

Fonctions du verbalisme dans le théâtre contemporain

Pierre Piret
Université de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique)

« Utilisation des mots pour eux-mêmes au détriment de l'idée » : la définition du verbalisme, tirée du *Petit Robert* (1981), mais largement partagée par les lexicologues, appelle un jugement de valeur immédiat même s'il demeure implicite ; elle revient à dénoncer un usage pathologique du langage, à l'instar de la verbosité, de la logorrhée, de la logomachie. Ce jugement de valeur, qui, après tout, ne va pas de soi, s'impose tout particulièrement dans la culture française, dont Roland Barthes soulignait qu'elle « a toujours attaché, semble-t-il, un privilège très fort aux "idées", ou, pour parler d'une façon plus neutre, au contenu des messages¹ ». Le « classicisme invétéré des lettres françaises », poursuivait-il, a débouché sur un « refoulement » de ce qu'on nomme « le "verbalisme" ou plus noblement la "poésie" ». Et, si Barthes parlait du roman, son analyse vaut aussi pour le théâtre, d'autant que l'un des mots d'ordre de la scène moderne, la théâtralité, a conduit à brider le verbe, jugé envahissant voire dominateur.

La modernité théâtrale et, plus particulièrement, la scène contemporaine ont pourtant fait droit à diverses formes de verbalisme. Les uns en ont fait une arme de guerre contre un modèle théâtral jugé obsolète : à la suite de Jarry, Apollinaire, Vitrac, Ionesco, bien d'autres encore, ont dénoncé parodiquement, en le caricaturant, le verbalisme du théâtre dit bourgeois. D'autres – et parfois les mêmes ! – ont exploité, au contraire, les potentialités du verbe au théâtre dans une perspective expérimentale, faisant de la logorrhée, de la glossolalie (songeons à *Pour en finir avec le jugement de Dieu* d'Artaud, déjà), d'autres usages du langage qui le désolidarisent de l'idée, du message, voire de toute signification, des principes de création tant dramaturgiques que scéniques. Aujourd'hui, la tentation dite postdramatique qui s'empare de la scène n'empêche pas le déploiement d'un théâtre bâti sur les pouvoirs du verbe : certains, comme Lagarce ou Novarina, ont même pu accéder à la plus haute reconnaissance en choisissant cette voie apparemment minoritaire². Le succès actuel d'une forme comme la performance poétique est également significatif de ce point de vue.

Au-delà du constat, une question se pose : de quoi le verbalisme au théâtre est-il le symptôme ? Il n'est pas sûr qu'on puisse apporter une réponse unique et définitive à cette question. Je partirai même de l'hypothèse inverse, à savoir que le verbalisme n'existe pas en soi et qu'il ne se définit qu'au cas par cas, en fonction de la configuration générale des discours³ qui président à une époque. Le verbalisme ne permettrait donc pas de définir un courant homogène, une tradition continue ou une orientation théâtrale spécifique ; sa signification serait plurielle, ambivalente et dialogique (c'est-à-dire fonction des discours du temps, auxquels il répondrait).

¹ Roland Barthes, « La Face baroque » (1967), repris dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. Points, 1993, p. 283.

² Novarina est certainement l'exemple le plus représentatif et le plus illustre de cette voie du théâtre contemporain. Je n'en parlerai cependant pas ici car il est évoqué par ailleurs dans le présent dossier. Quant à ce que j'appellerais le verbalisme désespéré de Jean-Luc Lagarce, j'ai tâché d'en rendre compte dans mon article « Malaise dans la communication. D'Ionesco à Lagarce », dans *Le Texte théâtral contemporain*, Montpellier, éditions de l'Entretemps [à paraître].

³ Le discours étant entendu ici comme inscription du sujet dans le lien social via le langage.

- ⁴ Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », dans *Écrits*, Paris, Seuil (coll. Le Champ freudien), 1966, p. 282.
- ⁵ Jean Tardieu, *Un mot pour un autre*, dans *Théâtre de chambre*, nouvelle édition revue et augmentée, 1966, p. 209.

Pour cerner les fonctions du verbalisme dans le théâtre contemporain, il nous faut donc en passer par l'analyse de quelques exemples choisis. Mais, avant cela, il importe de situer la question en l'inscrivant dans un double contexte, général puis spécifique au théâtre.



Un « mur de langage »

Dans sa définition traditionnelle, le verbalisme fait l'objet d'un jugement de valeur résolument péjoratif : il est considéré comme une pathologie. C'est précisément ce jugement que Barthes remet en cause dans son article « La Face baroque », renversant un trait stigmatisant en une valeur nouvelle. Pour situer le verbalisme contemporain, il faut tenir compte de cette ambivalence qui le caractérise, dont témoigne même la lignée parodique évoquée précédemment : si Jarry, Apollinaire, Vitrac, Ionesco, etc. dénoncent avec délice le verbalisme, ils lui donnent toutefois une nouvelle portée, le concevant, non comme le produit d'un usage pathologique du langage, mais comme une donnée structurelle, inhérente à la condition humaine. Le nouveau théâtre prendra la pleine mesure de cette mutation (désormais bien connue) en inventant une nouvelle forme d'absurde, non plus métaphysique, mais langagière. Au même moment, Jacques Lacan la théorise dans son fameux rapport du congrès de Rome intitulé « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » (1953) en soulignant son actualité :

Ici c'est un mur de langage qui s'oppose à la parole, et les précautions contre le verbalisme qui sont un thème du discours de l'homme « normal » de notre culture, ne font qu'en renforcer l'épaisseur. Il ne serait pas vain de mesurer celle-ci à la somme statistiquement déterminée des kilogrammes de papier imprimé, des kilomètres de sillons discographiques, et des heures d'émission radiophonique que ladite culture produit par tête d'habitant⁴ [...].

C'est à un « mur de langage » que le sujet humain est désormais confronté : il ne s'agit plus alors d'opposer la parole vraie (visée par la psychanalyse) au verbalisme, mais de s'interroger sur les conditions d'une parole vraie tenant compte de ce verbalisme. La dialectique de la parole et du langage, sur laquelle insiste le titre de cet *écrit*, s'en trouve fondamentalement modifiée.

De ce verbalisme radical, Jean Tardieu nous a livré un exemple saisissant dans sa pièce intitulée *Un mot pour un autre* (créée en 1950 au théâtre Agnès-Capri, à Paris). Le principe en est simple ; il nous est expliqué par le Récitant dans un court prologue : sans s'en rendre compte, les personnages prennent « soudain les mots les uns pour les autres, comme s'ils eussent puisé au hasard les paroles dans un sac⁵ ». Le « vocabulaire » est le « seul organe atteint », précise-t-il, dans une métaphore audacieuse et significative quant à la relation de l'humain au langage. Mais la pièce surprend surtout par le fait qu'on la comprend, aussi fantaisiste soit l'usage du lexique. Tardieu met en effet en scène un univers et une fable stéréotypés (c'est un petit vaudeville qui se déroule vers 1900, dans un milieu fortuné

et mondain), il use d'une syntaxe très suggestive, il joue sur les proximités lexicales, phoniques, par exemple, pour orienter le spectateur : « Bref, je n'ai pas eu une minette à moi⁶ ». Ainsi démontre-t-il que, si « les mots n'ont, par eux-mêmes, d'autres sens que ceux qu'il nous plaît de leur attribuer⁷ », la propriété lexicale n'est pas indispensable à la communication et l'à-peu-près est notre lot à tous.

Le verbalisme du nouveau théâtre s'avère donc fondamentalement ambivalent parce qu'il répond au verbalisme de notre condition. Ionesco expliquait dans *Notes et contre-notes* que, si le théâtre est supérieur à la vie, c'est parce qu'on sait que tout y est langage et que, le sachant, on n'y est pas dupes des mots (comme on l'est dans la vie)⁸. D'où la nécessité de dénoncer le verbalisme tout en composant avec lui, ce qu'illustre très bien une pièce comme *Le Roi se meurt* : le personnage central s'y complaît dans un verbalisme tantôt insignifiant, tantôt trompeur, parfois désespéré, mais la pièce produit pourtant un effet de vérité exceptionnel. De cette transformation des rapports du sujet à la parole et au langage, le théâtre contemporain conserve l'héritage et tente d'y répondre à sa façon, en fonction d'une configuration des discours toujours mouvante.

2 Le propre du théâtre

Avant d'y venir, arrêtons-nous encore un instant sur un autre élément de contexte déterminant, à savoir l'anti-verbalisme de la modernité théâtrale. Roland Barthes avait parfaitement identifié le problème dans sa définition de la théâtralité :

Qu'est-ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur⁹.

À la plénitude du signe, à l'immédiateté de l'image et de la sensation, qui caractérisent le théâtre, le système linguistique résiste, à moins, comme le dit Barthes, que la parole ne « fuse aussitôt en substances¹⁰ ». Le théâtre doit ainsi, non pas seulement combiner différents systèmes de signes, mais bien faire coexister deux logiques différentes voire exclusives, qui se déclinent dans toute une chaîne d'oppositions : signe vs signifiant, concret vs abstrait, synthétique vs analytique, sensation vs intellection, faire vs dire, substance vs différence, analogique vs digital, etc.

Ce système oppositif est évidemment contestable car l'image peut fonctionner comme signifiant et le mot, comme signe. Le verbalisme au théâtre réfute ce modèle trop réducteur : prônant un langage corporel ou, plus exactement, substantiel¹¹, soulignant l'enjeu performatif de la parole, il en affirme la théâtralité. Artaud, qui a souvent été appelé à la barre pour discréditer le théâtre du texte, avait tracé la voie en écrivant *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Le verbalisme se comprend ainsi comme une réponse possible à la disqualification

⁶ *Ibid.*, p. 211.

⁷ *Ibid.*, p. 210.

⁸ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1991, p. 68.

⁹ Roland Barthes, « Le Théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Points, p. 41-42.

¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹¹ « Fuse aussitôt en substances », écrit très justement Barthes : car, si, comme y insistait Saussure, le signifiant est différentiel, le signe est quant à lui substantiel.



toute moderne du langage verbal. Celle-ci a ouvert diverses voies, qui ont été déjà fort bien inventoriées¹². Le verbalisme est l'une d'entre elles, que l'on distinguera notamment du théâtre de la voix¹³, entendue comme l'autre du langage, son contrepoint corporel : sans exclure la dimension de la voix, le verbalisme vise avant tout la substance de la langue.

La propension au verbalisme dont fait preuve un certain théâtre contemporain me semble prendre tout son sens dans ce double cadre : il tenterait en somme d'envisager à nouveaux frais la dialectique de la parole et du langage, le théâtre étant le lieu (un des lieux ?) d'une telle investigation. Cette investigation peut prendre des formes très diverses, mais qui ont toutes en commun de s'affronter au réel de la langue, de la prendre au pied de la lettre.



« L'amour de la langue »

Ce réel de la langue a été fort bien mis en exergue par Jean-Claude Milner dans un essai qui a fait date : *L'Amour de la langue* (1978)¹⁴.

Une langue est un objet complexe qui peut se définir de multiples façons. De manière générale, nous la définissons à partir de ce que nous lui demandons, à savoir de signifier. Or, comme le montre Milner, cette définition via sa fonction implique de faire l'économie de son objectalité réelle, à savoir sa substance. De ce déni, la linguistique structurale nous livre l'illustration la plus explicite : Saussure fonde la linguistique sur la réduction de la langue au système, c'est-à-dire à un ensemble de différences, seules opératoires, seules productrices de signification¹⁵. Une telle définition nous permet de mesurer par réciprocité combien, pour que la langue acquiert sa valeur significative et communicative, il faut en dénier la substantialité. On peut complexifier le postulat de la linguistique saussurienne, faire de la langue un système (descriptible : c'est l'objet de la linguistique) codifié (tout énoncé construit à partir du système n'est pas nécessairement grammatical et il faut donc expliciter la distinction du correct et de l'incorrect : c'est l'objet de la grammaire) et ne fonctionnant qu'en contexte (c'est l'objet de la pragmatique, de la sociolinguistique, des études de communication), le déni de la substance de la langue demeure un point d'appui cardinal de la linguistique moderne.

Dans la perception commune, ce déni se traduit par une forme de dédoublement : d'un côté, le système de la langue et sa fonction de communication ; de l'autre, la langue venue de l'enfance, langue substantielle habitée par la jouissance, qui échappe aux normes, aux bienséances, aux significations abstraites et universelles, pour faire droit au désir du sujet. Or, ces deux langues n'en forment qu'une ; elles ne peuvent être distinguées ; elles sont les deux faces d'une même médaille. En passer par la langue, c'est toujours se confronter à ces deux faces, pour en privilégier une, mais sans pouvoir exclure l'autre.

Le réel de la langue est donc complexe. Comme chacun peut en faire l'expérience lorsqu'il entend une langue qui lui est tout à fait étrangère, la langue se présente d'abord à nous comme une substance matérielle, sonore, offerte à la perception (plus qu'à l'intellection).

¹² Cf. par exemple : *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, assistés de Ariane Martinez, Julie Valero et Jonathan Châtel, *Études théâtrales*, 38-39, 2007.

¹³ Sur cette orientation, et malgré une certaine confusion entre la voix corporelle (le grain de la voix) et la voix énonciative (qui parle lorsque le personnage s'efface ?), voir : LE PORS (Sandrine), *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, préface de Jean-Pierre Sarrazac, Rennes, PU Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2011, 188 p.

¹⁴ Jean-Claude Milner, *L'Amour de la langue*, Paris, Verdier poche, 2009, 123 p.

¹⁵ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, coll. Payothèque, 1983, p. 66 : « Tout ce qui précède revient à dire que dans la langue il n'y a que des différences. [...] Qu'on prenne le signifié ou le signifiant, la langue ne comporte ni des idées ni des sons qui préexisteraient au système linguistique, mais seulement des différences conceptuelles et des différences phoniques issues de ce système. [...] La preuve en est que la valeur d'un terme peut être modifiée sans qu'on touche ni à son sens ni à ses sons, mais seulement par le fait que tel autre terme voisin aura subi une modification. »

- 16 Jean-Claude Milner, *L'Amour de la langue*, *op. cit.*, p. 59-60.
- 17 Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX: Encore* (1972-1973), texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1975. Pourquoi « *lalangue* » ? Sans doute pour mettre en exergue cette dimension nécessaire de l'articulation signifiante : comprendre suppose de découper le sonore.
- 18 Jean-Claude Milner, *L'Amour de la langue*, *op. cit.*, p. 60.
- 19 Cf. *infra*, « L'oral et l'écrit : Jacques Bonnaffé et Jean-Pierre Verheggen ».

Toutefois, comme Milner le démontre¹⁶, le réel de la langue est irréductible à ce magma indiscernable : un flux sonore n'est pas une langue car il n'y a pas de langue sans articulation signifiante, sans découpage dans le sonore d'unités signifiantes distinctes. Même l'auditeur qui n'y entend rien sait que cette articulation signifiante est effective. Pour désigner ce réel complexe, à la fois substantiel et fonctionnel, Lacan a forgé le concept de *lalangue*¹⁷. Il conduit à penser le rapport entre le système et la substance de la langue, non plus sur le modèle du dédoublement, mais sur un mode dialectique : elle est « ce point où langue et désir se corrompent l'un l'autre¹⁸ ». Autrement dit, la *lalangue* ne cesse de corrompre la langue. Lorsque nous recourons à la langue pour communiquer, nous visons à produire un propos univoque. Or, par son réel substantiel, la langue grouille d'homophonies : elle doit en effet exprimer une multitude de signifiés à partir d'un nombre limité de phonèmes, c'est pourquoi toute suite sonore peut donner lieu à différents découpages, à différentes écritures en somme¹⁹. L'équivoque, loin d'être contingente ou accessoire, est donc inhérente au réel de la langue. D'où, pour tout énoncé, la corruption potentielle de la langue par la *lalangue*.

Une telle analyse conduit à repenser fondamentalement la dialectique de la parole et du langage évoquée précédemment, en prenant acte du fait que l'une et l'autre sont traversés par la *lalangue*, qui les divise entre deux tentations.



La langue et l'impossible

Pour situer ces deux tentations antagonistes – et l'impossible auquel elles confrontent l'être parlant –, je me propose d'en passer par une œuvre qui n'est pas contemporaine (elle date de 1920), mais qui est représentative du verbalisme propre à une certaine modernité théâtrale : *Le Cocu magnifique*, de Fernand Crommelynck. Celui-ci a d'ailleurs été souvent critiqué pour son verbalisme : d'aucuns ont jugé que son œuvre était trop poétique pour être théâtrale. Or, parce que cette pièce est structurée par la question qui nous occupe (au point qu'elle n'est compréhensible que sous cet angle-là), ce recours à la poésie m'apparaît, non comme un ornement superfétatoire, mais comme une nécessité dramaturgique.

Dans cette pièce, Crommelynck reprend le thème traditionnel de la jalousie, mais en présente une variation originale et surprenante, par deux aspects. D'une part, le déclenchement de la jalousie semble échapper à la causalité, Bruno passant de l'amour fou à une forme de jalousie tout aussi folle en un instant et sans raison apparente (point de mouchoir pour l'induire en erreur comme dans *Othello*). D'autre part, le doute qui le saisit s'avère sans remède, au point que, pour y échapper, Bruno imagine une solution inédite : ne pouvant être certain de la fidélité de Stella, il décide d'être certain de son infidélité et la livre au village entier – mais en vain car ne fait-elle pas semblant de le tromper pour le contenter ? Or, le trajet de Bruno, aussi chaotique puisse-t-il paraître, entre dans un schéma logique parfaitement mis en place dès les premières répliques de la pièce. Crommelynck caractérise en effet très précisément l'amour éprouvé par Bruno en nouant les deux passions de sa vie, amoureuse et langagière. Bruno, qui

est écrivain public, qui est capable de dire et de transmettre intégralement le monde, ne cesse de faire de même avec sa belle. Il en célèbre sans cesse la beauté : dès que quelqu'un arrive, il le prend à témoin, comme si son désir en dépendait. Mais les efforts qu'il déploie en ce sens, multipliant les figures de style les plus improbables, semblent vains car Stella s'avère, comme il dit de ses jambes, « incomparable » ; autrement dit, elle échappe à la loi du langage humain (qui est de rendre toute chose comparable, similaire à d'autres) : aucun mot, aucune phrase, aucune désignation ne peut épingler l'être de Stella, ce au nom de quoi Bruno l'aime. Et c'est pourquoi celui-ci se trouve engagé dans un mouvement hyperbolique infini, dont témoigne sa logorrhée ; Bruno s'emporte deux pages durant, mais ne peut que conclure : « Sa beauté m'émeut tellement que le souffle me manque²⁰ ! ». Bruno est présenté comme le détenteur du pouvoir de la parole : écrivain public extrêmement habile, il peut tout dire, tout décrire – à l'exception de Stella, qu'il découvre indicible, alors qu'elle seule compte.

À quoi tient cet impossible ? Nulle sacralisation de l'indicible dans la pièce de Crommelynck ; l'idéal de Bruno, c'est bien de dire Stella, de la dire toute. Pourquoi ne le peut-il ? Une des premières scènes de la pièce permet de situer cet impossible. Le Bouvier, un des multiples personnages qui gravitent autour de la belle Stella (parce que Bruno en parle si bien ?), vient demander à Bruno de lui tourner une jolie lettre d'amour, qu'il remettra à Stella pour lui « prouver » son amour :

STELLA *rit* : Avec des mots. Avec les mots de Bruno !

LE BOUVIER : Les mots sont à tout le monde²¹ !

Ainsi la langue m'impose-t-elle de dire un sentiment perçu comme tout personnel à partir des mots « de tout le monde ». Ou, plus exactement – car il n'y a pas, d'un côté, la langue de tous ; de l'autre, les sentiments subjectifs –, la langue elle-même est divisée : les mots sont à la fois à tous et à moi. Bruno, qui vit sa passion comme il vit sa langue (ne distribuera-t-il pas Stella comme il vend ses mots ?), se voit dès lors pris entre deux tentations. D'un côté, tel un poète, il invente une langue dans la langue pour dire Stella en totalité – et c'est alors qu'apparaît le verbalisme tant reproché à Crommelynck :

Stelloù-oûm. [...] Que tu me l'as donc fait des tristes, mon Stradivarie ! [...] Ô Colombie ! trois fois Amérique ! la nouve découverte ! débordé dans le cœur de lui, Toute-enchantée, Scanavige ! La Dame-l'Âme dans de l'aurore boréale ! Je boire la fraîche avec des lents chalumeaux, par l'infini, et dire merci autant que d'herbes²² !

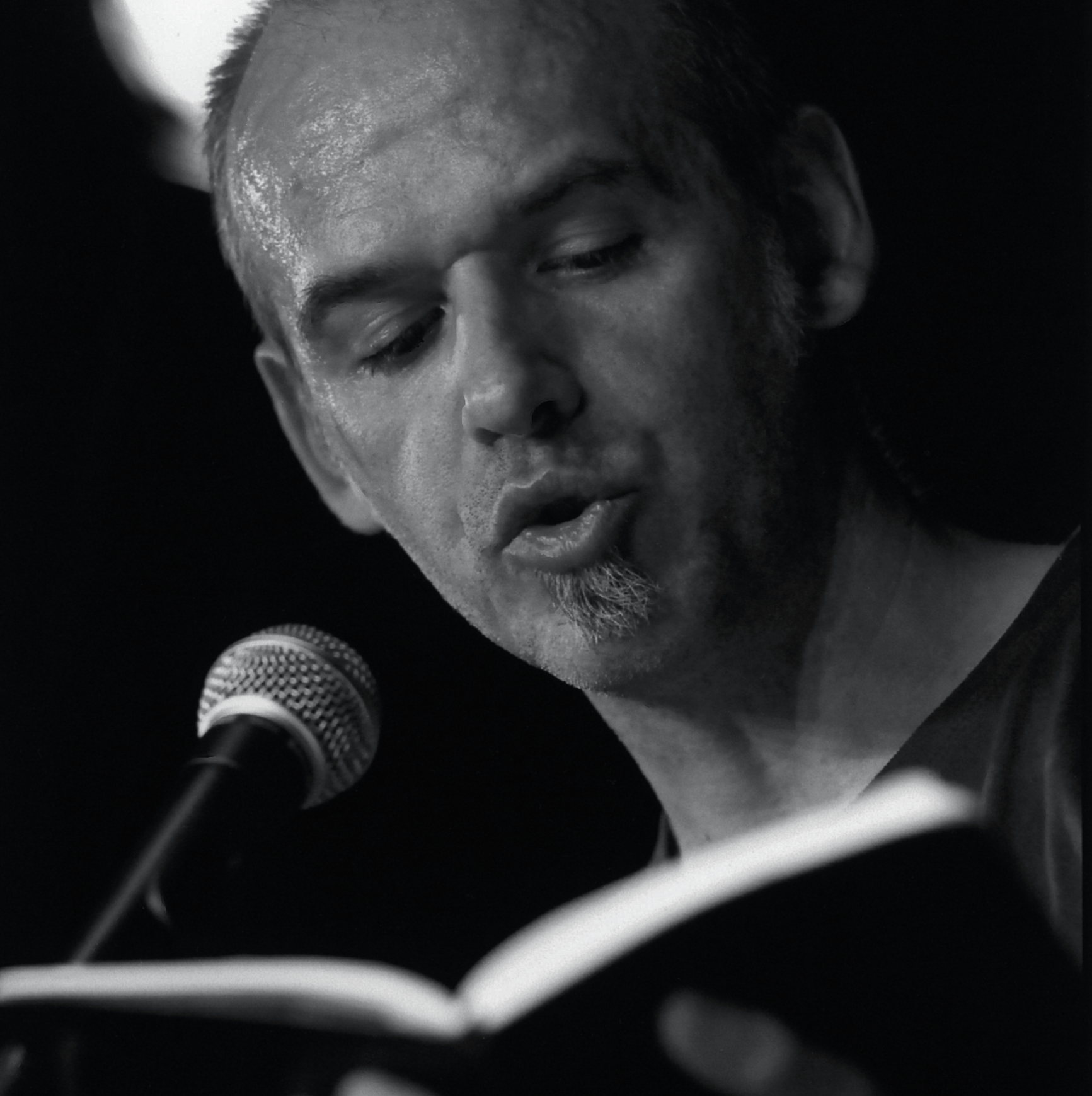
Mais en inventant ce langage qui n'appartient qu'à eux, fait de leurs propres mots, les amants se coupent de la communauté. Or, d'un autre côté, Bruno veut partager sa passion, la communiquer, comme le souligne sa manie de prendre l'autre à témoin.

Tel est l'impossible auquel Bruno se heurte inexorablement : il veut combiner deux tentations antagonistes auxquelles la langue nous confronte. Lorsque nous parlons, nous pouvons en effet privilégier le versant de l'universalité : la grammaire et la linguistique ont pour principal enjeu de codifier la langue ou de la systématiser pour la rendre parfaitement

²⁰ Fernand Crommelynck, *Le Cocu magnifique*, repris dans : *Théâtre I*, préface de Georges Perros, Paris, Gallimard, 1967, p. 35.

²¹ *Ibid.*, p. 19.

²² *Ibid.*, p. 25.



univoque et universelle (universalité relative, bien sûr, puisqu'elle ne concerne que ceux qui la connaissent). Il s'agit qu'un énoncé ait la même valeur pour tous. Tel est l'idéal que poursuit, par exemple, le discours juridique – en vain, comme en attestent les innombrables jurisprudences qu'il produit. Nous pouvons, à l'inverse, donner la primauté au versant de la totalité. C'est l'enjeu de la poésie, comme le montre Bruno, de la littérature plus largement, quand elles sont portées par l'idéal d'une langue qui soit substantiellement liée à ce qu'elle représente, d'une langue propre (et non commune, universelle) qui dise la chose et rien qu'elle. L'hermétisme de la poésie moderne procède notamment de cette quête d'une langue qui soit toute, mais cette quête s'avère elle aussi vouée à l'impossible, car tout énoncé, aussi obscur soit-il, se prête à l'interprétation par l'autre. La langue n'est ni toute ni universelle et encore moins les deux, car privilégier un versant revient à desservir l'autre.

L'ambivalence du verbalisme contemporain trouve ici sa justification. Si la langue est appréhendée selon le seul registre de l'universel, le verbalisme est évidemment condamnable. Mais il peut aussi être compris comme l'exploration de cette tension induite par la *lalangue*. Mon hypothèse est que tel est l'enjeu du verbalisme dans le théâtre contemporain, comme je vais tenter de le montrer à partir de trois exemples choisis.

Le jeu du verbe et du hasard : Vincent Tholomé

La langue dans tous ses états réside au cœur du travail de Vincent Tholomé. « Auteur/performeur », comme il se présente lui-même²³, Vincent Tholomé libère la poésie de son support traditionnel, l'objet livre, pour lui donner une existence multiple, tantôt livresque, tantôt scénique, tantôt les deux²⁴. Toute son entreprise peut se comprendre comme une exploration de tous les possibles de la *lalangue*, dans la diversité des questions qu'elle pose, entre deux positions extrêmes : l'une s'incarne dans des performances de poésie purement sonore, souvent collectives, qui se veulent strictement événementielles et donc non reproductibles ; l'autre, dans des expériences du système auquel il s'agit de laisser l'initiative. C'est ce second versant de son travail que je privilégierai ici pour explorer une voix possible du verbalisme contemporain.

Publié dans une collection intitulée « expériences poétiques », *The John Cage experiences. 8 solos, duos ou trios (avec choses)*²⁵ est présentée comme un texte fini (un « ensemble »), mais surtout comme un matériau à lire, à dire, à porter en scène :

Et puis voilà : 8 solos, duos ou trios. 8 textes à lire chez soi, pour soi, ou à porter en scène. En une fois. Par petits bouts. Seul, à deux, à trois.

Comme on voudra.²⁶

Le caractère expérimental de l'œuvre est patent et l'auteur s'en explique dans la quatrième de couverture. Il s'est agi d'écrire, non pas sur John Cage, mais à partir de lui, c'est-à-dire en faisant du hasard un principe esthétique :

²³ Cf. son site web : <http://www.lacompagniedugrandnord.com/>

²⁴ Pour une présentation de Vincent Tholomé, je renvoie aux travaux de Jan Baetens et, en particulier, à son article sous forme d'entretien intitulé *Vincent Tholomé, improvisateur* (disponible à l'adresse : <http://www.iceff.org/fpc7baetensimprovisateurwebdigit.pdf>).

²⁵ Vincent Tholomé, *The John Cage experiences. 8 solos, duos ou trios (avec choses)*, Reims, Le Clou dans le fer, coll. « expériences poétiques », 2007.

²⁶ *Ibid.*, quatrième de couverture.

27 *Ibid.*, quatrième de couverture.

28 Sur la question de la contrainte dans le travail de Vincent Tholomé, voir Jan BAETENS, « Vincent Tholomé ou la voix qui sort du placard », dans *Indications*, 64^e année-n°4, 2007, p. 81-88.

29 Il s'agit, dit le titre, de « 8 solos, duos ou trios (avec choses) » (je souligne).

Écrire un texte – un seul – où le hasard interviendra non comme thème mais comme élément structurant, nécessaire à la composition. Tout y sera tiré au sort : le nombre de phrases, ce dont elles parleront, etc. Puis : on se prendra au jeu. On écrira un autre récit. Puis un autre²⁷.

La métaphore du jeu de hasard est révélatrice et rappelle bien entendu la tradition oulipienne²⁸ : elle situe le sujet de l'écriture dans la dépendance du système linguistique auquel il se voit assujéti. L'auteur ne se donne pas pour ambition de dire quelque chose sur John Cage, de tenir un discours à son propos ; il rejoue à son tour un ensemble de savoirs le concernant, recompose le déjà écrit, en se soumettant au hasard du tirage au sort, pour sélectionner tant les éléments à combiner que les règles d'agencement à mettre en œuvre. La création (pour autant qu'on puisse encore parler de création) ne se réduit toutefois pas à la seule combinatoire signifiante : l'auteur joue, mais ensuite « se prend au jeu » et c'est ainsi que le jeu se mue en récit.

L'idée et, plus largement, la signification ne sont donc pas évincées dans cette expérience (comme elles le sont dans certaines poésies sonores), mais elles n'engendrent pas la prise de parole ; l'initiative est au contraire laissée au système des signifiants. Ceux-ci, s'enchaînant selon des lois qui sont celles de la métaphore et de la métonymie, produisent de la signification. Tel est le principe qui régit le livre dans toutes ses composantes, y compris thématiques, toutes les « expériences » qui forment le livre gravitant autour d'un motif insistant : la tête de John Cage est un trou noir. Vincent Tholomé ne raconte pas chronologiquement la vie et l'œuvre de John Cage ; il se concentre sur la seule année 1935 et circule de façon spiralaire autour de ce trou énigmatique qui rend John Cage insaisissable.

C'est ici que la référence au hasard prend toute sa valeur. Déterminante à plus d'un titre dans le livre – comme dans l'œuvre de John Cage, comme dans celle de son amant, Merce Cunningham, danseur (auquel Tholomé fait une grande place dans son livre) dont on dit qu'il est celui qui a introduit le hasard dans l'art de la danse –, cette référence conduit l'expérience au-delà de la seule contrainte, car le hasard opère ici en deux sens différents : à côté du hasard probabiliste qui préside au tirage au sort évoqué jusqu'ici, Vincent Tholomé fait droit, tout comme John Cage, au hasard de l'accident, de l'aléa. On connaît le fameux 4'33", de John Cage, plage de silence d'une durée de quatre minutes et trente-trois secondes : une des fonctions de cette œuvre est de capter les sons extérieurs qui interviennent dans toute situation musicale (au minimum, les battements du cœur, disait Cage), de faire de ces sons, généralement considérés comme parasitiques, des accidents imprévisibles que l'œuvre a pour objectif d'intégrer. De son côté, Vincent Tholomé compose son texte pour le rendre accueillant à l'aléatoire, comme si le système signifiant ne devenait intéressant qu'au moment où il déraile. C'est sans doute à une telle ouverture que participe le travail de l'objet et du geste qui traverse tout le livre²⁹ : le texte est scandé de très nombreuses indications (à la manière de didascalies) qui appellent le récitant, « John Cage ou son équivalent », à jouer avec un objet ou à effectuer un geste particulier. Pour le premier texte, par exemple, il s'agit de faire rouler un petit bolide rouge miniature : il faut dire que cette « expérience » raconte la rencontre de John Cage et de sa femme dans un... accident

(de voiture). Dans le quatrième texte, l'allusion à l'œuvre de John Cage est plus claire encore, puisque « John Cage ou son équivalent » doit cette fois, en frottant des « petits objets sans importance » sur le micro, faire « entendre l'inaudible³⁰ ». Significativement, les « didascalies » coupent à peu près systématiquement les phrases en leur milieu, comme si le travail de l'objet ou du geste venait contrecarrer le mouvement de la parole, l'accidenter.

« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », écrivait Mallarmé, combinant les deux valeurs du concept de hasard. Une semblable combinaison régit la dialectique de la parole et du langage chez Vincent Tholomé. Plutôt qu'un instrument expressif, le langage opère comme une mécanique qui génère son propre mouvement, mais qui a le pouvoir d'intégrer ce qui échappe au système. Le verbalisme n'implique donc pas ici que celui qui prend la parole se complaise dans le système signifiant, mais bien qu'il croie en la vertu inventive du verbe, précisément parce que la langue n'est pas seulement un système. On comprend alors pourquoi Tholomé travaille toujours à la croisée de la poésie et de la scène : la performance scénique, en tant qu'elle fait place à l'improvisation, est le lieu privilégié de l'avènement espéré.



L'oral et l'écrit : Jacques Bonnaffé et Jean-Pierre Verheggen

L'Oral et Hardi est une « allocution poétique conçue, jouée et mise en scène par Jacques Bonnaffé³¹ », à partir (pour l'essentiel) de textes de Jean-Pierre Verheggen. Le spectacle a connu plus de 200 représentations à ce jour et il est désormais édité sous la forme d'un livre-CD. Le personnage principal du spectacle comme des textes à partir desquels il est composé n'est autre que la langue – la langue sous toutes ses formes : orale ou écrite, substantielle ou systémique, aliénante ou libératrice... D'un côté, Verheggen et Bonnaffé parodient à qui mieux mieux le verbalisme de ce qu'on appelle aujourd'hui « la com ». Tout y passe, pour le plus grand plaisir du spectateur : le discours politique creux, la novlangue managériale, le verbiage du téléphone portable, le parler des banlieues, la rhétorique du commentaire sportif (quand il s'agit de meubler coûte que coûte), etc. De l'autre, le verbalisme est revendiqué tout au long du spectacle : il serait même l'unique voie de salut, comme en témoigne tout particulièrement « Logorrha-Bouffe/Ouverture (éloge de la logorrhée)³² », extrait du recueil *Ridiculum vite*. Le poète nous submerge de mots et nous enjoint à commettre avec lui le « péché de chair linguistique ». Il s'agit d'inventer une langue charnelle, substantielle, pour renouer avec l'être :

Avec moi, dans la langue ! Jusqu'au trognon d'son plus profond ! Jusqu'au trou du tron d'sa miola !

Contre toute attente, le verbalisme, alors, nous libère ; il est « oxygénation ». Telle est l'ambition centrale de l'œuvre de Verheggen : libérer la langue en éclipsant l'oreille au profit de la bouche, non pas celle qui cause, mais celle qui mastique, qui malaxe, qui mâchouille³³ ;

³⁰ Vincent Tholomé, *The John Cage experiences*, op. cit., p. 25.

³¹ Jacques Bonnaffé, *L'Oral et Hardi*, textes de Jean-Pierre Verheggen, Paris, Camino Verde, 50 p. + CD.

³² *Ibid.*, p. 19-21.

³³ Cf. Jean-Pierre Verheggen, *Artaud Rimbur* (1990), Paris, Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 2001, p. 23. Le volume contient également *Ridiculum vite*.



en se riant des normes et des bienséances³⁴ ; en faisant « la fête aux mots pour devenir illimités³⁵ ! » ; en rendant la langue au corps, au rythme et au souffle via la profération ; etc. L'ambivalence du verbalisme est ainsi condensée dans ce spectacle, comme dans toute l'œuvre de Verheggen, où l'inventivité linguistique n'est jamais gratuite, mais vient toujours répondre à la mortification du langage au quotidien. De là ce que Verheggen appelle son « langage » : il écrit contre ceux qui pervertissent la langue, soit en en faisant un instrument d'oppression, soit en la vidant de toute substance³⁶.

Dans son versant créateur, le verbalisme de Verheggen et Bonnaffé apporte un éclairage remarquable sur un enjeu cardinal du verbalisme au théâtre et, notamment, sur le succès actuel du genre de la performance poétique (également pratiqué par Verheggen). Cet enjeu est parfaitement cerné dans le titre du spectacle, *L'Oral et Hardi*, en ce qu'il renvoie, sur le mode du calembour, à la dialectique de l'oral et de l'écrit. Le verbalisme de Verheggen et Bonnaffé tire en effet son efficacité de la complémentarité entre les deux termes, complémentarité aussi essentielle que celle qui unit Laurel et Hardy. Certes, l'appel à l'oralité est constant dans le spectacle, mais Verheggen se montre parfaitement conscient de la dérive à laquelle peut mener le culte de la profération :

J'dis tout ça en faisant le zigoto qui charrie qui rimaille cacate et cacaïlle [...] mais c'est l'piège fondamental de l'oral et de tout ce qui s'écrit en vue d'oralement performer ! C'est qu'à un moment donné, on n'arrive plus à distinguer la caque, du caquet de virtuosité³⁷ !

L'écriture de Verheggen comme le spectacle reposent, à vrai dire, non pas simplement sur la valorisation de l'oral au détriment de l'écrit (l'esthétique théâtrale d'Artaud a souvent été interprétée en ce sens et c'est précisément cette vision réductrice d'Artaud que Verheggen dénonce dans *Artaud Rimbur*), mais, au contraire, sur le lien nécessaire entre l'oral et l'écrit, qui seul peut atteindre au réel de la langue, rejoindre la *lalangue*.

En effet, nous l'avons vu, la distinction entre la langue et la *lalangue* ne se réduit pas à celle du flux sonore et de l'articulation signifiante. La *lalangue* suppose déjà l'articulation signifiante, qui est d'ailleurs la condition du lapsus et du mot d'esprit. Il en va de même pour que le calembour opère. Soit le début de « Avec Arthur Rimbaud », repris dans le spectacle :

Arthur une bonne santé ?
Pointure marcher sans difficulté dans tes nouveaux souliers ?
Pâturer traverser tout ce désert sans t'égarer ?
Voiture ne rien venir de mauvais de ce côté ?
Chaussure sacher sans ton chien dans ton jardin de photographié³⁸ ?

Tout se joue, c'est l'évidence même, dans le rapprochement opéré entre les substantifs en « -ur(e) » et les formes verbales interrogatives « As-tu », « Peux-tu », « Vois-tu » (et, une fois qu'on a compris, ce rapprochement n'est même plus nécessaire, voyez « Chaussures »). Verheggen complexifie la donne en multipliant les références culturelles (l'homme aux semelles de vent, l'appel du désert, la fascination pour la photographie, etc.) et les tournures parodiques (« sacher sans ton chien »). Mais le procédé fondamental tient bien en ce

³⁴ Cf. Jean-Pierre Verheggen, « Entre saint Antoine et San Antonio (manifeste cochon) », repris dans : Jacques Bonnaffé, *L'Oral et Hardi*, op. cit., p. 35-41.

³⁵ *Ibid.*, p. 38.

³⁶ Jean-Pierre Verheggen s'est longuement expliqué sur ce point dans le cycle de conférences qu'il a données à Louvain-la-Neuve en avril 2009, dans le cadre de la chaire de poétique de l'Université de Louvain. Cf. Jean-Pierre Verheggen, *J'aime beaucoup ma poésie*, préface de Pierre Piret, Carnières, Lansman, coll. Chaire de poétique, 2010.

³⁷ Jean-Pierre Verheggen, *Artaud Rimbur*, op. cit., p. 78.

³⁸ Jean-Pierre Verheggen, *Du même auteur chez le même éditeur*, repris dans : Jacques Bonnaffé, *L'Oral et Hardi*, op. cit., p. 25.

- 39 Ce dont nous faisons sans cesse l'expérience, par exemple lorsque nous demandons à notre interlocuteur d'épeler un mot pour lever une homophonie.
- 40 C'est pourquoi certains textes demeurent illisibles hors de leur profération (fût-elle silencieuse).
- 41 « ...Oui, mais pas par le même chemin. Rencontre avec Jacques Rebotier », entretien avec Nadine Eghels, *Autour de Jacques Rebotier*, Paris, Théâtre Nanterre-Amandiers, 1997, p. 5.
- 42 Rebotier.net
- 43 Cf. *Le Chant très obscur de la langue*, suivi de *Requiem*, Besançon, éd. Virgile, coll. Ulysse fin de siècle, 2001.
- 44 « J'ai toujours eu une petite tendresse pour les mots qui ont disparu et qui n'existent plus que par leur préfixe. Par exemple le mot « duire » n'existe plus. Il n'existe plus que sous la forme « déduire », « induire ». Alors que « duire » voulait dire « faire passer par un trou ». Pour VoQue c'est pareil. Le verbe « voquer » n'existe plus, pourtant il existe sous la forme « convoquer », « révoquer », « invoquer », « provoquer »... Donc « voquer » signifie faire des choses avec sa voix. » (« L'homme d'un théâtre multiple, interview de Jacques Rebotier », propos recueillis par Laure Dubois, décembre 2006, <http://www.evene.fr/theatre/actualite/interview-jacques-rebotier-omme-theatre-chaillot-584.php>)
- 45 « ... Oui, mais pas par le même chemin. Rencontre avec Jacques Rebotier », *op. cit.*, p. 19.

télescopage de l'oral et de l'écrit : c'est si vrai que le lecteur de ces vers doit les oraliser (Arthur > As-tu) quand le spectateur doit en quelque sorte les écrire mentalement pour restaurer des unités signifiantes distinctes (la suite phonique indistincte [aty] se divisant en Arthur et As-tu). C'est l'écrit qui lève l'homophonie³⁹ (en tant qu'elle est le réel de la langue) comme c'est l'oral qui l'établit⁴⁰ – c'est donc bien dans l'intervalle de l'oral et de l'écrit que tout se joue.

On mesure ici la complexité du travail de l'acteur, qui ne doit pas simplement réciter le texte de manière expressive (ce serait même parfois contre-productif, ici), mais qui doit aiguïser l'oreille analytique multiple du spectateur (auditeur). Dans la version qu'en donnent Bonnaffé et Verheggen, non seulement le verbalisme ne contredit donc pas la théâtralité, mais l'écrit, entendu comme principe de distinction signifiante dans le flux phonique, en devient la condition.



Malaise dans la communication : Jacques Rebotier

Initialement écrivain et compositeur, Jacques Rebotier est venu au théâtre à force de multiplier les pratiques croisées de la poésie, de la musique et de la performance :

Depuis longtemps j'écris parallèlement des textes et de la musique, les deux voies s'ignoraient, parallèles... puis les chemins se sont rejoints. À force de dire les textes, ou de mettre en espace les concerts, je suis arrivé au théâtre. Par la face nord et par la face sud⁴¹.

Acteur et metteur en scène, il dirige aujourd'hui la compagnie voQue (« voix, invocation, équivoque », précise-t-il sur son site⁴²), une structure de production musicale, poétique et théâtrale, qui présente des lectures-performances, du théâtre-installation, des pièces musicales. Il publie également du théâtre et des ouvrages divers, souvent inclassables. Comme celle de Verheggen, toute son œuvre interroge obstinément la langue et la *lalangue*, leurs savoirs respectifs, ce qu'elles disent et peuvent dire l'une et l'autre, et combine réflexion et engagement. Dans ses textes, Rebotier relève ainsi avec une ironie parfois féroce tout ce qui, dans les usages linguistiques contemporains, contribue à établir ou à consolider les rapports de domination : euphémismes, non-dits, violence symbolique, etc. Cet engagement va de pair avec une analyse précise, rigoureuse voire érudite de la langue : il s'agit de retrouver « le chant très obscur de la langue⁴³ », en envisageant celle-ci sous tous les angles – sonore, musical, étymologique⁴⁴, historique, grammatical, logique... –, l'enjeu étant de « restituer la rumeur originelle de la langue⁴⁵ », d'accéder à son envers (comme le suggère le titre d'un livre et d'un film-performance : *Le Dos de la langue*).

Le travail de Jacques Rebotier est porté par une conscience aiguë du malentendu qui caractérise paradoxalement la relation entre les êtres parlants. Il répond ainsi à l'un des mots d'ordre du jour, à savoir la communication. Comme Verheggen, Rebotier répond à l'invasion de la « com », aux formes qu'elle prend, aux effets de mode qu'elle génère, etc.

Mais, au-delà de cet imaginaire contemporain, c'est l'idéal même de la communication qu'il interroge, en tant qu'elle aurait le pouvoir de dissoudre les malentendus et de lever ainsi tous les malaises (dans le couple, dans l'école, dans le rapport au travail, dans le lien aux services publics, aux institutions, aux prestataires les plus divers) : que de spécialistes de la médiation, de l'écoute, de la parole claire, efficace ! Ce nouveau signifiant-maître a pour effet de placer le langage sous le registre de l'imaginaire : une communication réussie est une communication fluide ; elle ne laisse pas place à l'équivoque, pas plus qu'à la nuance ou à l'analyse. Elle s'attache plutôt à lisser les aspérités pour que s'impose d'elle-même une signification évidente, qui n'appelle aucun déchiffrement, qui ne s'interprète pas, car l'interprétation est sans fin.

L'œuvre de Rebotier dévoile, au contraire, en quoi le malentendu est inhérent à la langue, en est, pour ainsi dire, l'envers structural. *Le Dos de la langue*⁴⁶ contient ainsi un ensemble de douze textes courts significativement intitulé « Douze essais d'insolitude ». Ce sont autant d'adresses à l'autre par lesquelles un sujet tente vainement de sortir de sa solitude, d'entrer en relation avec son partenaire (le ton est celui de la scène de ménage) :

Toujours je te l'ai dit je t'en dis toujours mais t'écoutes jamais rien. J'te dis
 toujours la même chose mais t'écoutes jamais t'entends ? t'entends
 c'que j'te dis ? j'te dis rien j'te dis trop rien j'te dis plus trop rien
 hein, c'est ça ? (Premier essai)

Au-delà du reproche adressé à l'autre, c'est la solitude à laquelle confine inexorablement le langage qui se déduit de chacune de ces interpellations : pour appeler l'autre à m'entendre, je ne peux que jeter un cri dans le vide, manifester mon désespoir quant à sa surdité. Dans le film-performance que Rebotier a réalisé sur la base de ce recueil⁴⁷, ce désespoir est encore renforcé par le principe de jeu inventé pour l'occasion : face caméra, Élise Caron et Jacques Rebotier récitent simultanément le texte très rapidement, chacun manifestant à son partenaire la solitude irrémédiable à laquelle il est condamné. Le malentendu apparaît ainsi comme structural, il est l'aporie qui redouble toute adresse à l'autre, l'envers (ou le dos) de la langue : la communication est vouée à se mordre la queue, puisqu'elle ne peut exister qu'à se présupposer elle-même. Dans *Malaise dans la civilisation*, Freud montrait que, au-delà des malaises propres à chaque époque, c'est le fait même de la civilisation qui crée du malaise : la civilisation tente de remédier au malaise de l'homme, mais, ce faisant, elle le renforce, car « le prix à payer pour le progrès de la culture est une perte de bonheur, de par l'élévation du sentiment de culpabilité⁴⁸ ». C'est un semblable malaise structural que repère Rebotier, mais dans la communication.

Ce malaise ne confine nullement au désespoir ; il appelle plutôt à une vigilance de tous les instants dans le maniement de la langue. Tel est bien l'enjeu des textes et des spectacles de Rebotier, dont un autre texte du *Dos de la langue* nous livre un bel exemple. Son titre, « Loin du lion », désigne le procédé à partir duquel il est construit : une forme particulière

⁴⁶ Jacques Rebotier, *Le Dos de la langue*, Paris, Gallimard, coll. L'Arbalète, 2001.

⁴⁷ On en trouve des extraits significatifs sur son site.

⁴⁸ Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, traduction de l'Allemand par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, préface de Jacques André, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1995, p. 77.

49 Francis Ponge, *Méthodes*, Paris, Gallimard, coll. Idées, p. 20.

50 Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX: Encore*, op. cit., p. 34.

de paronymie, fondée sur l'inversion de lettres. Tout le texte procède de tels rapprochements (paronymies, paronomases, métonymies aussi), ce qui peut s'interpréter de deux façons. D'un côté, Rebotier ironise en nous démontrant comment la *lalangue* nous conduit quand nous croyons nous exprimer. De l'autre, en révélant cette dynamique, il s'en affranchit, se l'approprie voire s'en inspire : le texte ne confine en effet pas au non-sens ; il se mue au contraire en petite fable et se conclut sur une morale qui appelle, c'est le moins qu'on puisse dire, à la méditation : « Mais comment nier... rien ? » La langue devient ainsi un matériau sonore dont l'acteur se joue, mais cela n'implique en aucune façon d'en dénier la portée signifiante. C'est précisément ce déni, qui régit notre relation habituelle à la langue, que la poésie de Rebotier réfute. Comme Francis Ponge le précisait dans *Méthodes* : « PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS ⁴⁹ ». Il ne s'agit pas de s'enfermer dans la sonorité, dans le ludisme, mais bien de tenir compte de la *lalangue* sous la langue et d'en capter le savoir propre. Ici encore, le verbalisme poétique répond au verbalisme creux du discours courant, que Lacan écrivait « *disque-ourcourant* ⁵⁰ » pour souligner combien ce discours tourne sur lui-même et se heurte à l'impossible de la rencontre si bien mis en scène dans les « essais d'insolitude ».

Conclusion

Ces quelques exemples auront suffi à le montrer : le verbalisme dans le théâtre contemporain est pluriel car il répond à un état du discours (des relations du sujet au langage et à l'autre) complexe. Le verbalisme, dans sa définition traditionnelle, ne peut plus faire aujourd'hui l'objet d'un jugement de valeur consensuel et partagé. Il faut en effet tenir compte d'un acquis théorisé par les sciences humaines, mais dont les artistes et écrivains eurent les premiers l'intuition, à savoir que le verbalisme est inhérent à l'humanité. Explorer les multiples facettes du verbe, son double réel fonctionnel et substantiel, ses effets aliénants comme ses enjeux émancipateurs, les différents traitements dont il fait l'objet (par l'idéologie de la communication, par exemple) ; analyser les dérives qu'il subit et mettre en garde contre les mécanismes de domination qu'il autorise ; en restaurer constamment la valeur, en rectifiant, comme le voulait Confucius, les dénominations, en interrogeant la portée des liens qu'il instaure entre les signifiants – tout cela fait désormais partie des missions cardinales des arts de la parole, le théâtre en premier lieu.

Le théâtre permet plus spécifiquement, on l'a vu, d'interroger la dialectique de la parole et du langage, et les enjeux de la prise de parole au travers de la performance verbale, qui ne dénie pas le système, mais qui ne s'y enferme pas ni ne s'y réduit. Le verbalisme au théâtre affirme cette théâtralité de la parole – dans son rapport nécessaire à l'écrit, comme le montre bien *L'Oral et Hardi*. Il mine ainsi la distinction, qui pêche par excès de facilité, entre théâtre du texte et théâtre-performance, contraignant les études théâtrales à revoir certaines catégories et oppositions considérées comme structurantes. Pour toutes ces raisons, le verbalisme s'est imposé comme une orientation esthétique, minoritaire mais pas secondaire ni insignifiante pour autant, du théâtre contemporain.