

Ponctuer le souffle de l'être

Danièle Berton-Charrière, professeur, Clermont-Ferrand 2

I Ponctuation : le point, la continuité et la finitude.

Dans une étude à la louange du point, Alberto Manguel oppose la petitesse de son graphisme et l'envergure de son pouvoir : selon lui, grain de poussière, minuscule miette laissée sur le clavier, il n'en est pas moins le législateur des systèmes d'écriture que l'on omettrait de célébrer. Dans ce discours métalinguistique, il souligne que sans le point final, beaucoup de personnages seraient dans la souffrance et dans l'errance perpétuelles. Il se plaît aussi à dire qu'Henri Michaux lui compare notre essence même et qu'il est « a dot that death devours. » Mais cette formule ne joue-t-elle pas sur l'ambivalence produite par l'effet stylistique d'une possible antanaclase car, en son sein, qui de la mort ou du point dévore l'autre ? Manguel dit que le point gouverne la pensée, qu'il la construit et la finit, conclusion suprême d'un développement structurel linéaire ou circulaire. De fait, sa puissance est si grande que son absence rend une impression sémantique signifiante. Présent ou absent, le point - que schématiquement l'on pourrait dire ici métonymie de l'ensemble de la ponctuation - est à la fois donneur de sens et donneur de leçon de souffle :

As an anonymous English teacher suggested in the 1680 *Treatise of Stops, Points or Pauses*, a full stop is "a Note of perfect Sense, and of a perfect Sentence." The need to indicate the end of a written phrase is probably as old as writing itself, but the solution, brief and wonderful, was not set down until the Italian Renaissance. For ages, punctuation had been a desperately erratic affair. Already in the first century A.D., the Spanish author Quintilian (who had not read Henry James) had argued that a sentence, as well as expressing a complete idea, had to be capable of being delivered in a single breath. How that sentence should be ended was a matter of personal taste, and for a long time scribes punctuated their texts with all manner of signs and symbols from a simple blank space to a variety of dots and slashes. In the early fifth century, St. Jerome, translator of the *Bible*, devised a system known as *per cola et commata*, in which each unity of sense would be signaled by a letter jutting out of the margin, as if beginning a new paragraph. Three centuries later, the *punctus*, or dot, was used to indicate both a pause within the sentence and the sentence's conclusion. Following such muddled conventions, authors could hardly expect their public to read a text in the sense they had intended. Then in 1566, Aldus Manutius the Younger, grandson of the great Venetian printer to whom we

owe the invention of the paperback, defined the full stop in his punctuation handbook, "Interpungendi ratio." Here, in clear and unequivocal Latin, Manutius described for the first time its ultimate role and aspect. He thought he was offering a manual for typographers; he couldn't have known that he was granting us, future readers, the gifts of sense and music in all the literature to come: Hemingway and his staccato, Beckett and his recitativo, Proust and his largo sostenuto. "No iron," Isaac Babel wrote, "can stab the heart with such force as a full stop put just at the right place." As an acknowledgment of both the power and the helplessness of the word, nothing else has served us better than this faithful and final speck.¹

Le point est signe, code, législateur et acteur de la finitude. En anglais il se dit « stop ». Dans une langue aussi riche, il ne saurait y avoir qu'un seul signifiant pour chaque chose. Il se dit aussi « dot » à l'image de sa typographie ou « period », chaque terme renvoyant soit au graphisme, soit à l'énonciateur, soit encore au temps de la pause (dont la longueur est à définir) imposée au discours de ce dernier.

Trace structurante de la construction syntaxique et de la vocalisation corrélées, le signe de ponctuation porte et dirige le souffle de l'énonciateur. L'auteur anonyme de *A Treatise of Stops, Points, or Pauses*, *et c²* complète chaque définition et exemple qui l'illustre d'une indication qui concerne la respiration. Pour la virgule, il précise : « and where ever you See a Comma placed, there Stop, while you breathe » (4). Pour le point virgule, les deux points et le point d'interrogation, il module le propos : « Notes a longer Stop than the Comma » pour le premier, « And it Notes a longer Stop than a Semi-Colon » pour le deuxième (4) et enfin « It is also a longer Stop than a Colon » pour le troisième. Dans cette étude comparative, le point se voit attribuer quelques caractéristiques prosodiques : « At every Period, Stop [...]. And Sound the Word next before the Period a littl longer than the rest, with a Cadency ; or letting fall of your voice a littl. » (5). Guide de l'énonciateur, le signe de ponctuation se codifie dans sa relation avec le temps de l'exécution orale (ou visuelle pour le lecteur) :

ObServ,

That you are to giv to each of them (where ever you See them placed) thei du time, according to the before mentionned directions concerning each of them.

ObServ,

That, (in order thereunto) you must endeavour perfectly to know each of them, by thei Figures-or-Shapes, by thei Several Names, but eSpecially the time, you are to Stop at each of them. (6)

L'auteur du traité insiste sur les effets désastreux que produit le non respect de ces consignes sur le sens même de l'énoncé : « the misplacing of any of them in Writing, or in Print ; or the neglect of keeping them (i.e ; of giving them the du time

preScribed to each of them in Reading) will much pervert the SenS, and tru meaning of a Sentence.» (7). Quelque quatre-vingts ans plus tôt, William Shakespeare s'en amuse dans une scène toute métathéâtrale de *A Midsummer Night's Dream* aux dépends de Peter Quince comme nous le verrons plus tard.

Le point est une minuscule tache laissée sur le papier qui met un terme, paralyse, immobilise le discours ponctuellement ou pour toujours. Il offre une pause dont le texte théâtral se croit, de surcroît, parfois obligé d'en indiquer ou d'en définir la longueur : « *Pause* », « temps », « long temps » etc.

Dans son ouvrage intitulé *The Actor and the Text*, Cicely Berry (célèbre voice director de la RSC) met en avant l'énergie continue (« continuum ») que l'on ne peut interrompre avant la fin de la pièce :

Perhaps the most useful thing to realize is this : there is in Shakespeare an energy which runs through the text which is not a naturalistic one; an energy which impels one word to the next, one line to the next, one thought to the next, one speech to the next, and one scene to the next. I would say that there is really not a full-stop until the end of the play; only places where the thought and action pause and change direction. This is the action of the text and this informs the style of speaking. (BERRY : 82)

Dans son propos métalinguistique, Manguel fait remarquer que nulle ponctuation n'est requise pour démarrer, pour lancer la parole mais qu'il en va tout autrement pour la couper et la faire mourir. Pour corroborer ce propos, on pourrait prendre l'exemple de *Ashes to Ashes* de Harold Pinter qui commence par un silence que nous pourrions qualifier d'éloquent, étant donné son rapport à la fable et son contenu intratextuel sur l'indicible et le tu :

DEVLIN standing with drink. REBECCA sitting. *Silence.*
REBECCA: Well...for example...he would stand over me and clench his fist.
(PINTER, Vol. 4 : 395)

La parole connaît ici quelque difficulté à amorcer la lancée de son expression ; elle remplit donc son vide phonique (mais est-il acoustique ?) de « gap fillers » et d'aposiopèses (« Well...for example... ») ; le spectateur-auditeur est gagné par le malaise que produit son sentiment d'intrusion au cœur d'une scène intime et par la gêne des personnages. Cecily Berry note que ceci correspond assez à notre époque : « We live at a time when people are less articulate about their feelings » (C. BERRY : 48). Mais le silence n'est pas toujours la marque de l'embarras, comme le fait remarquer Cecily Berry :

So what is the practical difference for the actor working in modern and in classical text. I think one point is this: in modern text there is a kind of introvert awareness of feeling and thought, a consideration of motive in and around the text, so that

therefore what happens between the words is as important as what is spoken and must be as accurate. This includes silence, for silence is a positive verbal choice. So the actor's concentration must be on the feelings and motives around the word, as much as on the word itself. The actor working on Chekhov, the obvious example, has to make his imaginative leap into the character, but what he feels and what he says do not necessarily coincide, and we understand him by what he chooses not to say as much as by what he says. Each character works off what is said to him yet keeps his private motive intact (BERRY : 47).

Le point, que Manguel qualifie de *memento mori*, rappelle à l'être pensant l'éphémérité de son passage sur terre et la finitude universelle : « this tiny *memento mori* reminds us that everything, ourselves included, must one day come to a halt. » (A. MANGUEL). Dans le texte théâtral, la barre oblique (/) s'y substitue parfois et par son biais, le discours d'un acteur-personnage 2 peut s'interposer dans celui d'un acteur-personnage 1 sans toutefois nécessairement l'interrompre et le faire taire tout à fait ou à jamais : les deux voix peuvent s'entendre de concert. En marge de la pièce *Night Time* de Selma Dimitrijevic l'on peut lire la distribution suivie d'une indication sur le signe de ponctuation / :

- Characters
- CHRISTINA (CHRIS) BOWMAN, thirties
- FRANK, forties
- THOMAS, late twenties
- BOWMAN, Christina's husband, fifties
- A forward slash (/) indicates the point where the next speaker interrupts. (2)

Au cœur d'une conversation mal aisée ponctuée de « you were going to say », « you weren't going to say », deux personnages essaient de communiquer avec peine, véritable dialogue de sourds, selon l'expression consacrée :

FRANK : i'm really sorry.

CHRIS : don't apologise. you don't decide what /you

FRANK : i mean it. it's a stupid thing to think. i know.

And i don't even think that. i didn't mean it like that (25)

Le drame s'articule autour de leur mal être dans une écriture où les minuscules typographiques sont omniprésentes, entorse aux règles et conventions du domaine.

La ponctuation est souffle de vie et le point final le coupe. L'acteur se l'approprie, l'apprivoise et le maîtrise jusqu'à ce que son corps n'en soit plus que l'instrument, caisse de résonance et de vibration. L'acteur se coule dans le rythme du texte ponctué dès lors qu'il en a compris le sens profond. Dans une interview diffusée dans « Esprit critique », émission programmée par France Inter le 29 août 2008, Tsilla Shelton explique comment, avant toute forme d'interprétation, il est nécessaire pour l'acteur de « faire rentrer le sens du texte par sa mise à plat ».

Paradoxalement, pour ce faire, autour de la table, beaucoup lisent le texte « au kilomètre », le dépouillant de toute ponctuation, le ramenant à une succession lexicale n'ayant apparemment ni queue ni tête. Ainsi, les signes qui, par codification, structurent et sémantisent les discours doivent parfois disparaître pour en exprimer, en expulser les sens et l'essence.³

Comparable au texte poétique, le texte dramatique impose au chercheur une démarche pragmatique car il défie en permanence les règles cadres de la syntaxe en raison de ses structures modulaires, comme le montrent les travaux récents de Nigel Fabb du laboratoire de recherche de linguistique appliquée à la littérature de l'Université de Strathclyde présentés au congrès ESSE⁴.

II De la dé/structuration du discours et de l'être par la ponctuation

Si la ponctuation forme et déforme l'essence du corps du texte et de l'acteur dans son jeu (souffle, voix et respiration), il est intéressant de se pencher sur sa déstructuration linéaire à l'intérieur d'un cadre combinatoire syntaxique structuré. Prenons l'exemple d'une suite de phrases longues qui oblige à repenser l'unité du discours dans un drame versifié. Le récit épique où les enjambements se succèdent laisse parfois l'acteur à bout de souffle : dans *La Tragédie de l'athée* (scène 1, acte II), Cyril Tournier offre à Borachio un vilain rôle de composition. Afin de porter un coup fatal à la dynastie des Montferrers, il se déguise en soldat revenant du siège d'Ostende et décrit devant la cour médusée comment Charlemont périt au combat. Faux rapport sénéquien, le texte métadramatique prend des allures épiques. La victoire que les troupes de Charlemont ont signée sur le terrain devient défaite glorieuse et l'emphase laudatrice se coule dans une mesure qui s'accélère peu à peu jusqu'à devenir trépidante. Les chevaux, les événements et les hommes galopent au rythme du souffle de l'acteur-personnage-acteur improvisé, relativement statique dans la salle du banquet des noces, qui enjambe les vers avec frénésie devant un public qui vibre au rythme des bonnes et des mauvaises nouvelles du front.

Th'assault was general, but for the place
That promised most advantage to be forced,
The pride of their army was drawn forth
And equally divided into front
And rear. They marched, and coming to a stand,
Ready to pass our channel at an ebb,
W^hadvised it for our safest course to draw
Our sluices up and make't unpassable.
Our Governor opposed and suffered 'em
To charge us home e'en to the rampier's foot,

But when their front was forcing up our breach
 At push o'pike, then did his policy
 Let go the sluices and tripped up the heels
 Of the whole body of their troop that stood
 Within the violent current of the stream.
 Their front beleaguered 'twixt the water and
 The town, seeing the flood was grown too deep
 To promise them a safe retreat, exposed
 The force of all their spirits, like the last
 Expiring gasp of a strong-hearted man,
 Upon the hazard of one charge, but were
 Oppressed and fell. The rest that could not swim
 Were only drowned, but those that thought to 'scape
 By swimming were by murderers that flanked
 The level of the flood both drowned and slain. (vers 45-69)

Borachio raconte la mort d'un Charlemont qui ne l'est pas. Son discours s'enfle du poids du chagrin qu'il cause aux spectateurs, du mythe qu'il crée et du mensonge qu'il déverse à toute vitesse pour déconcerter. L'effet de surprise est réussi. Tel un boulet de canon, il désagrége les espoirs mis dans ce jeune homme que l'on pensait plein de talents et d'avenir ; il brise la structure sociale en place. Alors que sa parole se précipite vers la fin de l'histoire inventée, se désagrègent aussi tous les espoirs échafaudés sur le nom et les vertus du héros présumé décédé :

Walking next day upon the fatal shore,
 Among the slaughtered bodies of their men
 Which the full-stomached sea had cast upon
 The sands, it was m'unhappy chance to light
 Upon a face, whose favour when it lived
 My astonished mind informed me I had seen. (vers 72-77)

C. Tourneur aime insérer ces phrases longues quel que soit le contexte intra-dramatique car même dans le discours amoureux, ponctué de rares virgules et tout métalinguistique, son écriture s'étire au delà du vers :

CHARLEMONT:
 My noble mistress, this accomplishment
 Is like an elegant and moving speech
 Composed of many sweet persuasive points
 Which second one another with a fluent
 Increase and confirmation of their force,
 Reserving still the best until the last,
 To crown the strong impulsion of the rest
 With a full conquest of the hearer's sense—

Because th'impression of the last we speak
 Doth always longest and most constantly
 Possess the entertainment of remembrance. (vers 68-78)

Pour l'acteur, la mise en bouche et en souffle est complexe. Inspirer et expirer à vitesse élevée est périlleux ; l'apnée n'est pas recommandée. Comme la cornemuse ou l'accordéon, son corps doit se remplir sans cesse. Le metteur en scène et acteur Richard Brunel confirmait la difficulté que présente le texte de Tourneur soumis à son expertise. Le rythme s'y affole parfois sans qu'arrêt ou pause ne permette de reprendre un peu d'air. L'halètement de l'acteur peut en contexte rendre compte de la hâte supposée de Borachio car la sensation d'étouffement, de suffocation, est aussi parfois complice du rendu tragique écho de « the last / Expiring gasp » (vers 63-64). Ainsi, pour son spectacle *Vengeance* (adaptation de *La Tragédie du vengeur*, pièce attribuée à tort à C. Tourneur) en 1997, Richard Brunel a imaginé une entrée en salle par l'arrière-scène par un parcours déambulatoire jalonné de signes macabres au cours duquel l'atmosphère claustrophobique s'installait peu à peu accompagnée par le souffle presque étouffé d'accordéons aux soufflets retenus. L'enjambement déstructure (et restructure *de facto*) le vers linéaire. Ce dernier n'en demeure pas moins prisonnier d'un cadre que la poésie déclare structuré qu'il soit asyntaxique ou non. L'absence totale de ponctuation remet en question les limites, confins et organisations combinatoires syntaxiques qui, tout en faisant sens, dénotent une certaine déstructuration du mental comme le montre si bien Daniel Keene dans *La Pluie* au travers du discours fleuve d'Hanna. Elle est engagée dans un marathon verbal et com/mémoriel qui n'est jalonné par aucune ponctuation. Si le point est *memento mori* comme le dit Manguel, Hanna lutte pour la survie des déportés et pour la sienne corrélée. (BERTON-CHARRIÈRE : 195-202).

La Douzième bataille D'Isonzo d'Howard Barker en est aussi un exemple parmi tant d'autres. Elisabeth Angel-Perez qualifie cette « pièce » (sens générique) de poème strophique en forme de dialogue. Elle dit sa langue a-syntaxique. Aucun signe de ponctuation n'apparaît : « Dans *La Douzième Bataille D'Isonzo*, poème scénique en forme de dialogue, la langue, le plus souvent a-syntaxique, fait entendre la musique incantatoire de signifiants choisis pour « leur qualité vibratoire » (Artaud) : le texte, palpitant, devient orgasmique. » (9). Dans sa présentation de la production de cette œuvre par la compagnie Mala Noche, Guillaume Dujardin écrit qu'Howard Barker a :

écrit une pièce puissante sur le désir, le voyeurisme, l'impossibilité de dire, les limites de l'amour. Dans ce texte deux personnages : Tenna, une jeune fille de 17 ans qui se marie avec un homme de 100 ans : Isonzo. C'est pour le personnage d'Isonzo son douzième mariage. Ils sont tous les deux aveugles. Le mariage vient

d'avoir lieu. Il reste à vivre la nuit de nocce. Pour cela, ils se cachent et dans une conversation où mensonges, vérités, provocations et aveux amoureux se rencontrent, ils vont développer leur érotisme si particulier. Pour ces aveugles, le seul [f]antasma possible devient le voyeurisme, ce qui n'est pas le moindre paradoxe de ce texte. Par ce dialogue violent et érotique, Howard Barker pose la question de la perception par l'être humain de son propre corps : C'est dans le regard que l'homme, à la fois corps percevant et corps perçu se retrouve. Comment être lorsqu'on ne voit pas et qu'on n'est pas vu ? La réponse des personnages sera l'exacerbation du corps, celui qui ne peut être vu mais qui doit tout de même être montré, le corps sera entendu, senti et Isonzo et Tenna vont vivre leur première et dernière nuit comme une bataille où le plaisir est l'enjeu final.

Supprimer les limites internes au corps et au corpus ouvre le champ des possibles fantasmés, des contraintes transcendées et de la liberté (celle des corps et de l'esprit) recouvrée. L'exercice prend effet au niveau des *personae* et des acteurs.

Déconstruire le texte théâtral n'est pas jeu et enjeu nouveaux. Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, William Shakespeare enchâsse un *Pyrame et Thisbé* joué par des artisans à l'occasion du mariage de Theseus et d'Hippolita. Peter Quince débite son prologue d'une seule pièce, offrant ainsi transferts et glissements de sens à la grande joie des spectateurs hilares :

Flourish of trumpets. Enter QUINCE for the PROLOGUE.

Prologue: If we offend, it is with our good will.

That you should think, we come not to offend,

But with good will. To show our simple skill,

That is the true beginning of our end.

Consider then, we come but in despite.

We do not come, as minding to content you,

Our true intent is. All for your delight,

We are not here. That you should here repent you,

The actors are at hand; and by their show,

You shall know all, that you are like to know.

Theseus: This fellow doth not stand upon points.

Lysander: He hath rid his prologue like a rough colt; he knows not the stop. A good moral, my lord : it is not enough to speak, but to speak true.

Hippolita: Indeed he hath played on his prologue like a child on a recorder; a sound, but not in government.

Theseus: His speech was like a tangled chain; nothing impaired, but all disordered. (V,1,108-125)

Thésée décrit la réplique comme une chaîne embrouillée à laquelle rien ne manquait, mais où tout était en désordre. L'impression générale est celle du chaos à la fois syntaxique et sémantique. Les signifiants se recombinent en segments

autres et produisent des effets de sens dévastateurs que Peter Quince ne contrôle pas. Le vers linéaire se scinde et quelques enjambements malheureux créent de nouvelles unités de sens à partir de moitiés disparates. Quince agresse son public avec une ingénuité sans pareil. Le comique est garanti. Son ami Francis Flute, réparateur de soufflets -Thisbe dans le spectacle- ne lui est pas d'un grand secours. Beaucoup moins innocent que le charpentier, Shakespeare produit ainsi un discours métathéâtral cinglant à l'encontre des amateurs et autres guildes performatrices. La déstructuration du texte théâtral sert le métadiscours ironique dans la bataille des professionnels et des amateurs issus des corporations par exemple.

La ponctuation est code, repère, fléchage, l'essence même du texte et du travail de l'acteur. Ses présence et/ou absence doivent être maîtrisées. Certaines éditions prennent le soin d'expliquer certains signes utilisés par les dramaturges, comme la barre oblique (/), les italiques, les parenthèses et les crochets. Mais les lois de la convention sont-elles vraiment mises à mal dans le théâtre moderne et contemporain où absence et surabondance de signes se côtoient au cœur des œuvres ? Pour tenter de répondre à cette question, prenons parmi tant d'autres, l'exemple d'un extrait de *Bites*, pièce de Kay Adshead créée à Londres en janvier 2005. Ce drame se compose -ou se décompose- selon sept plats (« a seven course meal ») appelés pièces (« plays ») en lieu et place d'actes. La dramaturge nomme l'ensemble « un menu ». Cela va de la soupe au dessert. La gelée n'y est point oubliée. Le banquet macabre est une sorte de buffet froid en un lieu dévasté par la guerre. En voici un extrait : ('Pickle': Play 4)

LORRAINE MAY: (*Broad Texan*)

Don't you

just love

the way

old folks

have of

hitting the

nail

on the head

My mama

God bless her

she's 85

and

knee high

L'expérience montre que, poussé plus loin, le jeu permet de rétablir des pentamètres iambiques qui s'enchaînent comme autant de décasyllabes apparemment déstructurés par verticalité et restructurés horizontalement. L'auteur ne défie pas les règles classiques, mais compose une portée rythmique légèrement modulable à destination des performeurs de la profession :

LORRAINE MAY: (*Broad Texan*) [amplification dialectale]

1) pentamètre iambique : /'x/x'/x'/'x/ rythme descendant / binaire

Don't you / just love / the way / old folks / have of

2) pentamètre iambique : /'x/x'/xx/'x'/ rythme ascendant / binaire

hitting the / nail / on the head / My mama

3) pentamètre iambique : /''/'x/'x'/''/ ou /''/'x'/''/ rythme ascendant / binaire : God bless her / she's 85 / and / knee high

L'usage de la ponctuation est jeu de texte et de scène, de corpus et de corps. Illusionnistes, les dramaturges font disparaître cette dernière ou se plaisent à user d'une surabondance de signes de ponctuation codifiant et explicitant ainsi leur texte pour les metteurs en scène et acteurs destinataires. Parmi eux, Harold Pinter et Howard Barker multiplient les aposiopèses, points de suspension, tirets, temps de pauses indiqués avec soin. Malaise, mal être, attermolements, transpirent par ces pores du manuscrit/tapuscrit. Barres obliques libèrent des voix qui tranchent le discours d'autres voix. La mesure se syncope, le souffle est court et l'air vient à manquer : l'étouffement mental prend à la gorge, serre et bloque les poumons. Le corps souffre d'une overdose de contraintes à la fois typographiques et pathologiques. Lorsque le corps s'étreint, la voix s'éteint en un silence lourd de sens. Sur scène, lorsque la voix se tait, le corps a la parole.

III Lorsque le corps a la parole, quelle est la place de la ponctuation ?

En préambule de *Blasted*, S. Kane commente brièvement son usage de la ponctuation. Il est au service des acteurs et de la mise en bouche et non à des fins grammaticales. En exergue, elle précise tout particulièrement l'emploi des [-] et des (-). Ses observations séparent nettement ce qui relève de la grammaire (« the rules of grammar ») et ce qui relève du travail de l'acteur (« delivery »), véritable destinataire de son écriture :

Blasted - Author's note

Punctuation is used to indicate delivery, not to conform to the rules of grammar.

A stroke (/) marks the point of interruption in overlapping dialogue.

Words in square brackets [-] are not spoken, but have been included in the text to clarify meaning. Stage directions in brackets (-) function as lines. (2)

Les crochets [-] enserrent du texte qui ne peut qu'être tu sur scène. On lui vole la parole. Le souci de clarté de la dramaturge l'incite à anticiper et à effacer toute forme d'ambiguïté sémantique qu'elle juge dérangeante pour la mise en scène. Lorsqu'Ian dit : « [I'll] Call that coon, get some more sent up. », les [-] élucident l'appropriation de la décision de l'énonciateur qui n'est pas injonctive ici. Ils libèrent du sens, suppriment les significations parasites mais rétablissent la séquence syntaxique complète.

Les parenthèses (-), elles, contiennent des didascalies qui fonctionnent comme des vers, c'est-à-dire comme du texte à dire. Le geste -le faire- se substitue à la parole -au dire- et comme Shakespeare le dit dans *Coriolan* : « action is eloquence » (SHAKESPEARE, *Coriolanus*, III, 2). La rhétorique investit les jeux de glissement. Dans *Blasted*, Cate et Ian se répondent souvent par le truchement du corps éloquent, au mépris de la verbalisation des secrets qu'il recèle. Pour Kane, le jeu est réplique et l'échange ne saurait être que verbal :

Ian Don't like your clothes
 Cate (*Looks down at her clothes*) (p. 7)
 [...] Ian How do you feel?
 Cate (*Smiles*)
 Ian Thought you were dead. (p. 10)
 [...] Ian Revenge.
 Cate (*Runs her hands down his back.*)
 Ian For things I've done.
 Cate (*Massages his neck*)

Le théâtre reposant essentiellement sur des combinatoires complexes et multiples geste et/ou parole, ponctuées ou non, qu'en est-il du processus fondamental, quand l'acteur souffre d'un déficit de capacité à donner de la voix dans des spectacles autres que le mime et la pantomime ? Interrogé à ce sujet lors du *Festival Shakespeare* de Tourmon en juillet 2008 où il a mis en scène *Le Songe d'une nuit d'été* avec une distribution associant acteurs valides et acteurs sourds et/ou malentendants et/ou muets, Gaël Albespy (En Compagnie d'EOS) nous a apporté quelques éléments de réponse. Consulté sur l'utilisation du texte shakespearien source, de sa traduction/adaptation et sur l'application de la ponctuation au jeu dans le transfert du texte au geste, il répondit que « grâce aux expressions et à la situation donnée par l'auteur, la langue des signes permet de justifier une question ou une expression. Par exemple, un point se traduit par une attitude plus autoritaire. Avant d'enchaîner une nouvelle série de gestes, une pensée sera le reflet d'une virgule. »⁵ L'auteur de ces lignes nous fait aussi remarquer qu'il est impossible de respecter scrupuleusement la ponctuation, en raison de l'organisation spécifique des phrases en langue des signes française (LSF) : les idées sont exprimées par des

images. Cette suite d'images (et donc de gestes), accompagnée d'expressions et d'intentions humaines a permis à la troupe de s'approcher au plus près de la traduction/adaptation de Camille Soulier et de Katell Chapelain (LSF) qui a servi de base de travail à tous les acteurs du spectacle, sans exception ni discrimination.

Quand le corps prend la parole, elle s'inscrit dans le temps et l'espace, chorégraphie sa musique interne au fil de l'histoire et du drame. Corps et corpus ne font qu'un et le rythme est dialectique entre eux au sein de ce que Patrice Pavis qualifie de « cercle herméneutique » et qu'il explicite comme choix de « mise en scène [qui] institue un sens spécifique au texte » (PAVIS : 311). Le rythme transite, entre autres, par les éléments typographiques de la ponctuation, relais de « l'énergie » ou du « courant électrique » selon que s'exprime Cicely Berry ou Patrice Pavis. Sa continuité et sa rupture sont ainsi codifiées pour la compréhension de tous. Dans son ouvrage de vulgarisation *Eats, Shoots & Leaves*, Lynne Truss⁶ montre l'importance de ces petits signes, aide précieuse parfois dogmatique, système qu'elle n'apprécie guère : « This system of sorting punctuation marks as if they were musical rests of ascending value has gone unquestioned for a long time [...] Complete nonsense ». Que nous pensions le procédé et sa théorie dépassés ou essentiels, la diction, l'intonation et l'expression reposent sur sa signalétique qui porte et guide le souffle de l'acteur. L'absence de ces petites traces griffant le papier agit de même en caractères négatifs. Respiration du corps et du corpus, le système imprime un rythme jusqu'au dernier souffle de l'histoire représentée. Métadiscours métaphorique, les vers de Kent illustrent de façon biaisée cette lutte pour la vie et la mort du corpus et du corps dans le *King Lear* de Shakespeare : « My point and period will be thoroughly wrought, / Or well or ill as this day's battle's fought. (*King Lear* IV, 7 : 95-96)

BIBLIOGRAPHIE :

Ouvrages

- ADSHEAD Kay (2005), *Bites*, Oberon Modern Plays, Londres.
 ANON. (1680), 1968 : *English Linguistics 1500 ; 1800*, a collection of facsimile reprints n°65, National Library of Scotland, Edinburgh.
 BARKER Howard (2002), *Œuvres choisies vol.2*, THÉÂTRALES, Maison Antoine Vitez.
 BERRY Cicely (2003), *The Actor and the Text*, Virgin Books, Londres.
 DIMITRIJEVIC Selma (2007), *Night Time*, NHB, Londres.
 KANE Sarah (2001), « *Blasted* » *Complete Plays*, Methuen Contemporary Dramatists, Londres
 PINTER Harold (2005), *Plays*, ff Contemporary Classics, Londres.
 PAVIS Patrice (2006), *Dictionnaire du théâtre* Armand Colin, Paris.
 SHAKESPEARE William, (1979) : *Le Songe d'une nuit d'été*, BROOKS Harold (Dir.), The Arden Shakespeare, Londres.
Coriolanus, (Dir.) (-)

TOURNEUR Cyril, *The Atheist's Tragedy*, GILL Roma et MORRIS Brian (Dir.), (1976), New Mermaids, Londres.

TRUSS Lynne (2003), *Eats, Shoots & Leaves*, Profile Books ltd, Londres.

Articles dans un ouvrage :

BERTON-CHARRIERE Danièle (2006), « Décirer le trop plein et le trop vide dans *The Rain* de Daniel Keene » dans SIMARD Jean-Pierre et BERTON-CHARRIERE Danièle (Dir.) *Coup de théâtre, Expression contemporaine et représentation(s) dans le théâtre anglophone*, ESTRADES-CIEREC et RADAC, PUSE, N°20.

Sites :

- Alberto Manguel :

<http://www.sjsu.edu/faculty/patten/periodessay.html>> et

<http://partners.nytimes.com/library/magazine/millennium/m1/manguel.html>>

(dernières visites le 10/01/09).

- Compagnie Mala Noche :

http://www.compagniemalanoche.com/festival_de_caves_edition.php?id=50 (dernière visite le 4/9/2008).

En Compagnie d'EOS :

http://www.encompagniedeos.com/spectacles_fr.php?id=148 (dernière visite le 4/9/2008).

NOTES :

¹ Alberto Manguel : « BEST PUNCTUATION of the Millennium ; Point of Order ; In praise of the dot that brought sentences to their senses ».

² ANON. (1680), *English Linguistics 1500 ; 1800*, a collection of facsimile reprints n°65, National Library of Scotland, Edinburgh, 1968.

³ Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis note cependant p. 311 : « Au plan de la lecture la plus 'plate' et « inexpressive » du texte (la voix blanche), le rythme entre déjà en jeu, lorsque l'énonciateur se situe face à ses énoncés ». L'entrée RYTHME balaie la palette de sens qui intéresse cette étude p. 309-312.

⁴ Nigel Fabb : « What is a line of verse ? », ESSE 2008, Aarhus, Danemark.

⁵ Échange de courriel personnel.

⁶ Lynne Truss, 2003, p. 113.