

Le « grain d'eros »
Variation libre sur le transit du texte à la scène

par Yannick Butel

Qu'ajouter ?

Qu'ajouter, au prétexte de parler à nouveau du passage du texte à la scène, qui pourrait être un rien nouveau ? Du texte comme fondation, comme matrice, comme creuset, comme origine... à la scène comme défiguration de l'original, comme écho lointain, comme miroir parfait, dédoublement ou redoublement, territoire aliéné ou aliénant... Que dire qui n'ait été déjà développé, sondé, analysé ?

Une certaine tradition théâtrale, avant que le texte ne devienne ce matériau mis à l'écart de la théâtralité par Roland Barthes, puis ultérieurement un accessoire dans le théâtre contemporain, a fait du théâtre et de son plateau l'autre scène de la page. Le metteur en scène alors, et davantage l'acteur, s'y réfléchissait pour l'un comme un lecteur (on parlait alors de dramaturge), pour l'autre comme un porte-voix. Dans le passage de l'un à l'autre, théoriciens, homme de théâtre, public averti et exégètes de toutes les époques exigeaient le respect, la fidélité, le même dans la différence, le semblable sans la ressemblance. Le texte suscitait une révérence au point que Jean-Jacques Roubine y verra une « religion du texte »¹. Ce qui était en débat ? La Littérature ! Et sans doute un point de vue littéraire où, dans la hiérarchie sur laquelle reposait la pratique du théâtre, le texte était cette cathédrale dont l'architecture était inviolable. Parler au théâtre, pour l'acteur, c'était ainsi une certaine manière de réciter le texte, de le jouer, de l'interpréter au sens littéraire. Acteur valet ou serviteur du texte, en quelque sorte, asservi à celui-ci, enchaîné à celui-ci, rompu à l'articulation et au ton, si possible le bon (?)... Et d'imaginer, sans doute, par exemple, la surprise de Raymond Picard, gardien de Jean Racine, qui aurait entendu l'insolente Marguerite Duras lire, à l'ombre d'un parasol estival de sa maison de Trouville, *Phèdre* en ne respectant plus l'alexandrin, sa musique, son rythme. L'imaginer aussi remonté contre Duras que contre Barthes parce que l'un et l'autre portaient atteinte à ce monument qu'est le texte littéraire. L'imaginer la prendre en grippe parce qu'elle s'autoriserait un écart de lectrice en produisant une autre lecture, permettant au « théâtre » d'être autonome. Au vrai, c'est au regard de ce dernier mot : la « lecture » que la question du passage du texte à la scène a toujours été problématisée, suscitant ce que Paul Ricœur appelait « le conflit des interprétations », et que le philosophe Hans Georg Gadamer, qui s'interrogeait sur le geste herméneutique, analysait parfaitement dans ses essais, et les thèses aussi fondatrices que *Dichtung und Wahrheit* ou encore *L'Art de comprendre*².

1 Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Dunod, 1998, p. 53.

2 Hans Georg Gadamer, *L'Art de comprendre. Ecrits II, Herméneutique et champ de l'expérience humaine*, textes réunis par Pierre Fluchon. Paris : Aubier, 1991. La référence au théâtre chez H. G. Gadamer est liée à l'idée qu'il s'agit d'un espace qui permet de rendre visible ce que le texte dit, dans la mesure où, justement, H. G. Gadamer fait entendre ce que la lecture silencieuse suggère peut-être. En introduisant le théâtre, il oppose alors la lecture silencieuse à la lecture à haute voix. Et alors qu'il affirme que la pièce de théâtre destinée à la scène est conçue pour la lecture et non pour la scène, paradoxalement « c'est seulement dans la lecture à haute voix qu'elle parvient pleinement à la présence », *ibid.*

Dans l'histoire du théâtre ou précisément celle de la pratique théâtrale, comprimé entre la littérature et la lecture, le théâtre n'a donc été, un long temps, qu'un faire valoir du texte³ littéraire. Au mieux l'exutoire des formes scripturaires laissées par un auteur et que l'acteur était dans l'obligation de faire retentir en leur donnant la sonorité qu'elles induisaient. Au pire, juste une boîte à écho des pensées que déployait le texte, le reflet mimétique et acoustique de la mécanique musicale de l'alexandrin, puis plus tard de la prose, voire le double d'un agencement signifiant qu'une police littéraire nommée « gens de lettres », et par jeu « gendarmes des lettres », faisait respecter, au mépris de la pratique théâtrale, plus généreuse et plus complexe que la seule restitution du texte : le seul texte à dire, à lire. Mais qu'y avait-il dans le texte qui soit à ce point figé, momifié dirait Artaud,⁴ et visible, et lisible, pour que l'on puisse prétendre le restituer ? Qu'y avait-il dans le texte pour que l'on interdise une variation et que l'on impose au théâtre d'être le lieu de jeu d'une partition arrêtée et unique, antérieure à toute expérience sur scène, dont, on ne peut que l'imaginer, *Un* lecteur était le gardien, le prêtre, le garant, au risque d'en être le cerbère ? Qu'y avait-il dans le texte, alors que la littérature – et donc pour partie le texte – n'est, dit Michel Foucault, que « ce langage qui ne dit rien et ne se tait jamais »⁵ ? Faut-il en guise de réponses convoquer encore les idées que le texte porterait une vérité ? Aurait un sens ? Oui, bien sûr que le texte contient cela, mais dans le même temps, et c'est le propre des œuvres, et plus généralement de l'art, l'œuvre est irréductiblement dans la distance avec celui qui la regarde. L'œuvre est indépassablement étrangère aux discours exégétiques et fait sentir, à celui qui s'y frotte, le désarroi de la pensée devant ce qui se refuse indéfiniment.

Aucune autorité et aucune légitimité ne sont donc acceptables. Et, par voie de conséquence, le théâtre recouvre son mot à dire dans le passage du texte à la scène. Non pas, ou plus, pour se joindre au concert des voix qui entreprennent d'arraisonner l'œuvre. Mais, et c'est tout autre chose, pour faire entendre un entretien infini, une sorte de travail où la voix de l'encre (ce qui est compris dans les graisses et abandonné sur le papier) vient à paraître, peut-être, sur scène dans la voix de l'acteur et le processus scénique. Deux mots, par la graphie, voisins : encre/scène... que l'on peut encore regarder comme un anagramme mutilé. L'anagramme qui fait entendre, presque, une parenté, une proximité. Aussi, le passage du texte à la scène, avant d'être une opération de vérification d'une conformité inatteignable et sans doute impossible à identifier pour peu qu'elle existe, est un geste d'engagement. C'est un travail où le lecteur comme l'acteur, pas à pas, sont engagés dans la volonté de trouver, peut-être retrouver, non une vérité mais le processus d'un état. Peut-être, dans le passage de la parole couchée : « la parole muette »⁶, à

p. 179. Nous reviendrons ultérieurement sur la question de la Présence.

3 Au point que Bernard Dort finit par se résigner ou le théoriser comme une évidence qui mériterait d'être interrogée. Je cite : « au fond du théâtre, il y a toujours un livre », in Bernard Dort, *Le Spectateur en dialogue. Le jeu du théâtre*. Paris : P.O.L., 1995, p. 52.

4 Antonin Artaud, dans les années 30, n'aura de cesse de revenir sur le chiasme entre texte et scène. Je cite : « une scène qui ne fait qu'illustrer un discours n'est pas tout à fait une scène ». Et plus loin, dans *Le Théâtre et son double* : « Tant que la mise en scène demeurera, même dans l'esprit des metteurs en scène les plus libres, un simple moyen de représentation, une façon accessoire de révéler les œuvres, une sorte d'intermède spectaculaire sans signification propre, elle ne vaudra qu'autant qu'elle parviendra à se dissimuler derrière les œuvres qu'elle prétend servir. Et cela durera aussi longtemps que l'intérêt majeur d'une œuvre représentée résidera dans son texte, aussi longtemps qu'au théâtre-art de représentation, la littérature prendra le pas sur la représentation appelée improprement spectacle, avec tout ce que cette dénomination entraîne de péjoratif, d'accessoire, d'éphémère et d'extérieur ». Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes*, t. 4. Paris : Gallimard, 1964, p. 126.

5 Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966, p. 317.

6 Nous faisons ici explicitement référence à Jacques Rancière en lui empruntant, non seulement un titre, mais une pensée qui porte

la parole articulée : la *phoné*, s'agit-il de mettre en avant, et ce au devant de toute chose, la présence d'un corps. Le corps écrivant au moment de l'acte d'écriture, disparaissant et absent dans l'écrit, et enfin de retour ou présent dans le corps parlant de l'acteur. Peut-être parce qu'avant tout, le passage du texte à la scène rappelle, comme Roland Barthes le formulait dans *Le Grain de la voix*, que « l'écriture n'est pas forcément le mode d'existence de ce qui est écrit »⁷.

Du grain de la page au grain de la voix

Le grain... C'est indépassablement ce mot qui doit permettre de poursuivre sur le passage du texte à la scène. Le grain qui serait le siège d'un commun et désigne, aussi bien la texture de la voix en scène, que l'épaisseur du papier qui accueille l'encre. Le grain qui réfléchit l'impression, qu'elle soit liée à la coulée de l'encre sur le papier ou à celle qui se déploie dans l'espace sonore. Le grain est donc le commun qui, pour autant, ne doit pas nous faire oublier le vêtement de ce qu'il est, car le grain, en définitive, ne désigne qu'une parenté sans en souligner la lignée et la nature. Or, qu'il s'agisse de l'acteur, ou de celui qui écrit (je n'ose parler d'auteur), dans l'un et l'autre cas, il y a une pratique. Pratique d'écriture pour l'un, pratique de jeu pour l'autre.⁸ Là serait le commun qui, pourtant, n'est pas là encore dans son entier, puisqu'il y a dans l'écriture et le texte un mouvement qui conduit à penser l'expansion du texte dans la voix de l'acteur en scène comme son devenir, toujours inachevé. Aussi, l'écriture du texte est le spectre de quelque chose d'autre, l'ombre de quelque chose qui est à venir et en déplacement qui doit prendre place après l'écriture, à partir de l'écriture, et peut-être même prendre la place de l'écriture qui est trace et empreinte. C'est-à-dire, au sens où Jacques Derrida pense la trace, quelque chose qui marque la présence dans l'absence. En cela, l'écriture du texte, et donc ce qui reste de l'écriture : le texte, fait de celui-ci un témoignage. Au sens précis que ce terme induit, le texte n'est donc, *in fine*, que dans une relation de proximité avec ce qui est à venir. D'une manière de suspendre à cet endroit, on pourrait ainsi dire que l'écriture met en jeu,⁹ quelque chose qui est hors-jeu du texte. Et de voir, dès lors, dans le passage du texte à la scène, un état intermédiaire (le texte est cet intermédiaire), un passage ou une entaille qui doit nous conduire à réfléchir le mouvement dont le texte n'est qu'une étape, située à mi-chemin d'un ensemble qui suppose un geste augural et un point final qui est un seuil indéfinissable.

sur l'écriture. Cette manière que Jacques Rancière a d'expliquer l'acte de lecture, finalement assez proche du travail du comédien. Je le cite : « Lire, c'est appréhender une parole orpheline de tout corps qui l'atteste ou se frotter à un hiéroglyphe que le texte porte. C'est affronter une parole muette », in Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris : Hachette, 1998, p. 14. Pour autant, Rancière qui pose la question du hiéroglyphe avoue son rapport au secret de l'œuvre et néglige ce qu'il frôle : le corps de l'écrivain.

7 Roland Barthes, *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Paris : Seuil, 1981, p. 9. La citation que nous faisons est extraite de l'article « De la parole à l'écriture », paru dans *La Quinzaine littéraire*, 1-15 mars 1974.

8 Dans un texte de Gilles Deleuze écrit à propos d'Alain Cuny au TNP de Villeurbanne, le philosophe aborde la pratique et le travail de lecture des textes philosophiques d'Alain Cuny. Il en parle ainsi : « Les concepts ont des vitesses et des lenteurs, des mouvements, des dynamiques qui s'étendent ou se contractent à travers le texte [...] C'est la voix de l'acteur qui trace ces rythmes, ces mouvements de l'esprit dans l'espace et le temps. L'acteur est un opérateur du texte. Il opère une dramatisation... », in Alfred Simon, *Alain Cuny le désir de parole*. Tournai : La Renaissance du livre, 2000, p. 44.

9 Comprenons par-là que si l'écriture peut-être le lieu des règles, elle n'est pas le territoire du jeu. Les règles sont nécessaires au jeu, mais elles ne se substituent pas au jeu qui est d'un autre temps, d'un autre espace et qui vient après.

Avouons-le, et ayant commencé par le « Grain », c'est une nouvelle fois, encore et donc, à Roland Barthes, au moins partiellement, qu'il est nécessaire de se référer. Roland Barthes qui, s'interrogeant sur le passage de la parole à l'écriture (comme l'indique le titre) multiplie les renvois aux formes théâtrales au moment où il parle de « la comédie de l'écriture »¹⁰. Tout au long de cet article qu'il considère comme une « préface » au *Grain de la voix*, on trouve ainsi, alors que Barthes questionne la parole et ce qu'il nomme la « scription » qu'il préfère au terme d'écriture, les occurrences théâtrales : « immédiatement théâtrale », « discrètement dramatique », « mise en scène classique », « présenter au public », « mise en scène des idées », « une sorte de théâtre des emplois intellectuels », etc. Soit la mise en place d'un paradigme commun entre la scription et la parole qui permet à Barthes, tout en posant une distinction, de maintenir un continuum, une liaison, un canal... entre parole et écriture. Paradigme qui nous tient au plus près du théâtre, mais qui ne sert d'aucune manière, chez Barthes, à penser la pratique théâtrale. Non, Barthes, lui, cherche à distinguer et à identifier le mécanisme de ce qu'il nomme une « transcription ». C'est-à-dire ce qui dans la parole, au moment de la scription ou le geste d'écrire, se trouve transformé, mutilé, dissout. Ce qu'il questionne, c'est le moment du passage entre l'un et l'autre : de la parole première à l'écriture seconde, et ce qui « tombe dans la trappe de la scription »¹¹.

Contrairement à ce qui pourrait être prévisible, Barthes montre alors qu'il n'y a pas tant de différences entre la parole et l'écrit. L'une et l'autre obéissent à une tactique. La première (la parole) étant « immédiatement théâtrale » et reposant sur des codes culturels et oratoires ; l'écrit, lui, procédant d'un système de contrôle, et d'auto-contrôle, qui participe de l'observation d'une censure, d'une protection, d'une surveillance¹² dans l'instant de la réécriture.¹³ Barthes avoue alors que la matière de la disparition dans le passage de la parole à l'écrit, dans le transit entre l'un et l'autre de ces espaces, porte sur « l'innocence tactique » qu'il y avait dans la parole. Et, partant, dit que l'écriture a à voir avec la « castration ». « Castration » de l'innocence, entendons-nous, avant que finalement, Barthes n'ajoute également qu'elle porte sur le corps, « on le comprend par ces quelques observations, ce qui se perd dans la transcription, c'est tout simplement le corps »¹⁴. Ainsi, dans l'acte d'écriture – de réécriture –, ce qui vient à disparaître partiellement, c'est le corps, non seulement de celui qui parlait mais également de celui qui écoutait. Non que le corps ait été totalement évacué (et Barthes prend la précaution de le rappeler), mais il est « senti » autrement comme, pour l'un une présence immédiate dans la parole ; pour l'autre une présence différée dans l'écrit. Ce qui fait de tout texte, *in fine*, une sorte de gisant dans l'instant où l'écrivain adresse sa parole au lisant. Dès lors, et il me faut citer l'évidence pénétrante que précise Barthes, passer de la parole à l'écriture et à l'écrit, « c'est au fond ce voyage du corps (du sujet) à travers le langage, que nos trois pratiques (parole, écrit, écriture) modulent »¹⁵. En jeu, et Barthes y revient au moment de suspendre sa préface, « la parole, l'écrit et l'écriture engagent chaque fois un sujet

10 *Ibid.*, p. 9.

11 *Ibid.*

12 « ... en réécrivant ce que nous avons dit, nous nous protégeons, nous surveillons, nous censurons... », *ibid.*, p. 10.

13 Par « réécriture », Barthes désigne la pratique d'écrire la parole. C'est-à-dire passer de la parole au texte. Son propos s'arrête à cette étape et le lecteur aura compris que notre exposé y ajoute une strate : la scène. Soit un schéma qui pourrait être décliné comme : parole-texte-scène.

14 *Ibid.*, p. 11.

15 *Ibid.*, p. 12.

séparé, et le lecteur, l'auditeur doivent suivre ce sujet divisé, différent selon qu'il parle, transcrit ou énonce »¹⁶. Aussi, et fort de ces ouvertures que nous offre Barthes, se dessine une réponse possible quant au thème du passage du texte à la scène. Et dans cette manière d'appréhender ou de configurer une sorte de dramaturgie du langage¹⁷ où la parole serait en quelque sorte un atelier où les choses sont en répétition, quand l'écrit participerait lui, davantage, de la représentation ; il est possible de voir dans le passage du texte à la scène, le retour du corps. Celui du comédien, entre autres, sans exclure celui du spectateur. Au gisant se substituerait alors le retour du vivant propre à la matière magique de l'acte théâtral. Dans le passage du texte à la scène, le propre de la pratique théâtrale pourrait ainsi se regarder comme la mise en place des corps qui, en charge de l'écrit, doivent trouver le moyen de restituer le *pneuma* augural de la parole. Le travail théâtral serait ainsi subordonné à la tâche de faire sentir « l'innocence tactique » perdue, de la rendre à nouveau présente, de l'extraire de l'écrit, d'en tisser les contours et par-là, de permettre à nouveau d'en sentir la présence.

Qu'il s'agisse alors d'une création ou d'une restitution n'a plus alors beaucoup d'importance, que la liberté (le non-respect, l'entorse, le foulé du texte) de l'acteur puisse s'écarter de la quête de ce que d'aucun nomme le « refoulé du texte » n'est plus à vrai dire qu'un point secondaire. Il faut laisser aux intégristes du texte et aux prêtres l'illusion qu'ils seraient les gardiens du sens, de la vérité, de la signification figée et momifiée. Ceux-là veillent un fantasme, parlent « au nom du texte » et ne revendiquent, en définitive, qu'une pratique autoritaire où la pratique exégétique n'est qu'une des formes de fascisme possible qu'autorisent les champions du commentaire. Le théâtre est ailleurs. Et toute l'énergie théâtrale converge vers un seul enjeu dans le jeu : faire entendre ou exhumer, dans l'amalgame que forment l'écrit et l'écriture, la vivacité et la vitalité de la voix qui avait son siège à l'initial. Elle qui était déjà mise en scène comme le disait Barthes. En d'autres termes, et presque paradoxalement, le retour de la voix, dans le passage du texte à la scène, n'est donc rien moins que la réapparition de l'immédiat dans le différé. Et toute mise en scène tend à cette compression temporelle qui, alors que le texte éloigne de l'immédiat et a été pensé sous l'angle du différé, constitue le moment de l'acte théâtral comme le retour de l'immédiat.

Faire corps (avec le texte)

Retour de l'immédiat, disons-nous, mais également retour du corps ou, précisément des corps, car l'espace scénique n'est pas le territoire, seulement, d'un corps, mais de corps dont la marque du pluriel est abritée et masquée par la nature invariable de ce mot. Moment où le corps du texte se trouve réparti et dispersé dans le corps des

- 151 -

16 *Ibid.*, p. 13.

17 Développant sur le distinguo Parole et Ecrit, Barthes précise, au-delà de la seule disparition de l'innocence tactique et de la castration, qu'il « se manifeste ainsi dans l'écrit un nouvel imaginaire qui est celui de la "pensée". Partout où il y a concurrence de la parole et de l'écrit, écrire veut dire d'une certaine manière : *je pense mieux*, plus fermement », *ibid.*, p. 11. Dans tous les cas, il s'agit donc bien d'une dramaturgie de la pensée via le langage et ses tours. Quand nous posons que la parole a à voir avec la répétition et que l'écrit s'inscrit, lui, plutôt dans la représentation, c'est bien au théâtre que nous renvoyons. Théâtre de la parole et scène de la pensée où l'enjeu de la dramaturgie est de trouver une forme à la pensée déposée dans l'écrit, à travers un ensemble d'exercices qui, pour autant qu'ils semblent libres dans la répétition, est autant de chemins et de forges où le vivant s'attache à trouver dans le gisant une matérialité. Nous dirions : une corporéité aux mots, aux sons, aux gestes. Soit, et doit-on y insister, un retour de l'immédiat dans le différé. La présence de l'immédiat dans le différé.

acteurs. Instant où le corps du texte se trouve abrité, de manière fragmentée et éclatée, dans divers corps mis en scène. Le passage du texte à la scène serait ainsi ce moment qui mettrait en scène une poétique du brisé et de l'éclaté. Du corps dans l'instant de l'écriture (corps isolé et solitaire de l'écrivain), au corps de l'écrit (présence lointaine du corps), à la scène (retour du corps par le biais d'une pluralité de corps), le passage du texte à la scène soulève ainsi le voile sur un corps divisé, peut-être mutilé, un corps partagé... un corps baroque. Ou, et ce serait une autre manière de nommer ces corporéités qui s'unissent en Une seule, une forme chorale. Et d'ajouter, alors, que si le passage du texte à la scène a été l'objet de spéculations, de théorisations et de querelles, c'est peut-être qu'il y a dans l'instant de la représentation, la perception de ce corps baroque où le désir des comédiens tend à présenter et à rendre présent le corps du texte et réfléchir celui qui, finalement, l'a écrit. Dès lors, le passage du texte à la scène peut se donner comme l'un des mécanismes du désir où le travail du comédien, son geste, sa voix, son mouvement, son corps donc... sont autant de signes et de tentatives de réduction de ce qui était séparé et inscrit dans une discontinuité. Sur la scène, dans la contemplation du corps de l'acteur qui étreint le corps du texte, au point de vouloir figurer le corps-texte et celui de l'écrivain, le spectateur a alors encore le choix de ce qu'il regarde et écoute. Il peut, sans doute, continuer à ne vouloir se satisfaire que de la lettre qui n'est jamais que l'ombre des idées et des pensées. Il peut en rester à la lecture et à l'interprétation du texte. Mais peut-il, alors qu'il est celui à qui l'écriture est adressée, ignorer que le corps de l'acteur est le miroir vivant d'un corps partiellement invisible, voire oublié ? Peut-il demeurer aveugle sur la nature du désir de l'acteur de permettre au grain de la voix de se confondre à celui d'Eros ?

Dans le passage du texte à la scène, l'enjeu ne se limite pas à la réduction de l'abîme entre le texte et sa mise en forme sonore sur scène. Il y a bien plus qu'une pensée ou des idées qui seraient « traduites » par le fil de la *phoné*. Il y a un pari érotique : faire de l'acteur l'enveloppe des lettres, et par-là, rappeler que la scène théâtrale est un muscle, une respiration, un corps, le lieu de la présence vivante. Au vrai, le moment du passage du texte à la scène se confond donc avec un corps en travail, un travail du corps qui est l'expression et la manifestation de l'Eros, au sens où il se regarde comme la mise en scène, réelle, d'un désir de vie. Et regardant la scène, et ceux qui s'y tiennent, si l'on accepte enfin notre proposition, alors pour autant que le théâtre a pu avoir à voir avec le simulacre et l'illusion, pour autant que le spectateur peut assister à la représentation en veillant sur cet état de non-théâtre qui satisfait les avocats du divertissement, il appert que la pratique théâtrale n'est pas étrangère, par le prisme du corps au travail, à un réel qui se donne dans l'immédiat. Réel où l'interdit qui pèse toujours sur le corps, sa surveillance et ses modes spécifiques de punition... font que le passage du texte à la scène, au prétexte de « défendre le texte » objet de toutes les attentions et autres formes de rigueurs, trahit en définitive le regard qu'une société porte sur le corps. Et c'est pourquoi, la seule conscience de ce corps en travail, de ce corps qui est de retour, visible et observable, fait de l'instant théâtral, toujours, le temps d'une transgression. Aussi, le passage du texte à la scène est indépassablement une transgression où, soudainement, et dans la conscience que nous pouvons en avoir, la scène incarne l'espace unifié (un corps à corps) de ce qui était divisé (écrivain, texte, lecture). Et c'est pourquoi cet instant du cheminement du texte vers la scène est nécessairement transgressif parce qu'il ouvre la porte à une liberté touchant au corps, un corps en jeu et jouant qui, alors que le corps est toujours l'objet de répressions instinctuelles, invite à une réconciliation, et une réappropriation du corps. Voilà peut-être pourquoi, la scène est une ouverture, toujours, sur un interdit où la scène est le territoire de l'inter-dit. « Inter », ou un préfixe qui aménage un espace étroit où se glisse le corps, dans un élan chorégraphique et poétique, entre le logos (la lettre donc, aussi) et le dit : la voix de l'encre, afin de refonder un corpus uni.

