

La voix et le dispositif théâtral

Régis Durand

Volume 13, numéro 3, décembre 1980

Théâtre et théâtralité : essais d'études sémiotiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500523ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500523ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Durand, R. (1980). La voix et le dispositif théâtral. *Études littéraires*, 13(3), 387–396. <https://doi.org/10.7202/500523ar>

LA VOIX ET LE DISPOSITIF THÉÂTRAL

régis durand

Faire taire le corps par le théâtre d'écrivain, cher à l'Europe bourgeoise du XIX^e siècle est nihiliste; mais le faire *parler* en lexique et syntaxe de mimes, chants, danses, comme le fait le *nô* est encore une façon de l'anéantir : corps « entièrement » transparent, *peau* et *chair* de l'os qu'est l'esprit, intact de tout déplacement, événement, opacité pulsionnels.

Jean François LYOTARD¹

Ni théâtre ni non-théâtre. Un combat, celui des forces de vie avec les forces de mort.

Hélène Cixous²

1. Dans le programme d'une manifestation parisienne lancée à l'automne 1975 et qui s'intitule *Écritures contemporaines*, on lit en conclusion la phrase suivante : « Pourquoi la recherche littéraire contemporaine — de Mallarmé à Joyce et Artaud — conclut-elle à l'impossibilité du théâtre ? » Cette phrase n'a de remarquable que la certitude qu'elle véhicule et la démarche qu'elle inaugure : prendre des textes de fiction ou de critique d'avant-garde et leur insuffler vie en les faisant lire sur une scène, dans un vrai théâtre, par des comédiens professionnels. Présence vive, souffle, parole au service de l'écriture : voilà un retour qui en dit long sur le chemin qui est en train d'être parcouru depuis l'époque où l'on semblait surtout soucieux de dire comment l'écriture en Occident a été refoulée par la Voix, la Parole, Parole dont le théâtre, avec sa scène « théologique » serait la manifestation la plus achevée, la plus répressive. D'où la notion que tout théâtre est peut-être frappé de suspicion, même celui d'Artaud (celui qu'il écrit, celui qu'il rêve) comme l'a magistralement montré J. Derrida. La véritable théâtralité, alors, serait celle qui fait jouer la pluralité des voix au lieu de les écraser sous une Parole, et c'est dans l'écriture qu'on la trouverait. Car aucune scène, si

ce n'est celle du texte, ne permet l'écoute et la traversée de tous les discours du monde comme le fait l'écriture joycienne. Si ce qu'il y a de plus spécifique au théâtre, si la théâtralité donc, c'est avant tout le jeu de l'intertextualité, de la polyphonie des discours, on conclura en effet assez vite que les textes de théâtre ne sont qu'une instance particulière d'écriture et qu'ils ne relèvent pas d'une problématique distincte. Instance d'ailleurs qu'il faudrait bien considérer comme assez pauvre, dans la mesure où les nécessités de la représentation imposent à la fois une condensation et une mise à plat, interdisent le « volume », la « stéréographie » du texte non théâtral.

2. De là à ne considérer la théâtralité que comme *métaphore* servant à décrire un aspect de la production textuelle, il n'y a qu'un pas. Barthes le franchit à plusieurs reprises, toujours assez énigmatiquement : « Qu'est-ce que théâtraliser ? Ce n'est pas décorer la représentation, c'est illimenter le langage³. » Il faudrait s'interroger sur la généralisation de la métaphore théâtrale, que ce soit en psychanalyse, en sociologie (Erving Goffman), ou en critique littéraire. Mais il est clair qu'on ne saurait se satisfaire de ce statut de métaphore privilégiée accordé au théâtre, même si on fait parfois miroiter la possibilité de *renversement* à travers la généralisation même de la métaphore. L'inconscient, la société, le texte, le monde ne seraient pas seulement *comme*, ils *seraient* théâtre. « All the world's a stage » ; le lieu commun ne faisant évidemment qu'escamoter les problèmes en les dissolvant dans la généralité. Si tout est théâtre, il n'y a ni lieu théâtral ni travail théâtral spécifiques.

3. Il faut faire une place à part à l'analyse critique de la théâtralité qu'esquisse J. F. Lyotard dans « La dent, la pomme ». En un sens, elle s'inscrit dans la ligne de celle de Derrida. Le théâtre — ou tout au moins une certaine forme de théâtre — devient de plus en plus difficilement acceptable dans la mesure où il repose sur des notions (représentation, signe) qui sont elles-mêmes mises en question :

Une théorie des signes théâtraux, une pratique (dramaturgie, mise en scène, interprétation, architecture) des signes théâtraux reposent sur l'acceptation du nihilisme inhérent à la représentation, et même elles le renforcent. Car le signe est, disait Pierce, quelque chose qui remplace autre chose pour quelqu'un. Cacher-montrer : la théâtralité. Or la modernité de cette fin de

siècle consiste en ceci : il n'y a rien à remplacer, aucune lieu-tenance n'est légitime, ou toutes le sont ; le remplacement, et par conséquent le sens, est seulement lui-même un substitut pour le déplacement⁴.

Lytard met en question un théâtre — et un discours sur le théâtre — qui repose sur une sémiotique, et s'interroge sur la possibilité de concevoir au contraire un théâtre *énergétique*, qui produirait des déplacements libidinaux et non des remplacements représentatifs. « Une désémiotique généralisée » : ne nous arrêtons pas sur les implications d'une telle proposition, surtout si l'on sait que c'est la sémiotique et elle seule qui a contribué à faire avancer quelque peu les études théâtrales au cours des dernières années. Ne nous arrêtons pas non plus sur le rêve d'un théâtre différent. Ce qui nous retient ici, c'est la perception juste que le théâtre — *tout* théâtre — est en fait à la fois représentatif et énergétique, sémiotique et économique, car il est précisément « placé à l'endroit où le déplacement devient remplacement, le flux pulsionnel représentation⁵. » Et c'est peut-être de là, de ce lieu où cela se passe — se place — qu'il faut partir pour repenser les rapports de l'écriture au théâtre.

4. Le théâtre est d'abord un dispositif énergétique : comme la fiction, comme le récit. Mais ce dispositif suppose deux espaces : l'un où un acteur produit des gestes, des sons, des paroles ; l'autre d'où il est regardé. Un espace « fictif » au sens où de la fiction y est produite, et un espace « réel ». La *relation* entre ces deux espaces est fonction de l'usage que l'on décide de faire du dispositif. Elle n'est en rien « naturelle » ou nécessaire.

Un dispositif, c'est quelque chose dont le but est de capter des énergies, des intensités, et de les maintenir ou de les transformer, en produisant certains effets. Il apparaît tout de suite que la caractéristique première du dispositif théâtral, c'est la discontinuité : discontinuité entre scène et salle (même si on tente naïvement de la masquer) ; discontinuité du texte même, éclaté entre les différentes paroles porteuses. Texte *parti* (selon l'expression de Roger Chazal) : « Le théâtre est l'art de jouer avec la division en l'introduisant dans l'espace par le dialogue⁶. »

À partir de là, il est possible de mieux décrire, si on le désire, tel ou tel type de dispositif et les effets qu'il produit. Le théâtre

« d'écrivain » dont parle Lyotard par exemple, théâtre de type naturaliste, repose sur un dispositif qui dissimule la discontinuité derrière une continuité de surface. Continuité d'une parole qui va sans cesse d'une personne à l'autre, l'idéal étant de dialoguer avec « naturel », comme dans une conversation de société. *Parole latérale*, dit Blanchot, qui ne s'adresse plus directement au spectateur et n'attend plus de lui une réciprocité, une réponse. Plongé dans l'obscurité et la passivité, le spectateur devient une sorte de voyeur doté pourtant d'un paradoxal pouvoir. Car cette parole qui ne le sollicite pas, elle est pourtant totalement dépendante de lui et de son attention : que cette attention fasse défaut, s'absente et ce monde de fantômes s'écroule. Il s'agit là en effet d'une relation totalement immédiate :

Les uns collent aux autres, comme l'hypnotisé colle à l'hypnotiseur, et cette contiguïté abjecte n'a même pas la vérité de relations « réelles », ainsi qu'il arrive dans les rapports passionnés. Ici la passivité est à son comble : nous sommes nos propres ombres, nourries d'obscurité et avides d'un pâle sang qui ne coule d'aucune blessure⁷.

On a cherché à briser cette « contiguïté abjecte » de diverses manières : par la « distanciation », par exemple (le *V-Effekt*, l'effet d'étrangeté, de Brecht). Tout ce qui nous éloigne du babil, de l'échange de répliques, tout ce qui réintroduit la distance, le silence, la fragmentation, accomplit la démarche de l'écriture même : défaire la parole aliénée, celle qui repose sur la croyance à l'unité (d'un Sujet, d'un Dieu) ; tendre au contraire vers la libération de la « force aléatoire d'absence ». M. Blanchot a là-dessus écrit des pages remarquables dans lesquelles il décrit cette « façon anonyme, distraite, différée et dispersée d'être en rapport, par laquelle tout est mis en cause, et d'abord l'idée de Dieu, du Moi, du Sujet, puis de la Vérité et de l'Un⁸ ».

5. Dans cette recherche d'un « langage presque sans sujet », l'écriture théâtrale a une fonction décisive. L'absence est inscrite en elle, comme la partition, la découpe, et le théâtre contemporain ne cesse de faire entendre ce décentrement. Prenons-en un exemple paradoxal, « minimal » : le texte de *C'est beau* de Nathalie Sarraute est au ras du dialogue naturaliste, de la « scène » familiale. Et pourtant, impossible de s'y méprendre : dans l'espacement des répliques, dans la poussée de quelque chose qui sous-tend le dialogue,

N. Sarraute laisse affleurer l'espace du commencement, du neutre, « le flux et le reflux du langage ». L'écriture théâtrale ici va plus loin que celle des romans : alors que dans ceux-ci la « sous-conversation », le « pré-dialogue » restent sous-jacents et sont communiqués au lecteur par les images et les rythmes, dans la pièce la sous-conversation est devenue conversation, le dedans dehors. « Véritable gant retourné » (dit N. Sarraute), le texte masque pourtant son irréductible étrangeté derrière un dialogue en apparence « normal ». Mais on est de l'autre côté du miroir, et toute une dramaturgie en découle. Comme le note Claude Régy, le metteur en scène de la pièce, « On ne peut parler que par images, par périphrases, par phrases interrompues, par trous entre les phrases, par les émanations de l'imaginaire, les silences... par cercles qui tournent autour⁹... » Ton « faux », infime décalage par rapport à la parole quotidienne qui suffit à laisser entrevoir la violence en dessous :

Plus la craquelure de la surface est infime, inapparente, plus les drames qui se déploient sous cette surface et que la craquelure révèle sont amples, plus le travail m'intéresse¹⁰.

À ce travail sur le texte théâtral, le théâtre résiste violemment, comme résiste la fiction à la torsion du neutre, du silence. La résistance, c'est d'abord celle du *lieu scénique*. Ce lieu crée une attente, un appel à la fascination. Le metteur en scène et les acteurs de *C'est beau* y résistent parfaitement ; ceux de la dernière (1975) pièce de Pinter *No Man's Land* n'y résistent pas. Mais en supposant que la résistance à la continuité soit totale, le travail qu'elle implique se *marque* nécessairement. Dans ce dispositif énergétique qu'est le théâtre, l'énergie déviée ou non transformée s'investit simplement ailleurs. Les blancs, les coupes, les dérives de lecture ne sont pas là pour permettre un « refroidissement » du système, une manière d'entropie : le dispositif théâtral fonctionne en prise directe sur les énergies. Dénaturalisez la diction, faussez le ton, figez les gestes, détournez les regards : vous parviendrez peut-être avec beaucoup de rigueur à faire oublier le théâtre-conversation, à laisser affleurer les monstres, le neutre. Mais vous aurez toujours à lutter contre cette attente, cette demande du spectacle. On peut lire facilement à travers les fissures d'une fiction, on a du mal à passer à travers l'invite d'un dispositif scénique. Ainsi,

dans l'exemple de la pièce de Nathalie Sarraute, on entend *aussi*, entre autres choses, l'hypernaturalisme des discours, on perçoit la presque douloureuse répression des attitudes, des corps — la crispation du visage d'Emmanuelle Riva, la sueur qui ruisselle sur celui de Jean-Luc Bideau. On sent la poussée terrible d'une scène familiale réaliste qui ne demande qu'à se jouer et qui doit être refoulée. C'est à *la voix* — qui est pour nous la prise en charge signifiante du corps et du langage — que revient la charge de signifier le décrochage. Écriture neutre, corps brimé permettent alors à l'espace neutre d'affleurer, tout comme dans l'écriture ce que Blanchot appelle *la voix narrative* vient altérer la voix personnelle. Voix de l'autre, voix de la « différence-indifférence », « [...] spectrale, fantomatique ¹¹. »

Ainsi peut-on parler de plusieurs manières de faire taire le corps : celle dont parle Lyotard dans le texte cité en exergue, propre au théâtre conventionnel qui le met au service d'une parole latérale-transitive; l'autre est celle d'une partie du théâtre expérimental de notre époque qui fait taire son expressivité, son langage, mais par contre lui redonne son opacité, fait prendre conscience de lui comme présence, dispositif; qui le *signifie* dans sa densité par la voix, comme le fait l'écriture, sans pour autant, et ceci est capital, l'enfermer dans le lieu du corps.

6. Le théâtre est le lieu par excellence de la voix. En cela, nous disons qu'il accomplit de façon privilégiée un aspect majeur de toute écriture. Il y a bien sûr les contraintes du dispositif dont nous avons donné un exemple, l'inertie propre au lieu, à l'acte — *représenter*. Plutôt que de les dénoncer au nom d'une esthétique quelconque, il faut observer, faire apparaître en les observant ces contraintes, perversions, tentations aberrantes qui se nomment : se faire conversation, se faire événement, par exemple. Montrer qu'elles sont dispositions et dispositifs de désir qui travaillent, occultent, plient, à partir du dispositif de base qui est celui du théâtre : une scène, une salle, une voix.

Ce dispositif, André Green a montré qu'il était proche de la scène du rêve (alors que la fiction, elle, aurait plutôt à voir avec la scène du fantasme). Discours du rêve d'un côté, mais objet transitionnel collectif de l'autre, du côté de la salle : la

rencontre de ces deux exigences est au principe de la relation théâtrale; la voix, en ce qu'elle dit à la fois le rapport à la pulsion et à l'autre, en est le signifiant privilégié. *Agencement*, comme disent Deleuze et Guattari, à deux faces : agencement collectif d'énonciation, agencement machinique du désir. On pourrait peut-être dire que la voix est ce qui du théâtre est toujours présent dans la fiction. Ensuite, distinguer ainsi : dans la machine-théâtre, les instances sont séparées, ou plutôt elles existent dans une relation de séparation et d'échange. L'agencement collectif est dans la salle, dans l'attente et l'usage que l'on y fait de la représentation ; mais il est aussi sur la scène, dans l'usage du lieu scénique et dans le texte, comme Jean Jaffré et d'autres l'ont montré (P. A. Brandt, F. Rastier). Toutefois, il est peut-être moins marqué ou moins lisible que dans la fiction. L'agencement du désir est sur la scène, mais la scène à des degrés divers se construit du désir de l'Autre, de celui qui va regarder. Toutefois, du côté de la voix, ce qui est tramé, tressé étroitement dans la fiction, est au théâtre séparé et réassemblé dans une séquence temporelle. Verticalité de la fiction, horizontalité du théâtre, avec entre les extrêmes toutes les combinaisons possibles.

On pourrait donc dire que la voix est ce qui du théâtre est toujours présent dans la fiction : le signifiant du corps.

7. Roland Barthes en décrit une manifestation quand il parle d'«*écriture à haute voix*», «[...] portée, non par les inflexions dramatiques, les intonations malignes, les accents complaisants, mais par le *grain* de la voix, qui est un mixte érotique de timbre et de langage, et peut donc être lui aussi, à l'égal de la diction, la matière d'un art : l'art de conduire son corps (d'où son importance dans les théâtres extrême-orientaux) ¹².»

Écriture que Philippe Sollers cherche à atteindre dans sa fiction (*Lois, H. Paradis*), et dont Marguerite Duras fournit aussi des exemples dans *India Song* : texte inclassable, à la fois texte, théâtre et film, ainsi qu'il s'annonce lui-même. Mais ce qui compte, c'est l'exploration des possibilités offertes par des voix extérieures au récit. La découverte de ce moyen a permis, dit M. Duras, «de faire basculer le récit dans l'oubli pour le laisser à la disposition d'autres mémoires que celle de l'auteur ¹³.» À partir de ces voix se reconstitue un drame qui est cette fois de l'ordre du désir et non plus du récit : les voix

mêlent l'«histoire» qu'elles se remémorent à leur propre histoire, histoire de leur propre désir, et les différents éléments sont distingués par des niveaux sonores différents. C'est par le jeu de ces voix, de leur tessiture, de leurs cassures, que se met en place le drame :

La diction, en général, devra être d'une extrême précision. Elle devrait ne pas paraître TOUT À FAIT NATURELLE. Un défaut, léger, devrait être mis au point lors des répétitions : il sera COMMUN à toutes les voix.

On devrait avoir le sentiment d'une lecture, mais rapportée, c'est-à-dire : DÉJÀ JOUÉE. C'est ce que nous appelons : «voix de lecture intérieure»¹⁴.

Lecture à haute voix dans l'écriture, voix de lecture intérieure dans le théâtre : double renversement, «recoupements du corps dans la langue, langage comme théâtre» (Stephen Heath). Barthes encore écrit dans *Le Plaisir du texte*, à propos de l'écriture à haute voix :

[...] son objectif n'est pas la clarté des messages, le théâtre des émotions ; ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage¹⁵.

8. Ni théâtre ni non-théâtre. Il ne faudrait surtout pas croire que ce que nous tentons de décrire est affaire de telle *forme* à l'exclusion de telle autre. Ce qui importe, c'est le déplacement effectué dans les rapports entre espace théâtral et espace scripturaire, et comment s'effectue la signifiante du corps. À cet égard, le travail de Peter Handke apparaît essentiel, dans la mesure où il se propose précisément d'explorer les niveaux d'efficacité du langage. Essentiel aussi le théâtre de Sam Shepard. Le champ dans lequel il travaille est à la fois celui d'une réalité absolue, littérale de ce qui est montré sur la scène, et d'une puissance de distorsion qui agit sur elle. C'est ce travail, la transformation visible qui en résulte qu'explore Shepard : faire éprouver les discontinuités, les vides ; la migration du corps de l'acteur qui habite ou quitte à loisir le « personnage » qu'il joue selon les besoins de la signifiante, ce corps étant chargé de faire éprouver des variations soudaines de potentiel. Le metteur en scène de *Red Cross* écrit par exemple qu'à son avis, ce que Shepard *essaie* de faire n'a rien à voir avec un théâtre des émotions mais qu'il *agit* plutôt physiquement sur le spectateur, au sens où changer la tempé-

rature d'une pièce agit sur les gens qui s'y trouvent. Il n'est donc question ici ni de sous-conversation ni de projection symbolique — encore que cela ne soit pas à exclure pour autant. Il s'agit de faire éprouver des intensités à travers un travail du langage en prise directe sur le corps. Le personnage fétiche n'existe plus ; à sa place, quelqu'un parle, son discours n'est ni récit ni conversation mais plutôt la traversée d'expériences diverses mais toutes liées étroitement au corps : affectives, sensorielles, métaboliques. Il faudrait pour en rendre compte étudier dans le détail un ensemble de textes, ce que nous nous proposons de faire ailleurs. Résumons-nous : l'autre véritable d'un théâtre écrasé sous le bavardage n'est pas nécessairement un théâtre de gestes et de cris. C'est un théâtre des pulsions et des intensités dont on éprouve les migrations et les variations. Ce théâtre *peut* être celui de l'écriture — il est toujours d'une certaine manière celui de l'écriture. L'écriture *peut* s'investir dans un dispositif particulier dit théâtre : elle fait alors travailler de manière spécifique certains éléments qui la constituent. Occupant une position centrale, ce que nous avons nommé *voix*, à travers laquelle se nouent les rapports au corps, au langage, à l'autre.

Université de Lille III

Notes

- ¹ Jean François LYOTARD, « La dent, la pomme », in *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Union générale d'édition, Coll. 10/18, 1973, p. 100.
- ² Hélène CIXOUS, « Le Paradire », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, 1975, p. 110.
- ³ Roland BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 10.
- ⁴ J.F. LYOTARD, *op. cit.*, p. 95.
- ⁵ *Ibid.*, p. 97. Je souligne.
- ⁶ Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 528.
- ⁷ *Ibid.*, p. 532.
- ⁸ *Ibid.*, p. VII.
- ⁹ Claude RÉGY, « Nathalie Sarraute : un théâtre d'action. C'est beau : Théâtre de la violence. Divagations de mise en scène », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, 1975, p. 89.
- ¹⁰ Nathalie SARRAUTE, « Le gant retourné », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, p. 75.

¹¹ Maurice BLANCHOT, *op. cit.*, p. 566.

¹² Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 104.

¹³ Marguerite DURAS, *India Song*, Paris, Gallimard, 1973, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 105.