

**Éclats**

ISSN : 2804-5866

: COMUE Université Bourgogne Franche-Comté

5 | 2025

Les mots hors du livre

# Des maux aux mots : la graphie en scène comme représentation du non-dit et de l'indicible

*Des maux aux mots: Written Words on Stage as the Representation of the  
Unsaid and the Unsayable*

Article publié le 20 décembre 2025.

**Lili Fevre**

DOI : 10.58335/eclats.684

🔗 <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=684>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques

Lili Fevre, « Des maux aux mots : la graphie en scène comme représentation du non-dit et de l'indicible », *Éclats* [], 5 | 2025, publié le 20 décembre 2025 et consulté le 14 juin 2026. Droits d'auteur : Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques. DOI : 10.58335/eclats.684. URL : <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=684>

La revue *Éclats* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

# Des maux aux mots : la graphie en scène comme représentation du non-dit et de l'indicible

*Des maux aux mots: Written Words on Stage as the Representation of the Unsaid and the Unsayable*

## Éclats

Article publié le 20 décembre 2025.

5 | 2025

Les mots hors du livre

Lili Fevre

DOI : 10.58335/eclats.684

 <https://preo.ube.fr/eclats/index.php?id=684>

Le texte seul, hors citations, est utilisable sous [Licence CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques

---

La graphie : matière et matériau  
De l'indicible aux non-dits : quand les mots se font silence

---

- 1 Théorisée par Jean-Pierre Ryngaert et Ariane Martinez dans leur ouvrage éponyme<sup>1</sup>, la graphie en scène se définit comme la matérialisation de l'écriture, soit tous les écrits présents sur scène, sur quelque support que ce soit. Ce procédé de mise en scène, tout à la fois scénographique et dramaturgique, donne au texte présent sur le plateau un autre statut : il doit être envisagé autrement que le texte dit par les comédiens. En s'appuyant sur trois spectacles contemporains entretenant un rapport ténu avec le réel et la question du traumatisme, *2666* mis en scène par Julien Gosselin (2016), *Guerre et Térébenthine* mis en scène par Jan Lauwers (2019) et *Face à la mère* mis en scène par Guy Cassiers (2024), nous cherchons à analyser la façon dont la graphie en scène apparaît comme la tentative d'une représentation

des non-dits ou de l'indicible. En s'appuyant sur la réflexion de Jankélévitch<sup>2</sup>, nous appelons ici indicible tout ce qui est inexprimable, ce qui ne peut être dit, ce que le langage échoue à partager. À partir de cela, nous définissons le non-dit comme ce qui est implicite ou secret, ce qui est exprimable mais reste inexprimé, ce qui n'est pas énoncé. De la liste interminable des victimes de féminicides dans *2666*, aux descriptions des combats de la Première Guerre Mondiale dans *Guerre et Térébenthine* et au deuil du fils dans *Face à la mère*, la graphie en scène existe comme une matérialisation scénique (voire scénographique) d'une forme d'irreprésentable qui empêche ou interdit la représentation réaliste (soit d'un point de vue éthique et politique, soit parce que matériellement et techniquement irréalisable). Elle apparaît alors comme une résolution possible face aux impossibilités d'une œuvre.

- 2 *2666* mis en scène en 2016 par Julien Gosselin est une adaptation du roman-fleuve éponyme<sup>3</sup> de Roberto Bolaño. L'œuvre s'articule autour de la figure de l'écrivain Benno von Achimboldi, auteur chimérique et mystérieux, et de la ville mexicaine de Santa Teresa, pendant fictionnel de la Ciudad Juarez, ravagée par les féminicides. Composée de cinq parties distinctes, l'œuvre consacre sa quatrième section, intitulée *La Partie des crimes*, à la description et à l'énumération des meurtres que Bolaño relate avec minutie – une partie que Julien Gosselin met en scène en utilisant la graphie et en rompant avec le réalisme auquel il a souvent recours dans ses spectacles, notamment à travers la vidéo filmée en direct.
- 3 En s'appuyant sur des notes laissées par son grand-père, Stefan Hertmans nous raconte, dans *Guerre et Térébenthine*<sup>4</sup>, son histoire et, à travers elle, celle du siècle dernier : depuis la passion d'Urbain Martien pour la peinture jusqu'au profond traumatisme de la Première Guerre Mondiale. Jan Lauwers, dont les spectacles mêlent théâtre, danse et musique, crée dans sa mise en scène de l'œuvre en 2019, un spectacle qui met le récit et la narration au cœur de sa dramaturgie.
- 4 Dans *Face à la mère*<sup>5</sup>, mis en scène par Guy Cassiers en 2024, Jean-René Lemoine écrit et interprète sa propre histoire. Dans une adresse à sa mère dix-huit ans après sa disparition et au-delà de la mort, il parle d'exil, de séparation familiale, d'amour et de deuil. Dans ce spectacle, Guy Cassiers travaille sur la matérialisation de la remémo-

ration et de la commémoration, faisant appel, comme il en a l'habitude dans ses mises en scène, aux arts graphiques et visuels et aux nouvelles technologies.

- 5 Si *2666* et *Guerre et térébenthine* sont des adaptations scéniques d'œuvres non-dramatiques dans lesquelles la graphie apparaît comme une trace de l'œuvre originelle, nous ne nous intéressons pas ici au rapport entre l'œuvre adaptée et son adaptation, mais à ce que l'usage de la graphie traduit de la relation entre maux et mots. Nous appelons ici « maux » l'acte violent et la blessure qu'il provoque. Nous nous appuyons sur le concept de trauma tel qu'il est défini par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse* : « [les] conséquences sur l'ensemble de l'organisme d'une lésion résultant d'une violence externe<sup>6</sup> ». Pour faire écho aux mots de Freud<sup>7</sup>, ce que nous qualifions ici de maux, serait tout à la fois l'événement vécu et les troubles qui en résultent. La graphie semble permettre, dans ces trois spectacles, l'apparition du traumatisme en tant que tel, dont l'indicible et les non-dits sont tantôt les causes tantôt les effets. À partir de ces œuvres, en pensant la graphie comme matière et matériau puis sa relation au(x) silence(s), nous voulons donc explorer la façon dont la graphie permet de mettre en scène ce qui n'est pas, ou ne peut pas être, dit.

## La graphie : matière et matériau

- 6 Comme le soulèvent Jean-Pierre Ryngaert et Ariane Martinez : avec la graphie en scène les mots deviennent à la fois matière scénographique et matériau dramaturgique.

Se pose en outre la question du rôle attribué, dans l'économie générale de la représentation, à ces matériaux textuels : par leur seule présence, les graphies activent les tensions fondatrices de l'art théâtral – le verbe et la chair, le lu et le vu, la dramaturgie du texte et celle du spectacle –, et interrogent tout particulièrement la place et la fonction de l'acteur, pour qui elles sont aussi bien un partenaire qu'un concurrent, voire un substitut<sup>8</sup>.

- 7 Dans l'analyse de la graphie, il apparaît alors essentiel de considérer cette valeur double en interrogeant la fonction du texte mis sur scène (et non plus seulement *en scène*) : analyser sa nature en se plaçant du

côté de la dramaturgie, et penser sa matérialisation scénique, en questionnant son existence scénographique. La matérialisation du texte lui donne un statut particulier : il n'est pas compris sur le même plan que le texte mis en voix. Et ce, malgré le fait que, dans les trois spectacles, le matériau graphique soit extrait de la même œuvre que le reste du texte.

- 8 Dans *Face à la mère*, les phrases en graphie ne sont pas prononcées par le comédien. Elles apparaissent alors, entre autres, comme la symbolisation de ce que l'auteur et interprète n'a pas pu, ou pas su, dire à sa mère. Guy Cassiers choisit de projeter certains mots du texte de Jean-René Lemoine derrière le comédien. Le texte, lettres blanches sur fond noir, reste un moment en scène avant de se flouter puis de disparaître progressivement. Les mots apparaissent en grand, se superposant parfois à l'image démesurée du comédien de face et de profil, image filmée en live et projetée en noir et blanc. La police semble flotter au milieu d'un écran tellement plus grand qu'elle, et les phrases courtes choisies pour apparaître renforcent cette impression. Entre l'adresse silencieuse et la disparition progressive, Guy Cassiers semble faire exister, par la graphie, une forme fantomatique du souvenir qui hante par ailleurs l'intégralité de la pièce.
- 9 Dans *Guerre et Térébenthine*, la graphie permet de créer une rupture avec le récit de l'enfance du protagoniste et de représenter l'atrocité de la Première Guerre Mondiale. La graphie s'entremêle à la narration propre à la forme du théâtre-récit : Viviane De Muynck, comédienne, porte, entre lecture et récit, une partie importante du texte. Placée en avant-scène, au centre du plateau, elle s'appuie régulièrement sur un grand carnet qui rappelle ceux retrouvés par Stefan Hertmans. Tandis que la narration incarnée semble permettre de raconter les combats à l'échelle d'Urbain Martien, la graphie apparaît comme le récit de la guerre qui dépasse l'intime. Le texte est projeté en larges lettres blanches, derrière elle, sur six grands panneaux de bois alignés mais indépendants, suspendus à environ un mètre du sol en fond de scène. Simultanément à l'apparition de la graphie, les corps des comédiens se battent, tombent et sont jetés sur ces panneaux, créant un mouvement qui vient, par instants, séparer légèrement les mots. Les comédiens viennent frapper les panneaux de bois, pour les faire bouger, ajoutant à l'intensité, ou plutôt à la violence, de cette scène de guerre. Il y a dialogue et interférence entre la scénographie et les

comédiens : les heurts contre les panneaux provoquent un contact direct, et donc, une relation physique, entre les mots et les corps.

- 10 Dans *La Partie des crimes* de 2006, les descriptions des féminicides sont précises, détaillées et rapides. Elles se succèdent sur le plateau. La scène est noire, avec pour seule lumière des tubes fluorescents blancs, placés au sol et s'élevant verticalement. Le texte est projeté en lettres blanches sur un grand écran noir situé sur la partie supérieure du plateau. Le rapport factuel des meurtres et des violences et l'enchaînement des noms, des dates et des blessures accentuent la grande violence de ce qui est raconté :

La morte avait cinquante ans [...]. Elle s'appelait Felicidad Jiménez Jiménez et travaillait à la maquiladora Multizone-West. Les voisins la trouvèrent étendue sur le sol de sa chambre, le bas du corps dénudé à partir de la taille, avec un morceau de bois incrusté dans le vagin. La mort était due aux multiples coups de couteau, le médecin légiste en dénombra plus de soixante-dix, que lui avait assenés son fils, Ernesto Luis Casillo Jiménez, avec lequel elle vivait<sup>9</sup>.

- 11 La graphie en scène impose un rythme de lecture de plus en plus soutenu. La durée<sup>10</sup> de la scène et l'accélération de la projection est renforcée par un crescendo lumineux et sonore. Les tubes lumineux, dispersés sur le plateau, s'allument et s'éteignent successivement, et la musique est de plus en plus intense. Si la graphie apparaît à plusieurs moments du spectacle pour soutenir une action scénique (traduction, sous-titre ou narration), elle est ici le principal élément dramaturgique et scénographie sur une scène désincarnée. Dans cette *Partie des crimes*, Julien Gosselin ne renonce pas à la représentation des nombreux meurtres mais refuse une représentation réaliste des différents féminicides. Il rompt ainsi avec la figuration, à laquelle il a pourtant recours à de très nombreuses reprises, notamment par le biais de la vidéo. Il n'impose pas à ces violences une image unique. Il y a un déplacement de la représentation scénique vers la représentation mentale.
- 12 Représentation mentale certes, mais représentation *malgré tout*, pour faire écho à l'œuvre de Georges Didi-Huberman<sup>11</sup>. Car en scène, si la graphie est mot, elle est aussi image, au-delà même d'ailleurs de ce qu'elle convoque chez le spectateur : un même mot a un écho diffé-

rent pour chacun, chacun en a sa propre acception et s'en construit sa propre représentation mentale qui fait donc nécessairement appel à l'imagination, du latin *imaginatio* signifiant « image » ou « vision » et dérivé de *imaginari* soit « se figurer, s'imaginer, » et lui-même dérivé du latin *imago*, soit littéralement : « image ». Le mot convoque donc l'imagination et, par là-même, fait image. Comme le rappelle Véronique Elefteriou-Perrin :

Georges Didi-Huberman disqualifie toutefois le terme d'inimaginable et érige le vestige imagé et textuel en réponse à la langue de la *désimagination*, la langue de l'anéantissement, en réponse au projet même des bourreaux qui était l'oblitération littérale de ses témoins, humains ou objets. Pour compenser toutes les traces matérielles disparues lors des campagnes d'effacement des preuves des massacres, de crémation des corps exhumés des fosses communes, de destruction par les SS des archives des camps<sup>12</sup>.

- 13 Si Georges Didi-Huberman et Véronique Elefteriou-Perrin font ici référence à la représentation de la Shoah, cette réflexion peut s'étendre à tous les unimaginables, les irreprésentables et les indicibles, ces mots qui s'arment de préfixes privatifs et de négations. Si ces termes ne sauraient à eux seuls rendre compte de l'ensemble des maux abordés dans les spectacles de notre corpus, le terme « unimaginable » semble pouvoir être appliqué avec justesse aux crimes de masse que constituent les féminicides de la Ciudad Juarez ainsi qu'à la violence extrême des combats de la Première Guerre mondiale. La graphie en scène permet dès lors de refuser la *désimagination* et l'irreprésentable. Dans *La scène sans la scène (mettre en scène, mettre hors-scène)*, Arnaud Rykner écrit :

pour dépasser le simple « effet de scène » qu'autorise la forme dramatique traditionnelle, le théâtre doit faire son deuil de la scène, la repousser dans ses marges, la condamner au lointain pour la faire exister – lointain du récit ou lointain des coulisses : lointain du hors-champ. L'efficacité de la représentation passe par son abolition, par le renoncement à montrer ce que l'on veut faire voir<sup>13</sup>.

- 14 La graphie en scène permet de représenter sans montrer et de faire trace pour faire mémoire.

- 15 Le lien entre la graphie et la notion de trace renvoie aussi à la valeur testimoniale des mots présents sur le plateau.

Comme l'auteur-metteur en scène manifeste sa présence – de manière plus ou moins marquée – à travers les graphies en scène, la possibilité d'établir avec le spectateur une communication de personne à personne, qui ne serait pas seulement directe mais intime, se fait jour. Que les graphies tendent à faire de la scène une extension physique du livre et appellent une individualisation, sinon une intériorisation, du rapport des spectateurs à la pièce, ou qu'elles partagent un "choc" d'écriture en plaçant ces mêmes spectateurs au plus près de ce qui a été pour l'auteur une injonction à témoigner, elles favorisent un approfondissement de la relation entre scène et salle<sup>14</sup>.

- 16 Il n'y a plus de médiateur entre le texte et le spectateur. La graphie permet une adresse frontale au public, sans l'intermédiaire des personnages ou des comédiens, instaurant ce que Jean-Pierre Ryngaert et Ariane Martinez qualifient de « forme de communication muette mais directe<sup>15</sup> ». Il y a une apparition scénique de la figure de l'auteur. Cette adresse frontale au public accentue la qualité testimoniale du texte en graphie et donne au propos une valeur de document. La graphie apparaît comme la marque d'une authenticité. Cette « communication muette » semble par ailleurs s'établir particulièrement lorsque les écritures présentes visuellement sur le plateau existent par elles-mêmes : lorsqu'elles sont des entités représentatives indépendantes.

## **De l'indicible aux non-dits : quand les mots se font silence**

- 17 Si la graphie existe comme une entité représentative indépendante, alors elle existe comme potentiel « substitut » du comédien. Cette idée, soulevée précédemment par Jean-Pierre Ryngaert et Ariane Martinez, nous apparaît ici particulièrement intéressante. En effet, si elle se substitue au comédien, alors la graphie se substitue, entre autres, à sa voix. Et si le texte advient par le biais de la projection, la parole, quant à elle, est alors empêchée. Julien Gosselin explique au sujet de *La Partie des crimes* :

Parvenir à une certaine forme de la disparition de l'acteur derrière la littérature, en laissant celle-ci complètement à portée des spectateurs, dans une sorte de tête-à-tête collectif... Derrière la puissance de la musique, aussi. C'est cela, et c'est la tension entre cela et des moments d'acteur, de jeu, que j'avais envie de créer dans un spectacle. Et là, j'ai l'impression de l'avoir fait<sup>16</sup>.

- 18 L'énumération utilisée dans 2666, et de façon plus générale par l'écriture portée au plateau, induit une déshumanisation scénique renforcée par la confrontation entre passages joués (sur scène et à l'écran) et graphie en scène. La *disparition* du comédien au profit du dispositif entraîne un glissement dans la posture de réception du spectacle : de spectateurs et auditeurs, les membres du public deviennent spectateurs-lecteurs.
- 19 À propos du spectacle *Bleu Horizon* (2008) mis en scène par Pierre Longuenesse, Jean-Pierre Ryngaert et Ariane Martinez évoquent un procédé similaire à celui utilisé par Julien Gosselin dans 2666 pour évoquer les morts :

L'activité du conteur se pétrifie progressivement au fil des découvertes macabres jusqu'à céder la place et s'effacer derrière une autre "voix" écrite qui, silencieuse, déroule sur un mur noir en fond de scène le récit des morts, en phrases d'abord uniques et lisibles, puis chorales, plurielles, bientôt innombrables : expression de l'indicible du deuil<sup>17</sup>.

- 20 L'écriture devient une solution face à l'expression non seulement de la violence, mais bien plus largement de l'absence, de la mort et du deuil. Dans *La Partie des crimes* de 2666, la liste des meurtres et des victimes, des viols et des tortures physiques, semble interminable. Dans cette scène, nous pouvons noter des ressemblances avec le spectacle *Jardinage Humain* mis en scène par Rodrigo García en 2003, dans lequel il affiche une « liste des personnes ayant commis des actes de répressions et de torture entre 1976 et 1983 en Argentine<sup>18</sup> ». Bien au-delà de la proximité géographique des événements dont il est question, le procédé est semblable, tant dans l'idée de systématisation provoquée par la présence scénique de l'écriture et par l'énumération, que dans l'impression d'une liste sans fin :

La spécificité du matériau, un texte long et répétitif dont le défilement lent et lumineux est contrôlé depuis la régie, lui confère de surcroît un caractère inéluctable : rien ne semble enrayer la mécanique de la projection<sup>19</sup>.

- 21 Ce « caractère inéluctable » semble être un effet systématique à la projection d'une liste, qu'il s'agisse de dénoncer les bourreaux comme chez García ou de lister les victimes comme chez Bolaño. Dans *La Partie des crimes* de 2666, la projection en graphie des violences subies par les victimes de Santa Teresa est accompagnée par une musique électronique qui s'amplifie en volume et en intensité et participe au crescendo de la scène. Jean-Pierre Ryngaert explique :

La graphie mise en image et en son se fait hurlement, exposant autant qu'elle la dénonce la violence [...]. La puissance traumatique du texte est renforcée par l'intégration du spectateur au dispositif. Diffusé frontalement et en grand format, le message vient réduire la distance qui sépare la salle de la scène : il est directement adressé au public qu'il prend à témoin, lui imposant une prise de position<sup>20</sup>.

- 22 Dès lors, le silence ne doit pas être compris comme la négation du son, mais plutôt comme l'absence de parole mise en voix.

- 23 Par l'absence de vocalité, Julien Gosselin incarne ici au plateau l'indicible de la mort, voire peut-être l'indicible dans la mort – comme Guy Cassiers symbolise, dans *Face à la mère*, le non-dit à la mort. Sans représenter les cadavres silencieux, Gosselin crée un espace physiquement désincarné et habité seulement par des souvenirs, répondant ainsi à l'indispensable sobriété du devoir de mémoire. Dans 2666, le langage est excessif par son accélération, le silence ou plutôt l'absence de parole prononcée n'existe pas comme une exténuation du langage.

Dans *Face à la mère* et dans *Guerre et Térébenthine*, la scène n'est pas désincarnée et la graphie entre en dialogue et en lutte avec les comédiens qui l'habitent : en dialogue chez Cassiers où les mots accompagnent et complètent le discours de Jean-René Lemoine et en lutte chez Lauwers où les hurlements se superposent au récit projeté, créant une sorte de polyphonie presque cacophonique.

- 24 Dans *Guerre et Térébenthine* quand la graphie apparaît, seul se fait entendre le bruit des corps qui s'empoignent et tombent au sol. Puis on entend les respirations des comédiens, et progressivement leurs gémissements, leurs plaintes inarticulées et leurs cris inintelligibles. Les corps meurtris semblent provoquer la graphie tandis que le constat de la destruction permet le retour à la narration, tout comme le récit d'anecdotes précises, aussi terribles soient-elles. Comme le souligne François Laplantine dans *Scènes et mises en scène* : « Il est difficile de dire l'extrême de la souffrance, car la souffrance peut aller jusqu'à détruire le langage<sup>21</sup> ». Faisant écho à l'échange entre Philippe Breton et David Le Breton dans *Le silence et la parole* :

[...] peut-être faut-il distinguer, à la manière de Jankélévitch, l'ineffable sur lequel l'homme est intarissable, à la manière des mystiques ou des amoureux, dire sans fin au risque du bavardage qu'on ne peut rien dire de l'expérience tant elle est merveilleuse et intense, et l'indicible qui arrache la parole de la gorge, la réduit au silence par désespoir de trouver les mots, l'homme alors se tait car le langage est brisé, la parole sans voix. L'indicible est une sidération de la pensée. Mais on en rencontre la butée dans des expériences également courantes, la douleur par exemple. L'homme qui souffre échoue à se dire<sup>22</sup>.

- 25 Là encore la graphie fait exister une forme particulière de silence : un silence bruyant, un silence hurlant, gémissant et musical. Un silence qui n'en est pas un. Jan Lauwers renverse les limites entre animé et inanimé : l'être animé (les comédiens) n'est plus doté de parole et l'inanimé (les panneaux de bois) porte les mots. François Laplantine écrit : « S'il n'y avait que du silence ou alors seulement de la parole, nous ne pourrions ni écouter la parole ni percevoir le silence. Les mots ne cessent de renvoyer au silence comme le mouvement à l'immobilité, comme la présence à l'absence et la nuit au jour<sup>23</sup>. » Et c'est peut-être là que se situe le silence dont nous parlons ici : nous sommes face à un silence qui n'est silence que par l'absence de parole prononcée. « Personne ne dit mot » apparaît en projection sur les panneaux de bois de *Guerre et Térébenthine* et le public entend les plaintes, les combats et la musique qui monte. « Le monde est silencieux et incompréhensible » est-il noté quand la musique commence, suite de notes disharmoniques jouées au plateau. Et la mise en scène nous donne à entendre le paradoxe<sup>24</sup>.

À propos du silence, Richard Rechtman, psychiatre, psychanalyste et anthropologue écrit :

À ce titre, il me semble que le silence fait intégralement partie de la grammaire de la violence, il en est la conséquence et la trace. Il représente à la fois le trauma de ce qui ne se dit pas et sa dénonciation, car là où réside ce blanc de l'histoire vient se dévoiler le fait que quelque chose est advenu qu'il est impossible de nier. Le silence s'oppose précisément au négationnisme qui lui redouble de vocabulaire pour dire que « ça n'a pas eu lieu ». Le silence témoigne de l'inverse sans pour autant en apporter une représentation transmissible<sup>25</sup>.

- 26 C'est là que réside, d'après nous, tout l'intérêt de la graphie en scène dans les œuvres de notre corpus. La graphie permet de faire exister l'indicible, les non-dits et le silence par l'absence de mots prononcés mais nous met face à un silence qui ne se tait pas, face à un silence qui dénonce. La graphie fait silence par contraste mais sans nier sa nature : elle est mot. La « grammaire de la violence » existe ainsi scéniquement dans tout son possible.
- 27 En conclusion, il semble pertinent d'ouvrir sur la notion d'incompréhensible. Dans *Silence ou indicible dans les expériences de violence extrême*, Richard Rechtman envisage le silence non plus seulement comme symptôme d'un indicible mais aussi comme celui d'un incompréhensible :

Car chacun sait justement que les silences se font entendre et disent souvent bien plus que les mots eux-mêmes. Comme les mots du langage ordinaire, ils décrivent des états intérieurs étroitement dépendants des états extérieurs. Dès lors, sont-ils la marque d'un traumatisme indicible, sont-ils les témoins d'un irréprésentable, sont-ils la conséquence du franchissement d'un impossible ? Ou sont-ils l'expression même de ce que la collectivité refuse d'entendre ou de voir et qui s'affiche précisément dans un silence lourd de sens que plus personne ne peut finalement dénier<sup>26</sup> ?

- 28 Dans son article *Le statut du témoin*, Annette Wiewiorka pose cette question : « Mais ces rescapés qui parlent, sont-ils pour autant écoutés<sup>27</sup> ? ». En s'appuyant sur les auteurs et les témoins de la Shoah (Robert Antelme, Charlotte Delbo, Primo Levi, etc.), elle fait elle aussi une différence importante entre ce qui n'est pas, ou ne peut pas être,

dit – l'indicible – et ce qui n'est pas, ou ne peut pas être, entendu – l'incompréhensible –, deux notions qui existent pourtant en écho et en tension. La graphie en scène apparaît alors comme une résolution scénique de cette ambivalence : sans faire disparaître la parole, elle fait entendre le silence, ou plus exactement l'absence de voix.

- 29 Avec la graphie en scène, les metteurs en scène font donc de l'indicible et des non-dits des mots-images, laissant entendre le silence. Ainsi, peut-être la graphie en scène ancre-t-elle le spectacle dans une esthétique du dévoilement.

---

Breton, Philippe et Le Breton, David. 2017. *Le silence et la parole. Contre les excès de la communication*. Toulouse : Érès. [en ligne] DOI : [10.3917/eres.breto.2017.01](https://doi.org/10.3917/eres.breto.2017.01) (<https://doi.org/10.3917/eres.breto.2017.01>).

Bolaño, Roberto. 2008. 2666. Paris : Gallimard.

Didi-Huberman, Georges. 2004. *Images malgré tout*. Paris : Éditions de Minuit.

Elefteriou-Perrin, Véronique. 2009. « La mise en mots de l'innommable ». *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 191(2) : 13-37. [en ligne] DOI : [10.3917/rhsho.191.0013](https://doi.org/10.3917/rhsho.191.0013) (<https://doi.org/10.3917/rhsho.191.0013>).

Hertmans, Stefan. 2015. *Guerre et Térébenthine*. Paris : Gallimard.

Laplantine, François. 2021. *Scènes et mises en scène. Essai sur le théâtre et la*

*danse contemporaine*. Paris : Presses Pocket.

Lemoine, Jean-René. 2006. *Face à la mère*. Paris : Les Solitaires Intempestifs.

Rechtman, Richard. 2023. « Silence ou indicible dans les expériences de violence extrême ». *A contrario*, n° 34(1) : 173-180.

Rykner, Arnaud. 2001. « La scène sans la scène (mettre en scène, mettre hors-scène) », dans Marie-Thérèse Mathet (dir.), *La scène, littérature et arts visuels*. Paris : L'Harmattan.

Ryngaert, Jean-Pierre et Martinez, Ariane (dir.). 2011. *Graphies en scène*. Montreuil : Éditions Théâtrales.

Wievorka, Annette. 2024. « Le statut du témoin ». *Mémoires*, n° 76(3) : 8-10.

---

1 Jean-Pierre Ryngaert et Ariane Martinez (dir.), *Graphies en scène*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2011.

2 Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris Flammarion, 1977.

- 3 Roberto Bolaño, *2666*, Paris, Gallimard, 2008.
- 4 Stefan Hertmans, *Guerre et Térébenthine*, Paris, Gallimard, 2015.
- 5 Jean-René Lemoine, *Face à la mère*, Paris, Les solitaires intempestifs, 2006.
- 6 Jean Laplanche et Jean-Bernard Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* [1967], Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 499.
- 7 « Nous nommons ainsi un évènement vécu qui apporte à la vie psychique, en un temps bref, un si fort accroissement d'excitation que sa liquidation ou remise en état selon la manière normale et habituelle échoue, d'où résultent nécessairement des troubles durables dans le fonctionnement énergétique. » Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 1969, p. 256-257.
- 8 Jean-Pierre Ryngaert et Ariane Martinez (dir.), *Graphies en scène*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2011, p.32.
- 9 Roberto Bolaño, *2666*, Paris, Gallimard, 2008, pp.594-595.
- 10 *La Partie des crimes* dure un peu plus d'une heure sur huit heures trente de spectacle (douze heures avec les entractes).
- 11 Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- 12 Véronique Elefteriou-Perrin, « La mise en mots de l'innommable », *Revue d'Histoire de la Shoah*, N° 191(2), 2009, 13-37. URL : <https://doi.org/10.3917/rhsho.191.0013>.
- 13 Arnaud Rykner, « La scène sans la scène (mettre en scène, mettre hors-scène), in Marie-Thérèse Mathet, *La scène, littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 210.
- 14 Jean-Pierre Ryngaert et Ariane Martinez (dir.), *op. cit.*, p. 52.
- 15 *Ibid.*, p. 31.
- 16 « Entretien avec Julien Gosselin » in *Programme de salle du spectacle 2666*, Odéon Théâtre de l'Europe, Paris, 2016, p.9.
- 17 Jean-Pierre Ryngaert et Ariane Martinez (dir.), *op. cit.*, p.39.
- 18 *Ibid.*, p.57
- 19 *Ibidem.*
- 20 *Ibid.*, p.134

21 François Laplantine, *Scènes et mises en scène. Essai sur le théâtre et la danse contemporaine*, Presses Pocket, Paris, 2021, p. 226

22 Philippe Breton et David Le Breton, *Le silence et la parole. Contre les excès de la communication*, Érès, 2017, (p. 105 -116), URL : <https://shs.cairn.in/fo/le-silence-et-la-parole--9782749256535-page-105?lang=fr>

23 François Laplantine, *op. cit.*, p. 233

24 Nous parlons ici du paradoxe qui existe entre le texte projeté en graphie qui décrit un monde silencieux et l'espace auditif chargé imposé par la mise en scène.

25 Richard Rechtman, « Silence ou indicible dans les expériences de violence extrême », *A contrario*, n° 34(1), 2023, p.177.

26 *Ibidem.*

27 Annette Wieviorka, « Le statut du témoin », in *Mémoires*, n° 76(3), 2019, p.8.

---

## Français

En s'appuyant sur la graphie en scène telle qu'elle a été théorisée par Jean-Pierre Ryngaert et Ariane Martinez dans *Graphies en scène*, cet article tend à penser la relation entre la graphie, la parole et le silence. À partir de notre hypothèse selon laquelle la graphie pourrait être une représentation scénique du non-dit et de l'indicible, nous nous appuyerons sur trois spectacles contemporains : *2666* mis en scène par Julien Gosselin (2016), *Guerre et Térébenthine* par Jan Lauwers (2019) et *Face à la mère* par Guy Cassiers (2024), pour mettre en lumière l'ambivalence de la graphie et son paradoxe en tant que mise en mot muette.

## English

Based on the concept of written words on stage as theorized by Jean-Pierre Ryngaert and Ariane Martinez in *Graphies en scène* (2011), this article seeks to explore the relationship between script, speech, and silence. Starting from our hypothesis according to which writing could be a stage representation of the unsaid and the unspeakable, we rely on three contemporary performances: *2666* directed by Julien Gosselin, *Guerre et Térébenthine* by Jan Lauwers, and *Face à la mère* by Guy Cassiers, to highlight the ambivalence of writing and its paradox as a mute word.

### **Mots-clés**

théâtre, dramaturgie, scénographie, graphie, indicible, silence

### **Keywords**

drama, dramaturgy, scenography, written words, unspeakable, silence

---

### **Lili Fevre**

Doctorante en Lettres et Arts mention Études Théâtrales

Passages Arts & Littératures XX-XXI (EA 4160), Université Lumière Lyon 2

Lili Fevre, doctorante en Arts et Lettres mention Études Théâtrales du laboratoire Passages Arts & Littératures (XX-XXI) à l'Université Lumière Lyon 2, prépare une thèse en recherche-crédation sur la mise en scène de l'irreprésentable dans les adaptations de textes non-dramatiques au théâtre sous la direction de Mireille Losco-Lena. Parallèlement à son activité scientifique, Lili Fevre est directrice et metteuse en scène de la compagnie AllOne et enseigne les études théâtrales.  
IDREF : <https://www.idref.fr/29701899X>