

Flip to Text Version

[Print this page](#)

La Langue et le Texte: L'heritage du Futur

On me pose tres souvent la question de la specificite de l'écriture theatrale. Puisque maintenant tout peut faire theatre, ce n'est pas forcément le mode d'écriture qui fait theatre: un recit peut faire du bon theatre, un dialogue peut faire du mauvais theatre – Quand peut-on dire qu'il y a écriture theatrale ? C'est une question tres complexe. Il y a au moins deux specificites de l'écriture theatrale. La premiere, c'est sa respiration, c'est-a-dire sa capacite a passer dans le corps des acteurs, a produire du jeu, une sorte de « devenir parole », qui est indispensable au theatre comme a la poesie. C'est une affaire de rythme, de son, d'adresse de la parole, de rupture, d'acceleration, de derive, etc. L'on trouve – Ça aussi bien chez Shakespeare que chez Novarina. La deuxieme dimension incontournable d'une écriture theatrale, c'est sa dramaturgie. Un poeme ou un roman n'ont pas de dramaturgie a priori. Bien entendu on peut en inventer une pour les mettre en scene, c'est ce qu'on a fait tres souvent. Mais ils n'en ont pas a priori. Si la respiration du texte represente son « devenir parole », sa dramaturgie represente son « devenir scenique », ce qui ne veut pas dire écrire la mise en scene comme le faisait Beckett. Cela signifie plutot une economie generale du texte: menager des surprises dans la langue, comme dans l'action, organiser, articuler la ou les fables, structurer les variations, etc.

Pour mieux cerner cette problematique, il faut remonter aux annees cinquante, point de depart de mon analyse, c'est-a-dire a Beckett, Adamov, Ionesco, et a cette fameuse revolution dramaturgique que je resumerais en trois points:

- Crise generalisee de la langue de theatre: la derision du stereotype chez Ionesco ; le depouillement et le refus du litteraire chez Beckett ou chez Adamov, le flamboiement lyrique chez Genet.
- Refus de la fable et deconstruction du personnage. Ni *Godot* ni *Les chaises* ne racontent vraiment une histoire. Le personnage est ampute soit physiquement, soit psychiquement, ampute de sa memoire, etc.
- Refus du realisme, irruption d'un fantastique purement theatral, aussi bien chez Beckett (des personnages assis dans les poubelles) que chez Ionesco et ses personnages a qui il pousse des cornes ou chez Adamov dont les textes explorent le monde des rêves et de l'inconscient.

Ces trois points vont questionner l'écriture theatrale. C'est-a-dire qu'a partir de la, on va dire: la fable etant morte, le personnage assassine ou presque, il n'est donc plus possible d'écrire du theatre, il est « ringard » d'écrire du theatre, il faut prendre en compte finalement le fait que desormais Beckett a tue l'écriture theatrale etc. C'est ce qu'on a dit pendant une trentaine d'annees. Des lors, on a fait du theatre sans texte, par exemple du theatre d'images muet, comme Bob Wilson, ou avec des textes non theatraux, cela a donne des spectacles magnifiques (je pense par exemple a Vitez avec l'adaptation du roman d'Aragon *Les Cloches de Bale*, sous le titre de *Catherine*). On a pratique egalement beaucoup le collage: on ajoute a un texte de Shakespeare des extraits de Bachner, de Sade, de Bataille, etc., et finalement c'est la mise en scene qui est le ciment unificateur, ou enfin la voie qui est toujours pratiquee a 90 per cent de la production theatrale actuelle en France: la re-visitation des classiques. Repandue par Jean Vilar, cette pratique s'est revelee absolument inepuisable, a condition d'élargir le repertoire aux classiques etrangers, ce qui a ete fait. Toutes ces pistes eliminaient l'écrivain vivant du travail scenique.

Une des premieres tentatives pour restituer sa place a l'écrivain de theatre, a consiste en la reécriture d'un texte anterieur, theatral ou non, comme si cette reference donnait une sorte d'autorisation d'écrire. L'un des premiers a pratiquer cela a ete Pasolini lorsqu'il reécrivait *La Vie est un Songe* de Calderon dans un texte intitule *Calderon*, dans les annees soixante, soixante-dix. Il y a eu ensuite beaucoup d'autres exemples: Bernard Chartreux reécrivant Shakespeare avec *Cacodemon roi* ; Heiner Müller ou encore Botho Strauss qui écrit d'après Tchekhov ou Shakespeare ; Normand Chaurette, auteur quebecois (*Les reines*) – Ensuite, face aux reticences des institutions, les auteurs ont reagis durant les annees soixante-dix en écrivant des formes a voix unique ou a tres peu de personnages, un ou deux. Beaucoup de monologues dans ces annees-la. Parmi ces monologues, des textes magnifiques, tres connus. On peut citer des textes d'Enzo Cormann (*Le Rêveur*), de Bernard-Marie Koltes (*la Nuit juste avant les forêts*), de Philippe Minyana (*Chambres*, qui est une piece en six monologues), Serge Valetti (*Six Solos*), Noël Renaude, Valere Novarina (*Discours aux Animaux*).

Quelquefois, il peut s'agir de croisement de monologues d'autres fois, de formes hybrides, comme *Dans la solitude des champs de coton*, ce sont des monologues qui se repondent, ou encore le monologue croise, dans une même uvre, avec le dialogue. Des lors, les fameuses instances

canoniques (la fable, la situation, le dialogue, le personnage, la progression dramatique) sont remises en question.

Tout a commence par le personnage qui perdait peu a peu son identite sociale, sa memoire: *Les paralytiques* de Beckett (mais cela a commence avec *Les aveugles* de Maurice Maeterlinck, a la fin du XIXe siecle). Et puis ce personnage devient un fantoche livre au rabachage chez Ionesco. Le mouvement va continuer apres Beckett avec Audiberti, Jean Vauthier ou avec Jean Genet, lequel a la fois va depersonnaliser certains personnages et en mÃame temps leur donner un nouveau statut poetique. Ils vont devenir de grandes figures emblematiques qui vont passer la porte entre reel et imaginaire, sortes d'idoles fastueuses parees d'atours mythologiques. Au fond, le langage va retrouver la souverainete perdue du personnage: les mots a hue et a dia d'Adamov et de Ionesco, *Les mots pour un autre* de Tardieu, vont montrer l'impuissance du langage, la nullite des mots qui eux-mÃames temoignent de l'impuissance du corps. Le bouleversement des donnees temporelles et spatiales et la structure eclatee du personnage, la suprematie du langage vont conduire a chercher dans les annees soixante-dix un nouveau dynamisme dramatique, qui se situerait ailleurs que dans l'histoire racontee, ou dans l'alternance des repliques, ou dans la psychologie des personnages ou mÃame dans l'action.

Entre voir et entendre, une beance s'est desormais ouverte au theatre, qui ne va cesser de s'elargir, comme si cette beance ouvrait un nouvel imaginaire. Il va s'agir de renoncer a toute marque deposee (Ã«c'est du theatre Ã», Ã« ce n'est pas du theatre Ã»), les frontieres vont devenir tres mouvantes et l'on va essayer de provoquer le spectateur en le mettant au travail, en creant des trous dans le texte, dans la fable ou dans les repliques. Le texte va devenir lacunaire, ne va plus chercher a boucler la boucle. Une difference va se creuser entre dramatisation et theatralisation, certains auteurs choisissant la dramatisation, d'autres la theatralisation.

On pourrait dire que notre epoque a herite d'un tabou de la fable (c'est d'ailleurs la mÃame chose pour le roman, on se souvient de toutes les polemiques autour du nouveau roman) mais aujourd'hui, beaucoup d'auteurs prÃnent des retrouvailles critiques avec la fable. Notre epoque ne veut pas seulement raconter le pire, parce qu'elle a herite d'un passe proche qui est au-dela du pire (bombe atomique, camps de concentration, genocides), mais peu a peu les ecritures sont a nouveau aujourd'hui travaillees, alterees par les anciennes fables. Les ecritures d'aujourd'hui vont donc représenter differents essais de mise en pieces de la fable dont il va toujours rester quelque chose: par exemple, le refus des grandes histoires et la focalisation sur des petites histoires, sur le quotidien le theatre fragmente du quotidien, ou des formes imbriquees entre roman et theatre, entre recit et dialogue.

On peut dire que le chemin partant de Claudel et de Brecht qui avaient en leur temps cherche a ouvrir le drame, l'un a la metaphysique et l'autre a l'Histoire, se separe en deux directions a partir des annees cinquante. Certains vont continuer a explorer les instances classiques et d'autres vont tenter de nouvelles voies dans l'ecriture dramatique.

C'est Michel Vinaver qui a formule cela le premier: on peut dire sans conteste qu'il est celui qui fait le pont entre cette espece de beance apres Beckett et aujourd'hui, y compris par le fait qu'il a cherche a theoriser cette double evolution, parlant de Ã« pieces machines Ã» et de Ã« pieces-paysages Ã», designant par Ã« piece-machine Ã» toute piece construite un peu sur le modele classique, comme une machine qui realisera son parcours a partir du moment oÃ¹ elle est lancee, va aller jusqu'au bout par une progression dramatique bien construite, ou de Ã« piece paysage Ã», sorte de puzzle, de moments de theatre poses les uns a cÃte des autres, dont la mise en scene constituera ou pas l'unite. On peut dire qu'Armand Gatti (peu joue aujourd'hui, sans doute a cause de son engagement politique, et il faut le regretter) avait substitue a la scene unique un espace-temps eclate dans *La Vie d'Auguste G.*

Le mode de progression dramatique est donc different selon qu'il s'agit d'une Ã« piece-machine Ã» ou d'une Ã« piece-paysage Ã». Dans le cas de la Ã« piece-machine Ã», il est chronologique et fonctionne selon la causalite, dans le cas de la Ã« piece-paysage Ã», la progression va tenir a cette juxtaposition aleatoire d'elements discontinus, liberes de la chronologie, de la causalite. Lisez certaines pieces de Vinaver comme *Portrait d'une Femme*, et vous verrez comment s'opere cet eclatement de l'espace-temps et de la fable.

Pour ce qui touche a l'immediat contemporain, les formes issues des genres et registres de theatre herites de l'histoire restent productives. Il s'ecrit aujourd'hui des textes qu'on pourrait qualifier de tragedies contemporaines. Je pense a beaucoup de textes de Koltes comme *Combat de negres et de chiens* comme *Roberto Zucco*. Je pense a Claude Prin, qui est pour moi un poete tragique contemporain (*H, Tohu Bohu, Tragedie, concert d'Apocalypse*). Certains textes de Minyana comme *OÃ¹ vas-tu Jeremy* ou certains textes de Jean-Luc Lagarce comme *J'etais dans ma maison et j'attendais que la pluie*

viennaise, qui sont des textes écrits sur le principe du chœur. De même la comédie qui a trouvé une continuité avec Jean-Claude Grumberg, Serge Valetti, Jean-Michel Ribes, Topor ou Copi pour ne citer que quelques-uns des plus reconnus. Dans le drame, on peut citer des gens comme Catherine Anne mais encore Grumberg ou d'autres qui n'ont pas renoncé à une écriture fondée sur les instances classiques: Koltes, Bonal, Besnehard, Durringer, Lagarce, Laplace, Lebeau, Llamas, Milovanoff et parmi les plus jeunes Veronique Olmi, Bruno Allain, Louise Doutreligne, Jean-Paul Alegre.

Le premier constat que l'on peut faire sur cette dernière « génération » c'est que ces auteurs sont nombreux. Et le deuxième constat c'est qu'il faudrait apporter énormément de nuances à cette classification. Ces auteurs ne travaillent pas sur les mêmes langues. Par exemple, Durringer travaille sur une réécriture de la langue des banlieues: un « trafic » entre langue parlée et langue poétique, un massacre des niveaux. Denise Bonal travaillerait plutôt à partir du poétique de la langue populaire, ce qui n'est pas du tout la même chose. Besnehard, se fait plus proche d'une langue qui restitue le quotidien de façon littéraire etc. L'écrivain le plus connu en France, comme ailleurs, de cette tendance-là des écrivains qui travaillent à partir des instances classiques, c'est évidemment Bernard-Marie Koltes. Cependant la structure de ses textes a beau être classique on pourrait examiner chaque pièce pour montrer qu'elle ne l'est pas. Par exemple, *La solitude* est un croisement de deux monologues, une forme limite et dans *Quai Ouest* il y a un changement de protagoniste ce qui est quand même du point de vue dramaturgique classique quelque chose de prohibé voire de dangereux.

D'autres auteurs abandonnent les instances classiques pour privilégier l'affrontement avec la langue. La pulsion langagière devient le moteur de leur texte et ils n'hésitent pas à tordre ou à abandonner d'ailleurs les instances classiques. Du coup les mots bousculent la phrase, de vastes coulées textuelles ouvrent le conflit du sens et des mots, et le sens peut s'enfuir ou surgir quelquefois d'autant plus neuf ou, au sens propre, inouï. On peut citer tout Novarina, on peut citer certains textes de Minyana, mais on pourrait citer aussi Gabily, Jouanneau, Bourdet, Valetti, Lemahieu, Olivier Py ou les Québécois Bouchard, Tremblay, Danis etc. Ce sont les lointains héritiers de Rabelais ou les proches héritiers de Perec, Michaux, Beckett, Joyce. Ils se considèrent autant comme poètes que comme dramaturges. Il y a d'ailleurs là un malentendu avec le public qui se demande souvent quelle histoire on lui raconte. Ces auteurs ne cherchent pas à raconter d'histoires, ils cherchent à explorer une langue, à écrire ce que Novarina appelle un théâtre pour l'oreille.

C'est sans doute Novarina le plus caractéristique de ces auteurs dans son combat avec la langue. Rabelais qui écrivait contre la normalisation de la langue, peut-être rapproché aujourd'hui de Novarina qui décrit ainsi la langue que nous parlons dans nos journaux, dans nos téléviseurs et même dans notre communication habituelle, comme « *un français littéraire plat, linéaire B, une petite langue française de la radio qui est comme une petite-bourgeoise qui s'étrique, un pauvre petit idiome laïque, un espéranto de plus en plus étroit, une langue qui perd au moins un son un par jour, une langue de sondes, de dicteuses dictées, pas d'animaux comme on devrait* ».

Écrire voudra donc dire trouver cette langue animale, cette langue de l'instinct, de la pulsion, cette langue du corps qui rappelle de ce qu'il disait Heidegger « le chien a qui on met une muselière aboie par le derrière. » Et Novarina dit: « *Bouche, anus fermant notre tube, l'ouverture et la fermeture de la parole.* » C'est très clair. L'une de ses pièces s'appelle d'ailleurs *Le babil des classes dangereuses*. On a dit de ses pièces qu'elles étaient inmontables avec leurs centaines voire leurs milliers de personnages jusqu'à ce qu'il les monte lui-même. Et qu'il nous fasse entendre plutôt que des répliques son boucan, son brouhaha, son tintamarre, son concert de tuyaux avec des décors qui semblent surgir des rêves de Rimbaud.

Autre triturateur de langue, Philippe Minyana. Ce qui frappe dans ses textes c'est une rythmisation furieuse, une parole qui fuit, ponctuation ouverte, points et virgules supprimés (ce qui est déroutant au départ quand on travaille ses textes avec des élèves mais cela devient très vite pour eux très plaisant). C'est un peu aux lecteurs de décider des liaisons entre fragments de phrases, voire quelquefois du sens de la phrase, selon l'endroit où l'on choisit de respirer et de faire respirer le texte.

Roland Fichet dit que Philippe Minyana est « un épique de l'intime ». J'aime bien cette définition. Voici une phrase par exemple de Minyana « *Comme il lançait les casseroles en l'air et qu'il avait un caractère de cochon et quoiqu'il avait l'art dans les mains le patron l'a foutu dehors.* » La phrase est cassée, tordue, elle fait sens quand même. Évidemment il est un peu dans ce que Roland Barthes appelait le bruissement de la langue, une espèce de dramaturgie du coq à l'âne, une thématique du fourre-tout, un inventaire de souvenirs juxtaposés pile-mêle. Minyana dit qu'il s'est aperçu un jour que la scène était comme une image laïque du purgatoire c'est-à-dire qu'on doit y répéter à l'infini jusqu'à ce qu'on brève ou qu'on accède à la redemption. C'est la parole habituellement brimée, le paquet d'affects dont on ne sait ordinairement que faire, les petits paquets de paroles où se disent les

guerres, les deuils, les amours, les cancers, les choses de tous les jours, acheter un lampadaire, adorer une robe, cracher ses poumons dans une bassine, la progeniture, les mariages, l'adultere, les desillusions, l'age, une parole grisante et au bout du compte joyeuse bien qu'en même temps macabre ; joyeusement macabre. Et en definitive sportive, j'ai entendu certains amateurs dire: « on s'est fait inventaire en 43 minutes ». C'est assez drôle et minyanesque au bout du compte. Recemment Minyana a change d'ailleurs d'écriture et il est passe de cette écriture de grands jets, de grands robinets de paroles qui fuient, a une écriture qui est exactement l'inverse avec *La maison des morts* qui est une écriture goutte a goutte. On peut adjoindre a cette seconde categorie d'auteurs, Renaude et Eugene Durif, pour certains de leurs textes.

Il y a une troisieme sorte d'auteurs qui n'abandonnent pas completement le desir de raconter une histoire mais qui ne veulent pas la raconter classiquement et qui passent par la multiplication de la fable. Leur ancêtre serait un peu *Jacques le fataliste* de Diderot ou *Les mille et une nuits*, a cette difference que ce n'est pas le même processus d'emboîtement mais un processus de multiplication des histoires, une sorte de mode de narration qui consiste a faire surgir autour de l'épine dorsale d'un ou plusieurs personnages cent et mille voix qui nous promènent dans un univers narratif fait de suspensions, d'apparitions, de rencontres, une tradition qui jusqu'a ces vingt dernieres années ne se trouvait que dans le monde du roman.

Renaude dans *Cendres et lampions* raconte ainsi des histoires de filiations, de genealogies, qui doivent finalement aboutir a la naissance de l'auteur lui-même. Chaque personnage va decliner sa vie sur le theme « je suis ne, je suis mort ». Il en resulte une accumulation de personnages, une centaine, en une demi-heure qui va faire se superposer la forme de la piece, l'accumulation, et le theme de la piece qui est la generation, l'engendrement. C'est encore plus frappant dans le texte de Renaude, sorte de theatre feuilleton intitule: *Ma Solange comment t'ecrire mon desastre*, Alex Roux, elle fait un veritable inventaire de formes litteraires, changeant de formes a chaque replique, passant de la lettre au dialogue puis au monologue, au journal, a la chanson, au proverbe a l'allocution, au discours, au recit etc. Un veritable catalogue de formes plus de mille cinq cents personnages parlent de la France profonde d'aujourd'hui. evidemment, ce texte est dit par un seul acteur.

On peut citer encore, dans cette même veine, Christian Rullier avec *Le fils*, il y a une centaine de personnages. Ce texte a ete joue par cent acteurs un soir a minuit, apres le theatre, les acteurs venant de tous les theatres de Paris, se rassemblant dans un seul theatre pour dire ce texte l'on parle du fils: chacun l'a tres bien connu, et evidemment chacun a des versions contradictoires de ce fils.

Cette multiplication des histoires ne passe pas forcement par la multiplication des personnages, c'est parfois le personnage qui subit une sorte de multiplication d'identites. Par exemple, dans le texte de Catherine Anne, *Agnes*, raconte un inceste pere-fille, avec beaucoup de pudeur, de finesse, du point de vue de la fille. Le personnage de la fille est demultiplie il apparaît a des ages differents comme l'avait fait Armand Gatti dans *La Vie d'Auguste G.*. Les faits (Comment l'inceste s'est produit ? Combien de temps a-t-il dure ? Comment a-t-elle fini par le dire ? Comment cela se raconte-t-il aujourd'hui, avec cette douleur toujours presente?) sont livres par petits fragments, comme les eclats d'un verre brise, sans tentative de reconstitution (c'est le travail du spectateur). Ce desordre, cette confusion jouant l'etat present travaille par le passe toujours a vif.

même pulverisation du biographique dans les textes d'Olivier Py, par exemple dans *La servante* l'on melange des formes, des bouts d'écriture biblique, du polar, du roman noir, du feuilleton melo du dix-neuvieme, de la bande dessinée, des mangas japonais, du roman, des bouts dialogues. Plusieurs bouts d'histoires se racontent, elles se font echo les unes aux autres etc. Ou encore Eugene Durif dans *Croisements et Divagations* qui jette des couples sur le plateau, chacun des couples vivant un instant de tous les couples, l'instant de la rupture, l'instant du coup de foudre, l'instant de la declaration etc. En somme c'est un seul et même couple, mais a travers des dizaines de couples.

Enfin écriture chorale. On voit aujourd'hui se dessiner un nouveau croisement entre chœur et dialogue, comme si la parole chorale prenait naissance a l'interieur du dialogue, un hybride un peu etrange. L'auteur le plus significatif de ce point de vue c'est Jean-Luc Lagarce par exemple dans *J'etais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Je dis hybride parce que ce n'est pas un chœur au sens grec du mot, c'est une famille, c'est cinq femmes et a l'interieur du chœur les individualites ne disparaissent pas ; dans ce sens, c'est un hybride c'est-a-dire qu'il ne s'agit pas d'un chœur où chaque membre vient anonymement prendre la parole, non c'est une parole a la fois chorale et qui reste cependant individualisee. Les recherches dans le domaine de la tragedie d'un auteur comme Claude Prin, dont on a deja parle, vont dans ce sens.

Si l'on aborde la question des themes pour abandonner le point de vue formel (mais la forme est peut-

Être l'endroit aujourd'hui où le théâtre fait acte de nouveauté) l'un de ceux qu'on rencontre plus fréquemment est celui de la violence, de la marginalité. Toutes sortes de violences, en premier lieu celle de la guerre. J'ai moi-même écrit trois pièces sur la guerre. Christophe Huysmann, *Les hommes degringoles*, *La promesse* de Xavier Durringer, pour ne citer que des pièces toutes récentes passées au festival d'Avignon en 2001. Tous ces textes font écho à d'autres, plus anciens, de Gaby, de Minyana. *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide*, de Jean Magnan sur les ruines de la guerre d'Algérie ou encore *L'exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py; *Violence révolutionnaire: Tombeaux chinois* de Roland Fichet; *violence génocidaire, Rwanda 94* de Jean-Marie Piemme, violence du nucléaire et de ses risques, Tchernobyl.

Les « tranches de vie » aussi abondent chez Philippe Minyana, chez Catherine Anne, chez Noëlle Renaude, Eugène Durif, Olivier Py mais toujours distancées par le travail de la forme. Il ne s'agit pas évidemment de tranches de vie réalité-show. Le réel se mêle souvent au fantasme ou à la fiction aussi bien chez Gaby que chez Fichet ou se mêle aussi au mythe. La mort est extrêmement présente chez des auteurs comme Minyana, Renaude, Jean-Luc Lagarce, une bonne partie de l'œuvre de Koltes, Copi

La famille comme « nud de vipères », est un thème très souvent traité, en corollaire du thème de la vieillesse ou plus précisément de l'abandon des vieux dans les maisons de retraite (Yves Lebeau, Denise Bonal). Le monde du travail, de l'entreprise est le fondement de l'œuvre de Michel Vinaver, œuvre très importante du point de vue des recherches dramatiques pour justement chercher comment sortir de Beckett et écrire quand même du théâtre en tenant compte du fait que Beckett a existé. Le monde rural présent dans les textes d'Alain Gaultre (des comédies écrites sur le modèle classique avec une langue qui a la saveur du terroir) ou des textes de Noëlle Renaude ou de Roland Fichet.

L'Histoire n'est pas majoritairement présente car on se méfie un peu des pièces historiques jugées un peu « ringardes » mais certaines sont d'importance comme *La mission* d'Heiner Müller, autour du thème de la révolution française. La marginalité enfin est un thème extrêmement traité comme si le meilleur point de vue pour parler d'une société était de se placer à l'endroit où les personnages se trouvent, et sur la bande d'arrêt d'urgence le plus souvent. Aucune volonté d'exhaustivité et encore moins de palmares, dans cette « parlerie ». Beaucoup de textes et d'auteurs dont il n'a pas été question ici, mériteraient légitimement d'être mentionnés. Simplement, le désir d'évoquer rapidement, les principales problématiques et les formes du théâtre d'aujourd'hui. Les textes d'aujourd'hui sont, pour la plupart, un signal d'alarme face à l'extrême banalisation de la langue de communication et aux « babilis » médiatiques. Ils tentent de rappeler ce que parler veut dire, et à quel poids de souffrance s'expose l'individu en quête de réconciliation entre sa langue et son corps.

Multiplication des histoires, travail sur la langue, déstabilisation de l'espace-temps, ou reinvestissement des instances canoniques pour mieux les contourner, toutes ces tentatives vont dans le même sens: celui d'instaurer une distance pour mieux faire voir (la vieille distanciation brechtienne n'est qu'une des formes parmi d'autres, de l'épique). Il s'agit de mieux faire voir les fantasmes, le réel, les êtres humains, les contradictions entre l'être et le social, le désir et ses nouveaux modes d'expression, les conditions matérielles, philosophiques métaphysiques de l'existence, l'impossible, l'intolérable. On ne peut plus classer les dramaturges selon des critères politiques (on trouve tout, de l'ex-soixante-huitard à qui il reste des traces d'anarchisme, en passant par l'humaniste de gauche ex-membre du parti communiste, ou ex-sympathisant, jusqu'à des héritiers de Claudel et ses positions métaphysiques et bien entendu, et sans doute, surtout, tous ceux qui refusent le « message » quel qu'il soit), pas plus qu'on ne peut classer les auteurs, selon des écoles littéraires ou théâtrales. Quoi qu'il en soit, c'est comme si les écritures dramatiques d'aujourd'hui, dans leur grande diversité formelle aussi bien qu'idéologique, paraient toutes sur le fait que l'intelligence et la sensibilité sont mieux nourries par la distance que par la production d'émotions brutes, de morceaux de réalité bien saignants. Le dramatique a pris une telle place dans la production télévisuelle, qu'il a pris du coup une tournure mystifiante, si bien que l'épique apparaît comme un recours urgent, une façon de refuser ce jeu alienant du dramatique médiatique. Naturellement, bien des traces de dramaturgie existent à l'intérieur de ce théâtre épique, ou théâtre-rhapsode, comme on voudra l'appeler, mais cette dramatisation, fonctionne sous le contrôle d'un projet épique, traçant ainsi le chemin d'une parole différente, délimitant un espace différent d'autant plus précieux que la mondialisation audiovisuelle étendue jusqu'à la nausée la vieille narrativité dramatique. Les textes d'aujourd'hui, loin des stéréotypes, pour la plupart, tentent au contraire, de respecter le réel, dans sa complexité.

Disons enfin pour finir, quelques mots des institutions théâtrales dont dépend la production des écritures d'aujourd'hui sur une scène de théâtre. Trop peu de structures prennent le risque de monter des écritures d'aujourd'hui. La plus-value pour un auteur semble être la mort (Lagarce découvert en tant

qu'auteur juste apres sa mort, comme si celle-ci etait la condition prealable). Pas assez de metteurs en scene, de theatres, o 1 l'on monte les auteurs vivants (8 per cent a 10 per cent de la production du theatre public, seulement sont consacres aux ecritures d'aujourd'hui, si l'on exclut les nouvelles traductions ou adaptations d'auteurs anciens). Une veritable  « mafia  » tente de repandre le mythe qu' « il n'y a pas d'auteurs  » a part trois morts.

Malgre la resistance incroyable des institutions et la mauvaise foi de la plupart de ceux qui dirigent les theatres publics, quelque chose est en train d'advenir, qui pourrait a court terme, renverser les pratiques etablies. Le ministere de la Culture a deja admis dans les nouveaux statuts des CDN, qu'un auteur peut en  tre directeur (le seul dans ce cas, actuellement, est auteur-metteur en scene: Olivier Py. Il n'y a pas encore d'auteur non metteur en scene dans cette situation).

Par ailleurs, il y a quelques annees la revue *Les cahiers de Prospero* dont le comite de redaction etait forme de sept ecrivains, dont j'avais l'honneur et le plaisir d' tre redacteur en chef a tente de faire le point sur la question des auteurs (ecriture aussi bien que production et edition) ainsi que le livre de Michel Vinaver qui faisait le point sur les difficultes de l'edition theatrale, en 1986.

Il y a un an, s'est fondee l'EAT, *ecrivains Associes du Theatre*, qui compte aujourd'hui trois cents adherents, tous auteurs et qui a publie un livre intitule *Quoi de neuf ? L'auteur vivant ?* (Pour s'opposer au fameux *Quoi de neuf ? Moliere* de Guitry). Ce livre paru en juillet 2001, fait l'etat des lieux des problemes et de propositions pour tenter d'en resoudre quelques-uns, en ce qui concerne la presence des auteurs vivants dans les theatres. On peut citer toute une generation d'auteurs, dont la plupart n'ont pas trente ans, qui prouve par sa seule existence et par la qualite des ecritures, que l'ecriture theatrale est loin d' tre moribonde comme certains apparatchiks du theatre public aimeraient le faire croire. Parmi ces jeunes auteurs, citons Marion Aubert, Joris Lacoste, Christophe Honore, Christophe Pellet, Luc Tartar, Alain Behar, Lionel Spycher, Gildas Milin, Fabrice Melquiot   Je ne les cite pas tous, loin de la.

La relation auteur-metteur en scene ne cesse d' tre interrogee depuis au moins dix ans. Toute une generation (ceux qui ont aujourd'hui plus ou moins 40 ans) est devenue son propre metteur en scene (Hubert Colas, Catherine Anne, Pascal Rambert, Olivier Py, Didier-Georges Gabily, Alain Behar, Jean-Luc Lagarce, Valere Novarina. La encore, je ne cite que les plus connus).

L'alternative existe, c'est le compagnonnage auteur-metteur en scene. Quelques rencontres miraculeuses se sont ainsi produites, permettant l'emergence de nouveaux textes: Visniec/Lecuq Fran ois Bon/Tordjman Kolt s/Chereau Besnehard-Yersin Novarina/Buchwald Minyana/Cantarella Yves Ravey/Jouanneau   etc. Ces  « couples artistiques  » sont encore trop rares. Nous decouvrons aujourd'hui les pieces de Lagarce ecrites il y a quinze ans pour la plupart.

De nouveaux editeurs de theatre sont nes: Fran ois Berreur, en reponse au testament de Jean-Luc Lagarce, a prouve en creant sa maison d'edition, *Les solitaires intempestifs*, et en lui donnant une ampleur certaine, que l'edition de theatre est viable et que les grands editeurs qui pretendaient que c'etait un domaine impossible, etaient tout simplement pusillanimes, et indifferents au theatre. Certes, les editions de theatre sont de micro-entreprises d'une extr me fragilite, dont le rythme moyen de production tourne autour d'une quinzaine de livres par an, diffuses a environ 2000 exemplaires. Comment l'exigence, la prise de risque, la recherche d'originalite dans les formes et les contenus, peuvent-ils s'accompagner d'une reussite commerciale et d'une consommation de masse ? Les editeurs de theatre parient que le succes des uns compensera les pertes enregistrees des autres. La fragilite economique et financiere est structurelle dans ces entreprises souvent condamnees a vivre des dettes courantes (dettes des fournisseurs, decouverts bancaires, recours aux emprunts, modestes profits et peu de garanties). La plupart ne peuvent remunerer un comite de lecture pourtant indispensable (L'Avant-Scene re soit entre 600 et 1000 manuscrits par an). Et pas question de payer des encarts publicitaires dans les journaux. Enfin, les journalistes culturels (on n'ose plus dire des critiques, vu leur evidente soumission au systeme dominant de production) n'aident pas non plus les editeurs, ils ne parlent que des evenements, des spectacles, jamais des publications, des textes. Lisent-ils ? Il est permis d'en douter. Quant aux programmes  « normaux  » des professeurs de lettres, ils s'arr tent, en mettant les choses au mieux, a Sartre, Camus et Giraudoux. Ils ne vont pas m me dans la plupart des cas jusqu'a Beckett qu'ils reservent sans doute pour l'universite. Il y a evidemment toujours les  « merveilleuses exceptions  » et on rencontre parmi les professeurs de vrais amoureux et connaisseurs des ecritures theatrales d'aujourd'hui. Cependant cela reste rare. Enfin des fameux  « intendants  » qui dirigent les theatres publics, on peut dire qu'ils sont guides par la peur de la salle vide, c'est-a-dire en realite par la crainte de ne pas savoir conduire une nouvelle politique de sensibilisation du public au texte d'aujourd'hui. Celui-ci, quand il existe dans la programmation, est reserve aux petites salles.

Permettez-moi, a leur propos, de citer Eugene Durif dans un texte parus dans la revue *Â« Mouvement Â»* de novembre 2001: *Â« On peut dire que le theatre est un lieu oÃ¹ quelques rentiers font carriere comme sous-prefets, ils nous la jouent en gesticulations de revolte, passion de la recherche et de l' experimentation, au point qu'il faut se pincer pour y croire en les entendant parler dans les colloques, quand on voit ce qu'ils produisent et qu'on connaÃ®t leurs pratiques. Ce lieu de retention du vivant oÃ¹ se commemoire, entre gens de bonne compagnie, une grande messe qui n'a plus beaucoup d'autres sens et necessite que de preserver des Â« acquis Â», est devenu une machine a verrouiller et a etouffer tout ce qui pourrait surgir, exister, et qui n'aurait pas ete choisi, programme, et repere par les decideurs du theatre, cette nomenclatura Â« d'arrives Â». On peut bien crier qu'il n'y a plus d'ecriture contemporaine: la vieille histoire de celui qui crie Â« Au voleur ! Â» et fait les poches du cadavre [â€]. En face de tout cela une bureaucratie (DRAC et ministeres) qui a beaucoup de talent pour noyer le poisson et qui ne manque pas d'air. Il y a une telle obscurite, une telle force d'opposition et d'immobilisme de l'institution theatrale, veritable bunker de l'imaginaire, que par moments cela peut sembler sans espoir. Les gens qui tentent sont assez demunis par rapport aux gens qui ont la parole, le pouvoir, l'argent. Alors continuer, tenter, rater un peu mieux a chaque fois, comme disait Beckett. Les gens qui aiment tant les morts quand ils sont morts, longtemps qu'ils n'ont rien rencontre qui les ont touches. Longtemps qu'ils sont congeles, asseches, reduits a leurs certitudes, pris tout entiers par leurs strategies de pouvoir. Laissons-leur tout cela. Leurs analyses pontifiantes, leur vocabulaire de base, les terrifiants mots-sesames de la novlangue culturelle, les mÃªmes chemins balises qu'ils n'ont pas quittes depuis longtemps. Ce qu'il y a d'extraordinaire c'est qu'on ait encore envie d'ecrire pour le theatre, et qu'il y ait des lieux (y compris dans l'institution, il ne faut pas Ãªtre manicheen) et des compagnies (pas forcément les visibles et les reperees par organismes officiels de reperages) qui aient encore du desir. C'est peut-Ãªtre notre force, mais elle est immense. Â»*

Sans auteurs, il n'y aurait pas de *Â« repertoire Â»*. Sans auteurs contemporains, le repertoire serait un objet mort. Cette verite la, oubliee par trop de gens de theatre, prend chaque jour un poids d'evidence de plus en plus grand. MÃªme si bien des auteurs dont la tombe est encore fraÃ®che ne passent deja plus la rampe, d'autres en revanche, moins de dix ans apres leurs morts sont deja des classiques contemporains. C'est pourquoi tant d'hommes et de femmes courent le risque d'ecrire du theatre en depit de la mort perpetuellement annoncee du texte. Bien plus, ecrivains associes depuis deux ans, jeunes et vieux, connus et meconnus, venant du prive, du public, du theatre de terrain, nous avons obtenu un theatre pour les textes d'aujourd'hui a Paris, nous rencontrons chaque jour les metteurs en scene desireux de monter nos textes (il y en a de plus en plus), nous travaillons avec la SACD, le ministere de l'education, de la Culture, tant d'autres institutions, pour que les classiques revisites ne soient plus l'unique horizon du theatre franÃ§ais.

Nous inventons des projets, rencontrons le public a Paris comme en regions dans des debats, des ateliers d'ecriture, des universites, des ecoles, des lycees, des salons du livre, des festivals a Avignon et a l'etranger. Nous inventons chaque jour un peu plus cette rencontre dont nous avons, auteurs et public, quelque peu perdu l'habitude et nous constatons que les jeunes compagnies, les amateurs, les comedien, les jeunes metteurs en scene connaissent nos textes et les montent en depit des difficultes. Chaque jour qui passe prouve que quelque chose change, qu'une parole risquee sur notre monde deboussole est la bienvenue et que les resistances, la peur du texte contemporain, sont de vieux fantÃªmes a remiser au placard. Mais peu d'auteurs sont dans les institutions theatrales. Des lieux nouveaux, de nouveaux modes de production, des rencontres entre pays d'Europe et leurs auteurs sont a inventer.

Quant aux ecritures â€le pluriel s'impose tant on est frappe par la diversite des esthetiques- elles font preuve d'une richesse inouÃªe, du quotidien a l'epique, du monologue a la parole chorale, de la langue populaire a l'invention langagiere et au surgissement de nouveaux lyrismes, de la piece courte a la piece fleuve. Aujourd'hui, sans filiation precise, toute une jeune generation d'auteurs revisite malicieusement la Bible et la physique quantique, entrechoque avec irreverence les cultures, ecrit des *Â« objets insolubles Â»* pour le theatre en quÃªte d'un nouveau realisme poetique qui rende compte du reel dans sa complexite. *Â« Travaillons Â»* dit Tchekhov a la fin des *Trois sÃªurs*. C'est ce que nous faisons a l'EAT, sachant que le temps travaille lui aussi pour nous, que le theatre depuis deux mille cinq cents ans ne s'est jamais fige, et que l'avenir nous appartient parce qu'il appartient a ceux qui osent, et que quelques-uns parmi les vivants que nous sommes, sont forcément l'heritage du futur.

editions de Minuit. *Â« En attendant Godot Â»,* Samuel Beckett.

editions Gallimard. *Â« Les chaisesÂ»,* Eugene Ionesco.

editions Actes Sud Papiers.

editions de Minuit.

editions de Minuit.

editions Theatrales.

editions Bourgeois.

editions Theatrales.

editions P.O.L.

editions de Minuit.

editions Stalkine.

editions Gallimard.

editions Actes Sud (Collection Repliques).

editions Actes Sud Papiers.

editions de Minuit.

editions de Minuit

editions Actes Sud Papiers.

editions theatrales.

editions Solitaires Intempestifs

Le protagoniste est clairement Koch au debut de la piece et devient Charles dans la suite de la piece, tandis que Koch passe au second plan.

editions P.O.L.

Chambres. editions Theatrales.

editions Theatrales. On pourrait citer aussi Drame brefs 1 et 2 (Editions theatrales).

Editions Theatrales.

editions Theatrales.

editions Actes Sud Papiers.

editions Theatrales.

editions Solitaires Intempestifs.

Il s'agit de Croisades-Azteques-Iphigenie ou le pÃache des dieux. Les trois pieces sont aux Editions Theatrales.

editions Solitaires Intempestifs.

editions Theatrales.

editions Actes Sud Papiers (in Â« La servante Â»).

editions Lansmann

editions de Minuit.

L'expression Â« Theatre-Rhapsode Â» est de J-P Sarrazac. L'avenir du drame, editions `Dunod.

editions Actes Sud Papiers.

Le theatre du Rond-Point dirige par Jean-Michel Ribes.

L'expression est de Michel Vinaver.

[Back to Top](#)

[webhumans](#) | [text version](#) | [privacy](#) | [copyright matters](#) | [disclaimer](#)