dousset, l'interprète du spectacle. J'ai demandé à assister à un filage technique au théâtre de Vanves. Nous avons fait une séance particulière (généralement pour les filages techniques on essaie d'aller un peu à l'essentiel, d'aller le plus vite possible). Nous avons rajouté du temps pour que je voie leur manière de travailler. C'était intéressant de voir comment Emmanuelle et Armelle communiquaient entre elles, et avec le régisseur qui était là.

Puis Emmanuelle nous a dit, à Olivier et moi, que maintenant que nous partions en tournée, c'était à nous de faire les choix et de construire quelque chose de ce spectacle avec notre présence et notre regard. La confiance qu'on nous fait est très grande. Je savais déjà quand j'ai vu le spectacle que j'allais travailler dessus, et ça m'a donné plein d'idées, plein d'envies. Cependant, n'ayant pas participé aux répétitions, mon inquiétude était de savoir si j'allais pouvoir utiliser les mêmes mots, dans mon travail à venir, que ceux mis en place au sein de l'équipe. Après un moment, il y a eu une passation de rôle avec Anna Carlier, qui joue aujourd'hui en alternance avec Armelle. Avec Olivier nous avons pu assister aux répétitions de la passation, ce qui nous a permis de mieux comprendre comment elles se parlaient.

Il faut aussi savoir qu'Armelle est une machine de guerre. Je ne sais pas si toutes les comédiennes auraient pu tenir autant de dates. Ce n'est pas une comédienne d'ailleurs, elle est danseuse et comédienne. Tout est en place au millimètre près. Il y a assez peu d'écart entre chaque représentation. Au bout de dix dates on commence à comprendre ce qui a changé, mais au début c'est assez impressionnant de voir sa précision, de voir que ça ne bouge pas, ou par des choses infimes.

Pour *Jukebox* c'est très différent, mais du fait d'avoir déjà travaillé avec l'Encyclopédie, nous avons à présent un vocabulaire commun. Il apparaissait moins nécessaire à l'équipe que je sois là pour comprendre ce qu'il se passait aux répétitions ; il y a aussi des questions économiques, il ne faut pas se le cacher. J'ai participé à quelques séances, mais j'aurais préféré être là plus souvent aux répétitions parce que pour moi, ce travail nécessite aussi d'observer comment l'équipe travaille, pour pouvoir être, quand je me retrouve seule avec Ghita, le relais d'une structure qui n'est pas la mienne.

Je n'ai pas la main sur le choix des documents. Je donne mon avis, je ne me prive pas, mais ce n'est pas moi qui signe le spectacle, donc ce n'est pas moi qui choisis les documents. Je trouve ça intéressant parce que Joris ou Élise ont dix ans d'Encyclopédie de la parole, sept spectacles derrière elleux, et donc une expérience de ce qui fonctionne ou non. Un document qui me semble très intéressant du point de vue des phénomènes de la parole ne sera pas retenu parce qu'il ne convient pas au spectacle (il pourra intégrer la collection ou un autre spectacle, mais pas *Jukebox* où chaque document doit avoir une identité propre très forte). Il y a des moments où nous avons eu des discussions, où Élise et Joris m'ont expliqué pourquoi tel document ne marchait pas. Parfois, ou bien iels étaient d'accord avec moi, essayaient en répétitions et ne trouvaient pas, ou il s'avérait que le document ne marchait pas, finalement. C'était intéressant d'entendre, de suivre toutes ces discussions auxquelles je n'ai pas assisté sur *blablabla*, de voir le chemin depuis le moment où le document est trouvé jusqu'au moment où il est performé devant un public. C'est une vraie émotion, une vraie relation, une histoire que l'on construit avec chaque parole. Ce que je trouve intéressant aussi, à travers plusieurs projets de l'Encyclopédie de la parole, c'est que c'est une espèce de grand territoire de parole, mais aussi de relations et d'attentes vis-à-vis de ces paroles et du théâtre, de l'espace performatif.

Qu'en est-il de tout ce travail maintenant que les théâtres sont fermés au public ? Est-ce qu'il y a toujours des choses en cours autour de Jukebox ?

Oui. Pendant le confinement ça a été un peu dur parce que tout le calendrier prévu a été modifié radicalement. Il n'a pas été juste ajusté : Malakoff a été reporté complètement à la saison 2021-2022, Bobigny a éclaté (même si on a fait deux représentations dans un lycée) Gennevilliers a explosé aussi alors qu'il y avait beaucoup représentations hors les murs, en décembre et en janvier (les scolaires ont été maintenues). Ghita est venue quasiment tous les jours travailler au T2G. Elle a essayé de maintenir quelque chose parce qu'elle disait « si on joue il faut que je sois prête ». Le travail autour de Malakoff s'est arrêté, nous n'avons pas approfondi les discussions, parce que si le spectacle est reporté en 2021, on relancera sans doute un moment de collecte pour réactualiser les documents. De mon côté, il y avait beaucoup plus de travail de logistique et de planning que de discussions artistiques sur le projet, des discussions pour essayer de garantir que les représentations puissent avoir lieu, mais il n'y a surtout eu un arrêt. La production était en lien avec des lieux pour essayer de maintenir nos dates. De jongler avec les agendas. C'est un enfer, franchement.

Vous parliez de vos différents rôles à Joris Lacoste, Élise Simmonet et vous au sein de la création du Jukebox. Comment vous répartissez-vous les travaux, les tâches ?

La répartition existe de fait parce que chacun a sa place dans ce projet. Ghita est sur le plateau à faire des propositions, Élise à faire des contrepropositions, et moi je pouvais faire des commentaires sur ce qui se passait, c'est-à-dire en fonction de ce que je voyais, de la direction qu'elles prenaient. C'est une recherche assez collective. J'ai été présente un seul jour où Joris n'était pas là, ce qui a modifié des choses. C'est vraiment lui le metteur en scène de *Jukebox*. L'idée de mise en scène peut venir de quelqu'un d'autre, mais c'est lui qui, en définitive, la valide, l'organise. C'est lui qui a le *final cut* sur les propositions scéniques et c'est souvent lui qui a les meilleures idées de mise en scène. Il y a des choix de mise en scène, d'un point de vue de metteuse en scène, avec lesquels je ne suis pas d'accord. Mais ce n'est pas à cet endroit-là que j'interviens. Je ne suis pas là pour dire c'est bien ou c'est mal, je suis là pour dire est-ce qu'on y arrive et qu'est-ce qu'on comprend. Je suis comme une première spectatrice hyper avertie, qui a une vision d'ensemble du projet et qui va pouvoir faire les premiers retours qui seront pris en compte d'une manière que

ceux de n'importe qui. Par exemple, il y a des documents dans *Jukebox 'Gennevilliers'* que je ne comprends pas, je ne sais pas pourquoi on les garde et je le leur dis, mais ils en tiennent compte ou pas. C'est leur spectacle, pas le mien.

Élise, elle, est vraiment directrice artistique du projet. Elle a la vision d'ensemble de tous les *Jukebox* et elle a une espèce de compréhension du fonctionnement du projet à tous les étages. Elle est aussi plus sur la partie représentation : quand on joue hors les murs, il y a des lieux et des types de dispositifs qui marchent et d'autres non, qu'elle sait reconnaître du fait de son expérience du spectacle. Je fais la régie, comme Élise a pu le faire. En fait, c'est extrêmement important que Ghita ne soit pas toute seule à porter le projet et qu'elle sente que toute l'équipe travaille avec elle. Mon rôle, celui d'Élise et de Joris, est de faire équipe autour de Ghita : c'est quand même un spectacle où elle gère le public. C'est toujours le cas dans les spectacles de l'Encyclopédie (dans *blablabla*, par exemple, il y a tellement d'adresse au public que les gens répondent), mais là c'est différent : Ghita dialogue avec le public qui lui propose des documents. En milieu scolaire c'est encore plus fort. Il y a même parfois des discussions. Elle doit penser un équilibre entre le cours de la représentation, la place laissée au public pour qu'il se sente libre de proposer des choses, la nécessité qu'elle conserve toujours cette jubilation et cette envie de jouer, même si c'est un document qu'elle aime moins. Dans ce spectacle, la mécanique est hyper aléatoire. Il y a des représentations qui sont moins bien que d'autres parce que l'ordre des documents était à chier et que ça plombe tout. Il y a eu des représentations avec des classes hyper timides, qui ne voulaient absolument pas demander des documents, qui applaudissaient à la fin de chaque document. C'était trop mignon, mais en même temps complètement opposé au projet. Il y a des représentations, on ne sait pas pourquoi, c'est l'alignement des planètes : l'enchaînement produit de la diversité, une possibilité de récit. C'est vraiment très différent selon les représentations.

Il y a des choix de mise en scène qui vous parlent moins, comme vous le dites. La manière de travailler de l'Encyclopédie est donc différente de la vôtre ou d'autres que vous avez pu voir. Quelles sont ces différences et y en a-t-il aussi entre Jukebox et blablabla ?

Tout d'abord, les deux spectacles sont très différents : il n'y a pas d'enchaînement des documents dans *Jukebox*, c'est sur commande. Ghita travaille chaque document comme une chose en soi, tandis qu'Armelle et Anna sont obligées de travailler le document en lui-

même, dans la précision des phénomènes de parole, ainsi que, dans le même temps, la façon dont il s'inscrit dans l'énergie, dans l'écriture, dans la composition du spectacle. Pour *Jukebox*, la composition est unique, inédite et faite par les spectateurices et non par Ghita, Joris ou Élise. La responsabilité qu'a cette équipe dans le projet est de proposer des documents qui *a priori* fonctionnent, qui ont un intérêt en soi et qui peuvent produire un regard sur ce qu'on entend dans une ville, dans un territoire. Il faut donc veiller à un équilibre, à une diversité de points de vue, de types de voix, de phénomènes, de thématiques : l'enjeu de la collecte est très élevé. C'est le cas de tous les projets de l'Encyclopédie, mais dans *blablabla*, j'ai l'impression que de très bons documents ont été éjectés du spectacle parce qu'ils n'arrivaient pas à s'intégrer à la proposition générale. C'est ça la grande différence : le mode de composition du spectacle. La mise en scène du spectacle joue aussi, mais l'écriture de la partition c'est 50% de la mise en scène, je trouve.

Il y a d'autres différences. *Jukebox* est presque une initiation au travail de l'Encyclopédie de la parole. On retrouve le poste sur la chaise, la partition, et le micro qui sont un peu les trois grands modes de représentation du collectif. Ce n'est pas le cas de *blablabla* même s'il y a l'envie de montrer le principe (le spectacle commence sur l'enceinte du fond, avec le pad que la comédienne pour faire entendre les documents qu'elle se met petit à petit à reproduire). Cependant, au bout d'une heure, on a plus l'impression d'avoir fait, je pense, un trajet, d'avoir assisté à un bout de récit. Il y a une abstraction plus forte que dans *Jukebox* où il n'y a pas de continuité entre les documents. C'est ça la grande différence entre les deux.

Dans *Parlement* et *Suite n°4*, le point commun est que les documents sont rois. Dans le premier, ce sont vraiment les documents qu'ils aiment, qu'ils trouvent les plus beaux, et qu'ils ont envie de partager, et ils essaient de trouver un enchaînement. Il n'y a pas autre chose qui les guide. Alors que pour *blablabla*, c'est thématique (les paroles que les enfants et leur entourage entendent tous les jours), *Jukebox* aussi (les paroles qu'on entend tous les jours dans telle ville), *Suite n°2* également (la parole performative en Europe), etc. Dans ces cas-là, ce n'est pas le document qui a la priorité, mais le projet de spectacle qui va guider les choix. Dans le premier et le dernier, ce sont beaucoup plus les documents qui sont le moteur de la création. *Suite n°4* est une ode aux paroles réelles. Sa forme est particulière et exigeante, mais Joris dit aussi que *Suite n°4* n'aurait pas pu être *Suite n°1* : c'est l'aboutissement d'un processus. Je ne l'ai pas encore vu. D'ici là, *Parlement*, est mon spectacle préféré, le plus puissant. C'est le spectacle dans lequel j'ai le plus jubilé. *Suite n°*

2 c'est un putain de spectacle, je le trouve très politique, très corrosif. *Suite n°3* pour moi est moins réussi, mais par rapport à ce que me disait l'équipe, j'étais plutôt agréablement surprise et j'ai fait un retour à Joris très chaleureux par rapport aux déceptions que j'avais entendues.

Tout ça n'a rien à voir avec ce que je fais de mon côté. Le seul point commun est que je travaille à partir de collectes de matériaux et de témoignages (et donc de la parole), mais à travers la thématique du monde ouvrier. Il y a donc en commun, en amont, un gros travail dramaturgique de collecte, de rapport et de traitement de matière. C'est pas du tout le même traitement que celui de l'Encyclopédie, où la forme précède le contenu. Dans mes travaux, c'est le contenu qui m'a amenée à faire des entretiens, dont je me suis emparée par la forme, mais pas uniquement, et je travaille sur une dimension moins performative. Cependant, là où je rejoins l'Encyclopédie de la parole, c'est sur le fait que ce sont les documents qui donnent la solution : la matière détient la vérité, et il faut l'élucider.

Et du point de vue de la direction des interprètes, y a-t-il des différences avec ce qu'on peut voir ailleurs ou entre les deux projets ?

Ce qui est certain, c'est que dans les spectacles de l'Encyclopédie de la parole, l'identité des actrices est primordiale et leur choix est déterminant. Il faut des gens qui soient intéressés par ce travail : il faut être un petit peu obsessionnel pour travailler comme ça, il faut avoir ce goût pour la précision et être capable d'écouter cent fois un document, pour qui c'est une source de plaisir. Tout le monde n'a pas envie de faire ça.

Les retours qu'on peut faire à Armelle pour *blablabla* sont très techniques, sur son positionnement, notamment. Armelle est particulièrement centripète, elle a tendance à occuper le centre du plateau or l'idée de ce spectacle est aussi de pouvoir donner l'impression qu'elle a, à elle seule, occupé tout le plateau. Donc on lui dit, sur tel document, il faut que tu ailles plus à cour, plus à jardin, etc. On demande aussi souvent plus de relâchement vocal. Les échauffements des interprètes de l'Encyclopédie sont comme des entraînements de sport ! Anna et Ghita sont comédiennes et l'approche est différente. Je sais que pour cette dernière, le travail avec l'Encyclopédie est une source de perfectionnement technique de son corps, de son outil d'actrice. Je sais qu'elle voit une coach vocale, qu'elle fait de l'orthophonie. Elle apprend à placer sa voix, et à utiliser de différentes façons son outil vocal, à moins de se faire mal aussi. Armelle sait tout ça. Elle

est musicienne, chanteuse, donc elle est plus dans une technique à elle. Je pense que les trois ont dû développer leur technique vocale. Parce que l'exercice l'exige.

La manière de les diriger dépend aussi des paroles. Il y a des documents où le travail est purement technique. C'est le cas pour « Mais qu'est-ce que tu m'racontes Bernadette³⁷⁶ », un document de 6 minutes présent dans *Jukebox 'Gennevilliers'*, pour lequel Ghita pointe tous les phénomènes avec un geste (quand la voix monte elle met sa main en l'air, etc.). Comme Ghita a beaucoup de mal avec les voix graves, je lui fais retravailler certains points. Les retours sont donc souvent très techniques mais ils peuvent être très variés. Pour « C'est ça la réalité³⁷⁷ », par exemple, elle fait une chorégraphie à la Britney Spears, et on lui dit : « c'est trop *diva* ou pas assez, ça manque d'énergie ou pas ». On peut aussi évoquer un univers, la construction d'un personnage, travailler sur une situation, comme pour « D'la merde partout partout partout³⁷⁸ » : comment arriver à jouer qu'il y a de la merde partout, à nous le faire croire ? Je ne sais pas répondre à cette question sur la direction : il n'y a pas de rituel, ou de choses que je retrouve absolument tout le temps. L'approche est assez technique, ce n'est pas une direction psychologique, mais parfois ça peut aider d'avoir une toute petite indication qui dit « Il faut que ce soit plus joyeux », ce qui, pourtant, *a priori*, est assez psychologique.

L'Encyclopédie de la parole fait feu de tout bois. Quand on travaille avec de la matière documentaire, tout est bon tant que ce qu'on cherche sur le document est juste, tant que toutes ces choses qu'on se dit autour de la mise en scène d'un document vise à mettre en jeu le phénomène, physiquement. C'est le document qui donne le ton. Les mises en scène de l'Encyclopédie cherchent comment le corps, l'expression du visage, la voix peuvent être au service de la parole. Le meilleur moyen de le faire entendre, est donc parfois quelque chose de très concret, et parfois c'est quelque chose de beaucoup plus abstrait, qui va nous focaliser sur la forme. Dans *Jukebox 'Île-de-France'*, Joris a des propositions de plus en plus abstraites, pour vraiment se focaliser sur la parole.

Il y a beaucoup de choses qui sont amenées par les interprètes qui font 80% du travail seul-es, en écoutant les documents et en les apprenant. Leur écoute est déterminante

³⁷⁶ « Mais qu'est-ce que tu m'racontes Bernadette », in « Encyclopédie de la parole », [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/mais-quest-ce-que-tu-mracontes-bernadette>]

³⁷⁷ « C'est ça la réalité », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/cest-ca-la-realite>]

³⁷⁸ « D'la merde partout partout partout », in *Ibidem*.

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/dla-merde-partout-partout-partout>]

et Joris en a totalement conscience, parce qu'il y a très peu de temps de répétitions. Pour reprendre *blablabla*, Anna a eu une semaine de répétition, pas plus, mais elle a travaillé seule sur les enregistrements pendant deux mois. Elle a eu, dans ce temps, deux séances avec Emmanuelle, mais ça restait quelque chose de solitaire. Je suis très impressionnée par ça.

TRAVAILLER EN OSMOSE

Geoffrey Carey pour Thomas Roy, entretien réalisé à Paris le 11 janvier 2021

Ce second entretien avec Geoffrey Carey a lieu après la recreation de Suite n°1 dans le cadre du Festival d'Automne à Paris 2020. Le comédien raconte comment les retrouvailles ont eu lieu.

THOMAS ROY : Lors de notre précédent entretien, qui a eu lieu plusieurs mois avant la reprise de Suite n°1, vous évoquiez la difficulté de l'exercice et le fait qu'il allait y avoir peu de temps de répétitions.

GEOFFREY CAREY : C'était ça le plus difficile. Les apprenti·es d'Asnières ont eu plusieurs semaines de répétitions, et nous, les ancien·es, ne les avons rejoint·es que pour quatre jours (trois pour ma part, à cause d'un empêchement). La difficulté n'est pas vraiment due à l'apprentissage des enregistrements cette fois, car, même s'il a fallu que je reprenne tout pendant un mois, j'avais quelques restes, mais de devoir se mettre au diapason de toute l'équipe en un temps si court. Les comptes-rendus par mail de Glenn [Kerbiquet]³⁷⁹, ou des vidéos qu'il envoyait, qui assistait Joris [Lacoste], des répétitions avec les jeunes m'ont beaucoup aidé pour mon travail préparatoire. L'apprentissage de nouveaux documents était difficile également. En 2013 nous apprenions ensemble, en répétitions : nous nous mettions d'accord sur les prononciations, etc. Ici, comme nous avons peu de temps, les nouveautés étaient surtout prises en charge par les apprenti·es. Les ancien·es étaient moins exposé·es.

Vous vous fondiez dans le chœur de parole.

Oui. Si ce n'est que, au sein du chœur, et on le voit très bien dans la captation, chaque personne est importante. C'est comme des solos ensemble.

³⁷⁹ Assistant à la mise en scène sur *Suite n°1 'Redux'*.

Les individus qui composent ce chœur, justement, ne sont pas ceux de 2013. Qu'est-ce que ça fait de reprendre un spectacle avec seulement une partie de la troupe originelle ?

Ça nous a manqué. C'est un travail qui se fait en osmose parce qu'on écoute tout le temps les autres et ça a une influence sur la manière dont on parle. Il y avait toujours Barbara [Matijevic] à côté de moi pour les textes en italien, et elle n'était pas là au T2G. C'était un peu difficile parce qu'on s'adapte aux corps à côté de soi, on n'entend pas sa voix : elle se mélange à celle des autres. C'est comme une fête de famille c'est quand les cousin·es ne sont pas là. C'est triste mais ça va, justement parce que les jeunes étaient supers. Moi je joue le rôle du vieux, avec Frédéric Danos. J'ai adoré retrouver Nicolas [Rollet], le chef d'orchestre. C'était d'ailleurs plus facile de le suivre, j'étais plus précis qu'à l'époque.

Vous étiez plus précis parce que vous aviez gardé l'exercice en mémoire ? Vous étiez plus à l'aise, vous sentiez plus de liberté ?

Pas plus de liberté. On est libre mais dans une contrainte très précise : on doit faire tout ce que Nicolas nous dit de faire, ce qui est dangereux parce que je suis très dépendant de lui. Cela dit, j'étais plus à l'aise parce que je savais ce que je faisais et je savais que ça allait marcher. En 2013, j'étais tellement timide que lors du premier filage aucun son n'est sorti de ma bouche. Quelques jours après, nous étions allé·es jouer le spectacle dans un bar à Bruxelles, et j'étais tellement traumatisé, mon corps était tellement tendu à côté des autres que les gens me prenaient pour un serveur. C'est un exercice très difficile mais on sait qu'il ne sera jamais parfaitement exécuté. Il y a toujours des erreurs. Il y a toujours quelqu'un qui dit un mot de trop, même Nicolas se trompe. C'est pour ça qu'il faut suivre les autres mais pas en être dépendant·e. Ça apprend à être égoïste ensemble. Cela dit, je prends beaucoup de plaisir à faire ce travail que je trouve passionnant. Je pense que le théâtre ira de plus en plus vers des choses comme ça, parce que ce n'est pas psychologique, toutes les émotions passent, et c'est fascinant pour le public.

S'ÉCHAPPER EN SECRET

Léa Delmart à Thomas Roy, entretien réalisé en visioconférence le premier mai 2021

Apprentie de l'ESCA (École Supérieure de Comédiens par Alternance) jusqu'à l'été 2021, Léa Delmart a participé à la recréation de Suite n°1 'Redux' en septembre 2020. Dans cet échange, la comédienne revient sur son rapport à ce travail tout à fait singulier, en particulier sur l'effet du groupe au plateau.

THOMAS ROY : Vous avez fait partie de la distribution de Suite n°1 en tant qu'apprentie à l'ESCA. Je sais que vous avez été auditionnée pour faire partie de l'aventure. Comment cela s'est-il passé ?

LEA DELMART : Une semaine et demie avant l'audition, nous avons reçu une annonce à l'ESCA, sans critère de genre, sans aucun critère physique. Nous avons dû préparer trois enregistrements (un en anglais, un en italien et un en français – « Calculer une intégrale³⁸⁰ »). On nous a dit d'apprendre les enregistrements et de les reproduire à l'identique. On nous auditionne toutes le même jour, par groupes de cinq ou six, face à Nicolas [Rollet] qui nous fait travailler. Quatorze ont été retenues.

Ça représente les deux tiers de la distribution du spectacle, le reste de l'équipe étant composé d'actrices qui étaient là au moment de la création en 2013. Comment s'est passée la rencontre de ces deux groupes dans le groupe ?

Ça n'a pas eu lieu tout de suite. Nous avons d'abord travaillé deux semaines à l'ESCA avec Nicolas, Joris [Lacoste] et Glenn [Kerbiquet]. Nous nous sommes confrontés aux textes, à la manière de travailler. La réunion a eu lieu au T2G pour la dernière semaine de répétitions. Contrairement à ce qu'il se passait en 2013 (où il y avait une distribution fixe complétée dans chaque ville par onze invités), comme nous étions plus nombreux, nous étions sur la plupart des morceaux. C'était une décision de Joris de refaire l'équilibre. Nous avons aussi dû nuancer notre travail. Quand nous avons travaillé

³⁸⁰ « Calculer une intégrale », in « Encyclopédie de la parole ».
[En ligne : <https://encyclopedielaparole.org/fr/documents/calculer-une-integrale>]

à l'ESCA, nous nous sommes mis·es d'accord sur des sons, des intonations, etc. Or ce n'étaient pas toujours les choix faits à l'époque. Il faut trancher : on doute, on remet tout en question, on réécoute l'enregistrement. On réécrit une fois encore, on réapprend de nouveau, inlassablement. J'ai aimé travailler avec elleux. On se rend compte qu'on a les mêmes problématiques, aux mêmes endroits. Les difficultés sont les mêmes pour toutes, même dix ans après.

Quelles sont ces difficultés ?

Je pense notamment à un texte en néerlandais particulièrement difficile³⁸¹. Je me souviens ne pas avoir appris à l'œil, parce que je ne comprenais rien aux mots qui étaient écrits, mais uniquement à l'oreille. Il fallait se mettre d'accord sur la prononciation, sur la manière de faire sonner les sons dans la bouche, d'une part, mais aussi, dans ce cas-là, sur la puissance à envoyer à certains moments.

*Comment avez-vous pris en charge ces enregistrements, en tant que comédienne ?
Est-ce que cette précision qu'on vous demande d'avoir vous requiert un engagement physique particulier ?*

Parfois j'apprends mes textes dans le métro, dans la tête. Ici c'est impossible. Même seule, essayer d'entendre et de refaire dans sa tête c'était impossible. Il y en a quelques-uns que j'ai décidé de ne pas apprendre. Notamment pour un enregistrement où on reproduit les souffles d'une femme qui accouche³⁸². J'y suis allée au feeling, je suivais Nicolas. C'est plus une question d'écoute, de respiration commune au plateau. J'apprenais toujours à voix haute et pour la plupart je me mettais debout pour engager le corps aussi. D'ailleurs il fallait que je sois vigilante avec ça. Le corps ne peut pas se laisser aller et faire ce qu'il aimerait faire. Au plateau on se tient, et suivant ce que dit Joris sur le texte, on n'a pas le droit de bouger le petit doigt.

³⁸¹ « De abdoer twiste », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/de-abdoer-twist>]

³⁸² « Here's your baby », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/heres-your-baby>]

Comment s'articule cette contrainte par rapport au moment du plateau ? Est-ce qu'il y a quand même des espaces de liberté ?

Oui, même si on le comprend plus tard. Joris commence par dire qu'il n'y a pas d'espace de liberté. Ceux qui osent un peu sont remis·es en place. On ne doit pas être vu·e ou entendu·e parmi le groupe. Au fur et à mesure du travail, certain·es – je ne me suis pas gênée – s'échappent. C'est extrêmement agréable de laisser échapper des choses en secret. Joris ne dit rien soit parce qu'il ne voit pas, soit parce que finalement ça lui convient. Il y a certains textes où nous sommes complètement libres dans le cadre qui nous est donné. Pour un enregistrement en italien³⁸³, une discussion téléphonique, nous avons le droit de travailler avec nos mains. Certain·es mimaient le téléphone, d'autres parlaient avec leurs mains. Nous étions libres de notre corps, mais nous ne pouvions pas bouger de notre place.

Vous devez donc toujours être extrêmement concentré·es.

Dès que Nicolas a les mains en l'air, on est mobilisé·es sur le morceau, tendu·es. Mais dès qu'il baisse les bras à la fin du morceau, on redevient nous-mêmes. On en a besoin pour souffler et bien se positionner pour la suite. Par ailleurs, tout le monde se déconnecte un peu, parfois, se laisse porter par les autres. Et puis, évidemment, il y a des erreurs. À un moment, lors de la dernière, sur « Calculer une intégrale », je fais un faux départ. Nicolas lance un morceau qui doit commencer par un petit bruit de bouche, et je pars sur « Donc ! », toute seule. Je dois assumer. Tout le monde se marre, c'est horrible, et en même temps c'est trop jouissif. En fait, ça arrive. Il faut jouer avec et rebondir, comme tout au théâtre.

C'est donc un exercice agréable, qui vous a plu.

Je crois que je n'ai pas du tout aimé le travail, le labeur : répéter, encore et encore. Mais j'ai adoré les représentations et même la générale – à partir du moment où on commence à filer le spectacle et on sent l'énergie globale, et où l'on peut prendre encore plus de liberté. Là c'est vraiment très agréable. Par ailleurs, je dirais que le chœur remet un peu en place l'égo. On est un·e parmi une vingtaine. Mais c'est agréable aussi de se sentir

³⁸³ « Un problema », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/un-problema>]

cachée, d'être au plateau, regardée, et en même temps savoir que là peut-être personne ne me voit quand je fais ça. J'ai naturellement un vrai plaisir de dire le mot. Là c'était un peu décalé, parce que ce n'était pas ma décision de son, de souffle alors que j'aime profondément décider de ma partition de l'endroit où je fais une longue, de l'endroit où je coupe.

LA PAROLE EST UNE PRODUCTION MELODIQUE SPONTANEE

Pierre-Yves Macé à Thomas Roy, entretien réalisé en visioconférence le 5 mai 2021

Pierre-Yves Macé a croisé très tôt la route de l'Encyclopédie de la parole. C'est à ce compositeur que l'on doit plusieurs des pièces sonores, les premières propositions du collectif. C'est à lui que l'on doit la musique des Suites chorales. Il nous explique sa démarche.

THOMAS ROY : Pourriez-vous revenir sur votre parcours avec l'Encyclopédie de la parole ? Comment cela a-t-il commencé ? Quel lien entretenez-vous avec le collectif ?

PIERRE-YVES MACE : Cela remonte quasiment au début. J'ai été contacté en 2007 par Jérôme Mauche (qui faisait alors partie du projet avec Nicolas Rollet et Joris Lacoste) au moment où l'Encyclopédie était en train de se constituer et cherchait des artistes sonores pour les *Pièces sonores*. J'ai fait une pièce pour l'entrée « Plis ». L'année suivante, Joris a voulu changer un peu de formule : plutôt que de faire intervenir chaque mois un nouvel artiste sonore pour une pièce, il s'agissait de mettre en place un groupe qui puisse travailler ensemble toute la saison. J'étais toujours chargé de créer les pièces sonores (Sympathies, Indexations, etc.), mais je me suis trouvé également associé aux nouvelles formes initiées au cours de cette saison : des conférences (j'en ai fait une avec Nicolas Fourgeaud sur la notion de « résidus »), des jeux et la Chorale de l'Encyclopédie, dont j'ai assuré la direction pendant deux ans (2008-2010), Cette *Chorale* annonçait un peu *Suite n°1*, mais dans une version moins spectaculaire : on la jouait comme de petits intermèdes au cours de nos soirées. Il est ensuite venu un moment, vers 2010, où je me suis éloigné de l'Encyclopédie, tout en suivant ses activités. Puis, à la demande de Joris, j'ai travaillé sur *Suite n°2*, pour laquelle j'ai écrit quelques petites pages chantées par les interprètes. Nous avons eu envie de continuer à travailler ensemble, et nous avons co-signé *Suite n°3*. Avec ce spectacle ainsi que la *Suite n°4* qui a suivi, mon implication en tant que compositeur est devenue beaucoup plus importante, j'ai réalisé un travail beaucoup plus poussé en termes de composition musicale.

Vous composez donc souvent avec de la parole ?

Oui, mais c'est venu de là. J'avais un intérêt pour la voix parlée depuis longtemps – c'est une des raisons pour lesquelles je me suis senti bien dans ce collectif. J'aime écouter les paroles de façon formelle. Cependant je n'ai vraiment composé avec la parole qu'à partir de ma rencontre avec l'Encyclopédie.

Est-ce qu'il y a quelque chose qui change quand on compose pour la parole ?

Oui, c'est ça qui m'intéresse. Je considère la parole comme une production mélodique spontanée. C'est comme dans le jazz : il y a des schèmes, des tropes préexistants qui ont une valeur expressive (comme l'intonation montante qui marque l'interrogation), et en même temps il y a une imprévisibilité totale dans la manière dont on les utilise. Je suis passionné par ce croisement entre l'invention spontanée et la mobilisation de tout un fonds immémorial de façons de faire. Le défi de *Suite n°3* était de trouver le bon équilibre entre parole et chant. Il fallait qu'on ait l'impression que les interprètes parlent et non qu'ils chantent comme dans un opéra classique. Le travail que nous avons fait s'est divisé en deux temps : d'abord un travail purement musical, avec la partition et le piano. Ensuite, le travail a été plus théâtral : il s'agissait de revenir au document, à la parole. L'enjeu était alors de « mettre en sourdine » tout le travail musical afin de donner l'impression que les paroles étaient prononcées de façon spontanée. En somme, il fallait retrouver la spontanéité à travers un travail immensément méticuleux. C'est ce qui rend ce spectacle intéressant : c'est une sorte de négociation permanente pour trouver le point d'équilibre entre la musique et le théâtre.

Vous avez dit « je considère la parole comme une production mélodique spontanée ». Pouvez-vous revenir sur cette idée ?

Oui, bien que ce ne soit pas seulement ça, évidemment. Disons que d'un point de vue musical, quand on parle, on ne cesse de faire de la mélodie. C'est quelque chose auquel on ne fait pas attention quand on est focalisé sur le sens. Mais quand on écoute la forme sonore de la parole on se rend compte que ce sont des mélodies qui sont parfois tellement complexes qu'on a l'impression qu'elles sont produites par des musiciens. En transcrivant un document pour *Suite n°3* dans lequel on entend une femme espagnole faisant sa liste de

courses³⁸⁴, je n'ai pu m'empêcher d'imaginer que cette dame chantonnait en réalité un chorus de jazz au saxophone. C'est quand même étonnant d'entendre ce genre de chose dans la parole la plus banale et la moins préoccupée de musique qui soit.

Vous voulez dire que ces paroles mobilisent des éléments de grammaire musicale identifiables qui vous sont utiles pour composer.

C'est un processus qui se passe dans les deux sens : la musicalité de la parole me donne de la matière, et en même temps, en la transcrivant, je lui donne une forme, je « force » un peu sa musicalité pour la rendre intelligible.

Comment sont faits ces choix que vous opérez au moment d'établir la partition ? Est-ce que vous procédez, par exemple, à une schématisation de la forme que tend à prendre la parole ?

Ce que vous décrivez là correspond aux partitions de la *Chorale*, ou des *Suites n°1* et *n°2*. On schématise intuitivement l'intonation, le rythme, sans aucune référence aux notes de musique. C'est surtout l'écoute des documents qui est la véritable partition. Nous avons procédé tout à fait différemment pour *Suite n°3*, car j'ai écrit une partition musicale plus « standard », disons. Je prenais le document, je lui appliquais un tempo, et ensuite je faisais du relevé de notes comme on fait de la dictée mélodique au solfège. Évidemment c'était un peu schématique parce que c'est impossible de noter tous les détails. Il m'est d'ailleurs arrivé d'être très maniaque sur certains points (changer de tempo à chaque mesure, par exemple) et de me rendre compte ensuite que cela ne se justifiait pas musicalement, voire que cela entravait le travail – spontanément, les interprètes revenaient à quelque chose de plus idiomatique. Je touchais là à une limite de ce qui est possible de faire. Pour *Suite n°4*, je n'avais pas du tout la même contrainte de noter chaque parole. Comme c'est enregistré, j'étais assuré que les hauteurs et les rythmes seraient toujours les mêmes. J'ai fait une transcription lacunaire en fonction de mes besoins. La musique oscille entre des moments où elle suit la parole et d'autres où elle avance en parallèle. Les rendez-vous entre parole et musique sont plus ponctuels. Ça m'a permis de m'échapper un peu du terrain purement

³⁸⁴ « Me parece que le han bajado de precio, in « Encyclopédie de la parole ».

[En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/me-parece-que-le-han-bajado-de-precio>]

mélodique, d'explorer tout le travail des timbres, des couleurs des instruments et de leurs alliages, avec des sons moins identifiés que ceux du piano.

Savez-vous comment les interprètes de Suite n°3 ont vécu l'exercice ? Ont-ils trouvé de la liberté malgré toutes ces contraintes ?

Il faut d'abord préciser que ce n'étaient pas les mêmes interprètes pour *Suite n°2* et *Suite n°3*. Pour *Suite n°3*, nous avons longtemps cherché avant de trouver en Bianca et Laurent les interprètes de nos rêves. Ils devaient être à la fois chanteurs professionnels, bons lecteurs de musique, et avoir une présence scénique d'acteur ; on leur demandait de parler en 24 langues, tout en chantant une partition très complexe et en performant des actions scéniques ! Sans parler de leur grand talent, ils ont fait preuve d'un courage hors du commun... Pour ce qui est de la relation contrainte/liberté, je dirais que c'est un peu comme les pièces du compositeur anglais Brian Ferneyhough qui écrit des musiques terriblement complexes, où chaque note écrite est ornée d'énormément d'indications. C'est impossible à jouer tel quel. L'interprète doit donc choisir de mettre l'accent sur tel ou tel aspect de la musique. Paradoxalement, il y a tellement de contraintes que l'interprète a une certaine liberté de choisir. Je pense qu'il y a un peu de ça pour *Suite n°3*. Il y a toujours une négociation avec la partition. C'est ce qui leur permettait de faire chaque soir un spectacle très différent. C'est trop inconfortable pour être parfaitement interprété.

Pour Suite n°4, cependant, la parole n'est pas interprétée mais diffusée. La question de l'imperfection ne se pose donc pas. Y a-t-il cependant des éléments qui viennent rompre avec un déroulement mécanique du spectacle, qui font que chaque représentation est différente ?

C'est un spectacle qui est complètement *timecodé* de tout point de vue (parole, surtitres, lumière). Les musiciens ont un métronome dans l'oreillette qui leur permet de s'ajuster. Malgré cela, toute la liberté de jeu demeure : le métronome n'empêche pas de ruser avec le tempo, le travail des nuances, le choix des détails à mettre en lumière restent entiers. La partition autorise énormément de modulations par rapport à ce qui est écrit. Le spectacle a été peu joué, je manque donc un peu de recul, mais je peux dire que je n'ai jusqu'ici jamais entendu deux fois la même musique. J'ai senti que les interprètes

apportaient quelque chose de différent à chaque fois, la petite variation dans cet univers où tout est extrêmement écrit et millimétré. Les musiciens sont la part humaine du spectacle.

Savez-vous comment ces interprètes ont ressenti le fait de s'inscrire dans la parole, de jouer avec elle ?

Non, c'est difficile de savoir. C'est une situation de jeu qui reste assez inconfortable : ils entendent un métronome dans l'oreille, ils ne se voient pas très bien (généralement en musique de chambre, les musiciens ont besoin de se voir), et ils doivent suivre une partition assez dense. Cependant cela va changer parce que le spectacle va être réécrit. Les musiciens seront en fosse et le plateau restera vide du début à la fin. Tout l'aspect « manutention » et déplacements des instruments sera mis de côté et ils n'auront plus qu'à jouer la musique. Ils seront sans doute encore plus à l'écoute de ce qu'ils jouent, et donc aussi de la parole.

Ces changements sont-ils dus à des problèmes externes ou des choix artistiques ?

C'est un peu les deux. Pour des raisons sanitaires, il se trouve que nous devons faire une version sans interprètes – « installation » – pour le Kunstenfestivaldesarts de Bruxelles. Cette proposition est un peu particulière pour nous parce que *Suite n°4* est vraiment un spectacle avec une dramaturgie – un début, une fin – et pas un flux dans lequel on peut ne prélever que quelques minutes. Mais on s'est résolu à le faire. Cette version a complètement bouleversé la mise en scène ; l'idée de faire apparaître les musiciens ne nous a plus semblé très juste. La fosse permet d'ailleurs de résoudre beaucoup de problèmes, y compris des problèmes musicaux. Je dois dire que je reste malgré tout attaché à la version éphémère de *Suite n°4* (celle dite « de Strasbourg ») où il y avait de très belles images, notamment l'acte 4, quand les musiciens étaient placés en ligne. Je trouvais ça très beau de les voir jouer. Mais je suis confiant : lorsqu'on modifie un spectacle à ce point, inévitablement on doit faire le deuil de quelques idées et principes. Je suis persuadé qu'au bout du compte le spectacle – la proposition artistique assez forte qu'il porte – y gagnera en lisibilité.

INTERPRETER LA PAROLE

Emmanuelle Lafon à Thomas Roy, entretien réalisé à Montreuil le 22 mai 2021

Emmanuelle Lafon est la première interprète de l'Encyclopédie de la parole. C'est également la première, après Joris Lacoste, à avoir mis en scène un spectacle pour la compagnie. Elle revient dans cet entretien sur son parcours, où la question du travail de l'interprète est toujours centrale.

*THOMAS ROY : Vous êtes l'interprète de *Parlement*, le premier véritable spectacle de l'Encyclopédie de la parole. Vous avez donc connu les débuts du collectif quand il a vu le jour aux Laboratoires d'Aubervilliers. Avez-vous participé aux tous premiers moments ou avez-vous rejoint le projet seulement au moment de la création du seul en scène ?*

EMMANUELLE LAFON : J'ai rejoint l'aventure parce que le collectif cherchait quelqu'un pour un spectacle qui serait *Parlement*. Mon rôle au sein de la compagnie ne s'est pas limité à ça. J'ai participé aux *Chorales*, qui sont le contraire de *Parlement* (puisqu'elles consistent à faire dire quelque chose à plusieurs sous la direction d'un seul), qui a évolué en *Suite n°1*. Avec ce spectacle, nous avons commencé à faire de la polyphonie, à voir comment plusieurs voix différentes pouvaient en construire une seule. Nous avons par exemple fait Marge³⁸⁵ des *Simpson* à quatre : je mettais du grasseyement, quelqu'un prenait en charge l'aigu, les autres le médium et le grave et on se disait que c'était Marge. Nous avons eu ensuite envie de pousser ce travail de la polyphonie dans une forme moins massive, moins autoritaire : *Suite n°2*. Avant de faire plus de place à la musique pour les deux dernières *Suites chorales*. Ce que je trouve passionnant dans ce qu'on fait c'est que chaque expérience en amenait une autre.

Cette démarche expérimentale que vous décrivez, est-elle consciente ?

Oui. Quand j'ai rejoint le groupe pour *Parlement* en 2009, je ne m'attendais pas à ce que ça donne un spectacle. C'était dans le même esprit que les *Pièces sonores* qui

³⁸⁵ « She can talk », in « Encyclopédie de la parole ».
[En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr/documents/she-can-talk>]

n'étaient jouées qu'une fois. C'est un essai qui a fonctionné et qui nous a donné l'envie de continuer à écrire. Le dispositif de *Suite n°4* est super parce qu'il est encore expérimental, plus de dix ans après : il n'y a jamais eu de diffusion des enregistrements originaux sur tout un spectacle (seulement à la toute fin de *blablabla* où l'on entend des documents qui ont été reproduits juste avant – ce à quoi je tiens beaucoup).

Ce spectacle, justement, est le seul de la compagnie qui n'est pas mis en scène par Joris Lacoste. Est-ce qu'il constitue une rupture dans la démarche de la compagnie, ou est-ce qu'il s'y inscrit, au contraire ?

J'ai mis en scène ce spectacle dans la continuité du travail fait avec Joris, avec un esprit complètement collectif. C'est quelqu'un qui a la grande qualité, en dépit de son caractère d'auteur solitaire, d'avoir besoin de travailler avec d'autres et de partir de leurs propositions sur lesquelles il rebondit pour peaufiner l'écriture, la mise en scène. C'est vraiment de l'écriture de plateau. J'ai la sensation d'avoir été très active et créative en tant qu'interprète. J'ai pensé *blablabla* de la même manière. Cependant, contrairement à *Parlement*, je ne voulais pas que l'interprète soit fixe – sans que ce soit trop visuel (pas de changements de costumes, de grands effets de lumière, etc.).

Ce spectacle est signé Emmanuelle Lafon, ou Encyclopédie de la parole ?

C'est un point sensible récurrent dans les collectifs. La manière dont les spectacles sont présentés dit souvent beaucoup. Il y a toujours écrit « Encyclopédie de la parole / [le nom de la personne qui met en scène] ». Pour *blablabla*, c'est « Encyclopédie de la parole / Emmanuelle Lafon ». Joris signe la partition. Je considère qu'on a co-écrit, parce que c'est essentiellement de l'écriture au plateau.

Il y a quelque chose de collectif dans votre façon de parler de ce travail. Est-ce que vous participez toujours, même de loin, aux spectacles dans lesquels vous ne jouez pas ?

Il y a un esprit collectif mais je ne participe pas à tout. J'ai suivi *Suite n°3* parce que je créais *blablabla* en même temps. Je n'ai pas fait partie de l'équipe qui a travaillé sur *Suite n°4* non plus.

À propos de votre travail d'interprète justement, on vous voit dans Parlement effectuer un travail corporel particulièrement important pour prendre en charge la parole, passer d'une langue à l'autre, d'une adresse à l'autre. Quelle est la place du corps dans votre travail ?

Être interprète c'est être un corps, que ce soit pour l'Encyclopédie de la parole ou pour n'importe qui d'autre. Nous avons essayé plein de choses dans *Parlement* : accompagner la parole de gestes qui viendraient naturellement, faire des mouvements qui ne correspondent pas du tout au flux de la parole (ce qui s'est beaucoup fait pour *Suite n°2* et que Joris fait de plus en plus). À un moment donné, pour *Parlement*, nous avons décidé qu'il fallait que j'arrête de bouger. Cependant parler, émettre un son, c'est faire vibrer ses cordes vocales. La respiration est un geste. Même si ça ne se voit pas, je ne suis jamais immobile, et d'autant moins pendant une heure au cours de laquelle je prends en charge plein de « personnages ». Le parti pris a donc été de réduire les mouvements le plus possible, pour ne laisser échapper que ce dont j'ai besoin pour parler, m'adresser aux gens, me souvenir de la partition.

Vous travaillez aussi beaucoup sur l'espace pour jongler d'une adresse à l'autre.

En effet. Le changement d'adresse est un des moteurs de *Parlement*. On ne parle pas dans le vide. On émet un son et une oreille l'écoute. On peut parler seul·e, mais c'est à soi, à Dieu, etc. Quand on est interprète, on doit préciser d'où on parle et à qui on parle. Ce jeu d'adresse, corporellement ça a un impact sur le corps : savoir qu'on parle au premier rang, à telle personne au fond, celle-ci à cour, etc. Et mine de rien, pour un spectacle où je dois bouger le moins possible, on m'en parle vachement de ce corps. C'est très physique.

Comment est-ce que vous le mobilisez, ce corps, justement, lorsqu'il s'agit de ne pas bouger ou d'aller à l'encontre des mouvements qui pourraient vous venir naturellement ?

J'ai beaucoup apporté des mouvements qui ressemblent un peu à des mouvements de chef d'ensemble vocal, comme si je dirigeais ma propre parole. Ça me cale dans le

temps : je compte les crocodiles. Dans *Suite n°2* il y a une Colombienne³⁸⁶ qui s'énervé contre un service de télécommunication, je compte mes crocodiles. Il y a donc un contraste entre une parole très virulente et un corps qui bat la mesure, comme si j'étais dans un concert de musique classique. Ça cadre la parole. De toute façon, plus on pense le corps, plus on le soutient, plus on va aller loin dans ce qu'on veut donner à entendre. C'est ce qui est très difficile dans *Parlement*. Comment rester debout en répétitions des heures entières en tournant seulement les yeux à droite à gauche ? On n'en peut plus. Cependant, quand on est vraiment concentré-e, il y a une tension intérieure très forte. Le travail de restitution vocale demande d'avoir conscience d'une certaine posture physique intérieure. Je sais par exemple que j'arrive à faire ce document quand je me mets dans ce volume-là de ma voix, dans ces graves ou ces médiums. Si j'en refais un plus grave qu'il n'est réellement, ça peut me permettre de reproduire certains aigus que je ne pourrais pas atteindre, et ainsi rendre toute l'amplitude que je ressens quand je l'écoute. Parce que restituer ce qu'on entend ce n'est pas possible. Bizarrement, les fois où ça marche le mieux (et quand je dis marcher c'est quand j'arrive à évoquer au public un berger dans la montagne si c'est sa parole que je porte) ce n'est pas quand j'essaie de reproduire une voix, mais en me mettant plus moi dans ma voix ce qui me permet de dessiner plein de détails que j'ai entendus ou qui me touchent. Par ailleurs, en fonction de ce qu'il y a avant ou après un document, en tant qu'interprète, je choisis d'appuyer ou non l'effet de contraste ou de continuité voulu dans le montage.

Vous avez tout à l'heure évoqué la notion de personnage en souriant. Vous parlez ici du fait qu'il est impossible de reproduire exactement une parole mais qu'on ne pouvait en donner que sa lecture (ou son écoute) personnelle. Qu'est-ce que vous reproduisez exactement ? Est-ce que ce sont seulement des formes sonores, est-ce que ce sont des personnages (ceux qui ont prononcé cette parole ou ceux que vous imaginez en les écoutant), est-ce que c'est un mélange des deux ?

Je suis obligée de me raconter quelque chose. Je vais forcément m'intéresser à ce que cette voix me dit. Le contenu d'abord, mais également la forme (qui est toute la question de l'Encyclopédie de la parole) c'est-à-dire que j'essaie de comprendre toutes les

³⁸⁶ « Porque no me llaman », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/porque-no-me-llaman>]

stratégies conscientes ou non mises en place pour parler. Par exemple, dans *Parlement*, il y a un document tiré d'un flow *a capella* de Dizzy Rascal³⁸⁷, un rappeur anglais. Je ne cherche pas à me moquer des gens, à faire croire que je suis un mec, anglais, que je suis noir, que j'ai des gros biscottos, etc. Je n'ai pas essayé d'être ce que je ne suis pas, mais de réutiliser les stratégies verbales qu'il a pu utiliser en me les appropriant. Je crois que c'est parce que je fais ça que je vais réussir à le restituer. C'est donc une sorte de personnage, qui naît de la manière dont une parole est prononcée, et de la façon dont elle entre en relation avec les autres au sein d'un montage.

Comment prenez-vous en charge cet enchaînement dont vous parlez ?

Il y a un grand problème de souffle qui n'est pas organique puisqu'on n'arrête pas de sauter d'une manière de respirer à une autre. En tant qu'interprète, on coud notre propre ligne de souffle, en inspirant parfois ailleurs que dans le document original pour mieux donner à entendre ce que le montage cherche à mettre en valeur. C'est une grosse vie intérieure, comme un sous-marin. On ouvre la pompe, on se met dans le bas ventre, les épaules sont relaxées, le plexus est tout à fait ouvert.

Cette expérience d'interprète que vous décrivez ici vous a-t-elle servi au moment d'écrire et mettre en scène blablabla ?

Oui complètement. Moi je suis interprète, j'adore les interprètes. Je voulais que l'interprète soit le point de départ du spectacle. Par ailleurs, le principe d'enchaînement repose essentiellement sur les transitions. Nous avons beaucoup écrit à partir de ça avec Joris, et j'ai transmis mon expérience à Armelle et Anna³⁸⁸.

Dans Parlement, il y a des partitions devant vous, sur un pupitre. Qui ne sont pas musicales ? Quel est le rapport avec ça, comme une musicienne face à sa partition ?

Oui, ce sont les transcriptions. Il y en a aussi dans *Suite n°2*. Au départ, c'est un aide-mémoire, comme je n'arrivais pas à tout retenir. J'avais même des feuilles A3 que je

³⁸⁷ « Hot like a kettle », in *Ibidem*. [En ligne : <https://encyclopediedelaparole.org/fr/documents/hot-kettle>]

³⁸⁸ Armelle Dousset et Anna Carlier, les deux interprètes en alternance de *blablabla*.

tournais l'une après l'autre en distribuant mon regard entre le public et le pupitre. Maintenant que je connais la partition, c'est devenu comme un accessoire. Parfois je la regarde alors que je sais très bien ce que je vais dire mais c'est pour jouer mieux Deleuze qui regarde un peu le bouquin qu'il a apporté dont il voulait parler. Je joue aussi avec le public : je suis Deleuze, je les lâche, je reviens toujours en Deleuze, je les lâche, je reviens avec une autre parole. Ça crée de la surprise. Ce que je trouve magnifique dans *Parlement*, c'est qu'il y a plein de situations qui pourraient être crédibles (un·e conférencier·e à son pupitre, un discours à l'Assemblée, un·e prof, etc.) mais qui ne le sont jamais vraiment : c'est déplacé au théâtre.

LE DEVENIR DES MECANIQUES

Frédéric Danos à Thomas Roy, entretien réalisé au Pré-Saint-Gervais le 15 juin 2021

Frédéric Danos est un membre de longue date de l'Encyclopédie de la parole et il en est aujourd'hui un des principaux animateurs. Il a créé en juin 2021, au Centre Pompidou son spectacle L'Encyclopédiste, qu'a écrit et mis en scène, et qu'il interprète seul.

THOMAS ROY : Sur le site Internet de l'Encyclopédie, il est indiqué dans la rubrique « Contacts » que vous faites partie aujourd'hui de l'équipe qui anime le collectif, aux côtés de Nicolas Rollet, Joris Lacoste et Élise Simonet. Vous en êtes également un des membres fondateurs. Quelle place occupez-vous au sein de la compagnie ?

FREDERIC DANOS : L'Encyclopédie de la parole n'est pas une compagnie. L'Encyclopédie rassemble des gens qui travaillent ensemble, mais ce n'est pas une institution en tant que telle. C'est vrai que pour les affaires administratives, les demandes de subventions, etc. il existe une structure qui recoupe celle d'une compagnie, mais du point de vue du travail artistique, ce n'est pas le cas. Il n'y a pas d'obligation qui nous lie, pas de hiérarchie – ce que Joris a d'ailleurs du mal à faire entendre à la presse qui le voit comme le directeur de cette entreprise. Les gens vont et viennent, montent des projets selon leurs envies. En tant que membre de l'Encyclopédie je participe à l'augmentation, l'entretien et la publication de la Collection, aux ouvertures, à certains spectacles. La place que j'occupe est la même que celle des autres : je participe à la vie de l'Encyclopédie au sens où je prends part aux discussions sur l'entrée des documents dans la Collection ou les différents projets. *L'Encyclopédiste* est le premier spectacle que je propose au groupe, écrit et produit au sein de l'Encyclopédie.

Sur les huit spectacles créés après la première période de l'Encyclopédie à Aubervilliers, il n'y en a cependant que deux (dont le vôtre, créé il y a six jours), dont la mise en scène n'est pas signée par Joris Lacoste. En travaillant sur L'Encyclopédiste n'avez-vous cependant pas eu le sentiment d'emprunter le chemin de quelqu'un d'autre ?

Toutes nos productions sont d'abord désignées comme étant conçues par l'Encyclopédie de la parole. Au générique, les noms des personnes qui créent le spectacle viennent ensuite. Si j'emprunte un chemin c'est donc celui de l'Encyclopédie, dont je fais partie. Par ailleurs, nous sommes parfaitement libres de mener notre projet comme bon nous semble. Pour *L'Encyclopédiste* j'ai travaillé avec Maïa Sandoz et Anne Chaniolleau qui ne font pas du tout partie de l'Encyclopédie. Joris a fait la même chose pour *Suite n°4*. Pour *blablabla* Emmanuelle a demandé à Joris de signer la partition, et Élise qui a eu l'idée de *Jukebox* lui a proposé de faire la mise en scène. C'est leur choix.

Sur votre site Internet, on peut voir que vous vous essayez à de nombreux supports (performance, cinéma, danse, cuisine, etc.) dans un esprit expérimental. La manière dont vous décrivez l'Encyclopédie semble correspondre à cette liberté d'expérimenter.

Oui, tout à fait. C'est ça qui m'intéresse. Essayer des choses, découvrir. *L'Encyclopédiste* était pour moi l'occasion de faire plein de choses que je n'avais jamais faites : écrire un texte de théâtre, jouer un même spectacle plusieurs fois de suite en une semaine, me retrouver seul face à un public. Je ne suis pas comédien, du moins pas de formation. Ce n'est pas quelque chose que j'ai l'habitude de faire.

Justement, les comédien·nes que j'ai pu interroger me parlent toutes de la difficulté de l'exercice de restitution de documents. Est-il encore plus complexe quand on n'a pas cette formation ?

Mon cas est particulier parce que je fais partie des personnes qui ont mis au point cet exercice, justement. J'étais là au tout début, à l'origine du projet, quand on écoutait les premiers enregistrements, on définissait les premières entrées, à l'époque où « publier la collection » consistait à commander une pièce sonore à un·e artiste à partir du corpus d'une entrée. J'ai participé à la conceptualisation de l'exercice, à sa mise en application en le pratiquant moi-même et en le voyant pratiquer. C'est donc un exercice que j'ai eu tout le temps d'apprendre, de penser, de comprendre, etc. J'ai vu beaucoup de très bon·nes actrices nous dire qu'iel·les n'y arriveraient pas puis ont insisté et bien sûr réussi. Comme la restitution demande d'être une sorte de magnétophone, presque mécanique, il n'y a pas

de place à l'interprétation – ce qui peut être d'autant plus difficile pour des comédien·nes de formation.

Ces mêmes interprètes soulignaient aussi l'importance de mobiliser le corps pour parvenir à prendre en charge cette parole. Dans L'Encyclopédiste vous allez jusqu'à danser sur « Sauf sur un point ». Quel lien faites-vous entre parole et corps ?

Restituer un document est quelque chose de très physique qui demande une tension corporelle constante. Cependant, la parole est première : il ne s'agit pas de faire du geste. La question s'est posée dès *Parlement* : quels gestes s'autoriser ? Certains déplacements, certaines gesticulations ont été supprimé·es. J'ai ce fantasme que les interprètes soient une sorte de magnétophone parfaitement immobile qui ne produit que du son. Cela dit je ne sais pas si c'est possible et je ne sais pas si c'est intéressant. Les gens s'ennuieraient. Il y a toujours un aspect très corporel parce que le corps fait partie de la parole. Si je danse dans *L'Encyclopédiste* c'est parce que je trouve ce document génial. Il me fait bouger. Le rythme, c'est de la techno. C'est quelque chose que j'ai toujours voulu faire avec *L'Encyclopédie de la parole*. Il y avait un projet de faire un bal de parole, qui n'a jamais vu le jour. Nous aurions fait venir un DJ, qui aurait travaillé sur les documents – sans rajouter de musique – pour faire danser les gens. Pendant la *Conférence marabout*, ça nous arrivait aussi de danser sur des documents.

Sept ans après, les liens de parenté semblent nombreux entre L'Encyclopédiste et cette Conférence marabout. Comment le projet de votre spectacle a-t-il vu le jour ?

Il en découle directement. *L'Encyclopédiste* naît de cette même idée de parler d'un document. Pour le *Marabout*, nous étions assis·es derrière notre table, avec Nicolas et Emmanuelle, nous nous promenions sur le site projeté derrière nous et présentions et commentions des enregistrements que nous faisions écouter. L'ancienne version du site Internet (qui présentait la Collection comme une carte de métro) était affichée, nous suivions la ligne qui correspondait à une entrée, et à chaque croisement, nous prenions une direction différente pour explorer de nouvelles formes sonores. C'est l'idée « marabout – bout de ficelle – selle de cheval etc. ». C'était un moyen d'assouplir la rigueur que nous pouvions avoir au début. Ça a été une étape importante dans l'histoire de *L'Encyclopédie*,

dans notre manière de percevoir les documents et de les faire écouter. J'ai travaillé sur *L'Encyclopédiste* avec cette idée-là. Mon problème a d'abord été de relier tous les bouts de textes que j'avais sur tel ou tel document. J'ai écrit un premier texte il y a quatre ou cinq ans mais qui était indigeste. Comme me l'a fait comprendre Anne Chaniolleau, on n'a pas besoin de savoir qui parle dans l'enregistrement qui est diffusé sur scène, ce qui est intéressant c'est de savoir ce qu'il me fait. Il fallait que je réponde à la grande question qui traverse tous les textes de théâtre : qui parle ? Et un jour sous la douche je me suis dit : « On fabrique une parole comme on fabrique un nid ». Je l'ai noté sur un bout de papier. Je n'avais plus besoin de définir qui parle parce que je venais de l'écrire : c'est quelqu'un qui est sous la douche et qui a une idée à propos de quelque chose qu'il collectionne.

Vous parlez beaucoup de mécanique dans le spectacle. C'est la première fois que j'entends un-e Encyclopédiste utiliser ce terme à propos de la parole. Il vient de vous ?

Je le dois à Anne Chaniolleau qui m'a accompagné pendant l'écriture du texte. Elle a très tôt utilisé ce terme pour définir ce qui restait encore opaque dans l'écriture. C'est pour moi la deuxième grande révélation de ce spectacle avec les nids d'oiseaux. Je n'ai même pas cherché à éclairer ce mot en réfléchissant dessus : c'était de la lumière. Je pense que ce terme a un devenir au sein de l'Encyclopédie.

Vous êtes-vous appuyé sur ces mécaniques pour l'écriture du spectacle ? Avez-vous pensé votre travail comme un grand jeu d'engrenages ?

Non ça c'est vous. On ne peut pas faire autrement que de faire de la mécanique pour écrire un texte (de la grammaire, de la syntaxe, des enchaînements d'idées et de phrases), et c'est pour ça que ce terme est juste : il résonne au-delà de la seule parole. Cependant, les liens que vous pouvez faire entre une phrase et une autre, un enregistrement et un autre ne sont pas de mon ressort. C'est vous qui les faites. Pour un même spectacle, il y a des gens qui me disent « Je ne comprends rien, il faudrait simplifier », et d'autres « Je comprends ce que je comprends, mais ça m'embarque ».

Ce spectacle propose justement quelque chose d'assez particulier dans l'écoute de la parole. C'est le seul où on peut entendre un document sans que l'interprète – vous – ne fasse rien d'autre que regarder le public.

Ce n'est surtout pas ça qu'il faut que je fasse. J'écoute avec lui, et je montre que j'écoute et que je le fais parce que ça me plaît et que je suis content de le partager. Si je regarde, c'est seulement pour chercher l'approbation. Un ami m'a fait découvrir récemment la notion de *virtuoso*, qui vient d'Angleterre, du XVIII^e siècle qui désigne quelqu'un dont la devise pourrait être « Ceci est du savoir, peu importe de quoi ». C'est à partir de là que je parle au public, et c'est pour ça qu'il y a ces moments d'écoute collective : ça permet de se mettre d'accord. C'est aussi la raison pour laquelle le livret de la Collection est distribué au début du spectacle et que j'en parle à la fin. Il y a un corpus, quelque chose qui fait base commune.

RENCONTRER, COLLABORER ET PARTAGER

Élise Simonet à Thomas Roy, entretien téléphonique réalisé le 24 août 2021

Élise Simonet a rejoint l'Encyclopédie de la parole en 2013 en tant qu'assistante à la mise en scène sur Suite n°1. Aujourd'hui membre actif et central du collectif, elle a conçu Jukebox dont elle supervise aujourd'hui les différentes créations.

THOMAS ROY : Quand avez-vous rejoint l'Encyclopédie de la parole et quelle place y tenez-vous ?

ÉLISE SIMONET : Je connaissais le travail de l'Encyclopédie et j'avais rencontré Joris Lacoste qui était venu animer un séminaire dans le cadre de mon Master à Bordeaux. En 2012 j'ai eu un coup de fil de Joris parce qu'il cherchait un·e assistant·e pour *Suite n°1*. Après ça les membres de l'Encyclopédie m'ont proposé assez naturellement de rejoindre le groupe pour approfondir ce travail de recherche, de classement, participer aux ruches, etc.

Aujourd'hui je fais partie de l'équipe fixe mais mon titre a changé : d'assistante je suis passée à collaboratrice artistique. Le terme nous semble plus approprié étant donné qu'avec Joris nous travaillons ensemble de la conception des projets à leur réalisation. Je signe aussi la direction artistique de *Jukebox*, projet qui vient d'une idée commune. Je prends les rênes sur la collecte, la constitution de la partition, la dramaturgie et le choix de l'interprète Joris intervient sur les six derniers jours dédiés à la mise en scène.

Vous ne vouliez pas mettre en scène ce spectacle vous-même ?

En termes de « compétence », je pourrais. Mais travailler à deux en maintenant cette collaboration, ça nous fait plaisir et ça enrichit le projet. Joris a des outils et des envies qui me déplacent moi aussi. Depuis quelques temps, il a de plus en plus tendance à créer des partitions chorégraphiques – ce vers quoi je n'irais pas forcément, ou que je connais moins. On arrive très bien à se compléter là-dessus. C'est toujours intéressant quand une personne arrive à la fin d'une création : ça crée un autre regard, une autre écoute.

Vous êtes plus dans un rapport de dramaturge avec l'Encyclopédie.

Oui, de plus en plus. J'ai eu une formation en mise en scène et scénographie à Bordeaux, mais je suis en train de remettre la dramaturgie au centre mon travail pour les années à venir – que ce soit avec l'Encyclopédie de la parole (où je ne vais plus mener que *Jukebox*), avec d'autres compagnies ou pour mes projets personnels.

Comment l'idée de Jukebox est-elle née ?

Nous avions envie d'une forme légère, qui puisse se jouer partout, et qui représente moins de contraintes techniques que la tétralogie. Quelque chose de très simple logistiquement mais aussi artistiquement, de très humain. Je m'étais rendue compte que j'avais été en contact avec beaucoup de collecteurices dans plein de pays différents mais que je ne les connaissais pas. J'avais l'impression que c'était presque comme une prestation de service. Pour une petite rémunération, on demandait une tâche extrêmement précise à une personne dans un autre pays qu'on n'avait jamais rencontrée, qu'on ne rencontrerait certainement jamais. *Jukebox* est un moyen de prendre du temps avec les collecteurices, de rencontrer les gens, d'écouter leurs histoires. Ça a redonné beaucoup de sens à la collecte qui est fondamentale dans notre travail, d'autant plus que l'échange se fait dans les deux sens. Cette année, Oleg Khristolyubskii et Roman Mikhashchuk – qui avaient coordonné la collecte de *Jukebox* 'Saint-Pétersbourg' que nous avons créé en 2019 – sont allés en faire une nouvelle version à Moscou. Bien sûr c'est aussi parce qu'il y a eu la pandémie et que c'était trop difficile pour nous d'aller en Russie pour faire une nouvelle collecte, mais en même temps ça avait énormément de sens de leur dire : « Ce spectacle vous appartient. Vous connaissez le processus, on vous fait absolument confiance. » Ça va de pair avec le fait que nous ayons décidé de ne pas déclarer de droits d'auteurices pour ce spectacle : trop de personnes l'écrivent, ça n'aurait pas de sens.

C'est un spectacle qui a beaucoup tourné et qui tournera encore. Est-ce qu'il vous a permis de diffuser plus largement votre travail ?

Je ne dirais pas vraiment que c'est *Jukebox* qui a amplifié la diffusion du travail. Auparavant, nous avons énormément joué *Suite n°2* dans beaucoup de villes et de pays.

Nous nous sommes beaucoup appuyé·es là-dessus, sur notre réseau pour continuer à diffuser *Jukebox*.

Suite n°3 a moins tourné parce qu'elle est très européenne et c'était plus difficile de toucher un public hors du continent. Peut-être qu'elle a aussi perturbé des gens qui avaient vu les spectacles précédents. C'est un peu plus raide : une dramaturgie qui frotte entre un espace et une composition musicale très noble et très belle et une narration absolument violente et inaudible en termes de contenu. La première était extrêmement joyeuse, tant dans les documents choisis que dans la forme : le fait de voir 22 interprètes sur scène, c'est toujours très engageant. *Suite n°2* c'est la perle de la tétralogie : beaucoup de force dans le contenu, beaucoup d'humour et quelque chose d'extrêmement brillant avec le travail de superpositions. Dans *Suite n°3*, on revenait à un document après un autre. Il y a quelque chose concernant le rythme qui ne touchait pas au même endroit que *Suite n°2*. Il pouvait y avoir des effets de longueur : quand on sait qu'il y a un document par pays, on attend le suivant.

Vous parlez des attentes que le public peut avoir sur les spectacles. Savez-vous si les séances combinées (Jukebox puis Suite n°1) proposées lors du Festival d'Automne ont modifié le rapport à votre travail ?

Je n'ai pas de retours très précis sur ce format, mais je me rappelle l'effet que pouvait produire le passage à une énorme salle avec très grand chœur, après une toute petite scène qui crée une relation de grande proximité avec une interprète.

Comment cette intimité est-elle vécue ?

En général, on a d'excellents retours sur *Jukebox* qui est un spectacle extrêmement dynamique et joyeux. Donner aux spectateur·ices le choix de la composition de la pièce et de son rythme, cela crée un mouvement d'implication fort : choisir, avoir la surprise de ce qui se cache derrière un titre, et être face à des documents qui leur parlent d'eux, d'une certaine manière. Les critiques qu'on a pu avoir venaient souvent de personnes qui n'étaient pas de la ville et qui venaient voir avec un regard de touriste. Quand on joue devant des Genevillois·es tout le monde s'y reconnaît absolument, mais devant des Parisien·nes un peu plus bobo, certain·es peuvent se dire « Est-ce que ce n'est pas un cliché de la

banlieue ? », ce qui interroge pas mal sur les représentations de chacun·e sur un plan social et géographique. Et cela peut m'arriver aussi en phase de collecte. Pour *Jukebox 'Rome'*, je me suis aperçue que formellement, la collecte contenait beaucoup de documents où l'emphase était l'entrée dominante. En d'autres termes, pour moi, ça parlait fort et vite, et je m'interrogeais sur un certain cliché italien (le mien) que cela pouvait véhiculer. Mais l'équipe locale m'a assuré que c'était absolument représentatif ! Encore une fois : il faut faire confiance.

Vous disiez que les Suites chorales étaient assez lourdes d'un point de vue technique. Quelle en est la raison ?

C'est dû à la vidéo, pour les surtitres. C'est le cas pour tout le monde : la vidéo, c'est toujours compliqué, bien plus que le son ou la lumière. Ça demande toujours un long temps de réglage. Cela dit, j'ai adoré travailler dessus. Je n'ai aucune connaissance technique, je travaillais sur l'aspect traduction, affichage, éditorial, et je faisais les régies de *Suite n°2* et *Suite n°3*, ce qui demande un état de concentration assez intense : suivre une heure et demie de spectacle en envoyant plus de mille tops avec un doigt. Je battais la mesure comme une musicienne pour me mettre dans le rythme de la parole et faire en sorte que les accents toniques soient représentés de manière visuelle, réfléchissait à quel moment faire apparaître ou disparaître la phrase, etc. Je continuerais bien à faire ça dans les années à venir.

L'Encyclopédie semble être à un tournant justement. Avez-vous des idées sur ce que sera la suite ?

J'y réfléchis beaucoup en ce moment. J'ai envie d'ouvrir mon travail à d'autres manières de faire, d'autres collaborations. Ces dernières années, l'Encyclopédie a représenté 75% de mon activité. À partir de maintenant il n'y aura plus qu'un ou deux *Jukebox* par an, donc je vais pouvoir me tourner vers d'autres projets. Je sens aussi que, après toutes ces années à écouter *comment* on dit, j'ai besoin de retourner vers *ce que l'on dit*. Je le vois un peu avec *Jukebox* où je propose aux collecteurices de chercher des documents dont le contenu porte sur un sujet qu'ils souhaiteraient aborder. En Suisse, par exemple, il y a un document qui parle de la fin de vie. À Gennevilliers il y a maintenant

une parole militante d'un responsable associatif pendant le confinement, le sujet des violences policières est aussi abordé. Je sens qu'il est important pour moi de ne pas trop perdre de vue le contenu. L'écueil de *Jukebox* serait que la pièce paraisse un peu trop légère en termes de discours et de situations de paroles abordées.

Pour ce qui est du groupe, je crois qu'il y a le besoin de laisser reposer l'Encyclopédie. Le Festival d'Automne, qui devait être un feu d'artifice et une belle manière de clore un cycle n'a pas eu lieu. Ça nous laisse dans un entre-deux. Cela dit, je sais que, depuis un an, Nicolas Rollet et Raffaella Gardon sont en train de préparer une pièce pour les toustes petit-es. Frédéric Danos veut diffuser au maximum ce petit bijou qu'est *L'Encyclopédiste* – peut-être aussi dans un format en appartement, ce qu'il a fait, chez des ami-es, quand on ne pouvait plus jouer au théâtre. Je pense qu'il faudrait aussi inviter de nouvelles personnes pour renouveler le travail de recherche et d'archive autour de la collection.

L'Encyclopédie n'est d'ailleurs pas la seule, aujourd'hui, à travailler à partir de cette matière.

Ce n'est pas nouveau. Déjà, dans les années 1970, des artistes travaillaient avec des enregistrements. Émilie Rousset, avec qui j'ai fait des projets, s'intéresse aussi à ça depuis longtemps. Nous sommes assez nombreux-es à ne plus trouver des textes qui nous conviennent et à nous tourner vers des matériaux réels.

Nous avons toutefois la particularité d'utiliser ces paroles de manière brute – ailleurs, elles sont souvent prises pour leur contenu puis réinterprétées. Dans les spectacles de l'Encyclopédie, la restitution est travaillée à un endroit musical. C'est ce qui a fait sa force, grâce à la collaboration avec Pierre-Yves, tout particulièrement. Ça a ouvert les yeux et les oreilles de personnes du milieu de la musique contemporaine, parfois plus que du milieu du théâtre.

Y a-t-il encore des endroits où vous n'arrivez pas à faire entendre votre voix ?

Si vous parlez de lieu comme la Colline ou l'Odéon, je ne sais pas si ce sont des lieux pertinents et nécessaires à la diffusion du travail de l'Encyclopédie...De manière générale, je n'ai pas l'impression que la diffusion pose de réels problèmes : on s'appuie sur

une dizaine d'années de travail. Au contraire, des possibilités s'ouvrent : nous n'aurions pas imaginé, il y a quelques années, aller jouer en Afrique de l'Ouest par exemple. On va continuer pour quelques années à faire vivre ce projet, particulièrement avec Jukebox, dans beaucoup de lieux et de langues différentes. Rencontrer, collaborer et partager. Et ça me rend très heureuse.

RENDRE L'ARTISTIQUE POSSIBLE

Edwige Dousset à Thomas Roy, entretien téléphonique réalisé le 25 août 2021

Edwige Dousset est administratrice d'Échelle 1:1, l'association qui produit l'Encyclopédie de la parole. Elle revient ici sur son travail, toujours profondément en lien avec la création artistique.

THOMAS ROY : Quel est votre rôle auprès de l'Encyclopédie de la parole ?

EDWIGE DOUSSET : Je suis administratrice de la structure Échelle 1:1 qui porte les projets de Joris Lacoste – dont l'Encyclopédie fait évidemment partie, mais c'est également le cas de W, un autre projet collectif qui a été moins central ces dernières années.

Je suis également de près toutes les productions. Comme nous lançons souvent les projets deux ans en avance pour chercher l'argent, collecter les documents, ça a un impact sur la gestion budgétaire, ce qui fait partie de mes fonctions d'administratrice. Je dois faire en sorte que chaque projet trouve son autonomie financière, et assurer un équilibre général pour permettre à un projet moins viable de quand même voir le jour. La compagnie porte systématiquement la production des spectacles qu'elle crée. Mais plus récemment, *Jukebox* a fait exception : à part en Île de France, la compagnie n'est pas producteur délégué. C'est plus cohérent avec le projet : nous lançons des partenariats avec des théâtres dans d'autres pays, ils nous aident à rencontrer des interprètes, des dramaturges sur le territoire de création du spectacle, puis ils les salarient directement afin que le spectacle, une fois créé avec l'intervention d'Élise Simonet, directrice artistique du spectacle et Joris Lacoste, metteur en scène, puisse vivre sa tournée dans la ville de création en parfaite autonomie.

Je m'occupe aussi de tout ce qui concerne les embauches. Comme nous travaillons souvent avec des artistes étrangères, il arrive que ce soit un peu compliqué. Et je m'occupe de certaines relations contractuelles un peu particulières : pour *Suite n°4*, par exemple, il y a un contrat avec l'ensemble Ictus. C'est un type de contrat particulier et, comme c'est une compagnie belge, des questions fiscales se posaient.

Le troisième volet de mon activité concerne la recherche de fonds, le lien avec des tutelles pour des subventions, etc. Il y a des partenaires qui financent notre activité

régulière : la DRAC Île de France nous suit dans un conventionnement sur trois ans (je suis en train de faire une demande de renouvellement pour 2022), le Conseil Régional d'Île de France, dans le cadre de la Permanence Artistique et Culturelle (PAC) nous donne 40 000 euros par an sur quatre ans (que nous aimerions renouveler également l'an prochain). La première subvention nous est attribuée au titre de notre fonctionnement global et la seconde, puisque qu'elle doit se justifier par des actions sur le territoire francilien, aide des projets plus ponctuels. Nous faisons aussi appel régulièrement à l'Institut Français, qui soutient nos projets à l'étranger, comme les tournées. *Jukebox 'Ouagadougou'*, par exemple sera presque entièrement financé par ce biais-là. Il y a aussi des sources plus ponctuelles (DICREAM, Artcena, la Fondation d'entreprise Hermès, etc.).

Je gère aussi la vie associative : le lien avec le conseil d'administration, les assemblées générales, etc.

Avant de revenir en détails sur le cœur de ce travail, pouvez-vous expliquer le fonctionnement de cette structure, Echelle 1:1 ?

C'est une association loi 1901 créée en 2005, à l'époque où l'Encyclopédie n'existait pas encore. Quand le projet de l'Encyclopédie de la parole s'est structuré, petit à petit, nous n'avons pas créé une association à part, nous avons gardé une seule structure parce que ç'aurait été trop lourd de les multiplier. Même si, au départ, l'association porte les projets de Joris (comme mentionné dans les statuts), dans la mesure où il est directeur artistique de l'Encyclopédie, elle gère aussi les productions qui ne sont pas directement de lui, comme *L'Encyclopédiste*, par exemple.

Il y a un conseil d'administration qui est composé de trois personnes, un président, une trésorière et une secrétaire, qui ont la particularité de venir du milieu de la danse, dont Joris se sent plus proche. Ça ne les empêche pas du tout de bien nous conseiller. Les salarié-es, dont je fais partie, sont toustes intermittent-es : nous n'avons pas l'équilibre budgétaire pour avoir des postes permanents. Nous avons espéré pouvoir le faire au moment où le ministère de la Culture a créé les compagnies à rayonnement national et international. Comme un des critères principaux était la diffusion à l'international, nous avons postulé. Ça n'a pas marché, sans qu'on sache trop pourquoi. Dans les faits, cela dit, l'équipe à l'administration/production est permittente : Garance Crouillère, administratrice de tournée, Victoire Costes, chargée de production et moi ne travaillons que pour cette

association, mais à temps partiel et avec une variation du temps de travail en fonction de l'activité. L'intermittence est indispensable pour conserver cette souplesse. Nous employons entre trente et cinquante intermittent-es par an, pour un équivalent annuel de six à sept temps pleins, avec un budget situé entre 500 000 et 700 000 euros, dont 150 000 à 200 000 de fonctionnement.

Il y a, en fonction des années, entre 25% et 40% de fonds publics et entre 75% et 60% d'auto-financement (des aides au projet, ou des marges sur des tournées ou des productions). On essaie de rester producteur délégué de nos spectacles : si on perd de l'activité, on ne rentabilise pas nos créations et on meurt demain, comme plein de compagnies.

Vous évoquez cette incompréhension par rapport au ministère. Vous rencontrez des difficultés à communiquer sur votre travail avec les tutelles ou avec des théâtres ?

On ne peut pas dire que le ministère n'est pas attentif, mais pas au point de nous considérer comme une compagnie majeure du paysage français. On pâtit du fait d'être trop à l'international. Nous avons eu des propositions pour aller à Avignon, mais qui ne sont pas toujours compatibles avec le Festival d'Automne, le Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles et le Wiener Festwochen à Vienne en Autriche : ce sont nos partenaires depuis des années et créer ailleurs nos spectacles ne serait pas très loyal. Les tutelles nous apprécient mais nous sentons comme un plafond de verre : peut-être parce qu'on ne fait pas la tournée des CDN et des scènes nationales !?... Nous sommes malgré tout très content-es de notre bilan. Et les tutelles nous en félicitent également !

Pour ce qui est des théâtres, nous ciblons les structures dont on imagine qu'elles peuvent être intéressées par notre travail. Je ne dirais pas que c'est difficile, mais nous avons déjà été confronté-es à des préjugés. Il y a encore des directeurs de théâtre qui voient notre travail, sans jamais être venu le voir, comme quelque chose de conceptuel, d'intello. Peut-être pensent-ils que Shakespeare parle plus immédiatement, mais nous considérons que nos documents peuvent parler à tout le monde. Quand on part à l'autre bout du monde, on se rend compte qu'il y a des choses universelles et très familières : quelqu'un qui s'énerve face au service commercial d'une entreprise, pour citer un exemple de *Suite n°2*, plein de gens s'y reconnaissent. Déconstruire ce préjugé est un des points qui nous donne du grain à moudre. Avec *blablaba* et avec *Jukebox* nous avons réussi à atteindre un

nouveau réseau de partenaires et rencontrer ainsi un public plus large. Nous travaillons à poursuivre la relation avec ces nouveaux partenaires, peut-être avec des formes plus exigeantes et aussi plus lourdes techniquement et financièrement.

Ces deux spectacles sont-ils une réponse au problème que vous évoquez ici ?

Non, parce qu'ils n'ont pas été créés pour ça : nous avions ces projets avant de nous rendre compte de cette problématique. Cependant, au départ, *Jukebox* devait voir le jour à l'étranger, au Canada (ça devrait se faire bientôt). Je rappelle souvent à l'équipe que nous devons assurer une présence particulière sur le territoire francilien puisque nous percevons une importante subvention du Conseil Régional. Nous avons donc décidé, pour affirmer notre implantation en Île de France, de le créer pour la première fois à Gennevilliers. Ça nous a ouvert beaucoup de portes, comme *blablabla* quelques années avant, que nous avons joué, en région parisienne, une cinquantaine de fois en quelques mois, parfois pour des exploitations de deux semaines.

Vous avez donc un poids sur le travail artistique ?

Non pas vraiment. Dans le cadre des actions artistiques et culturelles, les équipes proposent seules, et, à l'administration, nous voyons le cadre général de l'intervention et mettons les artistes en relation avec les structures pour affiner son contenu. Sur les productions, nous n'intervenons pas. Bien sûr, si on nous demande notre avis, on nous écouterait toujours. J'essaie toutefois d'être attentive sur des questions de droits : il y a des demandes que l'on a faites et qui restent sans réponses, d'autres pour lesquelles on ne sait pas forcément à qui s'adresser. C'est aussi une gestion du risque : on peut considérer que si c'est sur Internet, il n'y a pas de raison... Je n'ai pas envie que l'on crée un spectacle qui devra être amputé pour ce genre de problèmes. Je suis aussi très attentive au respect des budgets : je demande d'éviter de travailler avec des moyens dont on ne dispose pas, par exemple avec un décor qui peut partir dans un camion pas trop cher, avec du matériel qui peut être loué par les structures qui nous accueillent, etc. Ce n'est pas une compagnie suffisamment connue pour partir en tournée avec un spectacle qui nécessite trois jours de montages. Mais en général, si je comprends la motivation artistique, je dis toujours oui. C'est tout l'intérêt de ce métier : essayer de faire que l'artistique soit possible.

TENDRE UN MIROIR AU PUBLIC

Garance Crouillère à Thomas Roy, entretien téléphonique réalisé le 26 août 2021

Garance Crouillère est chargée de la diffusion des spectacles de l'Encyclopédie de la parole. Elle raconte ici la façon dont elle fait connaître le collectif au public aux différentes structures.

Thomas Roy : Quelle est votre place au sein de l'Encyclopédie de la parole ?

Garance Crouillere : Avec l'administratrice et une autre chargée de production, je m'occupe des productions et des tournées des pièces et créations du collectif, et je m'occupe aussi du développement, de la diffusion et de la communication.

Mon but est que les artistes puissent avoir accès à des conditions matérielles, logistiques et financières en adéquation avec leurs projets, mais aussi qu'on en entende parler et que le public et les professionnels voient le travail de l'Encyclopédie aussi bien en France qu'à l'étranger.

Depuis quatre ans que je travaille avec le collectif, j'ai réellement l'impression d'en faire partie désormais, et je me présente toujours comme « Garance de l'Encyclopédie de la parole », même si en réalité, je n'en suis pas membre, et si administrativement la structure qui nous salarie n'a pas ce nom. Mais je préfère ne pas brouiller le message, mes interlocuteurs ont déjà du mal à bien comprendre ce qu'est l'encyclopédie de la parole.

Pourquoi ?

Certaines personnes pensent que c'est le nom des spectacles, on doit toujours rappeler que c'est un projet collectif et pas seulement mené par Joris Lacoste mais qu'il y a aussi des spectacles d'Emmanuelle Lafon, d'Élise Simonet, de Frédéric Danos, et bientôt de Nicolas Rollet. L'autre point compliqué est de faire entendre que l'Encyclopédie ne fait pas que des spectacles mais produit aussi la Collection. Cela dit, comme j'ai la charge de la diffusion du collectif, mon but est que des programateurices ou des producteurices adhèrent au projet général. C'est donc intéressant de défendre cette chose protéiforme parce

que chaque pièce propose un angle d'entrée différent dans le travail. J'essaie de faire en sorte que les différents projets soient mis en rapport entre eux (proposer des séances doubles, ou faire se suivre deux spectacles à un mois d'écart ou une saison sur l'autre). Ça ne marche pas toujours mais on a réussi à créer des fidélités : il y a des lieux qui ont programmé *Suite n°2* et qui veulent faire venir les suivantes, ou des gens qui voudraient programmer *Suite n°4* et qui trouvent intéressant d'acheter *Suite n°3* avant. Nous aimerions aussi mettre en place dans les théâtres, en même temps que nous présentons les pièces, une installation visuelle de la Collection qui permettrait d'écouter les extraits de parole. Cette installation existe déjà, elle a été présentée en 2019 au Centre d'Art d'Houilles. Elle reprend le visuel du site Internet et les documents sont diffusés de manière aléatoire. C'est une entrée dans notre travail accessible, variée, amusante, et c'est aussi un moyen d'occuper des espaces dont les théâtres ne savent pas toujours quoi faire.

C'est donc vous qui proposez ça aux lieux et pas l'inverse ?

Oui. Je le propose systématiquement mais ce n'est pas toujours possible pour différentes raisons (financières, agenda, disponibilités). Je sens qu'il ne manque pas grand-chose mais il y a toujours un petit obstacle. Cela dit, je sais que ça va finir par se faire : ça nous arrive aussi que des gens nous contactent directement et parlent eux-mêmes de l'idée de « répertoire ».

Ça a évolué ou ça a toujours été un peu le cas ?

J'aurais tendance à dire que l'envie est aujourd'hui plus présente que par le passé, mais que les moyens financiers manquent. Il y a vraiment des équipes de programmation qui ont de plus en plus l'envie de faire des choses comme ça, c'est-à-dire prendre le temps de se pencher sur un répertoire, ou un « cycle » de pièces, mais les théâtres font de moins en moins de levers de rideau, parce que leur marge artistique se réduit. L'ONDA (Office National de Diffusion Artistique) essaye de soutenir ces initiatives. C'est un organisme public qui, lorsque quelques théâtres sont géographiquement proches, par exemple, offre une subvention pour qu'un même spectacle puisse y faire une sorte de mini tournée ; ou, pour les spectacles musicaux, qui soutient les théâtres qui présentent dans leur saison plusieurs pièces du même auteur/compositeur. Nous essayons de le faire à notre échelle en

Suisse : quand un théâtre n'a pas les moyens de produire seul un *Jukebox* et on voit si plusieurs lieux de la même ville ou zone géographique peuvent le faire en partenariat.

Est-ce que vous faites aussi une diffusion commune avec des artistes proches de l'Encyclopédie ?

Non, pas directement. Ce genre de rapprochement est plutôt fait par les lieux eux-mêmes. Ce sont eux qui choisissent de faire se répondre les spectacles ou d'organiser des tables rondes. Ça ne nous est jamais arrivé, mais on devrait le faire ! Cela dit, comme toutes les personnes qui font de la diffusion, je regarde où sont passées les artistes proches de nous, comme Émilie Rousset ou Marion Siéfert, qui travaillent sur l'archive sonore. Ça me permet d'avoir une idée des sensibilités artistiques du lieu et d'engager la conversation.

Programmer deux spectacles de manière rapprochée, est-ce un moyen de rendre plus accessible le travail de l'Encyclopédie qui peut paraître radical ?

L'expérience a montré que le public comprend beaucoup plus vite qu'on ne veut bien le croire. Il y a bien sûr des gens qui passent parfois à côté, mais dans les faits, même sur des formes plus radicales comme *Suite n°3* ou *Suite n°4*, le public comprend la démarche. C'est une façon de rassurer les programmeuses qui sont toujours inquietes de la façon dont les choses peuvent être reçues par leur public.

Quels sont les arguments que vous développez pour vendre l'Encyclopédie de la parole ?

J'ai eu la chance d'arriver juste après la création de *Suite n°2* qui est un « gros hit » et que beaucoup de gens ont vu, c'est donc plus facile pour entamer la discussion. Pour les deux dernières *Suites*, j'ai beaucoup appuyé le fait que nous poussions beaucoup plus loin l'aspect musical (la transposition des paroles sur partition, la présence de Pierre-Yves Macé, Sébastien Roux, Ictus, etc.). Je développe aussi le côté très grand public : même si ça peut sembler intello de vouloir trouver des typologies de parole ou des classifications, ou même de parler d'Encyclopédie, n'importe quel public reconnaît immédiatement la parole d'un bulletin météo ou les titres d'un JT. Dans le cas de *Jukebox*, j'insiste sur l'interaction avec le public qui participe à la collecte et prend en charge la dramaturgie du

spectacle pendant la représentation via la forme participative. En général, l'adhésion est immédiate parce que c'est de l'ultra local : on tend un miroir au public.

Malgré tout, c'est vrai que, quand j'en parle à des gens qui en ont peu ou pas entendu parler, on me dit que c'est difficile à imaginer. Même dans le terme de *parole* il peut y avoir une ambiguïté. En anglais, il n'y a pas vraiment de traduction : on utilise *speech*, mais ça veut dire *discours*. Même en français, des gens peuvent penser que l'Encyclopédie fait la même chose que Novarina, par exemple pour citer quelqu'un qui travaille sur la « parole » mais pas du tout dans la même acception. La meilleure solution, c'est d'aller sur le site et de leur faire écouter. Il y a quand même rapidement de la curiosité pour notre travail. Heureusement, jusqu'à présent, nous avons une image positive, et même si le fait de garder toutes nos pièces au répertoire peut déboussoler les gens qui ne nous connaissent pas, ceux qui l'ont vu, sont intéressé-es par le fait que *Parlement* tourne encore, par exemple.

Ce spectacle a plus tourné que les autres. Vous savez à quoi c'est dû ?

Il a peu tourné chaque année, mais étant donné qu'il existe depuis longtemps, il a fait beaucoup de dates. Pour *blablabla*, qui compte environ trois cents dates, c'est différent. Comme c'est un jeune public, on peut faire des représentations scolaires : c'est une pièce qu'on peut facilement jouer deux fois par jour. *Suite n°2* a très bien marché mais j'ai l'impression qu'elle est un peu arrivée en fin de cycle. Peut-être que les programmateuses ont envie de choses nouvelles, la pièce datant de 2015. C'est un peu comme le lièvre et la tortue : il y a des pièces qui vont vite et fort mais s'épuisent plus rapidement, et d'autres qui ne s'arrêtent pas. Le portrait au Festival d'automne aurait dû permettre de remonter l'ensemble du répertoire et de redonner un coup de boost à toutes les tournées. Néanmoins, je ne me fais pas trop de soucis parce que ça va reprendre. Avec *Suite n°2*, l'Encyclopédie a aussi eu la chance de partir en Argentine, au Brésil, aux États-Unis, en Corée, etc. avec le Covid on ne va pas recommencer tout de suite. Cela dit, on commence à y réfléchir parce qu'au-delà de faire joli sur les dossiers, ce n'est pas extraordinaire d'un point de vue écologique...

Jukebox serait donc un moyen un peu plus écoresponsable de continuer à diffuser l'Encyclopédie de la parole.

Oui. Même si Joris et Élise font forcément le déplacement, *Jukebox* est une économie d'énergie d'un point de vue du CO₂, mais aussi en termes de charge mentale, comparé aux grosses machines que sont les *Suites chorales*. Le spectacle ne nécessite pas de moyens logistiques complexes et lourds, et il se fait en lien avec les structures sur place qui deviennent productrices déléguées. Ce sont les lieux qui trouvent l'interprète, qui nous mettent en contact avec un·e dramaturge, qui font l'interface entre nous et les habitant·es. Nous partageons nos compétences, ce qui met tout le monde sur un pied d'égalité. C'est un mode de collaboration qui est très rafraîchissant, et qui est, au-delà du bilan carbone, beaucoup plus équitable.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ENCYCLOPEDIE DE LA PAROLE

SPECTACLES

DANOS, Frédéric (texte et interprétation), *L'Encyclopédiste*, créé le 9 juin 2021 au Centre Pompidou, Paris.

LACOSTE, Joris (mise en scène) et SIMONET Élise (direction artistique), *Jukebox*, créé au T2G – Théâtre de Gennevilliers le 17 mai 2019.

LACOSTE, Joris (composition et mise en scène), *Parlement*, créé le 6 juin 2009 à la Fondation Cartier, Paris.

LACOSTE, Joris (composition et mise en scène), *Suite n°1 'Redux'*, recréation de *Suite n° 'ABC'* [2013], créé T2G – Théâtre de Gennevilliers le 2 octobre 2020.

LACOSTE, Joris (composition et mise en scène) et MACÉ, Pierre-Yves (création musicale), *Suite n°2*, créé au Kunstenfestivaldesarts de Bruxelles en mai 2015.

LACOSTE, Joris (mise en scène et dramaturgie) et MACÉ, Pierre-Yves (composition musicale), *Suite n°3*, créé au Théâtre Garonne de Toulouse le 10 octobre 2017.

LACOSTE, Joris (composition dramaturgique), MACÉ, Pierre-Yves (composition musicale instrumentale) et ROUX, Sébastien (composition musicale électro-acoustique), *Suite n°4*, créé au Théâtre National de Strasbourg le 25 septembre 2020.

LAFON, Emmanuelle (mise en scène), et LACOSTE Joris (composition), *blablaba*, créé à La Bâtie – Festival de Genève, le 9 septembre 2017.

CAPTATIONS

BILLET, Antoine, *Trailer de blablaba*, Saint-Quentin-en-Yvelines, 2018, [En ligne : <https://vimeo.com/314246582>].

BELLEÇ, Pierre, *Captation de Suite n°1 'Redux'*, Gennevilliers, 2020. Archives personnelles de l'Encyclopédie de la parole.

HOEPFFNER, Jacques, *Captation vidéo de Suite n°3*, 2018. Archives personnelles de l'Encyclopédie de la parole.

LES PETITES VIDÉOS, « *Captation de Suite n°2* », 2015. Archives personnelles de l'Encyclopédie de la parole.

SOURCES PRIMAIRES

CHAPUIS, Yvane et LACOSTE, Joris, « *Projet artistique 2007-2009* », [En ligne : <http://www.leslaboratoires.org/informations/projet-artistique-2007-2009>]. Consulté le 11 mai 2020.

« Encyclopédie de la parole », [En ligne : <https://encyclopediedelap parole.org/fr>].

ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE, « *Dossier de presse blablaba* », 2017.

ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE, « *Présentation des documents sonores du spectacle* », Strasbourg, septembre 2020.

« Joris Lacoste », [En ligne : jorislacoste.net]

« Pierre-Yves Macé », [En ligne : <https://pierreyvesmace.com>].

« Sébastien Roux », [En ligne : <http://www.sebastienroux.net>].

Théâtre National de Strasbourg, « *Livret de salle de Suite n°4* », 2020.

ENTRETIENS

CAREY, Geoffrey à ROY Thomas, « *Toutes les langues me semblaient étrangères* », Paris, 20 janvier 2020.

CAREY, Geoffrey à ROY, Thomas, « Travailler en osmose », Paris, 11 janvier 2021.

CROUILLÈRE, Garance à ROY, Thomas, « Tendre un miroir au public », Montreuil, 26 août 2021.

DACHEUX, Margot et MAURIN, Frédéric, « L'impossible tout et les parties multiformes », in *Alternatives théâtrales*, novembre 2013, p. 63-66.

DANOS, Frédéric à ROY, Thomas, « Le devenir des mécaniques », Le Pré-Saint-Gervais, 15 juin 2021.

DELMART, Léa à ROY, Thomas, « S'échapper en secret », Paris, mai 2021.

DOUSSET, Edwige à ROY, Thomas, « Rendre l'artistique possible », 25 août 2021.

GAYARD, Fanny à ROY, Thomas, « À l'interception de tout le monde », Paris, 21 décembre 2020.

LACOSTE, Joris à ROY, Thomas, « Le théâtre de parole absolu », Paris, 3 février 2020.

LACOSTE, Joris et MAURIN, Frédéric, « Présentation de l'Encyclopédie de la parole », rencontre tenue lors du colloque EASTAP « Decentering the vision(s) of Europe : The Emergence of New Forms », Paris, 25 octobre 2018.

LAFON, Emmanuelle à ROY, Thomas, « Interpréter la parole », Montreuil, 22 mai 2021.

MACÉ, Pierre-Yves à ROY, Thomas, « La parole est une production mélodique spontanée », Paris, 5 mai 2021.

ROLLET, Nicolas à ROY, Thomas, « La naissance de l'Encyclopédie », Paris, 13 septembre 2019.

SERRAJ, Ghita à ROY, Thomas, « Voir l'interprète au travail », Paris, 25 novembre 2020.

SIMONET, Élise à ROY, Thomas, « Rencontrer, collaborer et partager », Paris, 24 août 2021.

SOURCES SECONDAIRES

CHARON, Aurélie, « Ecrits et paroles bruts sur scène », *Tous en scène*, [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/tous-en-scene/tous-en-scene-emission-du-samedi-31-octobre-2020>]. Consulté le 27 juillet 2021.

DARGE, Fabienne, « Avec Joris Lacoste, la parole est un théâtre », in *Le Monde*, Paris, 3 octobre 2020.

Festival Musica, « Brochure de l'édition 2020 », Strasbourg.

Figures libres, « L'Encyclopédie de la parole », [En ligne : <https://figureslibres.cc/>]. Consulté le 11 juin 2020.

FOURGEAUD, Nicolas, « Les conférences de l'Encyclopédie de la parole : entre essai théorique, outil didactique et expérience d'écoute », in *Paperboard, La Conférence performance : artistes et cas d'étude*, Paris, T&P Publishing, 2021, p. 182-193.

GAYOT, Joëlle, « Joris Lacoste : Encyclopédie de la parole », *Changement de décor*, 2013, [En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/changement-de-decor/joris-lacoste-encyclopedie-de-la-parole>].

g.u.i, « L'Encyclopédie de la parole », [En ligne : <http://www.g-u-i.net/projects/encyclopedie-de-la-parole>]. Consulté le 21 mai 2020.

KLEIN, Véronique, « Suite N°1 « ABC ». L' Encyclopédie de la Parole », 2 novembre 2013 [En ligne : <https://blogs.mediapart.fr/edition/perform/article/221113/suite-n-1-abc-l-encyclopedie-de-la-parole>]. Consulté le 15 novembre 2020.

LOUYS, Valérie, *Collecter, Processus de création de l'Encyclopédie de la parole*, Mémoire de M2, Université Sorbonne Nouvelle, 2016.

SIMONE, Cristina de, « Ce qui s'appelle parler : sur *Suite n°2*, de Joris Lacoste », in *Théâtre/Public*, n°221, juillet 2016, p. 44-51.

THIBAUDAT, Jean-Pierre, « Joris Lacoste : cause toujours, tu m'intéresses ! », in *Médiapart*, 5 octobre 2020, [En ligne : <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/041020/joris-lacoste-cause-toujours-tu-m-interesses>]. Consulté le 15 novembre 2020.

THIBAUDAT, Jean-Pierre, « Joris Lacoste : toutes les paroles sont nobles à dire », in *Médiapart*, 4 octobre 2015, [En ligne : <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre->

thibaudat/blog/041015/joris-lacoste-toutes-les-paroles-sont-nobles-dire]. Consulté le 15 novembre 2020.

TION, Guillaume, « Couvrez ce son que je ne saurais ouïr », in *Libération*, 19 octobre 2017, [En ligne : https://next.liberation.fr/theatre/2017/10/19/couvrez-ce-son-que-je-ne-saurais-ouir_1604298].

TION, Guillaume, « La parole de A à Scène », in *Libération*, 18 septembre 2020 [En ligne : https://next.liberation.fr/theatre/2020/09/18/la-parole-de-a-a-scene_1799867]. Consulté le premier novembre 2020.

TION, Guillaume, « Que peut-on collecter comme parole quand on habite Bobigny ? », in *Libération*, 18 septembre 2020, [En ligne : https://next.liberation.fr/theatre/2020/09/18/que-peut-on-collecter-comme-parole-quand-on-habite-bobigny_1799875]. Consulté le 2 novembre 2020.

Théâtre National de Strasbourg, « Brochure de la saison 2020-2021 », 2020.

THEATRE ET PERFORMANCE

BIET, Christian, « Pour une extension du domaine de la performance (XVIIe-XXIe siècle) », in *Communications*, vol. 1 / 92, 2013, p. 21-35.

BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre ; Additifs au Petit organon*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1970.

CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.

COURTET Catherine (dir.), *Le Jeu et la règle, Rencontres Recherche et création du Festival d'Avignon*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Chapitre 3 : « La Vocalisation », pp.93-109, Editions Chiron, Paris, 1995.

FESTIVAL MUSICA, « Le festival », [En ligne : <https://festivalmusica.fr/page/informations-pratiques/festival>]. Consulté le 18 octobre 2020.

HERR, Sophie, *Geste de la voix et théâtre du corps*, Paris, L'Harmattan, 2009.

HERSANT, Céline, « «Les théâtres de la parole» (Quelques auteurs d'aujourd'hui) », in *Raison présente*, vol. 163 / 1, Persée - Portail des revues scientifiques en SHS, 2007, p. 145-153.

HORDÉ, Jean-Marie, *L'Artiste et le Populiste, Quel peuple pour quel théâtre ?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017.

HORDÉ, Jean-Marie, *Le Démocratiser, De quelle médiocrité la démocratisation culturelle est-elle aujourd'hui l'aveu ?* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

« Ictus.be - Ictus Ensemble, Brussels » [En ligne : <https://www.ictus.be/home>]. Consulté le 25 octobre 2020.

I.D.E.M., « Vocabulaire de l'identification dans les arts du spectacle », [En ligne : <http://glossaires-transfers.huma-num.fr/>]. Consulté le 23 août 2021.

JOUANNAIS, Jean-Yves, « L'Encyclopédie des guerres », [En ligne : <https://www.centrepompidou.fr/id/ccxzK/rKnMAa/fr>]. Consulté le 11 mai 2020.

KAKLEA, Lenio, « Encyclopédie pratique – Portraits d'Aubervilliers », [En ligne : <https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=6780>]. Consulté le 11 mai 2020.

KOLTÈS, Bernard-Marie, *Une part de ma vie*, Minuit, Paris, 2010.

KUNSTENFESTIVALDESARTS, « Mission », [En ligne : <https://www.kfda.be/fr/mission>]. Consulté le 24 octobre 2020.

KWAHULÉ, Koffi, *La Dame du café d'en face / Jaz*, Montreuil, Théâtrales, 2015.

MNOUCHKINE, Ariane, *L'Art du présent, Entretiens avec Fabienne Pascaud*, [Arles, Actes Sud, 2016], Paris, Plon, 2005.

NEVEUX, Olivier, *Théâtres en Lutte, Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.

NOVARINA, Valère, *Le Théâtre des paroles*, POL, Paris, 2007.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Malakoff, Armand Colin, 2018 [2014].

PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la Langue du Théâtre*, Le Robert, Paris, 2009.

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, La fabrique éditions, 2008.

RAU, Milo, « Le Manifeste de Gand », [En ligne : <https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/enjeux/le-manifeste-de-gand>]. Consulté le 6 mai 2020.

ROCHE, Sandrine, *La Vie des bord(e)s, Le caillou, la fleur et le bûcheron*, Montreuil, Théâtrales, 2018.

SCHECHNER, Richard, *Performance, Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Théâtrales, Montreuil, 2008.

VIALA, Alain et MESGUICH, Daniel, « Des textes », in *Le théâtre*, Paris, PUF, 2018, 2e éd, p. 42-67.

VOSSIER, Frédéric, *Stanislas Nordey, locataire de la parole*, Besançon, Solitaires Intempestifs, 2013.

LANGUE, LANGAGE, PAROLE ET VOIX

ARCHIVES DE LA PAROLE, « Voyelles et consonnes », 1914, [En ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128106f>].

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.

BOULA DE MAREÜIL, Philippe, *D'où viennent les accents régionaux ?* Paris, Le Pommier, 2010, [En ligne : <https://www.cultura.com/d-ou-viennent-les-accents-regionaux-9782746504752.html>].

CALVET, Louis-Jean, *La Sociolinguistique*, Paris, PUF, 2017, [En ligne : <https://www-cairn-info.ezproxy.univ-paris3.fr/la-sociolinguistique--9782130798507.htm>].

CLÉRO, Jean-Pierre, « Chapitre III - Le langage est-il le fondement privilégié de la perception ? », in *L'Interrogation philosophique*, Paris, PUF, 2000, p. 95-110.

CLÉRO, Jean-Pierre, « Le langage est-il le fondement privilégié de la perception ? », in *Théorie de la perception, De l'espace à l'émotion*, Presses Universitaires de France, 2000, p. 95-110.

FRANÇOIS, Pierre-Olivier, « La planète des langues », *Le Dessous des cartes*, Arte, 2019, [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=YxviOVgQu2U>].

GUÉRIN, Christian, *Comment (ré)éduquer les voix*, La Voix, 2010.

LE BOT, Marc, « L'écoute », *Traverses*, n°20, p. 38-45.

LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

NARDY, Aurélie, CHEVROT, Jean-Pierre et BARBU, Stéphanie, « Variation sociophonétique et acquisition du langage : repères, débats, perspectives », in *Langage et société*, n° 151, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, février 2015, p. 27-44.

NOIZET, Georges, *De la perception à la compréhension du langage*, Paris, PUF, 1980.

PESTRE, Dominique, *Introduction aux Science Studies*, Paris, La Découverte, 2006.

PIERRE, Léon, « Nouveau regard sur la phonostylistique », in *La Linguistique*, vol. 45 / 1, 2009, p. 159-170.

PLATON, *Cratyle*, trad. Chambry, Paris, GF, 1999.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, [1916] Paris, Éditions Payot & Rivages, 2016.

VAISSIÈRE, Jacqueline, *La Phonétique*, Paris, PUF, 2015.

WARO, Danyèl, « Fanzan (intro) », in *Monmon*, Cobalt, 2017.

WISMANN HEINZ, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012.

ARTS ET CREATION

ADENOT, Pauline, « Jean-Paul Fourmentraux, Art et Internet », *Sociologie de l'Art*, op. 19, L'Harmattan, novembre 2012, p. 141-147.

BACH, Jean-Sébastien, *Goldberg-Variationen*, G. Henle Verlag, Munich, 1978.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

BEAURON, Éric, « La sensation et son objet. Une lecture des Anticipations de la perception », *Les Etudes philosophiques*, n° 184, Presses Universitaires de France, novembre 2018, p. 519-534.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1936], trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2007.

CAUQUELIN, Anne, « L'actualité », in *L'Art contemporain*, Paris, PUF, 1992, p. 97-123.

CHERMAYEFF, Maro et LE GOFF, Christine, « SOUNDBREAKING, La grande aventure de la musique enregistrée : Générations Sample », Arte, 2017, [En ligne : <https://www.dailymotion.com/video/x5txyzl>].

DERRIDA, Jacques, « Le parergon », in *La Vérité en peinture*, [1978], Paris, Flammarion, 2010, p. 21-168.

DEVILLARD, Valérie, « Chercheurs ou artistes ? Entre art et science, ils rêvent le monde (sous la direction de Monique Sicard) », in *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, vol. 14 / 75, 1996, p. 189-193.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Histoires sans fin des séries télévisées », in *Sociétés Représentations*, n° 39, juin 2015, p. 93-102.

FIÉVET, Daniel, « 2019 : un bon cru pour les sciences ? », *Du vent dans les synapses*, Paris, France Inter, 2019, [En ligne : <https://www.franceinter.fr/emissions/du-vent-dans-les-synapses/du-vent-dans-les-synapses-28-decembre-2019-0>].

FOURMENTRAUX, Jean-Paul, « Le concept de dispositif à l'épreuve du Net art », in Violaine Appel, Hélène Boulanger, Luc Massou (dir.), *Les dispositifs d'information et de communication, Concepts, usages et objets*, Bruxelles, De Boeck Université, 2010, p. 137-147.

FOURMENTRAUX, Jean-Paul, « Le public à l'œuvre », in *Les Cahiers du numérique*, Vol. 6, Lavoisier, 2010, p. 83-98.

FOURMENTRAUX, Jean-Paul, « Net art », in *Communications*, n° 88, Le Seuil, 2011, p. 113-120.

GALLAND-SZYMKOWIAK, Mildred, « Devant l'écran de cinéma, à quoi s'adresse notre empathie ? Questions posées aux théories de l'*Einfühlung* (Theodor Lipps, Walter Benjamin) », in Mauro Carbone, Anna Catherina Dalmaso, Jacopo Bodini (dir.). *Des pouvoirs des écrans*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2018, p. 135-151.

GODELSTEIN, Jean-Pierre, « Le temps romanesque », in *Lire le roman*, 8e éd., Bruxelles, De Boeck Université, 2005, p. 121-147.

GUZDA, Fred, « L'art conceptuel n'existe pas », in *Marges. Revue d'art contemporain*, Presses Universitaires de Vincennes, mai 2014, p. 27-37.

KLEIN, Etienne, *Le Facteur temps ne sonne jamais deux fois*, Paris, Flammarion, 2007.

MARCUCCI, Lætitia, « L'«homme vitruvien» et les enjeux de la représentation du corps dans les arts à la Renaissance », in *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 17, Paris, PUF, décembre 2016, p. 105-112.

GLICENSTEIN, Jérôme (éd.), *Marges*, n°27, 2018.

MARX, William, « Le poète et le ready-made », in *Littérature*, n°172, 2013, p. 56-61.

MONNIER, Jean-Claude, « Aux origines du dés-œuvrement : la question de l'objet, entre le ready-made et l'objet constructiviste », in *Marges*, n°2, 2004, p. 77-96.

NOVIRUS, Cora, « Dés-œuvrement », in *Multitudes*, n° 80, septembre 2020, p. 65-66.

SORMANI Philippe, CARBONE Guelfo, GISLER, Priska (éd.) *Practicing Art/Science: Experiments in an Emerging Field*, Londres, Routledge, 2019.

SICARD, Monique, *Chercheurs ou artistes ? Entre art et science, ils rêvent le monde*, Paris, Autrement, 1995.

OUVRAGES GENERAUX

Le Trésor de la Langue Française informatisé, [En ligne : <https://www.cnrtl.fr/>].

Encyclopædia Universalis, [En ligne : <http://www.universalis-edu.com>].

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	7
CHAPITRE PREMIER - FAIRE ENTENDRE LA PAROLE	17
I. UNE PAROLE SPECIFIQUE	18
A. Un phénomène sonore	18
1. La vocalisation du langage.....	18
2. Un phénomène divers et varié	20
3. Un intérêt pour la variété.....	22
B. Une définition de la parole née du phénomène sonore	23
1. Le phénomène sonore comme fondement de la définition	23
2. Une classification subjective	24
3. Une définition en creux.....	26
C. Élever la parole au rang d'art	28
1. La parole brute	28
2. Un changement d'état.....	29
3. Une œuvre d'art sonore	31
II. LA MATIERE PREMIERE DES SPECTACLES	35
A. Une œuvre-matériau	35
1. Deux niveaux d'achèvement	35
2. Les enregistrements comme points de départ artistique	36
3. Une œuvre-matériau.....	37
B. Faire œuvre d'une œuvre : une démarche de création théâtrale.....	38
1. La nécessité de l'identité : introduction de la notion de système	38
2. La nécessité de l'évolution : introduction de la notion de faille	40
3. La création : une articulation entre faille et système	41
C. Une œuvre-minerai dans laquelle l'Encyclopédie vient creuser.....	42
1. Un univers sonore	42
2. Des outils... ..	44
3. ... pour sculpter.....	46

III.	LA QUESTION DU RAPPORT SON/SENS.....	48
A.	Revaloriser la forme.....	48
1.	L'obnubilation par la signification.....	48
2.	Classification et multilinguisme : les outils de la dissolution du sens.....	50
3.	L'isolement de la forme.....	52
B.	Composer avec l'irréductibilité de l'énoncé.....	53
1.	L'impossibilité d'isoler la forme.....	53
2.	Les partitions travaillent avec l'énoncé.....	54
3.	Rebalancer l'écoute.....	55
C.	Le signifiant significatif.....	57
1.	Une affirmation qui ne va pas de soi.....	57
2.	Quand le son a du sens : le cas du multilinguisme.....	59
3.	Les partitions jouent avec l'articulation son/sens.....	60
 CHAPITRE DEUX - RENOUVELER LES FORMES SPECTACULAIRES.....		61
I.	L'APPEL DE LA MUSIQUE.....	62
A.	Une porte vers la forme sonore.....	62
1.	Les outils musicaux de la Collection.....	62
2.	Les outils musicaux dans les spectacles.....	63
3.	La musicalité de la parole.....	64
B.	Une composition musicale.....	65
1.	L'établissement d'une partition.....	65
2.	Un travail de la grammaire musicale.....	67
3.	Un acte de création musicale contemporaine.....	68
C.	Vers des spectacles musicaux ?.....	69
1.	Une allusion aux formes musicales.....	70
2.	Le parlé-chanté : entre l'oratorio et l'opéra.....	71
3.	Un concert de parole.....	72
II.	LE QUESTIONNEMENT DE LA NOTION DE PERFORMANCE.....	74
A.	Un acte de mise en scène théâtrale.....	74
1.	Une écriture scénique.....	74
2.	Mettre en scène la musique.....	75
3.	Une mise en scène de théâtre.....	76
B.	Une dramaturgie de la parole.....	77
1.	La composition de la partition.....	77

2.	La parole au centre du spectacle.....	78
3.	La parole fait spectacle.....	79
C.	Parole et performance.....	80
1.	La parole prend corps.....	80
2.	... et agit.....	82
3.	Une parole performative.....	83
III.	LA POSITION DES INTERPRETES	86
A.	Un statut qui évolue.....	86
1.	À côté de la parole.....	86
2.	Avec la parole	87
3.	Dans la parole.....	88
B.	Quelle place pour l'interprétation ?	89
1.	Un statut d'interprète	89
2.	Une partition stricte	91
3.	Des espaces de liberté.....	92
C.	Une performance virtuose.....	93
1.	Jouer avec les règles.....	93
2.	Jouer devant un public	95
3.	Une performance d'acteurs.....	96
	CHAPITRE TROIS - ALLER VERS L'ABSOLU	98
I.	CE NE SONT PAS DES PRINCIPES ABSOLUS	99
A.	La forme pour la forme.....	99
1.	Un projet formel.....	99
2.	Un penchant scientifique	100
3.	Un formalisme artistique.....	102
B.	La forme contre la forme	103
1.	Les imperfections du formalisme.....	103
2.	Quand la forme nuit à la forme.....	104
3.	Des choix non formels	105
C.	Un formalisme non absolu.....	106
1.	Une œuvre conceptuelle.....	107
2.	Une œuvre au présent	108
3.	Un formalisme non absolu	109

II.	QUELLE PLACE POUR LE PUBLIC DANS LA RADICALITE ?	110
A.	Des spectacles opaques ?	110
1.	Brouiller les pistes	110
2.	Une démarche originale ?	112
3.	Un public déstabilisé ?	113
B.	Un public central	115
1.	Une démarche tournée vers le public.....	115
2.	L'adresse directe	117
3.	Inclure le public au spectacle	117
C.	Un processus progressif : vers le théâtre de parole absolu	119
1.	Le rôle des solos dans l'élargissement du public	119
2.	Le rôle de la diffusion	120
3.	Le processus de la tétralogie.....	121
III.	VERS UN AUTRE MOMENT DE PAROLE	124
A.	L'aboutissement de la tétralogie	124
1.	La dissolution des interprètes	124
2.	Autonomisation de la parole.....	126
3.	Le théâtre de parole absolu	127
B.	Ce n'est pas du théâtre de parole absolu	127
1.	Enregistrement n'est pas parole	128
2.	Le théâtre en action	128
3.	L'incessante persistance du sens écrit	129
C.	Questionner absolument la parole par le théâtre	130
1.	Une reconnaissance publique et critique	131
2.	La fin d'un cycle	132
3.	Un nouveau cycle	133
	CONCLUSION	135
	ANNEXES - PAROLES DE L'ENCYCLOPEDIE	139
	Nicolas Rollet - La naissance de l'Encyclopédie	140
	Geoffrey Carey - Toutes les langues me semblaient étrangères	151
	Joris Lacoste - Le théâtre de parole absolu.....	154
	Ghita Serraj - Voir l'interprète au travail.....	167

Fanny Gayard - À l'interception de tout le monde.....	175
Geoffrey Carey - Travailler en osmose	186
Léa Delmart - S'échapper en secret	188
Pierre-Yves Macé - La parole est une production mélodique spontanée.....	192
Emmanuelle Lafon - Interpréter la parole.....	197
Frédéric Danos - Le devenir des mécaniques.....	203
Élise Simonet - Rencontrer, collaborer et partager.....	208
Edwige Dousset - Rendre l'artistique possible	214
Garance Crouillère - Tendre un miroir au public.....	218

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES223

