

Published in *Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècle)* / Julie Sermon et Yvane Chapuis [éd.], 2016, pp. 263-274, which should be cited to refer to this work.

NOËLLE RENAUDE
Workshop avec les acteurs de la Promotion G de la Manufacture.

Ceux qui partent à l'aventure, une partition du réel.

Quand on aborde un texte, quel qu'il soit, avec des acteurs, des élèves, on sait qu'on se heurtera à un obstacle identique, répété, toujours le même : l'absence réelle et malheureusement insoupçonnée de confrontation avec la matière de l'écriture, avec son organisation. Le schéma est trop souvent le même : on cherche le sens de l'ensemble, du chapitre, de la réplique, du choix d'un mot, ce qui doit permettre à l'acteur soit de composer son personnage, soit de savoir quoi jouer quand la notion de personnage est remise en question par l'auteur ou quand c'est tout simplement la structure textuelle qui le fissure, soit de tenir le discours. La formation générale à la prise de connaissance d'un texte permet dans un deuxième temps de repérer, via la ponctuation ou la non-ponctuation, la musicalité des phrases, tempo, rythme et souffle, comme propres à l'auteur dont il est question. Le texte devient alors, grosso modo, une partition au sens le plus plat du terme, limitée en gros au schéma tempo, rythme, souffle, augmentée d'une vision dramaturgique. L'acteur attentif, arcbouté à ces vecteurs précis et remarquables, guidé par les points et virgules, croit alors tenir les deux bouts de l'édifice dans une seule main, d'un côté il sait à peu près de quoi ça parle, de l'autre il a à peu près déchiffré la musique qui va avec. Il ne reste plus qu'à combiner les deux éléments pour obtenir cet écoulement sonore indifférencié, dont le sens échappe à tout le monde, et dont la musiquette inaltérable répète à l'infini avec quelques variations un parler plus faux que la plus mauvaise copie de la nature. Ça ne parle pas, ça ne dit pas, ça élocute, ça mélodise, ça ne repose sur rien.

Voilà, si on peut dire, la valeur assez générale d'appréhension d'une écriture aux abords des plateaux.

La question de la formation est bien sûr en première ligne, et on peut se demander pourquoi la lecture en reste toujours à ces deux gestes, dramaturgie d'un côté, musicalité approximative de l'autre, alors que tout texte, surtout s'il est pensé pour la scène et l'acteur qui va l'occuper, contient et manifeste clairement si on y regarde de près tout ce qui fait que ça va parler et donc produire du corps. On peut passer des semaines à la table à lire un texte en cherchant à savoir ce que ce mot veut dire, ce que cette proposition veut dire, quel est le sens global de l'affaire, on aura réussi un brillant exercice d'analyse mais on n'en saura, physiquement, guère plus qu'au début.

J'ai beau dire et redire que c'est simple, d'éventrer une écriture, de lui rentrer dedans pour voir de quoi elle est faite, cette marche constante à

deux vitesses est une erreur reconduite d'école en école, de plateau en plateau, de table en table.

Lors du chantier avec les élèves de la promo G de la Manufacture de Lausanne, le début du travail ressemble à tous les débuts de travail connus. J'ai choisi *Ceux qui partent à l'aventure*, on se lance, première page, chacun saisit une réplique, l'un après l'autre. Chaque réplique est courte, non distribuée, c'est un mode de conversation banale, dont le sens est évident, en dépit d'un éparpillement des adresses et des impasses fictionnelles, voire situationnelles.

Extrait :

Montrez : trois heures moins vingt

Quelle décadence Luigi

Tout ça mourait dans ses petits carnets

Moi trésor la mort j'en veux pas

Oui mais vous n'en voulez pas Mouloud moi non plus

L'émotion figure-toi ça un beau matin m'avait quitté

Une faillite Xavier c'est d'une banalité

Je ne l'avais jamais dit à personne avant vous Rachel

C'est un fait connu Edwige l'humanité surmonte formidablement ses faillites

Moi c'est simple j'ai tout foutu dans des brocantes

Ça Fidel c'est valeureux

Radical au moins Ulrich

Récemment un exemple tenez un gars en faillite écrit une lettre puis s'évapore

Il est mort ?

Personne sait

Personne ne sait Chloé

C'est vrai pardon Monique

Il se fait tout refaire revient personne le reconnaît

Ne le reconnaît Micky

C'est vrai pardon Julien

Il est peut-être parmi nous Catherine

Je n'y crois pas Geneviève

C'est du cinéma Flo y a qu'au cinéma qu'on voit ça

Le fait de jeter immédiatement les mots hors de soi, avec un geste qu'on pense approprié, et cette intuition que ça je sais, je vois et donc je fais, est symptomatique : personne ne prend le temps de mesurer la phrase, de l'ausculter un minimum, de penser adresse, dire, parler, manière naturelle - poser une vraie question, écouter une vraie réponse, prendre en considération un objet voire un mot, s'occuper du concret de la réplique et pas de sa valeur primordiale, ou secondaire voire de son inutilité, donner à chaque mot, chaque exclamation, chaque oui, chaque non, chaque hein, chaque hiatus, sa chance. D'autant plus que les répliques sont faites d'une langue qui n'alerte pas, et semble ne dire que ce qu'elle annonce. La banalité, la simplicité grammaticale et le choix d'un vocabulaire restreint et familier contribuent à produire cet effet d'à première vue qui n'en nécessite pas, ça paraît évident, de deuxième.

La première chose que tout le monde constate, et ça ne tarde pas, c'est que ça ne marche pas. Ça ne prend pas. Ça n'avance pas. On assiste alors à une sorte de désarroi : si c'est si facile, pourquoi ça ne marche pas ? Pourquoi ces « dialogues » ne fonctionnent pas ? Pourquoi un texte si simple n'arrive pas à se dresser ? Je peux avancer sans trop me tromper qu'on n'est pas loin de penser que c'est l'écriture, ratatinée en vaguelettes incapables de développer du sens, qui est responsable de la difficulté, voire de l'incapacité à en faire quelque chose.

Ça ne marche pas, parce que personne ne songe une seconde à aller voir la morphologie des phrases. À en dessiner le contour. À en tester l'oralité. Et de quelle oralité, spécifique, est fait tel moment et pas tel autre. Et parce que tout le monde se satisfait assez vite d'un langage moyen, sans se servir de ce que la tension grammaticale propose, comme pierres permettant de passer le gué, en l'occurrence, ici, dans les premières pages, en apposition, les noms des récepteurs à qui s'adressent les répliques et qui devraient servir de cible, de pierre d'achoppement. Et parce que tout le monde semble aussi ne pas remarquer que la matière verbale de ces répliques n'est faite que de ces ready-made, pourtant archi commodes, que sont ces expressions vocales et verbales toutes faites, tout à fait connues, familières, dont la langue « naturelle » use et abuse. Il n'y aurait presque

qu'une manière de les dire, ces répliques, mais l'absence d'enjeu significatif empêche les élèves de les reproduire, de les tester, de les retrouver et de les resservir telles quelles.

Il faut qu'on abandonne la première partie de la pièce, une vingtaine de pages, qu'on quitte la pré-histoire que sont ces promeneurs et leur fausse conversation convertie en vraie, et qu'on passe aux premiers fragments de la véritable histoire qui constitue le centre de *Ceux qui partent à l'aventure*, pour que le paysage typographique sonne le tocsin du « ça je sais » ou plutôt du « ça je crois savoir ». Car là, plus personne ne sait rien du tout et tout le monde patauge. Et il n'est plus question, par conséquent, de se jeter tête la première dans ce qui ne se déchiffre pas. Il faut bien y regarder cette fois à deux fois, trois fois dix fois, avant de savoir sur quel terrain on avance.

La vigilance est de mise. À cet instant-là. Imposée par l'énigme typographique.

Cet exercice permet de vérifier une fois de plus que lorsque le texte échappe à l'apparence classique d'une pièce et qu'il se dessine autrement, qu'il propose des paysages nouveaux ou inattendus ou hétérogènes, ou pour certains une opacité stylistique, la difficulté d'appréhension immédiate crée le trouble nécessaire à l'attention. Ce qui ne veut pas dire qu'on va s'acheminer vers une clairvoyance nouvelle et subite. Non. Ce qui veut dire que le désarroi produit par l'étrangeté de la construction, de nature différente de celui manifesté par ces « ça ne marche pas », lors de la première étape quand le texte semblait livrer un jaillissement de répliques anodines et confortables, va permettre aux acteurs de lâcher prise d'un côté, de se reprendre d'un autre, et de s'aventurer, redevenus vierges, à tâtons, dans des zones à risque.

Commence alors une entrée en matière, littéralement parlant. Il faut bien se dire, à ce moment, que cette matière d'écriture est un organisme dont il faut recenser tous les éléments.

Abandonner la question du vouloir dire et accepter de poser des loupes sur ce qui s'offre aux yeux, de déchiffrer les composantes des phrases, d'essayer de suivre, lettre par lettre, gras par gras, blanc par blanc, colonne par colonne, verbe par verbe, police par police, ce qui se déroule et d'en saisir les raisons. Le texte n'étant pas un objet poétique limité à la page, il a ses raisons scéniques inscrites à même son propre corps.

Le graphisme de la scène nécessite d'évidence un déchiffrement dont la difficulté impose l'idée de partition (qu'on ne pourra pas cependant se contenter de saisir telle qu'elle se présente). Pourquoi six mots collés les uns aux autres n'en forment plus qu'un seul ? Pourquoi parler en colonnes ? Que faire d'un pictogramme au beau milieu d'une phrase, qui a l'air, lui, de raconter autre chose que ce que la phrase semble dire ?

Cette partition commence alors à convoquer une autre image que le schéma tempo, rythme, souffle. C'est une partition du réel. La parole, architecte en chef du projet global, dessinée à même le papier, le livre,

vrai corps vivant, a été pensée, et fabriquée, pour rencontrer l'autre corps vivant, celui de l'acteur. De ce choc pourront naître, sans qu'on ait eu à les imaginer, les jouer avant l'heure, le personnage, la situation puis la fiction.

Ce travail n'est pas plaisant, pas agréable, pas confortable. C'est un labeur, un acharnement poussif, qui exige qu'on déchiffre, qu'on recommence, qu'on fixe, qu'on colle, qu'on y aille sans filet, qu'on avance à pas de mouche, qu'on tienne bon. C'est un sport sans grâce dont on peut se demander à quoi il sert. À quel muscle ? À quelle énergie ? À quel sens final ? À quelle réalité de jeu ? L'improvisation, censée en général débloquent ce qui bloque, ne serait ici que d'une pâle utilité (je ne me souviens plus si elle a été évoquée lors du workshop, mais ce serait bien possible). Il ne s'agit pas de reproduire une situation familière – par exemple, quelqu'un va demander une aide financière à différentes personnes, aide qui lui est systématiquement refusée, avec toutes les mauvaises fois, violences, mépris, menaces faciles à recenser –, il s'agit de se fier, esprit, corps, souffle, jambes, langue, regard à ce que l'écriture produit comme paysage, comme terrain, comme hyper didascalie, une didascalie rayonnante mais planquée dans chaque trou typographique, chaque crête sonore, chaque disposition verbale, chaque police, chaque corps de lettre.

La partition graphique, textuelle, sonore, spatiale de *Ceux qui partent à l'aventure* n'est pas celle des autres pièces. Elle a ses règles propres, qui se sont inventées au fil du temps, de la recherche, de la succession des questions posées par l'écriture à la scène, des expériences scéniques diverses. Ces règles ne vaudraient, dans l'instant, que pour cette matière-là, celle de *Ceux qui partent*, qui obéit cependant à la même loi que les autres : elle contient, et montre même les outils avec lesquels elle est produite. Les acteurs se retrouvent donc pris dans un processus de travail qui va à l'inverse des habitudes. D'une certaine manière, cette deuxième matière (celle de la vraie histoire de *Ceux qui partent*) contient plus de clés, de modalités, de panneaux indicateurs extrêmement visibles, que la première matière, celle des promeneurs et de leur conversation sans objet apparent et à teneur réaliste. Elle est donc beaucoup plus simple à aborder.

L'auteur a peu d'outils, comparé au compositeur. Il a du vocabulaire, quelques signes de ponctuation, une grammaire, un espace blanc et vide à remplir, à dessiner, à agiter.

Écrire la parole, c'est transgresser la graphie langagière. Ne pas s'en remettre aux conventions scripturales qui signaleraient que là, ça parle. Peu importe comment ça parle. À l'acteur, au metteur en scène de se débrouiller pour en trouver l'oralité.

À l'auteur de revoir les outils dont il dispose.

Voilà ce que pourraient donner trois gestes d'écriture, dessinant une des scènes entre celui qui vient chercher de l'aide et celui qui la lui refuse.

Exemple de dispositif théâtral conventionnel :

X : ...Au bout du rouleau...

Y : *(le coupant) (très fort) Ho ! (plus bas) ho ho !*

X : Il me faut de l'argent avant...

Y : *(le coupant) Quoi ? De l'argent ? Combien ?*

X : De quoi remonter mon aff...

Y : *(le coupant) De quoi remonter... (criant) Quoi ? Remonter votre affaire ? Cette affaire qui marchait sur trois pattes, qui a duré le temps que vivent... (un temps) Ecoutez bien... C'est un avis. Un bon. C'est une chance... La chance ... (X essayant de l'interrompre) laissez-moi finir... la chance de votre vie. (un temps) Que votre affaire sombre si vite c'était envisageable (un temps) Je choisis mes mots... On vise... je cherche... Jupiter, puis on fonce directement... (l'air préoccupé)... je cherche le mot exact... sur le premier petit bidon, petit caillou qui passe dans le ciel. (il soupire) Ce projet, c'était cousu ! Vous aider ? Non. Vous aider à remonter quelque chose qui n'a jamais eu aucune... (il cherche) le premier mot qui me vient, excusez-moi, pas le temps de fignoler... fiabilité ? Les grands projets, les nouveaux marchés de l'Est ! Quand on parle si peu l'anglais ! Franchement !*

Voilà ce que j'aurais pu écrire (je me suis ennuyée moi-même à faire cet exercice) avec les outils classiques, disons de base : abus des points de suspension. Tentative de clarté du discours. Distribution normative des deux paroles. Recours aux points d'exclamation. Nécessité de parenthèses et didascalie (et je n'ai pas utilisé une seule fois l'élision censée faire « parole du quotidien »).

L'acteur face à ce type de proposition, ne se posant absolument pas la question de la langue et encore moins celle de l'oralité se jette, c'est obligatoire, dans la seule chose à quoi s'accrocher : la situation. Et le jeu qui va avec. On imagine très vite quel théâtre, aussi, risque d'aller avec.

Si j'envisage maintenant la même scène, faite des mêmes mots, mais du point de vue de la langue, celle-ci devenant primordiale par rapport à la situation, je suis obligée de revoir mes outils :

- Au bout du roul
- Hohoho
- Il me faut de l'argent avant
- Quoi de l'argent ? Combien ?
- De quoi remonter mon aff
- De quoi remonter Quoi ? Remonter votre affaire cette affaire qui marchait sur trois pattes Qui a duré le temps que vivent Ecoutez bien c'est un avis un bon C'est une chance la chance laissez-moi finir la chance de votre vie. Que votre affaire sombre si vite c'était. Envisageable. Je choisis mes mots. On vise je cherche. Jupiter. Puis on fonce directement. Je cherche Le mot exact. Sur le premier petit bidon petit caillou qui passe dans le ciel. Ce

projet c'était cousu Vous aider non. Vous aider à remonter quelque chose qui n'a jamais eu aucune allez le premier mot qui me vient. Excusez-moi pas le temps de fignoler. Fiabilité ? Les grands projets les nouveaux marchés de l'est quand on parle si peu l'anglais franchement !

L'acteur s'appuie, là, sur la ponctuation, le rythme, le nerf, il se trouve face à des petites irrégularités, qu'il peut malheureusement, et c'est 90% des cas, ne pas voir : la ponctuation inégale. Une absence de point avant une majuscule peut signaler une apnée, un suspens. Un point avant la majuscule signale la fin de la période. Il y a, derrière la langue, une oralité présente mais peu efficace parce qu'invisible, ou trop ouverte. Autre convention de langage qui pourrait suffire (et qui m'a suffi d'ailleurs pendant des années).

Quand l'oralité devient le souci premier de l'auteur, qui destine son texte au livre certes mais aussi et surtout à l'acteur, il faut repenser tout l'appareil en fonction de ce que l'oralité est, une poussée vocale faite de son et de souffle bien sûr, mais aussi de tous les séismes physiques et organiques dont elle se nourrit et qu'elle suscite et fait exploser, et qui entraîne corps, geste, scène, espace, mouvement, situation, fiction.

La situation n'est plus dépliée, offerte à l'interprétation rapide ou même à l'usage d'une langue. La violence (mesurée certes) de la situation, cette fois est archi structurée, paysagée, musicalisée, concrétisée, notée, codifiée.

Au bout du roule Ho HoHo Il me faut de l'argent avant Quoi ? de l'argent combien ? De quoi remonter mon aff De quoi remonter quoi remonter votre affaire votre affaire cette affaire ? qui marchait sur trois pattes ? qui a duré le temps que vivent écoutez bien c'est un avis un bon : c'est une chance la chance laissez-moi finir de votre vie que votre affaire sombre si vite c'était envisageable je choisis mes mots on vise je cherche Jupiter puis on fonce direct je cherche le mot exact sur le premier bidon petit caillou qui passe dans le ciel ce projet c'était cousu vous aider non à remonter quelque chose qui n'a jamais eu aucune le premier mot qui me vient pas le temps de fignoler excusez-moi fiabilité les grands projets nouveaux marchés de l'est quand on parle si peu l'anglais franchement

Pendant ce travail avec les élèves de la promotion G, il n'a pas été nécessaire d'en revenir à une traduction littérale de la situation, mais de partir de la transcription sonore, du corps physique de l'écriture pour arriver à ladite situation, sans s'embarrasser de la « monter ». Les deux voix entrent en corps à corps, et pas l'une après l'autre. Les syllabes en gras signalent les accents toniques de la phrase. Les blancs heurtés aux syllabes en gras, n'en sont plus (ça se rentre dedans). Les mots soudés entre eux indiquent tout simplement des accélérations verbales.

NOËLLE RENAUDE

CETTE VERGE MOLLE
me devait

C'est horrible

Oui

C'était ton ami

Mon ami

Il te te devait de l'argent?

Oui ah  pfflapi

je m'assoupis 10 secondes je peux?

1   10

maintenant la corvée:
les parents

Ce soir je sors

Non

Tu justifies comment?

Nous sommes tous trois moi maman toi en deuil

En deuil de ce
tétanos il a laissé
crever MON CHIEN

Il ne l'a pas fait exprès

Cesse de te frotter les yeux tu peux cesser cesse s'il
te plaît cesse qu'elle cesse mais qu'elle cesse tu ne
vas plus avoir d'yeux à les frotter sans cesse mais
cesse

Je n'aurai plus d'yeux et puis?

Aéroport sud?

Terminal 2

Un caramel?

Merci non

80

CEUX QUI PARTENT À L'AVENTURE



C'est super
Cette gerbe
Mais :
un ami de là-bas son fils et toutou
des amis d'ici

Hello

Hallo

Nous voir oui
T'étonne

Êtes-vous en voiture?

Oui

Pouvez-vous nous mettre à l'hôtel?

Quel hôtel?

Hôtel chérie
hôtel minute
Hôtel minute

Pardon?

Tu ne sais rien

C'est lui qui vous envoie?

Oui non oui non en fait

Seconde chérie

Elle ne sait rien

Nord & Ouest
hôtel
Nord & Ouest je, ne retrouve,
pas, l'adresse chérie

Pas lui mais lui
Comment lui dire?

C'est toi chérie qui
as l'adresse

Non chéri

Je l'ai mise je crois
dans ton sac en
vol

Non chéri
C'est lui

81

Première constatation: la difficulté de lecture ralentit le débit, empêche qu'on évacue la phrase jusqu'à son terme, qu'on s'en débarrasse le plus vite possible comme un objet encombrant. On est bien obligé, là, de travailler à cette diction forcée. D'accentuer les syllabes qui sont à accentuer. De retrouver par la graphie un déroulement vocal singulier: il n'y a pas à jouer, à fabriquer, à interpréter le caractère de l'autorité. Il ne s'agit que de dire comme c'est écrit, d'écouter ce que l'auteur, entend, en effet, par, non pas la « langue du pouvoir », mais par la « voix du pouvoir ». Ce n'est pas dans ce qui se dit, mais bien dans la production de sons et de phonèmes, que la chose autoritaire sera dite, exposée, signalée, signifiée.

Le travail des acteurs a donc consisté à mâcher cette matière, à en respecter les données, les notations, à exécuter, peut-être, au moins dans l'organisation du travail, syllabe à syllabe, notation par notation, cette partition de gymnaste, qui, reproduite, donne à voir immédiatement, sans perte de souffle, de rythme, de tempo, de souffle, de sens, de jeu, ce qui se passe entre ces deux corps livrés à un bref combat dont l'issue est certaine. L'affaire est vite bâclée. Et se reproduira, avec des dispositifs d'écriture différents, mettant en place des corps et des climats et personnalités et des objets différents. La déclinaison de cette situation (je demande de l'aide, on me la refuse) est illimitée. Et chaque partition, différemment typographiée, racontera des espaces différents, des climats différents, des corps différents, des natures différentes, des personnages différents. Mais chaque « voix du pouvoir » produira sur le demandeur le même effet d'annulation de sa demande et de sa personne, ce sera le seul objet dont l'acteur aura à s'occuper.

Dès que les acteurs ont accepté la manœuvre, la chose se fait, sans que ce théâtre qui servirait à tout dire, tout montrer, n'ait la tentation de s'infiltrer. C'est là, il n'y a qu'à suivre, d'une certaine façon, les accidents de ce terrain-là, de les épouser, bosses et creux. L'acteur dresse, avec ses propres outils, ce qui est sur la page. On peut reprocher à ce type de graphie d'être autoritaire, d'empêcher toute autre interprétation que celle qu'elle propose. Oui. Mais cette partition du réel provoque aussi une esthétique de la scène et du théâtre, elle barre la route, vraiment, en tout cas elle tente, à cette idée de théâtre à accent circonflexe qui menace de s'engouffrer partout où il peut et dès qu'il peut. C'est parce que ce théâtre-là s'est engouffré neuf fois sur dix dans mes écrits antérieurs, en dépit des alertes et signaux pourtant assez visibles, qu'une notation de plus en plus serrée et incontournable m'est apparue nécessaire.

Une fois ce travail fait, avec les acteurs, et dès qu'on avance dans la pièce, on découvre d'autres motifs accompagnés d'énigmes, certains retrouvant des allures de normalité. Etant passés par les fourches caudines de la partition graphique, les acteurs, alors, ne se jettent plus dans leur texte comme ils l'ont fait au tout début, dans la phase « promeneurs », ils prennent la phrase, la réplique normales comme une langue qui leur serait étrangère. Alors un autre travail s'invente: il s'agit de faire confiance à l'œil, de ne pas

en rester à des petites courses – je lis mot après mot sans savoir où je vais, sans avoir apprécié au préalable ni la longueur de la phrase, ni ses cahots, ni sa température, encore moins sa syntaxe, ni repéré où était le verbe, quel en était le sujet, etc.

La phrase dite normale, avec sa graphie normale, est tout autant un terrain inconnu à explorer. Je n'ai plus signalé dans ces pages « normées » – et pratiquement dans tous les autres textes qui ont été écrits après *Ceux qui partent*, pour lesquels j'ai abandonné ce système graphique fermé et autoritaire – je n'ai plus signalé la marche à suivre, la cadence, les accents toniques, les vitesses, les sorties de route. Mais tout y est. Et le travail est à refaire, exactement le même.

L'effet partition est effacé. On retournera pourtant, de la même manière, à cette médecine légale qu'est l'éventration du corps de l'écriture, afin d'en détecter la nature organique et physique, sans être rassuré par les parapets d'un dessin fonctionnant comme signal d'alarme.

La partition muette doit être aussi opérante que la partition criante.

Et cette partition muette, devenant l'unique, dans le cas d'un manque total d'alerte graphique, c'est la grammaire. Plus de modulations spéciales, plus de guidage à vue, plus de rail. Quand la scription semble plate, dégagée de tout effet, l'unique proposition concrète digne de fabriquer corps et sens, c'est juste la structure de l'écriture. Sa grammaire. Sa façon d'avancer, de se constituer. Et de dire.

Il m'a fallu passer moi aussi par ces crêtes, que sont *Une belle journée*, *Topographies* et *Ceux qui partent*, pour apprendre, moi aussi, quelle partition s'offre à l'acteur, au lecteur, une partition invisible mais sonnante et qui irait de soi, qui exposerait en gros la même chose que toutes les inventions typographiques de ces trois pièces.

Le travail, avec les acteurs, est exactement le même. Sauf qu'il n'y a plus aucune loupe, posée à même l'écriture, plus de panneau indicateur en bordure de route, plus de projecteur, l'oralité, assurée seulement par la grammaire, n'est plus désignée du doigt. Il faut la retrouver. Comme dans un jeu de piste.

Aux acteurs donc de décomposer la phrase, d'en extraire le corps principal (ce qui suffit au sens), d'aller au verbe (qui anime la phrase), et une fois cette première matière vocale testée, d'ajouter, les uns après les autres les compléments, adverbess, adjectifs, propositions circonstancielles ou relatives, effet d'accumulation qui va faire que ça parlera comme ci et pas comme ça, et de mettre l'accent, non pas sur les fameux mots chargés de leur sens inaltérable et encombrant, mais sur ces chevilles ouvrières que sont tous ces petits mots anodins, qu'on croit être là pour pas grand chose, les et, mais, ou, comme, qui, donc, alors, hein, par-dessus lesquels tout le monde passe trop souvent et qui sont la véritable nervure de l'écriture.

Il s'agit de revenir au travail peu gracieux, et avec le même objectif, de l'étape numéro 3 des exercices d'écriture d'une scène, celle où il est demandé de *partir de la transcription sonore, du corps physique de l'écriture pour arriver à ladite situation, sans s'embarrasser de la « monter »*.

Trente ans de recherche et de travail, d'écriture de la parole, m'ont fait faire ces détours obligatoires par des partitions hyper voyantes, à vocation pédagogique sans aucun doute, manière d'expérimenter au plus près et par abus de codification les principes et les moyens de l'oralité. Les ayant testées, il m'a été naturel de retourner à la partition invisible, mais tout aussi présente, de cette écriture des corps parlants.