



**HAL**  
open science

# Performer la parole. Le Verbe en éclats dans l'énonciation de l'acteur

Louis Dieuzayde

► **To cite this version:**

Louis Dieuzayde. Performer la parole. Le Verbe en éclats dans l'énonciation de l'acteur. La Performance, encore, 2016. <hal-02113611>

**HAL Id: hal-02113611**

**<https://hal.science/hal-02113611v1>**

Submitted on 29 Apr 2019

**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.



HAL Authorization

# Performer la parole

## Le Verbe en éclats dans l'énonciation de l'acteur

LOUIS DIEUZAYDE

Aix Marseille Univ, LESA EA 3274, Aix-en-Provence, France

Étrange théâtre fait de déterminations pures, agitant l'espace et le temps, agissant directement sur l'âme [...] – et pour lequel Artaud avait choisi le mot « cruauté »<sup>1</sup>

Cette étude entend se consacrer à l'un des effets de contamination de la performance dans le champ du théâtre: la *dimension performantielle* du travail de l'acteur et plus particulièrement celle de l'énonciation. L'acte de parole sur la scène est devenu en effet, depuis quelques décennies, le lieu d'une violente rencontre entre l'acteur et des « objets de langue », le rendez-vous d'une véritable confrontation charnelle de l'homme avec le langage, dont le spectateur a été appelé à devenir le témoin parfois ébahi.

Le performantiel dont il est ici question vise l'intensification de l'opération d'énonciation en elle-même, l'accent qui est porté sur la dimension de processus et d'expérience de l'acte de dire sur la scène. Le terme « performer<sup>2</sup> » indique d'ailleurs le travail d'un certain dépassement des formes (convenues, convenables), la mise en excès ou en outrage des formes, leur brutalisation ou bien leur effacement, leur dissolution. Performer implique donc un travail sur les défenses et les résistances corporelles, imaginaires et symboliques de l'acteur d'abord puis du spectateur ensuite. Il y a toujours la dimension d'un *exploit* qui lui est sous-jacent, c'est-à-dire une poussée aux limites de la forme, la recherche d'une sortie des plis ou du pliage qui façonnent notre image et nos représentations courantes de l'homme. Si la performance, issue à la fois

1 Gilles Deleuze, « La méthode de dramatisation » [1967], *L'Île déserte. Textes et entretiens*, Paris, Minuit, 2002, p. 137.

2 La racine indo-européenne *per* signifie « aller de l'avant », « passer à travers », indiquant l'idée d'un possible péril, d'une épreuve (*peira*) et la mise en jeu des limites (*peras*). Le verbe grec *perainein* signifie « traverser de part en part, parcourir jusqu'au bout ».

des arts plastiques et du théâtre expérimental, a incontestablement contribué à libérer dans tout le théâtre une énergie du corps, elle a également œuvré à explorer une énergie de la langue, déplaçant la pratique de l'énonciation chez l'acteur et ouvrant chez le spectateur de nouvelles possibilités de visions, de visualisations, d'aperceptions par – pourrait-on dire – les yeux de la langue et de la voix.

La langue s'est émancipée du devoir de raconter une histoire, téléologique et distribuée en personnages identifiables, s'est délestée de l'autorité de la logique narrative et discursive. Toute cette structure de la fable bien faite aristotélicienne comme celle de l'ordre du discours a été attaquée en profondeur. Devenue autonome, la langue s'est d'une certaine manière auto-dramatisée, c'est-à-dire qu'elle a intenté un drame dans sa matière propre, dans son propre mortier : les mots dont elle est constituée, la syntaxe qui l'organise, le rythme qui l'irrigue. Le feu a été mis au langage et l'acteur contemporain est convoqué à prendre la parole au milieu de ses braises toujours bien actives. L'histoire de cette mutation est trop dense pour en forger ici une synthèse précise. On peut néanmoins lister quelques apports décisifs : « Les mots en liberté » et la poésie bruitiste du futurisme italien au tout début du vingtième siècle, les « glossolalies » d'Artaud et son désir d'« abandonner le langage et ses lois pour les tordre », les *Finnegans Wake* de Joyce, la symphonie émotive de l'écriture de Céline bousculant la langue académique châtrée, l'essor de la poésie concrète et sonore<sup>3</sup>, mais aussi, et presque à l'inverse, le travail de raréfaction et de quintessence œuvrée dans le langage chez Beckett, Michaux, Duras, sans oublier la redécouverte des poèmes mystiques de l'Europe chrétienne longtemps tenus à couvert par l'Église. Un vaste attentat a été perpétré contre les propriétés et les assurances symboliques du langage, et la scène théâtrale est un des lieux de son retentissement. Pour l'acteur, énoncer un texte qui porte atteinte aux lois de la signification est alors devenu le terrain de travail d'une expérimentation parfois radicale et vertigineuse.

En France, deux hommes de théâtre, Valère Novarina et Claude Régy, ont poussé très loin cette investigation en soumettant l'acteur à des processus d'énonciation quasi inhumains explorant l'attache du mot à la chose et du sujet à la langue. Ce sont ces performances du verbe que nous allons examiner.

## La force perlocutoire

La scène de Valère Novarina ne cesse d'arpenter ce qui est pour lui un fait de structure : l'homme n'habite pas le monde mais la langue, sa véritable chair est la langue et le monde ne se présente donc au sujet qu'au travers de sa texture. Cette perception est

3 Cf. notamment : Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims, Le Clou dans le fer, 2009 et, récemment, sous la direction de Gilles Suzanne, *La Poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*, Dijon, les Presses du réel, 2015.

tellement aiguë chez cet auteur qu'elle sous-tend le désir de démonter le langage courant et discursif (le « mur du langage » ainsi que Lacan l'a nommé) et de déchiffrer ce qui se tient en souffrance en deçà de lui. L'acteur novarinien est ainsi convoqué à son tour à bousculer la langue au présent de la scène pour déboîter les liens solidement noués entre les mots et les choses, défaire la stabilité des noeuds qui tissent notre présence au monde, et peut-être *voir* dans la langue ce que ces disloquements font apparaître<sup>4</sup>. Si tout l'œuvre de Novarina répond à cette exigence, un de ses procédés poétiques est exemplaire de la performantialité textuelle et énonciative qu'il investit dans l'écriture : les litanies. Désignées également comme « énumérations » ou « listes », elles traversent tout l'œuvre en faisant retentir des défilés inflationnistes, qui paraissent interminables, de noms propres authentiques (herbes, fleuves et cours d'eau, figures de danse) ou parfois inventés (oiseaux), de descriptions (visuelles ou auditives) ou de citations (429 fois le nom de Dieu). Nous allons nous intéresser ici au jeu performatif d'une des plus longues litanies entreprises par l'auteur, qu'il commente précisément d'ailleurs dans un court essai. Cette litanie figure dans *L'Opérette imaginaire*<sup>5</sup>. Elle fut écrite pour l'acteur Daniel Znyk et livrait ce dernier au « rôle » de L'Infini Romancier, énonçant « deux cent quarante-sept preuves du réel en mouvement »<sup>6</sup>. C'est-à-dire deux cent quarante-sept phrases adressées chacune suivie d'un verbe précisant sa modalité de locution et attribuée à un prénom distinct.

« Voyez », dit Jean; « Soyez attentifs! » ajouta Jacques; « S'arrêtera-t-il? » demanda Pierre; « Oui » répondit Marie; « L'arrêterons-nous? » reprit Josette; « Certainement pas » répliqua Anne; « Continuons » poursuivit Jean-Louis; « Encore » répéta Mathieu; « Jamais » rétorqua Véronique; « Vive le un! » enchaîna André; « Pas assez près du centre » rectifia Claire; « Rien à faire » constata Oscar; « Et pourtant » protesta Sonia; « Taisez-vous » interrompit Lucienne; « Je m'en vais » abrégéa Clovis; « Il est tard » réalisa Jérémie; « J'ai mal au pied » confia Armande; « Je vous aime » déclara Gabriel; « Je ne sais pas quoi dire » pensa Albertine; « Venez vite » ordonna Maximin [...]

Cette litanie s'étend sur dix pages et l'on comprend que l'acteur Daniel Znyk se serait écrié « Il veut ma mort! » à la vue de cette partition. Il semble que la visée de cette énumération-là porte autant sur les brèves répliques – dites par tous ces locuteurs fictifs à on ne sait quels destinataires, s'additionnant sans créer de processus (dia)

- 4 L'actrice Laurence Mayor témoigne de cela : « Le théâtre de Novarina met à mal “la prison du moi”, les fausses individualités et les limites dans lesquelles nous nous trouvons enfermés. [...] Réaliser que l'acteur ne se déplace pas vers un imaginaire pour échapper à la réalité, mais au contraire découvre l'abîme et la puissance illimitée du réel à travers la langue, m'a éblouie ». *L'offrande imprévisible*, Valère Novarina - *Théâtres du verbe*, Paris, José Corti, 2001, p. 241 et 242.
- 5 Valère Novarina, *L'Opérette imaginaire*, édition présentée par Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. Folio Théâtre, 2012, p. 164 à 174. Première édition en 1998 chez P.O.L. La mise en scène à laquelle nous nous référons est celle de Claude Buchwald, création au Festival d'Avignon, 1998.
- 6 Valère Novarina, « Lettre au E muet », *La Quatrième personne du singulier*, Paris, P.O.L., p. 49.

logique – que sur les verbes qui les modulent. Ce serait en effet le caractère quasi infini des nuances de l'action de la parole qui se déploie dans cette énumération : dire, ajouter, demander, répondre, reprendre, répliquer, poursuivre, répéter, rétorquer, enchaîner, rectifier... et il faut noter qu'aucun verbe n'est jamais répété dans ces propositions, ce qui amène parfois l'auteur à forcer quelque peu l'usage de certains vocables vers le registre énonciatif : « “Avez-vous peur ?” blêmit Monique ; “Du vide ?” déduisit Édouard [...] » Quoiqu'il en soit, ces deux cent quarante-sept verbes font peu à peu le procès de l'acte de parole en déclinant ses variantes, en auscultant ses inflexions et en creusant l'attache fondamentale du *parlêtre* (Lacan) à la dynamique vitale de la vocalisation. Ce procès ne va pas sans cruauté car la partition est ici, par excès de densité, poussée à attaquer l'humain la prononçant. L'impulsion qui l'anime semble bien de soumettre l'acteur à une longue déflagration poétique, de le briser théâtralement contre la physique de la langue. Car l'épuisement du « corps du sens » qui s'y livre, du fait du phénomène de la litanie, ajoure processuellement le « corps sensible » à la fois du texte même et de la voix de l'acteur.

Contraint en premier lieu à un travail athlétique de la mémoire, puis assujetti à une physique de l'énonciation où respiration, souffle et rythme déterminent son être-là, l'acteur novarinien est appelé à mettre en œuvre une *somatization* de la langue ainsi livrée à une certaine autonomie des signifiants. Il doit placer son corps et sa présence sous la frappe du mouvement des mots, de leur rythme et à s'ouvrir ainsi à leur action de décomposition des réalités. Le performatif tient donc ici à la dépense, sacrificielle et jubilatoire, dans laquelle plonge l'acteur, incarnant à grande vitesse une foule de locuteurs fictifs et autant de nuances des ressorts de l'expression vocale (exclamative, impérative, interrogative, « hésitative », « insinuative », « plaisantative »...), parvenant irrésistiblement de la sorte à désagréger la fonction de communication de la parole, la faisant reculer, régresser vers sa structure de pulsion invocante. Le spectacle de cet épuisant parcours énonciatif dénude peu à peu l'image du semblable, attaque l'image humaine que renvoie inéluctablement l'acteur, décharne l'épaisseur identitaire ; il radiographie par instants, par éclairs, la taumachie amoureuse de l'homme avec la langue qui le divise, le sépare, l'éloigne du monde mais dont il ne semble jamais rassasié. Le « spectacle », intensif, se transmue ici en un analyseur implacable et obstiné de la constitution du sujet par la langue. Sommé d'aller au bout des mots, au bout du souffle, mobilisant sans cesse les muscles de la mémoire et ceux du travail des organes respiratoires et élocutoires, allant chercher de plus en plus loin en eux pour persévérer, l'acteur laisse transparaitre quelque chose de la pulsion du premier parlant, de l'animal découvrant le langage et s'y livrant tout entier. Une sorte de jeu d'enfant auto-carnassier avec la langue se pratique sous les yeux du spectateur, éprouvé dans sa chair par un tel drame comique. Sur l'action de la voix chez le spectateur-auditeur, le philosophe Michel Bernard écrit d'ailleurs ceci :

La voix n'est pas seulement quelque chose qu'on entend ou qu'on écoute: c'est une audition à la fois vue, touchée et aussi viscéralement et musculairement éprouvée; ce train de vibrations sonores et tactiles, d'une part, ébranle, perturbe ou interfère sur la tonicité de mon appareil visuel et, par là, modifie son champ d'aperception; d'autre part, réveille, ressuscite, réanime le frayage neuromusculaire du parcours de ma propre production vocale à laquelle s'associent telle ou telle sonorité et telle ou telle résonance corporelle... La voix entendue ou écoutée désigne une certaine mutation de la circulation énergétique qui régit l'ensemble de mes processus sensoriels<sup>7</sup>.

Et de cet acteur, Valère Novarina décrit bien la phénoménalité spécifique qui le lie à la langue :

Znyk est un rythmicien, un casseur de monotonie et un saisissant percussionniste: il y a au fond de lui une fontaine de métamorphoses sans fin et du courage pour briser toutes les représentations humaines répertoriées [...]; il y a dans sa trajectoire des sorties d'humanité (comme on sort de piste) qui m'étonnent et que je ne peux me permettre qu'au travers de lui. [...] C'est un très grand nageur, je l'ai vu faire des kilomètres, vers le large, dans l'eau glacée... c'est de là qu'il a l'instinct de prendre le texte comme on prend une onde avec laquelle combattre, avec laquelle jouer, se laisser porter, lâcher prise pour avancer; il nage dans les courants du texte, ses flux; passe par les torrents et l'eau qui dort. Znyk *sait de ses mains* que le langage est un fluide qui se répand dans l'espace<sup>8</sup>.

Des années plus tard, ce rôle de L'Infini Romancier fut repris par un nouvel acteur, Tibor Mészáros, au sein d'une mise en scène du texte par une compagnie de théâtre hongroise. Novarina écrivit alors une longue lettre de travail afin de conseiller et entraîner l'acteur dans ce parcours d'obstacles. Il y détaille sa visée.

L'immense volute qui sort de la bouche de L'Infini Romancier ensorcelle le spectateur, l'emporte ailleurs, loin – et jusqu'à *le sortir du théâtre*; c'est un roman soliloque intempestif, démesuré, – comme une réplique en excroissance, s'incluant soudain dans *L'Opérette*, et nous saturant, menaçant de durer jusqu'au bout de la nuit, jouant avec nos seuils de patience, notre résistance, notre épuisement – et le renouveau de nos facultés d'attention. [...] Suroptique, hypermnésique, halluciné, il [l'acteur] nous soumet au supplice comique de l'apparition de toutes choses par les mots: il est condamné à voir tout ce qu'il dit. L'acteur voit tout; l'acteur *voit par le langage*. C'est par l'œil mental grand ouvert de l'acteur que le spectateur est voyant<sup>9</sup>.

L'auteur insiste donc sur la vue ou plus précisément sur les visions engendrées par le mouvement de l'énonciation. Ce sont les pouvoirs de voyance intrinsèques au battement de la force d'*invocation* et d'*évocation* du langage, telle que l'acteur l'anime et la rythme, dont il s'agit: que chaque chose dite apparaisse avec la plus grande netteté

7 Michel Bernard, « Voix de l'auteur, voix de l'acteur », *Revue Théâtre/Public* n° 205, *Entre-deux. Du théâtral et du performatif*, 2012, p. 39.

8 Valère Novarina, « Entrée d'un centaure », *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009, p. 34 et 35.

9 *Id.*, « Lettre au E muet », *La Quatrième personne du singulier, op. cit.*, p. 44 et 45.

dans la scène mentale de l'acteur afin que cette apparition passe la rampe et gagne la scène mentale des spectateurs. Gaston Bachelard l'avait déjà formulé ainsi : « La voix projette des visions<sup>10</sup>. » On peut entendre dans cette formulation que la voix (timbre, tonalité, étendue, mélodisme, variations rythmiques, jeux des résonateurs, intellection singulière des énoncés ...) trouble la vue « trop sue des choses », le voir en tant qu'il est attaché au piquet du savoir, « le savoir-su collé sur la cornée comme une taie »<sup>11</sup>. La voix du texte puis la voix de l'acteur à l'écoute de celle du texte, par leur puissance de subjectivation conjuguée, dépassent la routine du voir, tentent de s'arracher du déjà vu, essaient bel et bien de surprendre le « réel en mouvement ». Les visions, en tant qu'elles s'émancipent des réalités ou les déforment, s'annoncent comme une modalité d'approche du réel. En ce sens, elles peuvent se faire *voyance* : outil de double vue qui ne ferait pas que redoubler la vue mais la « doublerait », dans le sens où elle la dépasserait et la trahirait. C'est bien en tout cas une projection de visions qui est ici performée, secrétée et expectorée par l'acteur. La sommation de *voir* chacune des deux cent quarante-sept actions de la litanie lui rend la tâche écrasante mais elle est en fait le seul impératif qui peut le guider concrètement dans cette traversée et lui éviter la noyade logorrhéique<sup>12</sup>.

Si cette séquence met donc radicalement à l'épreuve l'attache du voir à l'*entendement*, celle de l'œil à l'oreille, la rendant sensible et perceptible par un effet de saturation insolite, elle permet aussi, par sa performance durative, de soumettre l'acteur, visiblement, à l'épreuve du temps qui se met à échapper, lui aussi, à sa définition (chrono)logique. Novarina insiste sur cette dimension.

[...] *le temps animal*, se renouvelant par bouffées et en volutes, le temps par accès et par crises, le temps sauvage, le temps spasmodique, le temps *inhumain* qui tue et renaît en précipices et en ralentis fulgurants, allant par les relèvements en cascade, par les chutes, et par cercles renouvelés – comme dans la vie, comme dans la poésie (je n'emploie ce mot que dans un seul sens : *passage à l'acte*), comme dans l'expérience vive de la vie et du cirque vivant où le temps passe par la renaissance et le souffle *trépassant* la mort<sup>13</sup>.

L'on revient ici à une sorte de physique du drame, au déploiement du corps de l'acteur pris dans les tourments de la langue, de sa ponctuation, des cadences irrégulières de son rythme, de son architecture pulsative. Incarnant ce mouvement parcouru d'extrasystoles, l'acteur semble effectivement jeté sans filet dans les méandres d'un flux temporel qui ne serait plus domestiqué par le langage mais qui serait tout au contraire

10 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1970, p. 254.

11 Michel Guérin, « Battement de l'image », *L'Espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 2008, p. 22.

12 « [...] Daniel Znyk n'a trouvé la véritable organisation musculaire et la structure nerveuse de ce texte, sa logodynamique, que lors de la quinzième ou seizième représentation – ou plutôt *déreprésentation* [...] » Valère Novarina, « Lettre au E muet », *op. cit.*, p. 51.

13 *Ibid.*, p. 48.

rendu à sa brutalité par ce dernier. Le terme « passage à l'acte » indique bien d'ailleurs l'aspiration de l'auteur à convoquer chez l'acteur une expérience physique et psychique qui serait moins représentée que directement « vécue », du moins expérimentée dans l'ici et maintenant de la scène : une poésie active et absolument concrète, engageant les ressources corporelles de l'acteur. C'est ainsi une rencontre au sommet entre la chair et le verbe, exaspérée temporellement jusqu'à opérer en nous une certaine vue sur les chocs et les tourbillons du temps, à laquelle nous convie ce rôle de L'Infini Romancier.

## Les bords de la vie

Toute autre est la démarche du metteur en scène Claude Régy. Là où Novarina travaille sur la vitesse, le plein feu, la dépense festive, la kénose par l'excès, le vertige par la saturation, Régy travaille sur la lenteur, le clair-obscur, l'épure minimaliste, la raréfaction du visible, le saisissement par l'extinction de la théâtralité. Tout les oppose donc, sauf une extrême attention aux effets de la langue, à son énonciation et à l'assomption de ses pouvoirs de visions.

Dans *La Barque le soir*, Claude Régy a adapté et met en scène un des textes composant le roman du même nom de Tarjei Vesaas : « Voguer parmi les miroirs ». Dans chaque salle de théâtre où cela fut joué, il était demandé aux spectateurs de faire silence dès l'entrée et durant l'installation dans les gradins. Un temps conséquent s'écoulait encore avant le début du spectacle, soumettant les spectateurs à un certain recueillement. Puis une lumière se levait, savamment étudiée afin de faire apparaître sur un mode épiphanique et comme « sculptée », avec un grand tact plastique, la présence d'un acteur, immobile et frontal, au milieu du plateau, à l'extrême avant-scène. L'acteur commence alors à énoncer un récit, quasiment mot à mot, paraissant aller chercher loin en lui la prononciation de chaque syllabe, sertissant comme un orfèvre la composition de chaque mot et de chaque blanc entre les mots. Il est presque à l'arrêt. Tout mouvement de la bouche, du visage, des yeux, des mains et du texte est d'abord et pendant longtemps réprimé, enfoui, tapi dans les replis du corps. L'acteur semble arc-bouté contre le flux du temps, dilatant chaque instant, conjuguant son action au temps inédit d'un sur-présent. Le récit, à la troisième personne, suit pourtant imperceptiblement son cours : un homme chute dans l'eau d'un fleuve, coule, s'enlise dans la vase, refait surface, s'accroche à un tronc d'arbre, dérive des heures entières, voit des oiseaux suivre de loin en loin son errance fluviale, entend les aboiements d'un chien et lui répond étrangement par des aboiements, détaille les infinies variations de l'élément liquide qui l'entoure comme des miroirs jusqu'à ce qu'il soit repêché par des hommes au large d'une grève. Si le récit est lui-même troublant quant aux registres réaliste et fantasmagique, descriptif et sensitif, qu'il noue indémêlablement, la matérialité de son écriture porte l'accent sur la part sensorielle de l'expérience extrême

que constitue cette interminable noyade. Cet homme, dont on ne sait rien, ne pense pas. Le récit ne cesse de décrire ses perceptions et sensations. Ainsi, dans ce passage :

Du courant, là, en bas, il n'a pas la moindre idée, tant s'en faut. Le courant a rapidement changé de direction, à présent, il oblique, soudain, il descend à pic.

Peu importe, il ne remarque rien.

Puis l'homme est debout dans la vase une fois de plus. Il ne fait pas tout à fait sombre, ici, l'eau est moins profonde, si bien qu'un peu de lumière du jour se fraie un passage jusqu'en bas sur le fond vaseux. Il y a une lueur ici mais le demi-mourant ne le saisit pas. Il a les pieds plantés dans la vase, alourdis par toutes les fripes terrestres dont il s'est vêtu. Il y a du tonnerre dans ses conduits auditifs. La poigne de fer autour de sa gorge et de sa poitrine est en train de se relâcher. S'il voit quelque chose, c'est dans sa propre imagination. Ici, les choses vont vite. Mais la vie est indocile. Elle ne veut pas de ça.

Sent que des choses passent. Tout est imagination. Des ombres inconnues passent. Des forêts passent. Un océan de gens passe<sup>14</sup>.

Sur fond de mort imminente bien que miraculeusement toujours différée, il cisèle un paysage tour à tour extérieur et organique dans une certaine béance du sujet.

Vesaas invente une navigation étrange, entre deux eaux : la dérive d'un être qui n'est plus tout à fait conscient – qui est qualifié de « demi-mort ». Une vie à peine maintenue hors de la mort... C'est cet état ambigu, qui m'a attiré, fait de mort et de vie, d'obscurité et de lumière, unifiant le fond et la surface. Toujours entre. L'individu anonyme qui dérive ainsi n'a plus de forces, sa conscience erre de sensation en sensation, entrevoit des lumières, entend des bruits. Sa parole même est perdue : à un moment, il entend un chien, et il en vient à lui répondre en aboyant. Même à cet endroit – celui du langage – le texte dessine une frontière vacillante entre l'humain et l'animal, le silence et la parole<sup>15</sup>.

C'est cette qualité-là que l'acteur Yann Boudaud tente d'incarner au plus juste, au plus précis, dans la transcription physique des stratégies de la langue<sup>16</sup>. C'est ce qui pousse son énonciation à se faire quasiment talmudique :

La lecture talmudique est une opération de dissémination qui restitue la vie, le mouvement et le temps, au cœur même des mots ; c'est ainsi qu'elle les constitue comme des œuvres d'art et les soustrait au risque de l'idole. Ici, les mots ne sont plus finalisés par *le* sens, mais par *les* sens. La lecture brise l'instance du sens et tous les

14 Tarjei Vesaas, *La Barque le soir* [1968], Paris, José Corti, Traduction de Régis Boyer, 2002, p. 78 et 79.

15 Claude Régy, Entretien, Propos recueillis par Gilles Amalvi, [www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Barque-le-soir/](http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Barque-le-soir/). Consulté le 13 mars 2014.

16 « Au théâtre, tout est suspect *sauf le corps et ses sensations* ». Louis Jovet, *Écoute, mon ami*, Paris, Flammarion, 1952, p. 59. Le « jeu » est d'ailleurs souvent localisé par Jovet dans les blancs du texte, dans les sauts et les intervalles silencieux dictant à l'acteur « des temps en sourdine et des déclenchements intérieurs » propres à lever des sensations physiques et, comme il le dit si bien, à « interroger son imagination ».

éléments des textes, les mots, les syllabes, les consonnes, les voyelles se répondent et se parlent entre eux<sup>17</sup>.

L'éprouver de la fabrique de chaque mot ainsi que la place faite au silence, qui la suit et la fait résonner, tendent à transformer le moindre mot en une sorte d'œil ouvert sur des réalités parfois inassignables. Faire des mots des yeux, voir entre leurs mailles, convertir l'audible non pas en un visible identifiable mais en une suite de visions est bien ce à quoi s'assujettit l'acteur. Georges Didi-Huberman, parlant de Rilke, écrit de très belles lignes sur le mécanisme qui lie la voyance au poétique :

Seuls les *mots voyants* du poète, ces figures, ces détours, ces fausses imprécisions, ces approches ayant d'emblée renoncé à saisir, ont la force de nous faire regarder – de façon souvent imprévue, toujours entrevue – le « cœur » des phénomènes en jeu<sup>18</sup>.

Et, effectivement, le spectateur à l'écoute *s'involue* dans ces tourments; il *voit*, par intermittence, au détour d'une phrase ou d'un mot, des morceaux, des bouts, des bribes de ce périple halluciné: c'est-à-dire qu'il imagine, qu'il *s' imagine*. Captif des mots, de la respiration, du grain de la voix, les sensations montent en lui et il se met à éprouver mentalement asphyxie, vibrations de l'eau, flottement et heurts, brouillage des sens puis hyperlucidité soudaine. L'épreuve toute imaginative d'une noyade le gagne et prend par instants une réalité physique. Il ne s'agit pas pour autant, cependant, d'une dramaticité uniquement à l'œuvre dans la voix et dans sa réception imageante. Car, lorsque le regard du spectateur revient sur l'acteur, il le découvre, bien que toujours immobile, en proie à une extrême énergie. L'acteur, en effet, ne bouge pas véritablement de l'étroit espace dont il a pris position au tout début. Cependant, au fil du texte, son corps se fléchit, se tord et se contorsionne; le poids semble descendre dans les jambes et rejoindre les forces telluriques du sol. Bien que l'acteur reste dans la frontalité, l'axe de son buste se tourne quelquefois latéralement, comme pour échapper à l'inertie du face à face. Sa tête se renverse, les bras montent haut ou descendent très bas, ses mains auscultent les matières liquides et solides qu'il évoque. Il semble que même son squelette joue avec le texte, joue du texte ou bien est agi par lui. Son visage, dont les yeux sont souvent fermés ou baissés, est à un certain moment trempé de sueur. Le spectateur réalise que, ne se déplaçant pas sur le plateau, l'acteur se consume d'autant plus dans une mobilité mentale et émotionnelle qui s'empare de tout son corps, va au bout de ses doigts et paraît pénétrer tout l'organisme. Nul mime figuratif ici, seulement l'accueil grand ouvert à ce que secrète le texte: la fréquentation de l'abîme. C'est une plongée abyssale dans l'élément de la langue à laquelle semble succomber l'acteur. Soudain, un événement, bref et déchirant. L'homme à demi-mourant à la

17 Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats*, Paris, Quai Voltaire/EDIMA, 1992, p. 152.

18 Georges Didi-Huberman, « Sous le regard des mots », *Phalènes. Essai sur l'apparition*, 2, Paris, Minuit, 2013, p. 186.

dérive répond au chien qui l'appelle. L'acteur incarne alors intensément cela : il se met à aboyer avec une force démesurée, le visage devient canin, les dents apparaissent et les sons rauques et profonds sortant de sa gorge se font plus vrais que nature. Là aussi, nul effet mimétique de copie, c'est bien dans ses ressources imaginatives et sensibles, embrayées par le texte, que l'acteur est allé chercher une telle *semblance* qui excède tout effort de ressemblance. Puis le récit reprend son cours.

L'énonciation, en s'ajustant au plus près du caractère fragmentaire de l'écriture, conduit ici le spectateur à une expérience à la limite du rêve, à une sorte de passivité créatrice qui laisse des traces quant à des régions enfouies de l'être que la scène a laissé entrevoir.

L'examen de ces deux performances du verbe montre bien que l'effacement de la catégorie du personnage a libéré de nouvelles modalités de jeu sans véritable intermédiaire fictionnel pour l'acteur. Dans ces deux cas, recherche dans l'écriture, recherche scénique et actorale se nouent afin d'explorer la matière même de la langue mais aussi afin de dilater les abords aussi bien que les bords de la vie pour en créer de nouvelles appréhensions. L'acteur devient le laboratoire actif d'une expérimentation énonciative qui le convoque dans son corps et sa psyché à des pas de côté vers l'inconnu. C'est, semble-t-il, à un *réalisme de l'incarnation* qu'il est appelé : c'est-à-dire non pas à des simulations imaginaires mais bel et bien à des expériences performatives, conduites par la langue, visant de paradoxaux « passages à l'acte poétiques ». Cette recherche ne défait pas la structure symbolisante de la scène théâtrale mais elle plante en son sein une traversée défigurante des formes, à commencer par celles de la langue et de la parole. Le *performantiel* viendrait ainsi nommer la mise en tension, ou même l'assaut, de l'expérience faite au présent dans la texture de la représentation. Il viendrait désigner une opération de cadre, intensive et analytique, par laquelle notre attention est portée à son comble par le fait de voir quelque chose en train de s'accomplir. Le spectateur assisterait alors à une sorte de « mise au carré »<sup>19</sup> d'un geste isolé et fortement accentué, – ici, l'énonciation de l'acteur poussée à ses limites – qui régénère les coordonnées de ce geste et produit des modalités inattendues d'en faire l'expérience.

19 J'emprunte cette expression à David Zerbib, entendue lors de sa conférence sur la performance donnée à l'université d'Aix-Marseille le 20 octobre 2015 dans le cadre du séminaire master Inter-Arts.