

Itinérance du drame de bouche **Petite topologie de la lecture publique**

Jessie Mill

Volume 52, numéro 3 (291), avril 2011

Ruptures et filiations : dix années de Jamais Lu

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64050ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mill, J. (2011). Itinérance du drame de bouche : petite topologie de la lecture publique. *Liberté*, 52(3), 31–39.

ITINÉRANCE DU DRAME DE BOUCHE

Petite topologie de la lecture publique

Articuler une langue, c'est aussi la déplier, la déployer,
autrement dit l'ouvrir, et la faire circuler.

ENZO CORMANN

Le Jamais Lu file depuis dix ans la métaphore de l'origine en présidant chaque printemps à la mise au monde d'une nouvelle portée. Célébration de l'audace et de la diversité, de l'impureté et de l'effrangement, le festival fait entendre les écritures contemporaines à peine écloses, sollicitées ou non. Or, le Jamais Lu n'est pas un parent angoissé, guettant les courbes du développement de son bel animal. Mouton noir, bec-de-lièvre, petits bâtards de leur race : plus les animaux sont rares, plus le théâtre exulte. Le rejeton, peut-être, n'arrivera pas encore à se « tenir debout tout seul¹ », pour reprendre l'expression de Deleuze, à être ce bloc — de mots, de formes, de sensations —

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, 2005 [1991], p. 155.

que sont les œuvres achevées. Qu'importe : tous seront aux aguets des premiers surgissements, des premiers trébuchements.

Mais à quel territoire de la création s'enracine donc cette forme particulière qu'est la lecture publique du texte de théâtre? Et de quelles frontières est-il bordé? Qu'apportent à un texte la traversée des corps et le tintement des voix? Quel lien le texte vient-il nouer par la lecture, à travers elle? Exploration des lieux.

En lisant, en écrivant

La première lecture se tient proche de l'écriture, comme si les étapes étaient encore réversibles, ou confondues. Elle vient rompre avec l'écriture, sans pour autant sceller cette rupture. De fait, il s'agit quelquefois d'une réconciliation entre la page et le plateau que la tentative théâtrale — la tentative — aura perdue de vue, à un moment ou un autre. Mais la fonction féconde de cette première lecture se traduit-elle concrètement dans l'écriture, peut-elle y être réinvestie? En fait, selon le lieu et le moment où elle s'accomplit, la lecture publique s'arrime au processus créatif. Si elle tombe à point et que l'auteur *écoute*, elle peut servir sa cause, faire apparaître les forces et les écueils du texte. La lecture vient parfois même impulser un dernier élan à l'écriture que seules la mise en voix, la mise en corps ou la rencontre avec le public auront rendu possible. Face aux premiers spectateurs, elle précipite la réception et fournit des indices aussi précieux que déroutants pour anticiper la production.

Reprenant le dispositif des musiciens d'orchestre à leur pupitre, les lectures ont souvent la sobriété qu'on imagine. Le chef est rebaptisé *metteur en lecture*, peut-être pour marquer une distance par rapport à la scène dont les (grands) moyens sont écartés. Cet espace de lecture détermine les attentes du spectateur, réceptif à une théâtralité minimale et surpris, devant un genre si dépouillé, de rencontrer quelquefois les personnages esquissés ou la gestuelle irrépressible des acteurs.

Au Centre des auteurs dramatiques (CEAD), la mise en lecture est l'ultime étape d'accompagnement des œuvres. De manière traditionnelle, elle marque l'aboutissement du processus d'écriture, avant que ne s'en empare le metteur en scène. Dans les processus ouverts, collectifs ou interdisciplinaires, cette séquence subsiste rarement, surtout si le texte ne devance pas la mise en scène mais advient en même temps que l'écriture scénique. La lecture publique, moins pertinente, est alors remplacée par une présentation polymorphe,

où l'hétérogénéité des matériaux engagés se donne déjà *en lecture*. Chantier, laboratoire, répétition ouverte : l'invitation porte d'autres promesses, bien qu'animée par un même esprit.

Tous les textes ne sont pas lus publiquement : certains sont considérés comme plus mûrs que les autres, plus solides, plus urgents. Néanmoins, les conseillers dramaturgiques prennent parfois des risques ou adoptent un parti pris pour une écriture plus friable ou un texte plus risqué ; la lecture publique met autant à l'épreuve qu'elle endure. Tout n'est pas bon à entendre ! Et les circonstances comptent pour beaucoup². Le cadre des lectures du CEAD — *Semaine de la dramaturgie* jadis, *Dramaturgies en dialogue* ou autres *Lectures itinérantes* — appelle un équilibre des voix, une dramaturgie de programmation qui intervient sur la sélection d'ensemble³. Comparable à la composition d'une saison théâtrale, cet exercice d'enchaînement des lectures mérite une réflexion marquée d'allers-retours entre la nécessité d'entendre chacune des voix et celle d'entendre toutes ces voix.

Manœuvre mesurée

L'exercice de la lecture demande une grande pondération pour déplier suffisamment l'écriture jusqu'à faire tendre les mots vers ces spectateurs venus, sciemment ou non, assister au devenir de l'œuvre. Car le texte de théâtre recèle des virtualités qu'une lecture solitaire et silencieuse ne permet pas d'explorer. Acte de littérature, avec son degré d'autonomie propre, il porte néanmoins un potentiel que seule sa destination pourra pleinement révéler. La lecture à voix haute trace dans l'espace sonore un trait d'union entre l'acte littéraire et le spectacle vivant.

Oui, il faut être bon lecteur pour ne pas opacifier le texte et accepter que la lecture demeure un *passage*. Car sa fonction est provisoire, elle ne fige pas. Certains diront qu'on accède à un bon

2. Sensible aux intervalles fragiles de la création, Lise Vaillancourt raconte comment elle a *perdu* un texte, à la suite d'une lecture triomphale pour un public de pairs au cours d'une résidence à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon en France. Le *momentum* était-il simplement mal choisi ? Elle n'aura pas pu reprendre l'écriture, pas su retrouver le fil, ou les failles où inscrire les suites. Au mauvais moment, même une bonne lecture peut être fatale !
3. À l'édition inaugurale de *Dramaturgies en dialogue* en 2009, le CEAD avait choisi de présenter côte à côte sa dernière moisson de textes et une série de lectures étrangères, catalanes cette fois. Les textes invités ont été créés en catalan, puis traduits en français, double mise à l'épreuve. Ils étaient donc plus mûrs, moins « verts » que les jeunes écritures des auteurs du CEAD, légère asymétrie qui questionnera le côtoiement des séries programmées. Il faudra assumer que cette vitrine étrangère tienne aussi un tout autre rôle, celui de favoriser l'émulation.

spectacle par plusieurs portes; qu'une lecture unilatérale et définitive aplanit l'œuvre. Cela vaut d'autant plus à l'étape de la lecture où la sensibilité, l'ouverture et la porosité du texte lu contribuent à sa clarté. Un premier dévoilement commande une certaine pudeur, mais aussi une finesse et une assurance suffisantes pour ne pas mettre en péril l'adresse, détourner le sens du texte ou remplir les silences qu'il contient. « Le langage, dit Novarina, est le lieu d'apparition de l'espace⁴. » De même, le langage libéré dans la lecture publique laisse apparaître l'espace, et ce, avant que la scène n'expose ce langage à une multiplication d'autres langages (non verbaux) et d'autres signes — une épaisseur de signes, disait Barthes.

Mais la lecture peut aussi aller trop loin, ou ne pas se rendre; tomber à plat, à l'image d'un livre qui glisse des mains. Le point visé — non pas le point de chute — se déplace au cours du travail de défrichage, endossé par les acteurs et leur chef. Aussi complexe qu'un nombre d'or que le metteur en lecture calculerait, ce point d'arrivée varie en fonction du texte même, de l'intention de l'auteur et du désir de dialogue du metteur en lecture avec l'auteur.

Geste artistique ou alibi culturel

Elles arrivent parfois sous d'autres appellations⁵ : lecture-spectacle, mise en voix, mise en corps, mise en jeu, mise en espace. En France, les lectures publiques font éclore les textes à répétition, diffusent la dramaturgie au grand air, dans les salons, les festivals. Cela s'explique en partie par l'obligation qu'ont certains théâtres envers les écritures contemporaines, inscrites à leur cahier des charges. Mettre en lecture, dans ce cas, peut devenir une corvée, surtout pour les structures qui ne possèdent pas de comité de lecture ou de conseiller littéraire. Car habituellement, les professionnels des théâtres ne lisent pas, peu ou rarement.

Programmée de manière officielle et sous la contrainte, la lecture publique répond moins à un besoin de l'auteur qu'à un désir plus large de mettre en résonance certaines voix de la dramaturgie contemporaine. Souvent dissociée de toute intention d'écriture, de tout projet scénique, la lecture se transforme en événement littéraire, théâtral, culturel. Elle devient alors une fin en soi. Si l'auteur est présent, c'est plutôt à titre d'intervenant, de témoin ou d'invité d'honneur.

4. Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999, p. 19.

5. Ces appellations ne sont pas équivalentes. La mise en voix, par exemple, correspond aussi à l'apprentissage du texte par les acteurs, à une première étape d'énonciation.

Aux Journées de Lyon des auteurs de théâtre, on assiste depuis quelques années à une surenchère de formes présentées. Projections vidéo, musique en direct, changements de costumes à vue ; les essais scéniques ne gardent de la lecture traditionnelle que la présence matérielle du texte. C'est aussi souvent le cas à la Mousson d'été⁶ dirigée par Michel Didym. Le foisonnement des propositions de mise en lecture rivalise avec le geste initial — celui de la lecture — et ébranle parfois l'œuvre, jusqu'à l'empêcher de tenir debout toute seule... Il y a des exceptions, bien sûr. Des entreprises louables remettent en question le rôle de la lecture à l'intérieur même de ces manifestations. Le dispositif imaginé par le Troisième Bureau à Grenoble constitue un exemple intéressant. Les textes sont lus autour d'une immense table où siègent les lecteurs. Les spectateurs forment les rangées suivantes qui encadrent la table. Celle-ci sert à la fois de territoire de circulation des voix et de plateau. Certaines lectures au programme de l'événement *Regards croisés* proposent la découverte d'un texte en développement : c'était le cas en 2009 de la pièce *Écho-système* de Marie Dilasser, aussi mise en lecture l'an dernier lors de *Dramaturgies en dialogue*.

Les metteurs en scène français sont pourtant à l'affût de nouveaux textes, mais ils comptent davantage sur des canaux de circulation plus discrets que les vitrines officielles, palmarès ou autres. Le bouche-à-oreille, la rumeur des spécialistes, les confidences des pairs répondent souvent mieux à la fièvre de la nouveauté que peuvent le faire les festivals de dramaturgie. Selon Laurent Muhleisen⁷, président du Bureau des lecteurs de la Comédie-Française, on assiste depuis quelques saisons à un retour des cycles de lectures responsables, où les textes sont présentés avec soin, dans une formule qui s'apparente davantage à des premières étapes de production. Que ce soit à Théâtre Ouvert (Paris), au Théâtre Les Ateliers de Lyon (pendant

6. Cette remarque ne remet pas en doute le travail inestimable réalisé par l'équipe de la Mousson d'été, grand-messe des écritures théâtrales en France. Le rendez-vous annuel interroge le rapport au texte et à la création ; les lectures se présentent comme autant d'essais de dialogue. Dans le cadre des activités de l'Université européenne d'été, la Mousson 2010 présentait une conférence intitulée : *Mettre en lecture, en voix, en espace... en attendant de mettre en scène*. Plusieurs idées développées ici font écho, prolongent ou répondent à la présentation de Sandrine Le Pors-Robin. À noter qu'elle ne faisait pas mention du lien entre la lecture publique et le processus créatif. Interrogée sur le sujet, la conférencière a préféré relier cette tradition aux pratiques anglo-saxonnes et nord-américaines.
7. Aussi directeur de la Maison Antoine Vitez — Centre international de la traduction théâtrale, Laurent Muhleisen assiste régulièrement à des lectures publiques en France et à l'étranger. En éclairant quelques réalités françaises et allemandes, il a été d'une aide précieuse dans la préparation de cet article.

Les Européennes) ou à la Comédie de Reims (*Scènes d'Europe*), la lecture est prise au sérieux, le geste est mesuré. Quelques expériences passent aussi par le choix de confier certaines lectures à des spécialistes du texte (*dramaturg* ou conseiller artistique) plutôt qu'à des metteurs en scène. Quoi qu'il en soit, l'intention initiale entraîne à coup sûr des conséquences sur le travail artistique. Et bien sûr celui-ci ne prévaut pas également dans les différentes formules d'essai, de médiation culturelle, voire d'opération de marketing.

Moduler la trajectoire

En Allemagne, l'appellation même des lectures, dites « scéniques » – *Szenische Lesung* –, implique déjà une amorce de mise en scène ou, à tout le moins, la présence de décors et d'accessoires. Les passeurs de textes sont réticents face à ces pratiques, parfois trop promptes à soulever des enjeux de plateau. Du reste, une telle présentation prive parfois le texte d'une mise en scène subséquente. Cette substitution est loin de convenir aux agents – les fameux *Verlag* – qui exercent un droit de regard sur les textes et leur diffusion. Non seulement ils sont des lecteurs aguerris, capables d'apporter un soutien dramaturgique à l'auteur, mais ils se mêlent aussi de la trajectoire du texte jusqu'à remettre en question la présence de tel auteur dans un théâtre après une lecture, pour réserver la première à un autre lieu. Aucune promesse de production ne se rattache à la lecture publique qui, au contraire, sert parfois de consolation⁸... Les théâtres allemands possèdent leur propre troupe. Cette structure permanente s'oppose au système de la tournée et tend parfois à se répercuter dans le choix des auteurs contemporains associés à un théâtre en particulier. Selon Laurent Muhleisen, les textes d'un nombre important d'auteurs sont donc plutôt ménagés pour la production. C'est le cas par exemple des Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig, Dea Loher ou Anja Hilling.

Une autre tradition propre à l'Allemagne stimule la lecture des textes dramatiques, tradition qui n'entre pas en conflit avec la scène, mais diffuse des écritures qui lui sont destinées. Le théâtre radiophonique – *Hörspiel* – appelle ses propres créations, partitions sonores et textuelles au plus près de la composition musicale. Depuis 2001,

8. Au Canada anglais, par exemple, un programme de subvention spécifique encourage les théâtres à commander des pièces aux auteurs. Or, un nombre infime de ces commandes conduit à un projet de spectacle. La lecture publique fait toutefois partie de l'aventure et, dans la très grande majorité des cas, en est le terminus.

la chaîne culturelle SR 2 KulturRadio⁹ a produit, diffusé et vendu à d'autres chaînes une douzaine de dramatiques radiophoniques à partir de pièces québécoises. Des textes de Michel Tremblay, Michel-Marc Bouchard, Marie Laberge, Carole Fréchette, Daniel Danis, Evelyne de la Chenelière et Daniel Brière et plus récemment Jennifer Tremblay y ont été présentés.

Migration

Quand la découverte d'un texte à l'étranger passe par la lecture publique, elle entraîne souvent l'auteur à une écoute paradoxale, entre mélodie familière et impression de *jamais lu*. Le déplacement d'un texte parvient naturellement à *étrangéfier* la langue de l'auteur. À la manière dont la traduction ou l'adaptation des textes dessine leur migration, une simple lecture leur définit un nouvel horizon d'accueil. Ce qui semble peut-être une évidence pour les lectures en langues étrangères frappe davantage dans l'univers francophone. (Encore que les auteurs, sensibles au moindre rythme de leur propre langue, arrivent bien souvent à suivre aux mots près une lecture en traduction.)

Une expérience exemplaire s'est produite l'été dernier, à la Mousson d'été, avec la pièce *Louisiane Nord* de François Godin mise en lecture par David Lescot. La langue inventée de Godin, dégagée des traces d'idiomes connus (québécois, acadien, etc.) et des vibrations américaines implicites, était réinvestie à la manière d'une partition. Une nouvelle prosodie en donnait la couleur. Soudain, elle faisait écho à ce Finistère d'Amérique, lieu improbable annoncé en didascalie, assumant clairement son « origine à perdre », une origine « vouée à être perdue¹⁰ ».

Glissement

Dans l'entre-deux de l'écriture et du spectacle, la lecture est une opération¹¹, voire un opérateur de pensée. Elle produit un effet sur le texte, qu'il soit momentané ou décisif. C'est dans cet entre-deux que le spectateur participe à la découverte des mots actualisés par les corps. En dehors de l'étonnement, de la déception ou de la joie

9. Chaîne culturelle de la Sarre.

10. « Il nous faut une origine à perdre, écrit Daniel Sibony; elle est nécessaire, et elle est vouée à être perdue. » Dans *Entre-deux : l'origine en partage*, Paris, Seuil, 2002 [1991], p. 31.

11. « La lecture est opération, elle est l'œuvre qui s'accomplit en se supprimant, qui se prouve en se confrontant avec elle-même et se suspend tout en s'affirmant », écrit Maurice Blanchot dans *Le livre à venir* (Paris, Gallimard, 1959, p. 331).

procurée, il est sondé, il est confronté, et parfois perdu. La fragilité de l'exercice est une vertu que les hésitations, maladresses, anomalies ou bégaiements rendront parfois palpable : ainsi, le lapsus d'une comédienne à la dernière soirée-bénéfice du CEAD a transformé sa honte en hâte pour les plaisirs coupables... Le trébuchement symbolique dans *Les mots* de Jean-Pierre Ronfard a secoué le public d'un grand rire. Le lapsus est venu réintroduire une faille dans une lecture-spectacle rodée et polie. L'excuse bafouillée, en débordement du reste, signalait cette fois le plaisir partagé.

«Drame de bouche» semble mal choisi pour parler d'une lecture où l'on souhaite voir l'acteur tout entier traversé par l'écriture. Hélas ! L'activité s'avère souvent partielle, abandonnée à l'excuse du corps occidental dont la voix est traitée en organe souverain. À l'autre extrémité, l'exercice demandé aux spectateurs est aussi menacé par un sens hégémonique : la vue. Pourtant, il ne suffit pas de regarder ce qui se passe sur la scène, faisant retomber le poids de l'étymologie de la lecture. « Lire » en effet vient du latin *legere* qui signifie «recueillir par les yeux». L'action a aussi le sens élargi de «recueillir par les sens». Il faut tendre une oreille attentive aux mots destinés à être entendus. Plus encore quand la lecture cherche à faire entendre ce qui ne se lit pas. De bouche à oreille, c'est à une dramaturgie de l'écoute qu'il faut laisser le soin de refaire ce lien.

* * *

Le bruit des pages

Dans le « dispositif de narration » du *Caligula remix* de Marc Beaupré (Terre des Hommes), créé en avril 2010 à La Chapelle, la partition précise et exigeante des acteurs est posée devant eux et feuilletée en cadence sous la gouverne de l'empereur. Le dispositif proposé par Serge Denoncourt dans le *Projet Andromaque*, présenté à Espace Go en janvier dernier, convoquait d'autres images : le metteur en scène voulait rendre hommage aux acteurs et à l'élaboration du spectacle en confondant ainsi la table du travail théâtral et l'aire de jeu. Tout récemment encore, dans *Persona* de Bergman, du jeune metteur en scène Philippe Dumaine (hybris.théâtre), une zone mitoyenne à la scène offrait une trêve aux acteurs pendant la lecture du scénario dans un registre de jeu plus lâche, en débordement des cadres.

La présence matérielle du texte sur la scène, de la page lue et tournée, fait figure de dénominateur commun de ces trois spectacles.

Le procédé n'est pas nouveau, mais la coïncidence de ces propositions récentes est peut-être symptomatique d'une recherche scénique qui s'avance sur le territoire de la lecture, tour à tour point d'impulsion et lieu d'arrivée. Le temps de l'action et celui de la page peuvent-ils se mesurer à l'aune d'une même écriture, relayée par les voix et les corps ? Ou est-ce cette rencontre, précisément, que l'on nomme mise en scène ? Comment ne pas voir l'influence de la lecture ouverte dans les spectacles de Claude Régy, Stanislas Nordey, voire même Denis Marleau ?

En renvoyant ainsi au spectateur un rappel du défrichage et de la fréquentation concrète des écritures — face cachée du spectacle de théâtre —, ces metteurs en scène interrogent la performativité de la lecture, son caractère inventif et le degré de réel qui lui est associé. Les spécificités de la lecture silencieuse — « les arrêts, les retours en arrière, les ralentis, les accélérations, le feuilletage, la lecture cursive, la distraction, sans compter les accidents particuliers qui viennent l'interrompre, la commenter ou la compléter¹² » — réinvestissent la représentation. Une manière d'actualiser ce que pourrait vouloir dire, prise au pied de la lettre, une expérience de *retour au texte*.

12. Christian Biet et Christophe Triau, « Le lecteur des textes de théâtre », *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 554.