

## Le retour des odéons ou la lecture théâtralisée comme performance

DOI 10.46522/S.2021.01.13

**Françoise GOMEZ**

Inspectrice d'académie, inspectrice pédagogique régionale honoraire Lettres-Théâtre  
Académie de Paris  
frgomez@nordnet.fr

### **Abstract: The Return of Odeons or Dramatised Reading as Performance**

*The actor is by tradition a transmitter of texts: this role is not new. However, a discreet but growing phenomenon has made him an explicit mediator of reading books. The ancient odeons, those buildings once dedicated to public reading or music, seem to double the stages of our theatres with an invisible presence. Often the actor, or the director, dramatizes reading, makes a performance of his relationship with the book: the show becomes a dramatized reading. This article endeavours to isolate its distinctive features, in particular: the delegation of the first act of opening the book, the staging of the reading, the principle of interaction, the principle of aperitive selection, and the production of a major affect, the 'libido legendi', which in turn induces a particular dramaturgy, where the treatment of thresholds and scansion is of particular importance. In appendix, a testimony by Nicolas Lormeau.*

**Key words:** *dramatised reading; odeon; public relationship with books; actor as transmitter.*

Qui, en 2009, courait acheter *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset ? Pas grand monde, à moins de prescription scolaire ou universitaire. Tout le monde ou presque, à la sortie du spectacle éponyme proposé par Nicolas Lormeau, de la Comédie-Française, au Théâtre du Vieux Colombier, dans le cadre d'une « Carte blanche » donnée aux acteurs pour y défendre un texte – Nicolas Lormeau reprendrait cette *Confession* l'année suivante au Studio du Français du 27 au 31 octobre 2010. La valeur soudainement ajoutée à l'œuvre imprimée d'un poète par la médiation d'un acteur reste un phénomène peu interrogé, et pour cause : il est mis au compte des bénéfices collatéraux de toute mise en scène, aussi bien que de toute adaptation cinématographique quand elle est réussie. Que la réunion d'un *public* autour d'une œuvre *publiée* procure à celle-ci un éclairage *publicitaire*, quoi de plus attendu, de moins surprenant en apparence ?

Pourtant le phénomène est remarquable et se singularise par plusieurs traits : solitude d'un acteur-lecteur qui s'est mandaté lui-même pour faire connaître une œuvre et en assurer la transmission, rapprochement fusionnel entre les figures de l'interprète et du passeur, présence, au plateau ou dans les parages immédiats du plateau, du livre dé-



positaire du texte, *désir du texte* délibérément stimulé, dont l'intensité peut s'avérer spectaculaire... L'ensemble forme un faisceau suffisant de particularités pour nous avoir conduite à l'examiner, avec la contribution de Nicolas Lormeau<sup>1</sup>, le 13 novembre 2012, lors d'une journée d'étude doctorale de l'EHESS<sup>2</sup>. Notre communication, intitulée : « La lecture au théâtre, par le théâtre, une performance ? » avait ceci de commun avec les interventions plus propres à la musique qu'elle proposait un décadrage de l'approche de la performance. Car le dispositif observable à l'occasion du seul en scène de Nicolas Lormeau ne se limitait pas, nous semblait-il (et nous semble-t-il toujours), à un spectacle de taille réduite, mais bien à ce que nous proposons d'appeler aujourd'hui une lecture théâtralisée.

Que placer sous ces mots de « lecture théâtralisée » ? Toute mise en scène d'un texte n'est-elle pas une lecture qui se donne à partager, sous l'espèce du théâtre ? Lecture, traduction, mise en scène... le premier acte n'est-il pas le foyer des deux autres ? Ceux-ci ne connaissent pas de séparation étanche dans la pratique d'un Vitez, comme l'a rappelé Patrice Pavis lors du séminaire de Târgu-Mureș sur la performance des 12-18 novembre 2019 : « Pour moi, traduction ou mise en scène c'est le même travail. C'est l'art du choix dans la hiérarchie des signes. » (Pavis 2019) En traduisant, Vitez imaginait déjà, rappelle Patrice Pavis, une mise en scène possible, même mentale.

Un élément discret (au sens linguistique du terme) pour définir la « lecture théâtralisée » que nous allons tenter d'étudier serait l'exhibition ou la désignation, à des degrés divers, de la source écrite du spectacle : l'acteur et/ou le metteur en scène s'y présente comme le passeur d'un texte, le plus souvent imprimé. Qu'il *se montre lisant*, ou *ayant lu*, que son *actio* soit plutôt celle du lecteur, ou de l'acteur à part entière (Nicolas Lormeau à propos de Musset : « Je ne me dis pas : je lis, mais : je joue »), l'interprète ici ne cherche pas à faire oublier le lecteur qu'il a été, mais il désigne au contraire sa lecture comme point-origine du spectacle. Si l'on cherchait ici une contravention aux codes de la *mimesis* spectaculaire, elle serait moins brechtienne, c'est-à-dire d'ordre énonciatif ou prédicatif (rapport des forces, des voix, des propos, dramaturgie de leurs croisements, de leurs conflits, de leurs contradictions...) qu'herméneutique : toute la gestation mentale, individuelle mais aussi bien collective, qui d'ordinaire précède la mise en scène, même dans le dessein de produire un *Verfremdungseffekt*<sup>3</sup> ou de montrer le spectacle en train de se faire, se voit ici ramenée, comme simplifiée, à l'antichambre première, à la toute première coulisse, qu'est le dialogue d'un texte et d'une conscience interprétative. Encore vaudrait-il mieux remplacer le mot « conscience » par un équivalent de l'*animus*

<sup>1</sup> Nicolas Lormeau nous avait donné pour cette circonstance un entretien, qu'il a relu et validé, et dont on trouvera le texte en annexe. Les communications délivrées lors de la journée doctorale du 13 novembre 2012 n'ont pas fait l'objet d'une publication.

<sup>2</sup> Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), journée d'études : « Regards croisés sur la musique et les *performance studies* » organisée par Lucille Lisack et Céline Spinelli, le 13 novembre 2012.

<sup>3</sup> Littéralement : « effet d'étrangement », plus couramment traduit par « distanciation ».



latin ou de l'*anemos* grec, pour ne pas perdre de vue, comme Vitez à propos de la traduction, que la « conscience » d'un sujet qui prend à voix haute ses marques dans un texte ne peut se séparer du souffle et de la respiration qui lui sont consubstantiels. On touche ici à la problématique du verbo-corps, ce « verbe au corps », dont Patrice Pavis a pu souligner, notamment au cours du séminaire précité, à la fois l'immanence à tout projet de représentation et l'imminence dans le champ des recherches contemporaines.

Il y a donc aujourd'hui un intérêt, tant critique que sociologique, croyons-nous, à regarder la lecture théâtralisée comme un phénomène et un objet singuliers, irréductibles au simple format « économique » d'une adaptation qui, pour des motifs budgétaires, choisirait de passer par l'acteur seul plutôt que de recruter une distribution plus ample. Il y a aussi un intérêt à approcher cette forme singulière comme une performance. Voici qui pourrait sembler un abus de langage : comment une forme aussi apparemment académique que le triangle formé entre un livre, son interprète, et le public qui vient assister à cette rencontre, pourrait-elle présenter quelque analogie avec les productions spectaculaires de « corps exposé » (pour reprendre le titre du numéro de *Communications* dirigé par Christian Biet et Sylvie Roques, et intégralement consacré à la performance) où les dimensions physique et plastique, le jeu de l'aléatoire, le rejet de toute forme de répertoire pré-établi, offrent une cohérence dramaturgique irrécupérable à tout texto-centrisme ?

Et pourtant... Outre que dans le numéro précité Christian Biet plaide « pour une extension du domaine de la performance » (Biet et Roques 2013, 21-35), notre hypothèse, exposée à l'EHESS dès 2012, était la suivante : que si l'on ne s'attarde pas à la lecture théâtralisée, dont le succès va croissant, plus qu'à une forme de proto-mise en scène « en attente » de traitement plus abouti, on risque de laisser dans un angle mort de la recherche l'une des mutations les plus profondes qui redéfinissent aujourd'hui la vocation du théâtre dans la circulation culturelle propre à nos sociétés. Que si l'on ne se saisit pas des outils d'analyse de la performance, non pour forcer l'équation entre une catégorie et une autre (cet effort factice aurait peu d'intérêt), mais pour oser penser l'acteur-lecteur public comme un performeur plutôt que comme un acteur, pour oser considérer en lui la personne, avant le(s) personnage(s) au(x)quel(s) il insuffle une vie fictionnelle, une large part continuera à nous échapper d'une transformation culturelle qui se déroule aujourd'hui sous nos yeux, interrogeant aussi bien les artistes interprètes, les auteurs, les éducateurs et plus largement encore tous ceux dont l'activité professionnelle prend place dans la sphère publique : phénomène que nous choisissons d'appeler ici, pour lui rendre sa profondeur diachronique, « le retour des odéons ».

Pour tenter d'en rendre compte, nous interrogerons brièvement et successivement les contextes : littéraire, socio-historique et technique ; puis les placements et déplacements des rôles qui, dans la « triangulation » de la lecture théâtralisée : acteur-lecteur, œuvre écrite, public, incitent à l'aborder avec le regard anthropologique qu'appelle la performance.



## Contexte

### ***Court flashback sur une formule devenue slogan, « faire théâtre de tout »***

Apparue à plusieurs reprises dans *Le Théâtre et l'École*, la célèbre formule de Vitez était à l'origine une consigne de travail, une ouverture de l'atelier théâtral à tous les possibles de la littérature, de l'écrit, et même, plus largement, du discursif, qu'il soit verbal ou a-verbal. Aujourd'hui la formule est en passe de devenir au théâtre ce que l'urinoir de Duchamp fut pour l'art contemporain dans le domaine plastique : un manifeste prodigieusement libérateur de formes. Impossible, et inutile, car la réflexion a été nourrie de recherches abondantes, de s'étendre ici sur l'émancipation généralisée qu'elle a permise à l'égard des conventions académiques du genre dramatique. Non seulement un spectacle théâtral peut à présent se nourrir de textes romanesques, poétiques, a-littéraires... sans préséance aucune accordée au dialogue fictionnel de personnages, non seulement la notion de « personnage », cédant le terrain à celle de « figure » (Abirached 1978 ; Ryngaert et Sermon 2006), a rompu avec la contrainte d'une vraisemblance psychologique conventionnelle, mais le primat du texte lui-même au sein du matériau dramaturgique a pour une large part vécu — dans le champ de la performance, assurément. « Faire théâtre de tout » pourrait désormais se gloser et s'énoncer en inversant les termes : « faire du théâtre le tout », tant la scène théâtrale est devenue un prisme, un lieu focal, où le monde peut venir se dire et chimiquement *se précipiter*. *Tout* livre, *toute* œuvre, tout propos, pour autant qu'il présente aux yeux d'un interprète une « unité d'intérêt », comme auraient dit les classiques, peut accéder au plateau.

### ***Architecture et histoire : petites salles, stand-up et nouveaux odéons***

Parallèlement, on a vu se dédoubler les grandes scènes, qui enfantent des salles à jauge restreinte : Studio de la Comédie-Française par rapport aux historiques Salle Richelieu et Vieux-Colombier (ce dernier, ressuscité à l'emplacement du « Vieux Co » de Copeau, se présentant déjà lui-même comme un espace plus restreint et plus expérimental que le précédent), Petit Berthier, annexe alternative aux Ateliers Berthier de l'Odéon « historique », lequel comporte déjà le Studio Roger Blin, salle haute du Théâtre de la Colline, seconde salle de l'Espace Cardin qui accueille le Théâtre de la Ville en travaux, salles Topor et Tardieu du Rond-Point, etc. Ces exemples pris à Paris ont leur pendant dans les Centres Dramatiques Nationaux sur tout le territoire français, et culminent dans le format du « *off* » avignonnais, contrepoint historique du « *in* » depuis 1967, dont les salles ne sont jamais très vastes, mais souvent confidentielles, et qui impose aussi la durée standard d'une heure — rentabilité oblige. Mais le contenant modélise le contenu, et le « format *off* », joint au plaisir d'initié-e que procure un accès moins massif, est en quelque sorte le paradigme qui peut permettre de regrouper les Poche-Montparnasse (deux petites salles superposées), Lucernaire (autour d'une rue intérieure pavée, trois



salles, dont la dernière-née, haut perchée, s'appelle judicieusement « Le Paradis », Huchette, Lavoir moderne parisien et autres Petit Saint-Martin, etc.

Au même moment encore, dans ces espaces volontiers intimistes où l'acte théâtral repose sur la proximité, éclot le *stand-up*, « nouveau genre, libre électron du spectacle vivant », comme le présente Jean-Michel Ribes dans le programme du festival qu'il lui consacre au Rond-Point depuis 2019 :

Un artiste seul en scène s'adresse au public. Debout et sans artifice, sans décor ni lumière. La parole est directe : un micro, une voix, et c'est parti. L'interprète parle, interpelle, le public se tord. (...) Plus que de simples amuseurs, ce sont de véritables auteurs-performeurs qui défendent l'art du monologue et en illustrent la richesse et la diversité.<sup>4</sup>

Or cette évolution simultanée du rapport au public et des espaces n'est pas sans antécédent : par-delà les siècles, elle retrouve la vocation des odéons antiques. Le mot n'est plus guère connu que par le célèbre Odéon parisien, premier théâtre bâti au cœur d'un projet d'urbanisme (par Peyre et De Wailly, à partir de 1778), et dont le nom sonne comme un manifeste néo-classique. À l'origine, cependant, loin d'être un grand volume dédié à la représentation, l'odéon (avec une minuscule), dont le modèle reste celui d'Athènes construit par Périclès en 443 avt.-J.C., a pour vocation d'accueillir la musique, le chant, les récitals poétiques, les lectures. Il lui arrive de s'ouvrir à des réunions institutionnelles ou à des procès, bref de servir pour la cité de salle polyvalente avant la lettre. Le trait remarquable est par la suite, dans le monde romain, que ce soit à Lyon, à Vienne en Gaule romaine, à Pompéi ou à Ostie, le couple architectural que l'odéon forme avec le théâtre — dévolu pour sa part à des spectacles qui ne sont pas tous aussi littéraires qu'on pourrait l'imaginer. Un rapport grand espace - petite salle régit déjà ce couple, et l'on peut se donner une idée plus précise du rôle des odéons si l'on songe, comme l'a rappelé Alberto Manguel dans *Une Histoire de la lecture*, que jusque dans l'Antiquité tardive la lecture est lecture à voix haute, et la lecture « muette » une exception, presque une anomalie (Manguel 1998, 71-88).

### ***Montée en puissance du numérique, découplage entre co-présence et transmission***

Conservée à la National Gallery de Washington, *La Liseuse* de Fragonard (1770) est une icône dont les éducateurs aiment à rêver la pérennité. Pourtant les réalités scolaires et universitaires ne cessent d'en écorner le modèle : la vision sage d'une lecture muette et continue, courant sans heurt de la première page d'un volume jusqu'au bas de la dernière, devient plus muséale de jour en jour. Le premier signal formalisé de la désobéissance a sans doute été sifflé en 1992 par Daniel Pennac dans *Comme un roman*, best-

---

<sup>4</sup> Présentation du Festival du stand-up par Jean-Michel Ribes, sur le site du Théâtre du Rond-Point à Paris : [www.theatredurondpoint.fr](http://www.theatredurondpoint.fr) . Consulté le 27 janvier 2021.



seller savoureusement paradoxal, où l'auteur pose les dix « droits imprescriptibles du lecteur » : droit de ne pas lire, de sauter des pages, de ne pas finir un livre, de relire, de « bovaryser », de lire n'importe quoi, n'importe où, de grappiller, de lire à haute voix, et... de se taire après avoir lu (Pennac 1992, chap. IV : « Le qu'en lira-t-on ? »). Depuis, la pression de la numérosphère n'a cessé de s'exercer sur la graphosphère et, qu'on analyse la situation en termes plutôt dysphoriques (Paul Virilio) ou euphoriques (Michel Serres), qu'on déplore la décadence de la lecture d'antan (tendance Régis Debray, Danièle Sallenave...) ou qu'on scrute l'éclosion des nouvelles littératies (Milad Doueïhi), on ne peut que constater l'entêtement des faits : la multiplication et la fragmentation des tâches communicatives induites par la massification du numérique, l'insidieuse érosion des compétences linguistiques dans une actualité mondiale régie à coups de *tweets*, créent un contexte qui appelle en creux un lieu fédérateur où la lecture pourrait se retrouver et se (re)donner en partage. Elles convoquent ainsi le théâtre.

Les plus grosses productions théâtrales comme les plus modestes ont pu répondre à cet appel, ou le devancer : Peter Stein, en créant *I Démoni*, d'après *Les Possédés* de Dostoïevski (d'abord en mai 2009 dans le théâtre de sa propriété de San Pancrazio, en Ombrie, puis à l'Odéon-Berthier pour le Festival d'automne 2010), énonçait très clairement le pacte proposé au public : la femme ou l'homme qui décide de consacrer une demi-journée de sa vie (douze heures de spectacle) à la mise en scène d'une œuvre-somme, consent à entreprendre un voyage mental qui lui vaudra, en contrepartie, l'effort scrupuleux de transmission d'un metteur en scène qui n'hésite pas, livre en main, à revenir périodiquement énoncer à chaque station du récit joué : « Partie *n*, chapitre *x*... » comme le maître de cérémonie des mystères de jadis. « Un spectacle qui (...) manifeste une foi éperdue en la puissance du théâtre, et sa capacité à alerter, voire à altérer le monde », dit la présentation du spectacle<sup>5</sup> dans la *Lettre* du théâtre.

Beaucoup plus modeste de moyens, mais située exactement sur la même longueur d'ondes littéraires, est la présentation par Benoît Lavigne, directeur du Lucernaire, de sa programmation mars-mai 2020, à peine sortie des conflits sociaux de l'hiver — et alors sans visibilité, comme partout en France, sur la catastrophe sanitaire qui arrivait :

Le printemps s'avance avec de nouveaux spectacles nous faisant espérer des jours meilleurs. Vous redécouvrirez des classiques de la littérature comme *Des Souris et des Hommes* de Steinbeck, *Boule de Suif* de Maupassant ou encore *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche. Nous partagerons de manière singulière l'intimité et les pensées des grands hommes : celles d'Auguste Rodin dans *Le Penseur* côtoieront celles de Victor Hugo dans *Hugo l'interview*. (...) Nous continuerons de voyager au travers du

---

<sup>5</sup> Lettre n°16 de septembre-octobre 2010 du Théâtre national de l'Odéon, contenant un entretien de Peter Stein avec Giulia Calligaro.



---

Gomez Françoise

tumulte du monde avec *Passagères* de Daniel Besnehard et *Le Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline...<sup>6</sup>

Dans les perspectives tracées par cette présentation, dans son plan même, se retrouvent sans peine les « investitures » socio-culturelles du théâtre que nous avons déjà pu isoler : délégation au théâtre de l'acte de lecture ou de relecture d'œuvres au nombre desquelles le dialogue dramatique est devenu minoritaire (Labiche cité en troisième position après Steinbeck et Maupassant, la pièce de Besnehard précédant le roman inaugural de Céline, Rodin et Hugo objets de montages pédagogiques qui éclairent l'histoire des idées et des « grands hommes »), voyage collectif « vécu » par une communauté dans un espace propice à son éclosion, etc.

On connaît la suite pour 2020 : le 13 mars, la fermeture de tous les lieux publics de réunion devant l'arrivée galopante de la pandémie covid-19, et le confinement décrété dans la foulée, jetaient à bas l'annonce de ce printemps théâtral, faisant passer les théâtres franciliens d'une fréquentation contrariée à une fréquentation annulée, de l'obstacle au désert... Mais assez vite, les théâtres qui en ont eu les moyens techniques, ainsi que quelques compagnies ou associations, ont investi le médium numérique pour proposer en ligne captations, archives, entretiens, etc., ainsi que des lectures sur rendez-vous téléphonique tendant vers l'interactivité ou la posant en principe (Caglar 2020). Cette floraison a d'abord répondu au désir des théâtres de survivre dans la mémoire sociale et éducative, de ne pas disparaître du paysage de la fiction, au moment où les prix « bradés » des séries et du cinéma en ligne cherchaient à combler les besoins d'évasion. Demeurait l'aspiration majeure et vitale de voir bientôt renaître le rendez-vous *physique* de la co-présence théâtrale, même « distanciée » — et les linguistes ne manqueront pas d'interroger sans doute comment le participe brechtien a pu reprendre du service dans un sens que Brecht n'avait pas prévu...

Mais une nouvelle barrière vient insensiblement de se renverser entre le théâtre et l'interprétation des œuvres à voix haute. Le « théâtre à distance » porté par le numérique, qui peut apparaître comme la négation même du théâtre, trouve aisément une place entre œuvres enregistrées et théâtre radiophonique. Dans le champ de la médiation littéraire, il installe la possibilité du découplage spatio-temporel entre l'acte de lecture et/ou de mise en scène, et la réception par le « lecteur » (Pavis 1996). Ce qui n'est pas sans rejoindre les essais de subversion du rapport artistes-public, dont les *Tragédies romaines* d'Ivo Van Hove, créées en 2008 au Festival d'Avignon, forment un exemple « historique » à bien des égards : le spectateur pouvait y aller et venir, sortir manger un morceau avant de revenir assister à la mort de tel ou tel, annoncée sur écran lumineux défilant au-dessus du plateau (« Jules César meurt dans *n* minutes »...), ou encore venir sur ce même plateau écrire à vue, sur des postes informatiques, ce qu'il pensait du spectacle en train de se jouer. Depuis, la généralisation des smartphones a

---

<sup>6</sup> Présentation par Benoît Lavigne de la programmation mars-mai 2020 du Théâtre du Lucernaire, à Paris, sur le site <http://www.lucernaire.fr/> consulté le 1<sup>er</sup> mars 2020.



permis des expériences d'interaction plus économiques et qui passent par les réseaux. Certes, aujourd'hui encore, toute représentation ou presque commence par une invitation rituelle à « couper complètement son téléphone portable ». Il est cependant permis de poser la question : Jusqu'à quand ?

### **Placements et déplacements**

Dans ce contexte mouvant où la lecture théâtralisée s'insère dans un ensemble multiforme qui ne la distingue pas nécessairement de formes « tranquillement » sécularisées comme la lecture enregistrée, le feuilleton radiophonique ou la captation de spectacle, tentons d'isoler quelques traits qui permettent de mieux la circonscrire.

#### ***Transfert ou délégation de l'acte premier du déchiffrement, avant sémiotisation***

Dans l'approche traditionnelle (pré-performancielle, si l'on peut dire) du texte porté au théâtre, quand le texte est publié et disponible (*i.e.* non épuisé, bien diffusé, d'un prix accessible), le public l'a souvent rencontré, il l'a lu ou relu, il vient au théâtre avec l'idée qu'il s'en fait ou le souvenir qu'il en a. Il vient voir l'interprétation qu'on lui en propose. Au contraire, la lecture théâtralisée le dispense de connaissances préalables, elle l'invite même à venir sans avoir rien lu, sans préjugé ; elle le déculpabilise de toute ignorance littéraire éventuelle. La sémiotisation qu'elle accomplit livre non seulement une interprétation, même présentée comme minimale et non-interventionniste, mais aussi une actualisation, au sens linguistique du mot : c'est-à-dire que le texte est souvent *entendu pour la première fois*, ou *comme si c'était la première fois, redécouvert* après avoir été oublié (« nous relisons nos classiques ») ou *revitalisé* contre une tradition scolaire implicitement accusée de pétrification. Se présenter « contre » l'école et ses idées reçues est ainsi le piédestal de plus d'un acteur-lecteur vedette.

#### ***La mise en scène de la lecture ou de son produit, la lecture performée***

Deux cas de figure peuvent se présenter, analogues à la situation de récital pour un musicien soliste. Ou bien l'acteur-interprète « sait la partition », connaît par cœur le texte, et dans ce cas l'acte de lecture mis en scène ne montre pas, ou montre peu, le livre-source sur le plateau. L'engagement de l'interprète, ou de plusieurs, n'en fait pas moins signe vers le livre : il y a un *conatus* de l'acteur engagé en faveur du texte qu'il « défend », et qui agit comme une prescription. Nicolas Lormeau, à propos de Denis Podalydès portant *Ce que j'appelle oublié* de Laurent Mauvignier au Studio-Théâtre de la Comédie-Française (du 2 au 22 avril 2012, spectacle qu'il reprendra du 16 mars au 8 mai 2016), commente avec humour : « Quand Denis Podalydès décide de porter à la scène Laurent Mauvignier après un atelier mené au Conservatoire, on est certain que cela ne correspond chez lui ni à une disette d'emploi ni à une vacance d'emploi du temps ! » - voir ci-dessous entretien En quelques lignes, Podalydès résume sur le site de la Comédie-Française l'appel de ce texte fait d'une phrase unique, dilatant le « fait





divers » d'« un homme dans un supermarché [qui] meurt sous les coups de vigiles à cause d'une canette de bière volée »<sup>7</sup> :

la phrase, toujours la même phrase, adressée au frère de la victime, attire, aimante à elle quantité d'impressions, de souvenirs, d'images qui nous mettent peu à peu dans la tête de cette victime, comme si finalement c'était nous-mêmes, qui lisons, disions ou écoutions cette phrase, qui devenions, au travers de cette construction à la fois savante et brute, pleine de rythme et de cassures, la victime elle-même, toujours anonyme, mais dont nous recevons et portons, comme une responsabilité, la mémoire, la dépouille fracassée, la douloureuse et misérable humanité. Laurent Mauvignier a écrit et publié très récemment ce texte, dans un désir de théâtre évident, que la scène puisse porter et prolonger physiquement la vibration de cette phrase unique.

Le seul en scène est la forme la plus performative de cet engagement, quand dire, c'est faire connaître : ainsi naissent des « couples » qui transcendent genres et registres pour s'affirmer comme de grands duos de plateau. Outre Lormeau / Musset et Podalydès / Mauvignier, on pourrait citer Lucchini et Céline, Lucchini et La Fontaine, Gonon et Desproges, Gonon et Beckett, Maggiani et Dante, et bien d'autres. Chaque fois l'acteur signe ou co-signe la mise en scène.

Mais la lecture devenue ce théâtre qui se rappelle à nous comme lecture, ouvre un champ de dimensions et de formes illimité. Guy Cassiers, grand spécialiste de l'adaptation du roman au théâtre, a ainsi inspiré à Jean-Pierre Thibaudat des analyses d'une grande finesse à propos de lors de la création de *Sous le volcan*, d'après Malcolm Lowry, au Théâtre de la Ville, dans le cadre Festival d'automne 2009 :

Ce n'est pas la première fois que Cassiers s'affronte à ce genre de monstre — il a “fait” *Hiroshima mon amour* de Duras, *Au bois lacté* de Dylan Thomas et même, encore plus périlleux, *À la recherche du temps perdu* en plusieurs soirées [...]. Voici donc la dernière aventure romanesque en date, *Sous le Volcan*. L'adaptation (quel autre mot ?) est signée Josse De Pauw, qui tient également le rôle du consul, le personnage pivot du roman, celui qui meurt à la fin. Il n'aurait jamais eu l'idée d'adapter ce qu'il nomme “(son) livre préféré”, si son ami Cassiers ne lui avait pas demandé. [...] Son adaptation ne bouscule pas l'ordre du roman, elle le suit. Tout commence donc en 1939. À gauche de la scène, un homme de profil assis sur une chaise parle. C'est Jacques Laruelle, le Français, celui qui se souvient. Celui qui a retrouvé les lettres de Geoffrey, le consul britannique, à Yvonne son ex-épouse qui fut un temps la maîtresse du Français. Assis sur sa chaise, il nous entraîne dans les rues du Quauhna-huac, au Mexique, là où tout se passe. Se glisse dans sa voix celle du consul, via le texte d'une de ses lettres, on devine son visage sur un écran vidéo puis le consul entre-  
ra sur la scène nue.

---

<sup>7</sup> Présentation de *Ce que j'appelle oubli* par Denis Podalydès sur le site de la Comédie-Française : <https://www.comedie-francaise.fr/ft/actualites/ce-que-jappelle-oubli-f45816#> Consulté le 1<sup>er</sup> mars 2020.



Aucun décor, aucun accessoire, aucune profération (micros HF). Un espace de corps et de paroles aux lumières et sons comme intérieurs. Adossé à cela, une façade où sont projetés des vues fixes ou mouvantes prises au Mexique sur les lieux du roman, des visions furtives, jamais très nettes, des personnages.

La façade est découpée, chavirée, poreuse. Derrière apparaissent d'autres images encore sur d'autres écrans parmi des lumières de studio ou de *cantina*, un flux visuel parfois déformant. Bref une atmosphère incertaine dans laquelle il faut se glisser en se laissant aller, comme une métaphore de la lecture solitaire d'un roman aimé. [...] Pour qui n'a pas lu ce roman, pour qui en a un vague souvenir, c'est magnifique. Comme dit le consul : "*Absolutamente necesario*".

Thibaudat 2009

Second cas de figure : l'acteur ne connaît pas le texte par cœur, ou feint de ne pas le connaître assez pour pouvoir se passer du livre au plateau, de sorte que l'acte de tourner les pages et de lire à partir d'elles, ou de faire défiler le texte sur un écran, fait partie de la mise en scène. Celle-ci affiche la plupart du temps une sobriété qui est celle des esquisses, des bouts d'essai : « Le texte et rien d'autre. La mise en scène ? nous n'y sommes pas encore, attendez... Écoutons d'abord, ouvrons... », semblent murmurer en sous-texte ces lectures théâtralisées où l'acteur se montre lisant, prenant ses marques dans le texte... dans une mise en scène dont les lumières, les placements, l'accompagnement sonore, ne sont pourtant pas laissés au hasard.

Stéphane Freiss, acteur et metteur en scène, avec la complicité de Rachel Kahn et Amélie Wendling, de sa lecture de *La Promesse de l'aube* de Romain Gary, témoigne en 2019, dans sa note d'intention pour le Théâtre de poche-Montparnasse, d'un *work in progress* presque infini, où l'intimité avec l'auteur va croissant jusqu'au sentiment d'identification, dont il n'est pourtant pas dupe :

Voilà plusieurs années que je lis ce texte en public. Lecture après lecture j'affine le montage... cruel que d'avoir à amputer un texte qui me tire une émotion presque à chaque page ! En rencontrant les mots de Gary, ses autres romans, les interviews qu'il a données, j'ai le sentiment assez ridicule d'être devenu un proche, tant je me retrouve dans ce qu'il dit, ce qu'il écrit, ce qu'il est aussi et ce cache-cache auquel il s'est livré toute sa vie. Gary et tous ses pseudos : c'est nous tous dans notre complexité, notre fragilité, nos faiblesses et tout ce qu'il y a de splendide chez l'Homme aussi. "J'ai toujours eu l'impression d'être celui-là", se dit-on quand on finit l'un de ses romans !

Freiss 2019

Sur scène, deux fauteuils cabriolets se font face, l'un occupé par l'acteur-lecteur, l'autre qui restera vide, afin de mieux accueillir figures et destinataires fantômes. Liasse en main, quand celle-ci ne repose pas sur un guéridon, Stéphane Freiss ne quitte pas le rapport physique au texte qu'il interprète, mais il s'en détache avec une aisance qui signifie clairement qu'il *pourrait* le quitter, s'il n'avait pas décidé de faire théâtre de cette lecture — d'où la superposition régulière des deux « je », la première personne de



l'auteur et celle de son lecteur (comme l'affiche du spectacle l'illustre aussi à sa manière) jusqu'à ce que la matérialité des feuillets imprimés recrée entre eux l'écart.

*Le Fantôme d'Azyadé*, d'après Pierre Loti, adaptation et mise en scène de Florient Azoulay et Xavier Gallais, spectacle créé au Théâtre de la Reine Blanche d'Avignon durant le *off* 2019, offre une lecture théâtralisée de facture différente. Xavier Gallais, seul en scène, bouche au micro, crée un rapport sensuel avec texte et auditeur, entre texte et auditeur ; il commande depuis l'ordinateur les lumières de Luca Antonucci et la composition musicale d'Olivier Innocenti. Le récit interprété est une contamination de deux œuvres de Loti, le roman *Azyadé* et la nouvelle *Fantôme d'Orient*. Voyage nostalgique en Orient, exotisme... mais au-delà de l'histoire d'amour malheureuse, ce qui fait la qualité du spectacle, c'est la rencontre avec le grain d'une voix et avec un style. La découverte sentimentale délicatement surannée qui est promise au spectateur, c'est explicitement celle d'une écriture et de la « vision du monde » qu'elle porte<sup>8</sup>.

### *Une interaction posée en principe*

Dès lors qu'on entre dans l'atelier de la lecture, à voix haute ou à voix intime (il serait trop long ici de s'attarder sur l'importance des micros, mais elle est évidemment décisive), le plaisir de l'effraction, renforcé par la confidentialité de l'odéon moderne, naît aussi, pour l'auditeur-spectateur, de se savoir repéré. La quête du regard du spectateur, surtout chez l'acteur seul en scène, l'adresse explicite à une ou plusieurs personnes dans le public, est un rapport de base à partir duquel peut s'échafauder le fantasme d'une communauté, plus ou moins mondaine (le salon), plus ou moins intime (la confession), ou plus ou moins sensuelle (la chambre). Nicolas Lormeau<sup>9</sup> évoque l'accroche du regard d'un auditeur comme un support essentiel, mémoriel et énergétique. Xavier Gallais parle de « se laisser bouger par l'autre », un ressort qui se déplace du partenaire absent à l'auditeur, quand on est seul en scène :

C'est plus difficile quand je suis tout seul de me laisser bouger par l'autre. Mais j'essaye quand même de déplacer le spectateur qui est mon premier partenaire, de le bouger, d'activer l'imaginaire et l'émotion chez le spectateur avec la manière dont je prends le texte en bouche.

Gallais 2018

### *Une sélection textuelle assumée, qui se sait herméneutique et se veut apéritive*

Qu'elle ait les proportions-fleuves d'une fresque, chez un Peter Stein ou un Cassiers, ou qu'elle soit concentrée dans un format de type « Poche » ou « *off* », la lecture théâtrali-

---

<sup>8</sup> France-Culture en a proposé un enregistrement en cinq épisodes, disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-le-feuilleton/le-fantome-dazyade-de-pierre-loti-15-azyade> [consulté le 1<sup>er</sup> mars 2020].

<sup>9</sup> Voir l'entretien donné *infra*.



sée se sait et se dit manipulation et action sur le texte, dans la mesure où la source textuelle n'y est jamais oubliée, mais désignée, sinon exposée aux regards. À la grande époque de l'ère de la mise en scène comme co-création, on a pu couramment recommander « le *Tartuffe* de Planchon » ou « la *Bérénice* de Grüber ». Ce raccourci métonymique n'est pas de mise avec la lecture théâtralisée : ce n'est pas qu'elle revendique une « fidélité » réactionnaire à un sens supposé immuable et pré-établi, mais comme il n'est guère possible ici qu'un des trois sommets de la triangulation « texte / lecteur / destinataire » soit perdu de vue, tout l'intérêt réside dans leur jeu perpétuel. C'est pourquoi le travail d'adaptation, et/ou la sélection de « morceaux choisis » quand la durée du spectacle l'impose, ne se cache pas mais s'explicite : que ce soit au moyen d'une feuille de salle ou par des commentaires oraux, livrés périphériquement au public. « Ne prenez pas la partie pour le tout, allez voir par vous-même, lisez les pages absentes, prolongez mon geste... », dit la lecture théâtralisée qui s'avoue unique, aléatoire, imparfaite, et qui en tire sa double valeur apéritive, d'ouverture et de mise en appétit.

### ***La recherche d'un affect majeur : la libido legendi***

Mais tout le mystère, au sens initiatique du terme, réside dans l'affect majeur qu'on vise à produire : provoquer le désir du texte et de la lecture, une *libido legendi* propre à désinhiber les craintes et à dissoudre les blocages, de sorte qu'une fois sorti de l'espace-temps de la lecture théâtralisée, le spectateur-auditeur, (re)devenu un lecteur autonome potentiel, trouve ou retrouve une familiarité avec le texte qu'il n'aurait pas (r)ouvert sans l'expérience vécue de l'oralité partagée. Peut-être jugera-t-il, ce spectateur-auditeur, que la lecture mise en spectacle et/ou en voix lui suffit, et lui tient lieu de lecture personnelle : mais même dans ce cas, son regard sur l'œuvre aura changé, dans la mesure où elle lui parlera depuis une rencontre sensorielle difficile à effacer de la mémoire sensible. *Ça peut pas faire de mal*, titre avec humilité un Guillaume Gallienne, grand promoteur des œuvres littéraires par la lecture à voix haute, grâce à son émission hebdomadaire sur France-Inter, chaque samedi à 18h, une émission assez célèbre désormais pour avoir donné lieu à l'édition d'un coffret.

Une étude psychanalytique rendrait compte plus profondément sans doute de tout ce qui se joue de transférentiel et de subliminal dans une lecture théâtralisée qui atteint son but, comme en témoigne cet échantillon de réaction à l'écoute du *Fantôme d'Azyadé* : « Une irrépressible envie nous habite tout au long du spectacle de Xavier Gallais, comme l'écrit Pierre Loti pour sa belle Azyadé : celle de *manger le son de sa voix* », écrit Claire Bonnot dans une chronique du site « Apartés théâtre » (Bonnot 2017).

D'un point de vue anthropologique, en termes de rites et de représentations sous-jacentes, il semble possible de souligner quelques récurrences :



*Importance des seuils ritualisés, de l'entrée en concentration progressive du spectateur*

Créer un processus plus ou moins cérémoniel, mais toujours ritualisé, de coupure d'avec la vie courante, pour mieux réinvestir la disponibilité du spectateur dans l'aventure imaginaire proposée, soigner les entrées et les sorties, les entrées surtout, voici qui est essentiel et rejoint la notion de « liminalité », qu'on sait avoir été problématisée par Victor Witter Turner (Turner 1992).

*La scansion narrative, le rythme dramaturgique*

La scansion narrative, le rythme dramaturgique, la ponctuation syntaxique qui en est l'équivalent micro-structurel, tout ce qui porte l'inscription du souffle et du corps dans et sur l'écrit, constitue la reprise interne de ces seuils : une lecture y trouve sa cadence de base comme une voix trouve son médium, à partir duquel « moduler ».

De la recherche de ce verbo-corps, propre ici non pas à une culture, mais à une poétique, peut naître idéalement la forme-sens, la chimère interprétative qui crée la conviction que l'œuvre appelle ce phrasé, cette phonologie — et pas une autre. Alors « l'immersion » (qui ne se confond pas avec la projection psychologique) peut avoir lieu, l'auditeur se voit et s'entend lecteur par procuration, comme l'évoquait Denis Podalydès (*cf. supra*). Aucun autre texte dramaturgique à notre connaissance n'égale celui que Claude Régy rédigea pour rendre compte de ce phénomène, au service du roman de Tarjei Vesaas, *La Barque le soir*, traduit du norvégien par Régis Boyer, dont il avait adapté un extrait, « Voguer parmi les miroirs », en 2012 pour le Festival d'automne de Paris. Le texte, interprété à l'Odéon Petit Berthier par Yann Boudaud, décrivait l'expérience dilatée et subliminale (non plus liminaire) d'une noyade et d'une remontée. Dans la présentation poétique qu'en livre Régy, les frontières se brouillent mimétiquement entre la noyade aquatique et la plongée verbale qui la fait partager, entre la conscience individuelle et la résonance collective...

Ce que personne d'autre ne sait

Dans ce texte s'invente un univers vierge parce que se brouillent continûment les frontières : monter et descendre, toucher le fond parmi la vase, émerger à la surface – à peine un quart de visage, le nez seul peut-être.

Respiration – très peu d'air – asphyxie – lutte farouche pour l'interrompre.

Ce qu'on ressent, c'est le trouble constant de l'absence de démarcation.

« Pas une mort violente, mais une mort profonde, silencieuse. »

Une vie profonde, silencieuse. C'est l'écho qu'on entend au loin.

À demi cadavre, un homme dérive accroché, d'un bras, à un tronc d'arbre qui flotte à la surface d'un fleuve.

Il dérive vers le sud « comme une conscience blessée. »

Des choses qui viennent d'une autre existence – la sienne sans doute en un autre temps – se déchaînent sur lui.



À moins qu'il s'agisse des manifestations d'une existence extérieure à la sienne.

Il s'agit en tout cas d'un déchaînement de forces qui s'opposent à lui, contraint comme il est de s'abandonner au courant.

Vesaas laisse de grands espaces de liberté où peuvent jouer les clés secrètes de notre conscience.

Il écrit un pur poème et nous le ressentons illimité.

Pour l'homme qui navigue – étrange navigation – son reflet dans l'eau et sa propre place tout contre la mort peuvent dire – c'est un moment unique – ce que personne d'autre ne sait. Un cheminement lent au bord de l'inconnaissable.

L'ultime ne finit pas. C'est une ouverture – pour un temps prolongé – à une libre coexistence de la vie et de la mort. Une sorte de permanence est donnée au passage du seuil qui cesse, par là même, d'être fatal et émotionnel.

C'est une aventure du corps et de l'esprit, une expérience suscitée à l'extrême du vivant. Dans le moment dilaté de sa rupture.

La dilatation permet l'observation.

Régy 2012

Chez Régy, en ce spectacle comme dans beaucoup, la ritualisation et la recherche d'un verbo-corps singulier atteignent à une véritable liturgie du texte.

#### *Abandon à la linéarité chrono-mimétique*

Implicitement, un contrat de réception s'instaure entre la linéarité de l'œuvre et celle, vectorisée, du spectacle qui en mime le développement : *on tourne les pages du temps, on feuillette l'aventure humaine en train de se dire*. La lecture théâtralisée offre et demande ainsi une expérience de la durée qui va à contre-courant de l'hétérogénéité du *zapping* encouragé aujourd'hui par les hyperliens multiples de nos « applis ». Cette expérience consentie du temps est sans doute l'un des plus puissants ressorts initiatiques qui font de la lecture théâtralisée un « narcotique », voire une hypnose, capable d'opérer sur le sujet récepteur des transformations durables – intellectuelles, émotionnelles, sub-conscientes... Entrer dans le mystère d'un texte c'est se faire myste soi-même, c'est une forme, même légère, d'abandon de soi qui suppose voyage sur la voix, dépouillement momentané du moi social, stimulation synesthésique : comme le « livisaudible » de Nicole de Mourgues qualifiant les génériques de film (de Mourgues 1994), la lecture théâtralisée recherche l'effacement des frontières perceptives.

#### *Création de communauté, communauté de création*

L'un des « marronniers » les plus increvables de l'histoire et de l'analyse du théâtre est de répéter que le théâtre, né en Occident avec la démocratie, crée du lien social et restaurerait l'aire du politique. Le 7 novembre 2012, en ouvrant *Télérama*, on pouvait lire une déclaration d'Emmanuelle Bouchez : « À Berlin, Paris ou Anvers, le théâtre a fait sa révolution en intégrant la danse et la performance. Dans ces temps de crise, il retrouve un de ses rôles essentiels : relier les hommes. » (Bouchez 2012). Le 15 juin



2020, les propos de Philippe Torreton appelant, sur France Info, à la réouverture urgente de tous les théâtres, ne disaient pas autre chose.

Du côté littéraire et critique, la pragmatique textuelle a posé comme son hypothèse majeure que la réception lectorielle est co-création, le lecteur inscrit dans la fable (Eco 1979). Quant aux neurosciences, elles ont montré, avec la théorie des neurones-miroirs (Rizzolatti et Sinigaglia 2007), que pour notre cortex percevoir et agir pouvaient être une seule et même fonction.

La lecture théâtralisée, où se rencontrent processus neuro-cognitifs et pragmatique textuelle, est donc un espace doublement investi : en co-crédant l'œuvre, en la recréant à plusieurs avec son ou ses interprètes, on vient partager une nourriture commune, qu'Ariane Mnouchkine a depuis longtemps, au Théâtre du Soleil, doublé d'une convivialité concrète.

Sans se livrer à de périlleuses analogies, on peut se borner à constater qu'à l'origine de cette communion désirée, le corps de l'œuvre épouse ici *visiblement* le corps de l'interprète. Et sans tomber dans le romantisme facile d'une figure de comédien-pélican (toujours Musset...) qui « livrerait ses tripes » en « se donnant au public », et autres stéréotypes dont la vitalité reste au demeurant éloquent, il est possible d'observer, à la sortie du spectacle, comment la micro-société éphémère créée par le partage de la lecture théâtralisée se rejoint encore dans l'acte de consommation, certes à présent solitaire et muet, mais multiplié, qu'est l'achat ou la réouverture du livre. Comme un rendez-vous proustien, cet aller ou ce retour vers le livre gardera le parfum, la saveur de voix de celle ou de celui qui l'a (r)ouvert pour l'auditeur-spectateur.

### **Conclusion (d'étape)**

Le rapport mutant que le public du XXI<sup>e</sup> siècle entretient avec le texte et avec le livre est moins une question de support (imprimé ou numérique), croyons-nous, qu'une question de rapport au temps et au lien social : c'est pourquoi il interpelle l'univers spectaculaire. Aujourd'hui, une demande croissante tend à investir l'homme ou la femme de théâtre d'une mission de lecteur public, ou de passeur de lecture, qui excède de beaucoup la simple « lecture à voix haute » ou la traditionnelle mise en scène. Mais les odéons d'aujourd'hui ne se distinguent pas, ou pas encore, des théâtres, et la mutation cognitive et médiologique qui advient sous nos yeux s'opère en silence, dans le cadre de formes héritées, ce qui peut la faire passer inaperçue.

Si l'on conserve en effet une grille de lecture esthétique traditionnelle, le phénomène que nous avons ici placé sous l'appellation de « lecture théâtralisée » peut se confondre d'abord avec la pure et simple mise en scène d'une œuvre, cas majoritaire : d'abord lecteur, le comédien garde pour objectif d'y être acteur du texte et interprète de la fable, quand fable il y a ; si le texte porté à la scène est désigné comme la source d'où procède le spectacle, celui-ci prend corps en s'en détachant, même s'il a dessein d'y renvoyer. Si, cas plus singulier, le texte ou le livre entre aussi en scène comme objet théâtral, si le comédien



décide de se montrer lisant et d'en jouer, il est encore possible de ne voir dans ce parti pris qu'un spectacle souvent plus modeste de moyens (quoique pas toujours), soit qu'il se présente comme recherche inaboutie, comme *work in progress*, soit qu'en théâtralisant le fait de lire, il appelle simplement une réception plus intime, ou ces deux cas tout ensemble. Cette discrétion, cette économie, cette absence de frontières nettement délimitées avec la mise en scène en général, ont de quoi persuader qu'il n'y a là rien de nouveau sous le soleil théâtral. Pendant ce temps, dans une autre sphère, croit-on, l'inventivité numérique, tout récemment stimulée par la crise sanitaire covid-19, décuple les formes nouvelles de l'échange sonore, musical ou verbal, et promeut la lecture des textes à voix haute aux premiers rangs d'une oralité réinventée — mais une fois le chemin du spectacle retrouvé, l'injonction d'éteindre son portable ne reprend-elle pas du service ?

L'optique change du tout au tout, cependant, si adoptant l'approche anthropologique qui est celle des *performance studies*, l'on raconte un peu différemment l'histoire de ces évolutions. Soit une communauté humaine mouvante, peu consciente d'elle-même (ce qui la différencie d'une secte ou d'un parti), qui se donne rendez-vous en un espace physique, appelé théâtre, pour y déléguer à un interprète-expert le soin de faire entendre et résonner une voix tierce, dont le propos est déposé dans un texte. Que ce texte soit disponible ailleurs qu'au théâtre avant le rendez-vous fixé, ou que le théâtre en soit seul dépositaire, l'enjeu est le même : l'interprète-lecteur a charge d'en *actualiser* le sens, autrement dit de le faire exister, comme pour la première fois, ou *pour* la première fois. La contrepartie de cette investiture, de ce pouvoir délégué, est le consentement des mandateurs à l'abandon des repères temporels, sinon spatiaux, de la « vie ordinaire », le consentement à l'indifférenciation sociale également, durant tout le temps fixé pour la rencontre. Ce transfert fonctionnel d'une part, ce consentement (contrôlé) au dépouillement identitaire d'autre part, vont créer dans la communauté réceptive empiriquement réunie une communauté d'affects qui l'invite à co-réagir au fur et à mesure que la transmission s'effectue, et même à co-signer l'œuvre qui *prend corps* comme le produit de la réunion des co-lecteurs/collecteurs. Certes l'acte vise à se répéter à l'identique, comme le tirage d'un livre imprimé, la représentation traditionnelle, ou la duplication d'une *master copy* filmique, droits d'auteur obligent ; mais dans l'espace de la transmission vivante et interactive qui s'accomplit (ici passe la différence entre théâtre et cinéma) l'œuvre devient le produit du rite et de la rencontre, et plus cette dernière est réussie, plus l'*opus* est marqué du sceau de la co-fabrication qui pragmatiquement vient d'avoir lieu. De sorte que, mus par le désir (r)éveillé d'aller vers le texte, ou désinhibés face à la lettre écrite grâce à la médiation de l'acteur, les récepteurs, s'ils acquièrent ensuite le texte ou s'ils le rouvrent, le feront à titre rétro-actif, guidés peu ou prou par l'intention d'y retrouver quelques-unes des marques phonologiques et sémiotiques oralement posées par l'interprète durant la performance lectorielle, et aussi par la curiosité d'y prendre à leur tour leurs propres marques, d'aller plus loin. Ces voies d'accès nouvelles ne vont pas à l'encontre du commerce de l'écrit, elles prennent place au contraire dans le vaste ensemble protéiforme par lequel l'œuvre trouve aujourd'hui son lecteur, et où foisonnent les truchements radiophoniques,





numériques, interactifs à des degrés divers<sup>10</sup>, jusqu'au droit transmis de devenir à son tour transmetteur, lecteur-médiateur, acteur : que de jeunes acteurs, amateurs ou professionnels, se font lecteurs *pour* jouer, et en lisant, même pour la première fois, se créent simultanément l'image mentale d'une transmission, leur propre odéon intérieur.

Il serait donc réducteur de limiter la lecture théâtralisée à l'acte lectoriel rendu visible d'un « seul en scène avec texte » : la lecture théâtralisée n'est ni un sous-genre dramatique, ni une forme anecdotique et auxiliaire, mais plutôt le champ des forces dont nos sociétés à fragmentation cognitive investissent aujourd'hui le théâtre.

Cerner cette demande et ce rôle nouveaux, les repérer dans l'espace sociétal, n'est pas un enjeu négligeable. Deux exemples symétriques pris au Festival d'Avignon permettront de le mesurer. En 1994, Jacques Lassalle choisit de mettre en scène dans la cour d'honneur *Andromaque* d'Euripide : par-delà la tradition classique française, il entend faire (re)découvrir une tragédie où Andromaque a dû céder à son vainqueur, nommé ici Néoptolème et non Pyrrhus, qui a de lui un fils, Molossos, et qui finit reine d'Épire. Rejet critique et public général ! La presse et les spectateurs, nourris de souvenirs raciniens, ne reconnaissaient aucune des marques auxquelles la tradition scolaire les avait accoutumés, et n'étaient pas disposés à admettre la transformation opérée par Racine sur l'hypotexte grec, qui leur était brusquement re-présenté. Le public arrivait en attente de *relecture*, d'un texte qu'il pensait connaître au moins à grands traits, et se trouvait placé devant un spectacle qui l'invitait à se faire découvreur, lecteur premier : Jacques Lassalle faillit quitter la scène pour de bon devant l'ampleur du rendez-vous manqué, devant son « injustice » — car il était clair que le divorce n'était pas d'ordre esthétique, mais d'ordre contractuel et pragmatique.

Vingt-cinq ans plus tard, en 2019, le metteur en scène chinois Meng Jinghui est le représentant le plus prestigieux de son pays pour un spectacle à gros budget, au dispositif scénique coûteux et à la distribution nombreuse : *La Maison de thé*, du grand dramaturge Lao She. Pour le metteur en scène et ses acteurs, le texte est un classique ; la France l'avait d'ailleurs révélé au public de l'Odéon (alors seconde salle de la Comédie-Française), du 29 octobre au 2 novembre 1980, en accueillant pour la première fois le Théâtre d'art du peuple de Pékin ; ce précédent notable, la réputation du Festival d'Avignon et de son public « averti », ont de quoi laisser penser au metteur en scène qu'il peut aller loin dans la *relecture*. Lao She, écrivain-martyr « suicidé » par les gardes rouges en 1966, reste aussi, discrètement, un auteur-phare pour une certaine résistance culturelle dans la Chine d'aujourd'hui. Plus de trois heures durant, Meng Jinghui et sa troupe proposent au public avignonnais une mise en scène qui déconstruit le texte, adressé frontalement par la troupe

<sup>10</sup> On lit par exemple dans la liste des « Œuvres de Patrick Modiano » rappelée dans son dernier roman, *Encre sympathique* (Paris, Gallimard, coll. NRF, 2019) entre les titres parus aux Éditions Gallimard et ceux parus chez d'autres éditeurs, la mention : « Dans la collection "Écoutez lire", *La Petite Bijou* (3 CD), *Dora Bruder* (2 CD) », et ainsi de suite des quatre récits publiés par l'éditeur comme livres puis comme enregistrements sonores.



sans aucune *mimesis* dramatique durant le premier quart du spectacle, puis entrecoupé de longues insertions de Brecht, d'Artaud, d'œuvres non théâtrales de Lao She, etc., avant de finir en invitation participative au public, qui s'est entre temps clairsemé jusqu'à se réduire, par sélection culturelle, à une fraction adhérente de supporteurs ... Le rendez-vous, là encore, s'avère en partie manqué : pas davantage pour cause de « médiocrité » intrinsèque, mais parce que l'encyclopédie personnelle du spectateur, comme aurait dit Eco, ne possédait pas (ou plus) la connaissance première de l'œuvre originelle. Celle-ci, de structure trilogique complexe, propose un microcosme de la société chinoise sur un demi-siècle, de 1898 (derniers feux de l'impératrice douairière Cixi) à la fin de la Seconde Guerre mondiale et au départ de l'occupant japonais, en passant par les années 1920 et l'instauration de la République. La mise en scène de Meng Jinghui présupposait un texte et une histoire suffisamment connus pour pouvoir rompre avec la linéarité d'une lecture théâtralisée : or celle-ci faisait partie de l'attente du public. Dépassant l'enjeu d'une culture collective pré-requise, la question essentielle est bien, ici encore, celle de la mission dont une société investit le théâtre à l'égard d'une œuvre.

Au moment où les expressions « faire société », « faire culture commune » se voient banalisées avant qu'on ait pu imaginer autre chose que les réseaux sociaux pour leur donner réalité nouvelle, le lieu du théâtre, s'il s'avère encore nécessaire comme nous l'espérons<sup>11</sup>, supposerait que l'on repense son rôle en cessant d'opposer un régime patrimonial texto-centré, et un régime déclaré révolutionnaire où le corps agissant se ferait l'ennemi de la fiction littéraire : une convention peut en cacher une autre et les stéréotypes d'aujourd'hui remplacer ceux d'hier. Au contraire le texte et sa lecture viennent se rappeler en tiers majeur dans le duo entre celui qui est au plateau et celui qui vient l'y rencontrer. Plutôt que de déplorer d'un côté la décadence de la lecture, de décréter l'autodafé des codes dramatiques de l'autre, il peut sembler éclairant d'apercevoir la surimpression, sur les murs de nos salles, des odéons de jadis revenus vers nous depuis l'histoire de l'architecture.

Convergence de demandes encore imparfaitement formulées, champ de forces fondateur, ce retour ne peut s'appréhender qu'à l'échelle d'un plan général, dans une vision large, non exclusive, où les clés d'analyse de la performance puissent s'essayer sans *a priori* à des formes adjacentes ou apparentées : c'est dire la dette de ce questionnement à l'égard des recherches de Patrice Pavis. Sans elles, sans leur ouverture active

---

<sup>11</sup> Mais qui a noté que le dimanche 24 mai 2020, à 4h30 du matin, en pleine crise Covid-19, les bulldozers ont jeté à bas le Théâtre national de Tirana pour livrer la place aux promoteurs, et qu'on a arrêté les citoyens qui tentaient d'enrayer cette destruction ? Haut lieu culturel de la capitale albanaise, le Théâtre national de Tirana était classé « site menacé du patrimoine européen » par Europa Nostra. Voir l'article de Katerina Sula dans *Le Courrier des Balkans*, magazine en ligne, du 17 mai 2020 : « Edi Rama profite de la crise de la pandémie de COVID 19 pour en finir avec le Théâtre de Tirana ». Adresse : <https://www.courrierdesbalkans.fr/Edi-Rama-profite-de-la-crise-de-la-pandemie-de-COVID-19-pour-en-finir-avec-le> . Consulté le 20 mai 2020.



et entraînant, nous ne serions sans doute pas revenue à une réflexion où nous reconduisait pourtant l'obstination des formes et des faits : c'est pourquoi nous nous permettons de saluer ici avec gratitude une veille intellectuelle qui redonne son double poids sémantique au mot d'*avant-garde*.

## BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAPHIE

- ABIRACHED, Robert, 1978. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris : Grasset.
- BIET Christian et ROQUES Sylvie (dir.), 2013. « Performance : le corps exposé », *Communications*, no 92. Paris : Seuil. Disponible à l'adresse : [www.persee.fr/issue/comm\\_0588-8018\\_2013\\_num\\_92](http://www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_2013_num_92). [Consulté le 1er mars 2020.]
- BONNOT, Claire, 2019. « Le Fantôme d'Aziyadé, d'après Pierre Loti : Si l'amour m'était conté ». Site *Apartés* : <http://www.apartestheatre.com/apartes/2019/7/17/le-fantome-d-azyiade-dapres-pierre-loti-avec-xavier-gallais-si-lamour-etait-conte>. Consulté le 1<sup>er</sup> mars 2020.
- BOUCHEZ, Emmanuelle, 2012. Article in *Télérama* du 7 novembre 2012.
- CAGLAR, Pascal, « L'appel de la culture », article de Pascal Caglar pour la revue *L'École des lettres* <https://actualites.ecoledeslettres.fr/arts/theatre/lappel-de-la-culture/> et, sur le site associatif cité pour son partage de la lecture à voix haute : <https://www.theatre-a-la-maison.com/>, le recensement complet du « Portail de ressources ».
- DEBRAY, Régis, 2000. *Questions de médiologie. 1, Communiquer moins, transmettre plus*. Conférence du 4 décembre 2000 [Enregistrement sonore], Paris : Bibliothèque nationale de France.
- DOUEIHI Milad, 2011. *Pour un humanisme numérique*, Paris : Seuil, La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle.
- ECO, Umberto, 1979. *Lector in fabula*, trad. de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset.
- FREISS Stéphane, 2019. note d'intention pour *La Promesse de l'aube*, d'après le roman de Romain Gary, 2019, Théâtre de poche-Montparnasse 2019. [http://www.theatredepoche-montparnasse.com/wp-content/uploads/2020/03/DP\\_A5-LA-PROMESSE-1.pdf](http://www.theatredepoche-montparnasse.com/wp-content/uploads/2020/03/DP_A5-LA-PROMESSE-1.pdf). Consulté le 1<sup>er</sup> mars 2020.
- GALLAIS, Xavier, 2018. Entretien avec Anne-Sophie Giraud pour le site « Ciné, Séries, Culture ». Disponible à l'adresse : <http://www.cineseriesculture.com/2019/07/18/interview-xavier-gallais-jadore-tout-ce-qui-est-nouveau/>. [Consulté le 1<sup>er</sup> mars 2020].
- LAVIGNE, Benoît, programmation du Lucernaire mars-mai 2020. Site [www.lucernaire.fr/](http://www.lucernaire.fr/) Consulté le 1<sup>er</sup> mars 2020.
- MANGUEL, Alberto, 1998. *Une Histoire de la lecture [A History of reading]*, trad. de Christine Le Bœuf, Arles : Actes Sud.



- MOURGUES, Nicole de, 1994. *Le Générique de film*, Paris : Méridiens Klincksieck.
- PAVIS, Patrice, 1996. *L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris : Nathan.
- PENNAC, Daniel, 1992. *Comme un roman*, Paris : Gallimard.
- RÉGY, Claude, janvier 2012. Bible du spectacle *La Barque le soir*, d'après le roman de Tarjei Vesaas, mise en scène Claude Régy, p. 8-10. Feuille de salle n°3 de la saison 2012-2013 du Théâtre national de l'Odéon.
- RIZOLLATTI, Giacomo et SINIGAGLIA, Corrado, 2007. *Les Neurones-miroirs*, trad. de l'italien par Marilène Raiola, Paris : Odile Jacob « coll. Sciences ».
- RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie, 2006. *Le personnage théâtral contemporain : décomposition ; recomposition*, Paris : Éditions théâtrales.
- SALLENAVE, Danièle, 1995. *Lettres mortes : de l'enseignement des lettres en général et de la culture générale en particulier*. Paris : Michalon.
- SERRES, Michel, 2013. *Petite Poucette*, Paris : Éd. de Noyelles.
- STEIN, Peter, *I Demoni*, d'après *Les Possédés* de Dostoïevski, Lettre n°16 de sept-oct. du Théâtre national de l'Odéon.
- SULA, Katerina, *Le Courrier des Balkans* du 17 mai 2020 : « Edi Rama profite de la crise de la pandémie pour en finir avec le Théâtre de Tirana »
- THIBAUDAT Jean-Pierre, blog du critique : « Guy Cassiers assis sous le volcan de Malcolm Lowry ». Publié le 04/10/2009. Consulté le 1<sup>er</sup> mars 2020.
- TURNER, Victor Witter, 1992. *The Anthropology of performance*, pref. by Richard Schechner, New-York : PAJ Publications.
- VIRILIO, Paul, 1977. *Vitesse et politique : essai de dromologie*, Paris : Éd. Galilée.

## ANNEXE

### **Témoignage de Nicolas Lormeau, de la Comédie-Française** à propos de sa mise en scène de *La Confession d'un enfant du siècle*

*Pendant sept ans, Nicolas Lormeau a été habité par La Confession d'un enfant du siècle de Musset, et par le désir de donner ou de redonner ce texte au public. C'est en 2009, dans le cadre d'une « carte blanche » donnée au Vieux Colombier, reprise la saison suivante au Studio Théâtre de la Comédie-Française du 27 au 31 octobre 2010, que ce projet a pu aboutir, remportant un vif succès.*

*Il revenait sur cette expérience dans un entretien donné pour la communication de Françoise Gomez à la journée d'études de l'EHESS sur « Regards croisés musique et performance », le 13 novembre 2012.*



« Le travail de l'incarnation des mots est le métier de l'acteur. Quand un texte raconte l'histoire d'un personnage ou d'une vie, immédiatement l'envie vient de le faire passer à un public. Au texte, je sais que je peux apporter la dimension vivante, puisque j'en ai la faculté. Quand c'est réussi, ça paraît très simple. La mise en forme est souvent épurée : un acteur, un projecteur, un texte... Évidemment cela demande peu de moyens, et l'on pourrait cyniquement invoquer la raison économique. Mais quand Denis Podalydès, décide de porter à la scène Laurent Mauvignier (pour *Ce que j'appelle oublié*) après un atelier mené au Conservatoire, on est certain que cela ne correspond chez lui ni à une disette d'emploi ni à une vacance d'emploi du temps !

Ce qui fait naître ce genre de spectacle, c'est un désir de passeur. Le spectacle qu'on fabrique alors n'est pas une lecture, le rythme de parole n'est pas celui de la lecture à voix haute. La toute première lecture et le rapport à l'objet livre sont un souvenir émotionnel déclencheur, mais ensuite, c'est pleinement un spectacle que je fabrique. Je ne me dis pas "Je vais lire", mais "Je vais jouer".

En préparant le spectacle, j'ai laissé tomber peu à peu tous les accessoires : meubles, jeux de lumière, costumes plus ou moins "romantiques"... Au bout d'un moment, les mots qu'on prononce ne supportent plus le décoratif. Ils résistent, véritablement, à la mise en scène. Le chapeau haut de forme que j'ai conservé est là essentiellement pour m'aider à l'interprétation. Les images véritables sont celles qu'on crée chez l'auditeur ; c'est pourquoi la solution va vers l'épure, vers la concentration sur des images intérieures.

J'ai nourri ces images par un *training*, un peu stanislavskien si l'on veut : mis à part le début situé en ville et dans l'univers des salons, *La Confession* se passe beaucoup dans la nature, dans de grandes promenades solitaires (lors notamment de l'idylle centrale), et j'ai appris moi-même ce texte dans en marchant de longues heures dans la nature. Cela permet des associations très précises, qui sans doute nourrissent la concentration.

Par rapport au jeu dialogué, la différence essentielle réside dans la solitude, dans l'absence de partenaire. Aucun repos durant le jeu, aucune échappatoire n'est possible. Mais paradoxalement on est moins fatigué : c'est un trajet où la fatigue s'abolit avec la durée et l'intensité. Avec cette différence aussi qu'au salut, j'ai la prétention de penser que c'est moi qu'on salue !

Dans le rapport au public, la plus grande difficulté c'est de lever les yeux. Le public n'est pas virtuel, et pour livrer cette *Confession* d'une heure quinze, j'accroche le regard de quelqu'un dans le public à tour de rôle durant le spectacle. Car au bout d'un moment le spectateur qui se sait regardé baisse les yeux... Chaque jour de répétition je jouais donc devant une personne différente ; la séance de travail la plus pleine de trac, ce fut quand Muriel [Muriel Mayette, alors administratrice générale de la Comédie-Française — N.D.L.R.] est venue me voir répéter. Mais comme c'est une professionnelle, elle n'a pas baissé les yeux et pendant une heure et quart, on n'a pas lâché le regard.

Tout le jeu est adressé au public, je ne me parle jamais à moi-même. Même dans la valse qui intervient au cours du spectacle, j'inclus le public. Dans les moments où le



personnage est ridicule, je nourris ce ridicule des rires des spectateurs. Si quelqu'un éternuait, rien ne m'empêcherait de lui dire "à vos souhaits". L'essentiel c'est de fuir absolument le monologue théâtral adressé "à la ligne bleue des Vosges", selon une certaine convention de répertoire.

Il s'agit de faire partager un voyage sensoriel qui s'appuie sur un texte.

À l'issue du spectacle, nombreux sont les spectateurs qui disent : "Je vais relire ce texte" ou "Je vais l'acheter". C'est comme s'ils voulaient relire, *autrement*.

Cette expérience nourrit l'expérience que je mène depuis, avec des acteurs, au Lycée Français de Londres : un acteur vient seul, faire comprendre que les textes renfermés dans les manuels peuvent contenir vie et humanité. Créés par un auteur qui a voulu faire œuvre d'art, ils peuvent de ce fait être incarnés.

Une autre fois, la bibliothèque municipale de la commune où je réside est venue me demander de lire *À la recherche du temps perdu*. Combien de temps ? ai-je demandé. — Une heure. Alors j'ai ouvert le livre : "Longtemps, je me suis couché de bonne heure..." et je me suis arrêté à la soixantième minute, montre en main, — bien sûr sans avoir fait de coupe. Avec les auditeurs nous avons parcouru tous les tomes de l'œuvre, nous avons constaté que le dernier mot en était "le temps". Ensuite ils ont pu continuer, seuls. »