

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



Le texte, comme un phénix... Approche des écritures de plateau

Henri Detschessahar

Volume 17, numéro 2, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1074762ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v17i2.2598>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Detschessahar, H. (2020). Le texte, comme un phénix... Approche des écritures de plateau. *Voix plurielles*, 17(2), 25–43. <https://doi.org/10.26522/vp.v17i2.2598>

Résumé de l'article

Dans de nombreuses mises en scènes de la fin du XXe siècle et du début du XXIe siècle, le texte dramatique a pu sembler disqualifié, remis en cause dans sa légitimité à être l'origine même de toute dramaturgie. Le phénomène n'est pas nouveau puisque depuis les premières atteintes d'Antonin Artaud, le théâtre d'image a constamment désavoué la suprématie du théâtre de la parole. Si bien qu'il est légitime de s'interroger aujourd'hui sur les fonctions du texte théâtral et sur son rapport à la scène. Les nouvelles écritures dites « de plateau » ont notamment permis au discours théâtral de se renouveler. Devenu simple matériau des dramaturgies modernes, il a gagné un nouveau statut de « média-texte », mais il a aussi retrouvé une légitimité à « inspirer » l'espace imaginaire de la scène. N'étant certes plus la seule source originelle de la création théâtrale, en tant qu'œuvre « à monter », le texte a accepté sa fonction élémentaire de « substance » de la théâtralité (texte projeté, texte graphique, texte déconstruit, fragmentaire, voire impur) ; et, de fait, à la suite de cette métamorphose, c'est toute la littérature qui réinvestit le champ du théâtre, mais aussi le discours en général, puisque ce texte n'a plus obligation d'être « pièce » écrite pour le théâtre, mais celle de participer à la force dynamique d'un imaginaire qui se déploie en spectacle, mis en jeu sur un plateau par une communauté d'acteurs, corps et esprit en travail. Il s'agit d'interroger, à travers l'histoire et l'actualité, cette composante indéniable de la scène qu'est le texte de théâtre dans la mesure où si on a pu le croire à tort moribond, dépassé, déclassé ou hors-jeu, il semble au contraire renaître de ses cendres, plus éclatant que jamais, armé d'une nouvelle légitimité quasi politique, signe d'une urgence contemporaine à questionner la complexité du monde par une mise en jeu non moins complexe de sa représentation.

© Henri Detschessahar, 2020



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Le texte, comme un phénix... Approche des écritures de plateau

Henri Detchessahar, Lycée Camille Jullian, Bordeaux



Rodrigo Garcia, *Bleue, saignante, à point, carbonisée* (2007), C Les Solitaires intempestifs

Un « est » se donne là où le mot défaille.
(Martin Heidegger, *L'essence du langage*)

Ecrire n'est qu'un moyen de rester dans le reflet de ce qui finit
pour toujours : le théâtre...
(Claudia et Roméo Castellucci, *Les pèlerins de la matière*)

Certaines dates s'avèrent historiques et clivantes : Avignon 2005, les gradins de la Cour des Papes grondent, on s'invective et on s'écharpe. « Voilà Vilar assassiné, et le verbe noyé dans la merde et le sang » (Guillot). Ce qui se cristallise alors autour du plasticien et chorégraphe flamand Jan Fabre, invité par Hortense Archambault et Vincent Baudriller, c'est l'opposition entre théâtre de texte et théâtre d'image, entre la parole et son expression scénique. Voir les mots relégués, minimisés, la chose n'est pas nouvelle puisqu'elle a déjà été théorisée par Hans Thies Lehmann dans *Le théâtre postdramatique*, en 2002, qui a remis en cause la centralité du texte. Les œuvres produites pour la scène ont longtemps été jugées selon leur

rapport au texte ; la dramaturgie est historiquement perçue comme littéraire. « Notre tradition européenne, profondément ‘techno-centrique’, a toujours considéré le texte dans sa dimension *écrite*, et strictement littéraire », note Bruno Tackels (51). Or, les artistes invités dans ces années 2004-2005 à Avignon, Christoph Marthaler, Fabre, Castellucci, introduisent dans les murs de la cité papale des formes dites « transversales », des spectacles à la pure poésie scénique. La production de ce théâtre d’image apparaît dès lors « comme une désertion de l’espace politique, une trahison au sens de la ‘parole’ qui doit être véhiculée sur le plateau » (Daurier). Cependant, comme l’écrit Carole Talon-Hugon :

Il ne s’agissait pas, comme la presse l’écrivait alors, d’une querelle entre anciens et modernes, ou entre théâtre de texte et théâtre d’images. Il s’agissait de deux modernités qui s’affrontaient, et qui s’enracinent toutes deux au XVIII^e siècle. De manière caricaturale, on avait d’un côté les « contre », défenseurs d’une esthétique de la réception, qui invoquaient le goût, l’élaboration artistique, le plaisir esthétique désintéressé et immédiat. De l’autre côté les « pour », défenseurs d’une métaphysique d’artiste, qui invoquaient le « devoir de déranger » du « génie » – ce talent qui dicte ses règles à l’art au lieu de les suivre.

En tout état de cause, le texte théâtral est un enjeu ; il est, dans sa variété, la clé d’une évolution de sa forme, nécessaire à sa pérennité. Triomphant ou malmené, le verbe du théâtre est un matériau qui est sans doute essentiel à l’histoire du théâtre, une matière qui, par son caractère malléable, symbolise même cette adaptabilité de la scène à des formes nouvelles. Loin de disparaître peut-être, le texte change, « mute », et c’est au moment où il semble s’effacer définitivement (et qu’est-ce que serait un théâtre sans texte ? sinon quelque chose de l’ordre de la chorégraphie, ou de la pantomime¹) qu’il revient, retentit, renaît de ses cendres, à l’image des textes brûlés de Rodrigo Garcia². Certes, il y a quelque chose de neuf au royaume de l’écriture dramatique contemporaine : le texte n’est plus considéré sous sa seule forme littéraire, et plus nécessairement au centre du geste théâtral ; il est l’un des éléments entrant en jeu dans l’ordonnement du spectacle vu sur scène. Le texte est ainsi convié à se développer comme nécessité et non plus comme origine. D’ailleurs, jamais par le passé le texte n’a-t-il été considéré comme point de référence *absolu* ; ni Shakespeare, ni Goldoni, ni Molière ne considéraient le texte comme autre chose qu’un matériau en travail sur le plateau. C’est la tradition littéraire européenne qui a sacralisé le texte aux dix-neuvième et vingtième siècles comme centre de gravité de l’activité théâtrale – dans une sorte de texto-centrisme – mais la modernité lui a redonné, surtout à partir du travail d’Heiner Müller qui a élevé le matériau verbal au rang d’une praxis de la scène, sa capacité de processus en devenir, versé comme d’autres éléments à la résolution scénique des problématiques humaines et sociales qui concernent l’artiste et le spectateur.

On peut légitimement se demander : qu'en est-il du texte aujourd'hui sur la scène ? Ou plus largement, qu'est-ce, aujourd'hui, qu'un texte de théâtre ? Déjà un certain nombre de publications ont posé les termes de ce questionnement, plus spécialement dans la première décennie du vingt-et-unième siècle. On pense notamment au riche numéro de la revue *Registres* dirigée par Joseph Danan à propos de la « dramaturgie au présent »³, ou à la revue *Outrescène* publiée au T.N.S. en 2008⁴. Toute une réflexion fut déjà menée dans le prolongement des travaux de Bernard Dort qui le premier s'interrogeait sur la place du texte dans la représentation, et définissait celui-ci « comme une polyphonie signifiante, ouverte sur le spectateur » (voir notamment *La représentation émancipée*). Confronté à des dramaturgies de plus en plus complexes, il s'agissait bien de prendre en compte conjointement le texte et l'écriture de la scène ; comme l'analyse Françoise Benhamou : « Au fond, toute l'œuvre critique de Dort est consacrée à l'analyse et à l'évocation de spectacles où le sens et le concret théâtral sont ainsi indissolublement liés » (25). De la même manière, Jean-Frédéric Chevallier et Matthieu Mével proposent en 2010 les éléments de définition suivants du texte : « Ne pourrait-on pas convenir, très concrètement, qu'il s'agit d'un texte écrit *pour* le théâtre ? Un matériau textuel qu'un metteur en scène lance sur le plateau ? La partition des mots que disent des acteurs, ou même, la partition d'actes que ces derniers opèrent ? » Le texte donc comme partition, ce à quoi Samuel Beckett avait contribué le premier.

Dans l'interrogation formulée ici par ce dossier de *Voix plurielles* sur cet « autrement » de la théâtralité, je propose de réfléchir au nouveau statut de l'écrit comme « média-texte », élément à la fois historique (ou culturel) et réinventé par la scène actuelle à travers des expériences multiples et diverses. Dans un premier temps j'évoquerai, en les résumant, les théories de ceux qu'on peut considérer comme les « fossoyeurs de la mise en scène », selon l'expression de Tackels (35), et plus précisément du texte. Il s'agira ensuite de décrire un certain type d'expression connu aujourd'hui sous le nom d'« écritures de plateau » (35), qui regroupent des phénomènes de création très différents issus de l'interaction des écritures textuelle et scénique ; d'en approcher les formes neuves, inventives et contagieuses, émises par des écrivains qui ne sont plus seulement dramaturges, et plus seulement écrivains mais des « auteurs en scène », selon l'expression de Marion Cousin. Ce qui m'amènera pour finir par envisager ce qui s'affirme dans le théâtre d'aujourd'hui, sous le concept de « scène », et de définir la nouvelle figure de l'« auteur ».

Le moment Artaud

Il semble inutile de rappeler ici l'influence considérable d'Antonin Artaud sur la scène contemporaine. D'innombrables symptômes témoignent de l'ascendant d'Artaud sur des artistes comme Castellucci, Carmelo Bene ou Garcia. Or, dans sa théorisation d'un théâtre physique, sur le modèle du théâtre balinais, Artaud donnait déjà privilège à la scène sur le texte : « C'est autour de la mise en scène, considérée non comme le simple degré de réfraction d'un texte sur la scène, mais comme le point de départ de toute création théâtrale que se constituera la langage type du théâtre [...] Nous ne jouerons pas de pièce écrite, mais autour de thèmes, de faits et d'œuvres connus, nous tenterons des essais de mise en scène directe » (561 ; 564). A la suite de Gordon Craig, Artaud pense la raréfaction du texte ; il veut éliminer les mots dans la perspective d'un théâtre rêvé qui s'oriente vers la danse (et la transe) et aussi vers la performance. Mais Artaud ne fait pas pour autant table rase du texte, il redonne aux mots leur force imaginaire : « Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves » (531). Ce que prône Artaud c'est la sortie du texte hors de la littérature. Il ne rejette pas le texte mais le désacralise, pour retrouver la force et le dynamisme de la parole, des mots proférés. Bien des années plus tard, Jacques Nichet parle encore « d'arracher le théâtre à la littérature » dans sa leçon inaugurale au Collège de France. Cette oralité est celle qui va animer toute une série de créateurs de la scène, au premier rang desquels on trouve l'Italien Roméo Castellucci qui proclame, en 1994 à l'occasion de son *Orestie* : « Les mots du poète seront eux aussi entendus, mais dans une perspective qui ne les place plus au premier plan » (3). Et le dramaturge de poursuivre son propos dans une métaphore digne du déferlement artaudien : « La parole poétique n'est qu'une pâle figurante qui s'évanouit devant le cri du singe, devant la langue écorchée, l'éruption de la gorge tranchée » (3).

Ce que valorise Artaud c'est la théâtralité, telle qu'elle sera définie par Roland Barthes dans son article sur le « théâtre de Baudelaire » :

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 extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation. Il n'y a pas de grand théâtre sans théâtralité dévorante, chez Eschyle, chez Shakespeare, chez Brecht, le texte écrit est d'avance emporté par l'extériorité des corps, des objets, des situations : la parole fuse aussitôt en substances. (41-42)

Cette richesse d'analyse reste sans nul doute vraie pour tout le théâtre moderne et contemporain, à la nuance près que la théâtralité est devenue – on le verra plus loin – une donnée de plus en plus effective « de réalisation », engendrant à son tour du texte.

Il y a un moment Artaud pour deux raisons majeures qui vont durablement influencer des aventures artistiques aussi différentes que celles de Didier-Georges Gabily, François Tanguy et le Théâtre du Radeau ou encore Castellucci ou Garcia. Le premier effet consiste en l'effacement du texte ; si, selon Artaud, « toute écriture est de la cochonnerie », il faut, à sa suite, réactiver la force des mots quand ils sont employés, ou assumer aussi le silence, l'oubli du texte. C'est une manière de le retarder, de le faire attendre. Dans *Inferno* de Castellucci ou *Bleue, saignante, à point, carbonisée* de Garcia, l'image semble prédominer, le geste prendre le pouvoir, pourtant le texte advient, dans sa forme émotive et narrative. Dans la conception du théâtre d'aujourd'hui, comme le suggère justement Danan, « la scène théâtrale est le lieu où le texte s'absente » (7). Celui-ci est rarement absent dans le sens d'une disparition, mais c'est sa forme « écrite » qui est conjurée. Pour le dire plus simplement le texte est mis en cause mais pas la parole. Bene le précise avec conviction : « [...] l'oral a la priorité sur l'écrit : l'écrit perçu comme un oral mort. L'écrit est l'enterrement de l'oral ». De même Julie Deliquet, lorsqu'elle met en scène *Vania* à la Comédie Française en 2016, révèle très justement que dans son travail de création « [...] tout doit être nécessaire et vital. Il ne faut pas que ça 'fasse texte' ». Voilà ce qui semble régir la création théâtrale occidentale depuis l'héritage d'Artaud, le fait que le texte subit une transmutation nécessaire à sa mise en jeu comme élément du théâtre, l'affirmation que sur scène il n'y a pas de textes, il n'y a que de la parole. Selon Danan encore : « le théâtre (dramatique) se fonde sur un texte, et celui-ci doit se faire oublier » (14).

La deuxième raison du moment Artaud c'est justement l'invention du matériau, cette idée que la parole ne doit être considérée que comme l'un des éléments constitutifs du processus théâtral. Plus qu'à une disparition du langage, la pensée d'Artaud invite à la création d'un nouveau langage de la scène. *Le théâtre et son double* tend à définir ce moment neuf d'une conscience moderne de ce qu'est le langage dramatique dans sa spécificité : « Et c'est dans l'utilisation et le maniement de ce langage que se fondera la vieille dualité entre l'auteur et le metteur en scène, remplacés par une sorte de Créateur unique, à qui incombera la responsabilité double du spectacle et de l'action » (561). Si le propos d'Artaud se veut, à son époque, radical et virulent vis-à-vis du texte, il ouvre la voie à une utilisation du texte libérée, à sa considération comme « texte-matériau » et ainsi paradoxalement à l'extension de ses qualités dramatiques⁵. Selon Eric Vautrin, ce qui a été remis en cause,

[...] c'est davantage l'idée, toute théorique, que lui échoit la place princière de matière première du projet théâtral, c'est-à-dire la capacité d'unifier le récit, de justifier les actions, de dramatiser les questions, thèmes et liens interhumains, de déterminer le type d'adresse au public – en somme de fonder l'unité et la cohérence de la représentation et d'en déterminer la principale référence. Aujourd'hui, on découvre ou on redécouvre que celles-ci peuvent être prises en charge par d'autres éléments déterminés par le projet théâtral ou son contexte. (Mével 55-56)

On voit comment l'héritage de l'utopie artaudienne a pu nourrir cette idée d'une écriture qui s'enrichit, au plateau, de toutes les formes d'expression de la scène, et aussi de tous les textes possibles ; chez Castellucci, Garcia, Tanguy, Angélica Liddell, sur leurs scènes, peut-être n'y a-t-il plus de textes mais « que de la parole »⁶. Castellucci, analyse justement Tackels, « n'envisage les textes qu'à trouver leur transposition magique sur la scène, non pas dans une idée, mais dans une *matière*, dont il se fait le pèlerin et le voyant » (74). Quant à Tanguy « [il] écrit, selon le poète Bernard Noël, des poèmes sur la scène avec les poèmes des autres, qui finalement n'en écrivent qu'un seul, celui du plateau du Radeau, habité, hanté de toiles, d'apparitions et de résurrections profanes » (74). L'idée d'une résurrection des textes rejoint ainsi l'idéal d'Antoine Vitez lorsqu'il entreprit de mettre en scène *Catherine* d'après *Les cloches de Bâle* d'Aragon : « [...] faire théâtre de tout ». La remarque célèbre du metteur en scène s'avérera un geste inaugural qui ouvre à son tour la brèche à un matériau malléable constitué de textes non obligatoirement dramatiques (on verra plus loin l'usage contemporain de cet héritage). Mais, à la question de Danièle Sallenave qui s'enquiert de savoir si « on peut faire théâtre [...] sans passer par des textes », Vitez répond : « Non, bien-sûr. Il faut passer par quelque chose qui est l'écriture » (199-200).

Globalement, toute la période d'influence qui vient d'être décrite a été théorisée dans les années 1990 par le dramaturge allemand Hans-Thies Lehmann dans l'élaboration de son concept de « théâtre postdramatique ». Comme quoi :

[...] est devenue envisageable la séparation du texte et de la scène, mais également la perspective des nouvelles stratégies d'une réunification éventuelle. Alors que le texte de théâtre est considéré comme élément poétique indépendant et que – dans le même temps – la « poésie » s'affirme comme poésie autonome de l'atmosphère, de l'espace et de la lumière, un dispositif théâtral s'installe dans la sphère du *possible* qui – remplaçant l'unité automatique – envisage la séparation radicale puis à nouveau la libre combinaison du texte et de la scène. (89)

Ce qui est devenu envisageable c'est une nouvelle conception du texte qui s'inscrit avec les éléments venus de la scène comme un nouveau mode d'écriture, à même le plateau.

Ecrire (pour) le plateau

Pour l'heure, il s'agit de théâtre contemporain ; de cela qui est notre unique volonté commune, de savoir textes et corps ensemble, sur le plateau, dans tous leurs états.
(Didier-Georges Gabily)

La définition des « écritures de plateau » est risquée, tant elle sous-entend, à l'image du pluriel, des formes très différentes d'« écritures » ; et non pas seulement de textes, puisque ce qui est en jeu c'est « un certain type d'écriture, celle qui part du plateau, sous toutes ses formes, textuelle, plastique, sonore » (Tackels 13). Il s'agit d'écrire à même la scène, et dans une vision très élargie du processus : « Un homme qui monte sur un plateau, qu'il soit acteur, éclairagiste, maquilleur, technicien, dramaturge, accessoiriste, costumier, truqueur ou scénographe, est à l'évidence un écrivain. Il participe du moins à cette écriture collective que l'on finit par désigner comme *œuvre scénique* » (31). Le centre de gravité de l'écriture s'est ainsi déplacé : c'est le plateau, et non plus le texte, qui n'existe plus que dans les « différentes forces qui fondent l'événement scénique » (30).

Ainsi s'inventent de nouvelles formes du texte ; le texte écrit est une équation incomplète sans sa résolution scénique ; il est un texte « en devenir », en attente du plateau. Il attend ses diverses modulations et emplois, que souligne justement son nouveau statut de « texte provisoire ». Ce qui s'est passé au fil du vingtième siècle, c'est l'avènement de cette dimension dramaturgique du langage ; non seulement le texte n'est pas mort, mais il « flambe » de cette nouvelle stature. C'est en partant des possibilités qu'offre le travail du plateau que s'écrivent les formes d'aujourd'hui et de demain. L'espace de la scène mobilise des disciplines externes au théâtre : la danse, la musique, le cirque, la vidéo ou la marionnette... Contrairement à ce que certains pensent, les nouvelles propositions n'affaiblissent pas la dimension textuelle du théâtre, mais l'enrichissent au nom de sa dimension visuelle ; étymologiquement parlant le théâtre est le « lieu d'où l'on regarde », il est donc un espace de projection tridimensionnel qui génère un texte aux dimensions nouvelles : de par sa matérialité sonore, le texte en vient à être utilisé comme une matière de résonance, avec ses modalités, ses hoquets et ses empêchements ; depuis Beckett, la parole est travaillée au théâtre comme le matériau d'une mise en jeu corporelle de l'acteur. D'autant qu'à la notion de personnage s'est substituée, dans le théâtre moderne et contemporain, celle de « voix ». Celle-ci peut être porteuse d'un sens, d'une intelligibilité, mais aussi traduire le chaos : un simple son, des sons, des émissions « pneumatiques » dirait Valère Novarina, un cri de douleur ou de folie, un spasme éructé (voir Valérie Dréville dans *Médée-Matériau* de Müller, mise en scène par Anatoli Vassiliev). La

scène résonne du texte concret émis par des bouches dégorgeant de matière verbale... les mots. Les notions de rythme et de sonorité sont essentielles à l'appréhension de l'oralité dans les textes pour affirmer la théâtralité même de la parole. A partir d'auteurs comme Pierre Guyotat, Novarina, Jon Fosse ou Sarah Kane, il s'est agi de faire du spectacle de la parole l'objet du drame ; et le concept d'oralité, tel que défini par Marion Chénétier-Alev, conduit ainsi à une corporéité du texte qui nous semble participer de cette nouvelle matérialité de la langue sur le plateau. C'est cette même modulation oralisée, réintroduisant du corps dans l'écrit qui tend au chant, proche de celui de la tragédie, comme dans *Bleue, saignante, à point, carbonisée* de Garcia, ou incarné par Bertrand Cantat dans *Des femmes*, la trilogie de Wajdi Mouawad.

Le texte est aussi image, projeté, fixe ou défilant, environnement « paysager » presque, quand il habille l'entour de la scène, se fond au décor et à l'atmosphère (dans de nombreux spectacles qui privilégient la projection vidéo). Le texte, qui abandonne ainsi sa suprématie de parole, gagne graphiquement sa liberté. Le texte est aujourd'hui plus que jamais graphique, c'est-à-dire dessin, liste, ligne, entrecroisement de ce langage qui cherche, expérimente ses limites à dire nos expériences et nos émotions. Ayant complètement reconquis sa nature visuelle, ce théâtre élargi multiplie les images scéniques, traitent les matériaux linguistiques comme des tableaux, des icônes du réel. Finalement, ce que le texte retrouve de façon manifeste en s'affichant dans l'espace du plateau, c'est sa nature, habituellement effacée et seulement proférée, à accoucher d'images puissantes, illusoire mais capables d'exprimer la dimension psychique de l'œuvre en spectacle ; de Kantor à Robert Wilson, Claude Régy, Philippe Genty, Philippe Adrien et jusqu'à un Patrick Chéreau, le texte est toujours « imaginé » par la scène, et se prête à toutes les modalités, anciennes et nouvelles – proféré, déclamé, hurlé, projeté, éclaté, déchiré, exténué, brûlé – à toutes les aventures d'une écriture qui le contraint dans la forme pour mieux le libérer poétiquement.

Cependant la question reste posée : qu'est-ce qu'écrire pour le plateau ? C'est travailler certainement ce qui n'est pas écrit dans le texte, ce qui n'est ni didascalies ni discours, mais un appel du plateau ; autrement dit un « au-delà de l'écrit » (41), un espace de transformation des mots par le biais des corps et de ce lieu de tension que constitue la scène partagée entre l'éternel et le passager. Le travail scénique lit le texte à partir du plateau ; elle le convoque, l'invite aussi comme ce formidable potentiel d'imaginaire qu'il demeure. Parlant de ses textes, le performeur-chorégraphe Jan Fabre les définit comme « de petits objets qui ne demandent pas beaucoup de place. Et il s'y cache un univers » (132). Sans doute faut-il approcher au plus près le travail des artistes, plus que la théorie écrite, pour prendre conscience de cet extraordinaire changement de perspective créatrice. Lorsqu'elle relate son travail de dramaturge avec le

metteur en scène Stéphane Braunschweig, Benhamou affirme ainsi leur rapport au plateau : « [...] toujours, il s'est agi pour nous d'explorer le texte avec la scène, et la scène avec le texte. C'est la scène qui interroge le texte, c'est le texte qui pousse la scène à inventer [...] Le questionnement du sens par le jeu et du jeu par le sens est la direction principale de notre travail » (43). Dans cette interaction forte, le texte va dès lors intervenir et exister selon au moins trois modes d'écriture : il sera matériau, texte source ou invention pure.

Le plateau performance

La mise en avant de l'écriture *sur* le plateau fait du texte un élément de travail comme un autre, un objet d'inspiration, sans respect propre, et par conséquent malléable. A partir du travail scénique de Müller, toute une génération d'artistes a pu écrire une nouvelle forme du spectaculaire, imaginer la scène traversée à la fois d'images et de mots. Le travail de ces artistes a été dès lors d'élaborer le texte qui se proposait à eux en fonction de la cohérence de ce qui se passait sur le plateau, dans le temps du processus des répétitions. La pièce ou le livre est ce qui passe par les acteurs dans l'espace de création de la scène : « C'est ce qui se cherche sur la scène qui pousse à inviter le texte pour qu'il y trouve sa juste place [...] » (Tackels 55). Cet hôte de la scène est du coup infiniment pluriel et disponible : depuis les citations de textes de théâtre, comme « samplées » chez Müller (dans *Hamlet Machine*), ou projetées sur les écrans des spectacles de Garcia ou Castellucci. Coupé, crié, audible ou inaudible, défilant en liste, déformé ou éclatant, le texte est traité en « matériau », en matière de jeu (ou à jeu) ; sa profération égalise sa provenance : texte noble du répertoire et des œuvres, texte banal du quotidien social, texte « sale » de la réalité des corps, des humeurs et des passions. Dans cette perspective, l'outil est essentiel, qui travaille le matériau, et sur scène l'acteur demeure l'instrument indispensable de l'avènement du sens. Ceci n'est pas nouveau mais la modernité de cette conception du texte permet une co-présence, sur le plateau, entre tous les artisans de l'imaginaire en train de naître, une sorte de corrélation manifeste entre l'outil et la création. Jean-François Peyret et Alain Prochiantz travaillant sur un matériau Darwin parlent de « la lutte du matériau et de l'outil » laquelle permet cette « advenue » du texte sur le théâtre, grâce à la matière sensible, verbale, imaginaire, sculptée par les acteurs » (7). Garcia, lui, lorsqu'il évoque sa façon de travailler, décrit une manière de dédoublement : il apparaît d'abord sous la figure de l'écrivain ; des textes sont écrits (« Quand j'arrive dans la salle de répétitions, j'ai déjà les textes⁷ ») ; mais ils sont ensuite soumis à un « faire » sur le plateau (voir « ce qu'on fait de ces textes »). Si le plateau n'est pas la source du texte, il en est le creuset d'une lente maturation, d'une recherche d'organisation. Il ne s'agit pas d'une écriture dramatique, mais, selon Garcia

lui-même d'une écriture poétique, et il s'identifie volontiers à un poète de la scène. Le texte de théâtre relève ainsi d'un *poien*, d'une fabrication : « A côté des poètes d'art dramatique, qui n'ont rien perdu de leur importance et de leur rôle, sont apparus ainsi les poètes de l'énergie scénique » (Nichet 31).

L'écriture ne concerne plus seulement le texte mais l'ensemble du spectacle ; ainsi l'écriture de plateau abolit la hiérarchie entre le texte et la scène. Le cas de l'artiste espagnole Liddell est à ce titre emblématique de ce nouveau rapport à la scène. Elle est un « auteur en scène » (Cousin 38), assumant les deux fonctions non plus dissociées d'auteur et de metteur en scène. Mais en plus d'assurer l'écriture du texte et du plateau, elle est l'interprète principale de ses pièces ; elle supprime la médiation de l'acteur en prenant à sa charge la totalité de l'œuvre qu'elle compose, et en prolonge l'écriture jusqu'au moment de son interprétation. Ce « work in progress » représente pour l'artiste espagnole une forme de « contagion », une sorte de porosité fructueuse entre les écritures textuelle et scénique, manière de renouer avec le rêve artaudien du théâtre total. Dans le texte se manifeste alors la retranscription d'actions directement issues du plateau et qui rendent sensible la dimension visuelle et physique du spectacle : « crise d'hystérie », « course », « viol », « rêve », par exemple, énumérés dans *Chien mort au pressing : les forts* (38). Les textes sont contaminés par des éléments extérieurs, des matériaux de la fabrication imaginaire : vidéo dans *La maison de la force* (73) ; chansons mexicaines qui coupent le discours de la même pièce ; ou encore citation récurrente d'une scène du film *Splendor in the Grass* d'Elia Kazan dans *Tout le ciel au-dessus de la terre*.

Au-delà de la scène, ce sont les conditions de la représentation, le lieu et le temps de celle-ci qui viennent interférer sur l'écriture ; Cousin a bien montré cette « friction entre le cadre fictionnel et celui de la mise en scène », cette zone de brouillage dont se nourrit aussi le texte de théâtre, « confusion entre l'espace de la fable et celui de sa représentation », le tout généré par « la superposition des différentes modalités de présence de l'artiste, qui dévoile ici ses rôles multiples d'auteure, de metteur en scène et actrice » (« L'écriture »). Le lieu même de la représentation peut d'ailleurs être source de l'écriture, comme pour le spectacle *Inferno* de Castellucci inspiré autant par la Cour du Palais des Papes que par l'œuvre de Dante.

On voit que le texte est vécu dans cette époque d'évolution du théâtre comme un élément toujours fondamental et inspirant, mais par ailleurs comme un pôle qui s'articule à trois autres dominantes : l'espace, les spectateurs et la performance, selon le schéma quadripolaire de Richard Schechner. S'il n'est pas toujours facile de déterminer ce qui est théâtre et ce qui est performance (au sens peut-être plus plastique ou chorégraphique du terme), le texte reste justement une des singularités de l'écriture dramatique quelle que soit la forme

qu'elle adopte ; parce que le langage demeure cet outil essentiel de l'avènement de l'imaginaire. C'est ce que saisit très justement Benhamou dans l'évocation de son travail avec Braunschweig :

[...] lorsqu'une de ces idées [de théâtre] surgit en répétition, formulée du côté de la salle – celui où on travaille avec des mots, tandis que sur scène, on agit – cette idée n'appartient pas à celui qui l'énonce. Elle naît de ce jeu, de cet échange, de cette mise en contact. Elle est l'émergence de cet imaginaire commun, l'enfant de la communauté des rêveurs. Elle est entre les têtes, et appartient aussi à cette zone intermédiaire, ce tissu conjonctif qui relie l'intellect et la rêverie, où l'intuition joue un rôle crucial. (50)

L'écriture « d'après »

Si l'attrait du texte reste si fort, c'est que son statut d'œuvre-source s'est lui-aussi diversifié. Contesté en tant que texte dramatique « à monter », le texte de littérature n'en reste pas moins une matrice incontournable du spectacle, qui ouvre le langage au rituel. Depuis la célèbre formule de Vitez, « faire théâtre de tout », c'est toute la littérature qui se voit conviée à faire sens sur la scène moderne. A partir de son spectacle *Catherine d'après Les cloches de Bâle* d'Aragon, en 1975, va s'imposer le principe du « théâtre récit », consacrant la scission entre le théâtre et le drame. Autrement dit, la matière littéraire, notamment romanesque, devient génératrice de théâtre, non pas seulement selon l'ancienne manière de l'adaptation, refusée par Vitez (204), mais par le biais de coupes significatives et d'un montage. Comme le soulignait le metteur en scène : « *Les cloches de Bâle* n'ont pu être portées à la scène que par un coup de force, une sorte de viol. Par ce travail de voleur qui est le propre du théâtre. Le théâtre, c'est quelqu'un qui prend son bien partout où il le trouve, et qui prend des objets qui ne sont pas faits pour lui, et les met à la scène. *En scène, plutôt* » (200).

Dans cette brèche créée, Peter Brook le premier s'est infiltré avec des spectacles inspirés par l'ethnologie (*Les Iks*, 1975) ou la psychiatrie (1993, *L'homme qui*, d'après *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau* d'Olivier Sacks). Mais c'est depuis une dizaine d'années que l'on assiste à un retour en force de la narration, avec des œuvres scéniques écrites d'« après » des textes romanesques, la plupart du temps même des sommes narratives ; de là des épopées qui se jouent parfois sur plus de dix heures. Si on jette un œil sur les grands succès du théâtre public de ces dernières années, les mises en scène de romans sont nombreuses : de Vincent Macaigne (avec Dostoïevski) ou Julien Gosselin mettant en scène Michel Houellebecq et l'écrivain chilien Roberto Bolaño (*2666*) jusqu'à Katie Mitchell (mise en scène de *La maladie de la mort* de Duras, en « cinéma-live théâtre ») et Thomas Ostermeier « adaptant » Didier Eribon (*Retour à Reims*) ou Nordey Edouard Louis. Fresques encore avec

Les démons de Dostoïeski, mis en scène par Sylvain Creuzevault, ou bien une adaptation de scénario de film comme *Les damnés* de Ivo Van Hove, d'après Visconti, à la Comédie Française.

Plus que des textes qui sont montés, ce sont des univers ou des pensées problématiques, voire politiques (à cet égard il n'est peut-être pas anodin que l'œuvre d'un écrivain comme Dostoïevski soit si souvent sollicitée) qui forment le nouveau matériau d'une écriture en phase avec son époque. Toutes les problématiques de notre monde entrent dans les théâtres : migrations, violence sociale, corruption financière, différences et mutations de genre, menaces numériques, pauvreté et mépris de classe, tout ce que le théâtre a toujours porté se trouve réinventé et réécrit dans les formes complexes d'une imagerie d'aujourd'hui, d'un *texte* éminemment moderne tant il est fort de toute la tradition de son art. C'est sur cette tradition que s'inventent aujourd'hui des écritures qu'on peut appeler « de contexte ». L'hybridation des arts (danse, arts visuels, vidéo) qui a permis l'évolution du rapport à la scène, tel que nous l'avons décrit précédemment, permet de renouer avec la fiction, celle de la fable et du poème. L'enjeu est celui de toute « une génération postdisciplinaire qui, au-delà des arts visuels, nourrit un dialogue ouvert avec le roman, le cinéma, le son, les sciences humaines et politiques, la radio, l'espace public et l'écriture théâtrale elle-même [...] » (Daurier). Citons par exemple ici quelques-uns des spectacles d'Avignon 2018 : Milo Rau, écrivant avec l'aide de sa troupe *La reprise. Histoire(s) du théâtre (I)* ; Julien Gosselin, inventant le marathon romanesquothéâtral avec *Joueurs. Mao II. Les noms* d'après trois œuvres de l'auteur américain Don DeLillo ; ou Cyril Teste adaptant le film *Festen* de Thomas Vinterberg, avec son collectif MxM.

C'est la littérature qui revient en force au cœur de dispositifs d'énonciation – spatiaux et temporels – radicaux et salutaires, politiques par leurs formes ; l'espace de la scène renoue avec sa dimension critique, qu'il n'avait certes pas désertée mais qui s'est élargie, et ce n'est pas un hasard si le récit reprend de sa force politique au moment de crises majeures de démocratie à travers le monde : « [...] Avec la crise, les camps politiques deviennent plus marqués. Il y a un retour des luttes et des contradictions sociales. Il me semble possible d'opérer une sorte de restauration de la représentation : réinvestir les récits, les caractères, les personnages et les héros auxquels on peut s'identifier », propose le metteur en scène Ostermeier.

Parlant d'un théâtre d'adaptation, on ne saurait ignorer non plus les textes réécrits à destination du jeune public, notamment les contes ; ce genre littéraire spécifique, initialement lié à l'oralité, se prête volontiers à la réinterprétation. Ainsi, les dramaturges modernes ont trouvé légitimité à donner une version actualisée des récits de Perrault ou des frères Grimm.

Plus exactement, certains auteurs ont réinvesti ces textes avec la volonté de montrer leur force narrative et symbolique, parfois édulcorée par les transcriptions « enfantines ». On peut penser à Olivier Py donnant une version marquante de *La jeune fille, le diable et le moulin*, ou encore à la version corrosive de la Blanche-Neige d'Howard Barker qui redonne en particulier toute sa violence symbolique et sexuelle au sort de la Reine :

La Reine – [...]

N'avez-vous jamais tenu une chaussure de femme

Posez-la par terre

(bruit des pinces et des talons de fer sur la pierre)

Je soulève l'ourlet

Je soulève ma jupe pour voir

(le Roi fait entendre un cri terrible)

HURLE

HURLE POUR MOI (170)

Mais c'est peut-être Joël Pommerat qui abolit le mieux la frontière intenable entre un théâtre pour la jeunesse et un théâtre adulte, en donnant ses réécritures dramatiques de *Pinocchio* et *Cendrillon*. La narration y est justement renouvelée par l'utilisation assumée de toutes les formes du théâtre scénique : images cinématographiques (maison de verre où viennent se cogner les oiseaux, comme chez Hitchcock) aussi bien que mannequins, plateau vide mais éclairages expressifs et oniriques, hypnotique voix off, autant d'espaces où s'incrustent nos fantasmes de spectateurs. Ce théâtre si abouti dans son enjeu et sa forme participe pleinement du renouvellement de l'écriture scénique. Cet auteur-metteur en scène en particulier parce qu'il articule ce travail de réécriture des contes ou de la fable à tout un travail plus ambitieux d'auteur en scène ; il symbolise à lui tout seul un étonnant retour au texte, assumé en tant que création littéraire, en phase avec son époque, et directement inspiré, travaillé par le plateau ; un théâtre, non plus seulement post-dramatique, mais qui déplace l'enjeu, conscient que ce qui importe désormais n'est plus « d'en finir catégoriquement avec le drame, mais de se déprendre de ce qu'il avait étouffé et empêché de dire, sans se priver de reprendre et de raviver des formes esthétiques anciennes » (Tackels 95).

Le cas Pommerat... de nouveau le texte

Pommerat occupe une place singulière dans le théâtre contemporain, et de fait dans la perspective de notre réflexion, parce qu'il se situe à la croisée de la scène et du texte ; son travail de création s'arc-boute justement sur le refus de séparer le temps de l'écriture de celui de la mise en scène : « Je pense aujourd'hui qu'on ne devient vraiment auteur de théâtre qu'en nouant très serré le travail de l'écriture du texte avec le travail de la mise en scène. Je pense

que c'est une erreur de concevoir ces deux temps naturellement séparés l'un de l'autre » (*Théâtres*, 15).

Le travail d'écriture vient dès lors du plateau, nourri des improvisations de cet *ensemble* qui travaille, entre troupe et collectif. Parfois inspirés par des textes déjà écrits, les improvisations sont ensuite réécrites par l'auteur-metteur en scène, puis réinjectées au plateau, dans un va-et-vient qui, seul, préserve le mouvement (ou la mouvance) du dispositif de création. Ce sont alors des strates de textes qui se succèdent, se superposent pour finir par constituer la trame, le « textus » selon Pommerat, qui noue le travail de l'écriture et celui de la scène, afin de produire la *partition* globale du spectacle (voir Boudier 21-24 ; 48-67). Pommerat, peut-être parce qu'il a l'ambition de faire un théâtre politique, se situe à la jonction d'un théâtre de mots et d'un théâtre d'images (et celles-ci sont fortes, parce que traumatiques dans des œuvres comme *Les marchands* ou *Ça ira (1). Fin de Louis*), réussissant à faire naître son spectacle depuis la scène et à l'assumer ensuite comme texte édité (auteur) et représenté (metteur en scène).

Pommerat ouvre à la mise en scène une voie nouvelle ; il invente une méthode de travail qui le situe au cœur d'un échange permanent entre texte et image, un centre névralgique que les acteurs animent et que le spectateur a tâche d'investir. Il est l'un des dramaturges actuels qui formulent le mieux ce qui se joue dans l'écriture *du* plateau, et ce qu'il doit aux comédiens : « J'écris pour eux, mais j'écris aussi pour que mon écriture les ouvre [...] J'écris toujours en pensant à mes acteurs. Comme on forme une troupe, il est vrai que je réfléchis en premier à cette question : comment faire pour que chacun d'entre eux ait une matière nourrissante qui leur permette de travailler au mieux ? C'est une contrainte qui m'importe énormément » (« Entretien »).

On renoue ici avec une primauté de l'écriture, non plus comme œuvre d'autorité mais comme énergie créatrice ; la mise en scène proprement dite, déjà mise en cause par des artistes comme Régy, laisse le champ ouvert à une écriture vivante (« cette frange de vie qui s'échappe du langage »), celle qui appelle le plateau ou en vient en retour, et travaille les alentours, les frontières et les traverses de l'écrit. Ce travail n'est plus « mis en scène » mais directement « mis en écriture », et cela par et pour les acteurs : « Le théâtre est fait de cette longue maturation, de ces choses qui se déposent lentement à l'intérieur des acteurs, toutes ces choses qu'on a pu se dire pendant des mois [...] » (« Entretien »).

Pavis analyse bien en quoi, dans *Les marchands*, « Tantôt le son précède l'image, qui illustre, sobrement ou parodiquement, le texte dit. Tantôt c'est l'image qui est première [...] L'art consiste à déstabiliser le spectateur : doit-il aller de la parole à l'image ou l'inverse ? Chez

Pommerat, cette hésitation provient du petit décalage entre le vu et l'entendu, là où se loge l'ironie » (274).

On voit comment la redécouverte du texte permet de réactiver l'enjeu originel du théâtre, à savoir la relation entre l'acteur et le spectateur, le partage d'un même espace, d'une même matière mentale, selon la très belle pensée du dramaturge Jon Fosse cette fois-ci : « Cette matière mentale qui est retrouvée et réveillée, qui n'a pas de forme, qui est fluide, qui s'en va dans l'éther, qui est dans l'espace, est la seule matière du spectacle. Ce n'est pas ce qu'on voit et ce n'est pas ce qu'on entend, la matière du spectacle ! C'est une matière mentale, qui circule dans l'imaginaire des spectateurs, dans leur instinct, dans leur vie intérieure » (cité dans Tackels 42).

Se dessine donc, ici, la figure d'un nouvel auteur qui œuvre à l'écriture dans l'espace du plateau. L'œuvre imaginée se tend entre l'énergie mentale et corporelle des acteurs et la capacité sensible des spectateurs ; et cela est rendu possible par la trajectoire qui relie – et risque – la parole au silence. Au sens où, comme le dit encore Pavis à propos des *Marchands*, « Le silence, celui du spectacle autant que celui du spectateur, est lié au moment de compréhension, de reconnaissance soudaine, notamment du lien entre image et parole » (275). Silence de l'intime, silence du théâtre comme « lieu possible d'interrogation et d'expérience de l'humain, non pas un lieu où nous allons chercher la confirmation de ce que nous savons déjà mais un lieu des possibles, et de remises en question de ce qui nous semble acquis⁸ ». Quelle plus belle tentation du silence, incitation heureuse à penser par soi-même !

Si Pommerat apparaît bien comme une figure emblématique de cette nouvelle écriture issue du plateau, il n'est pas un cas unique, et la scène contemporaine compte nombre d'écrivains qui, tout en poursuivant une œuvre personnelle, s'inspirent de cette interaction avec le travail des répétitions. On peut même dire que, quelle que soit la manière d'en user, la plupart des auteurs de théâtre actuels ne conçoivent leur texte que dans la perspective de la scène, du travail avec les acteurs et de la réception finale du spectacle. De Philippe Minyana ou Noëlle Renaude, qui bâtissent chacun leur œuvre à partir du jeu d'acteurs, à Pascal Rambert dont le dernier texte à Avignon, *Architecture*, a été écrit pour les acteurs pressentis (en l'occurrence un casting exceptionnel, de Weber, Béard ou Anne Brochet à Poitrenaux, Nordey et Podalydès). Citons plus particulièrement, en finissant, deux œuvres majeures de poètes de la scène qui réalisent à merveille ce lien vivifiant entre le travail scénique et l'écriture d'un texte : Mouawad qui, avec ses comédiens fétiches, produit depuis longtemps un théâtre à la fois physique et conceptuel croisant l'histoire la plus contemporaine et la tragédie classique (voir la trilogie *Le sang des promesses* : *Littoral*, 1999, *Incendies*, 2003 et *Forêts*, 2006. Ou encore

l'œuvre de cet inventeur de langues, aussitôt expérimentées sur le plateau, dans l'espace qui plus est pictural de celui-ci, qu'est Novarina, lequel prône toujours l'acteur, image des humains que nous sommes : « Entre l'acteur fuyant autrui : il dit qu'il désire voir la langue [...] La langue n'est plus pour lui quelque chose qui relie, puisqu'il est seul mais quelque chose qui est devant lui comme un théâtre de force, comme un champ magnétique. C'est une antimatière lumineuse qui n'a plus rien d'humain. Une tension de l'espace qui le maintient dans cet instant apparaissant devant nous ».

Affirmer la scène...

Le texte existe parce que la scène existe. Il n'est pas le seul élément à occuper cet espace, on l'a dit, mais c'est la scène, en son espace temporel précaire, qui légitime le texte de théâtre ; celui-ci s'écrivant dans la double responsabilité d'un dicible et d'un visible, c'est-à-dire d'une parole proférée qui va de l'acteur au spectateur, et fait signe et sens jusqu'au silence. Le texte, parce qu'il provient d'une communauté qui en partage le langage, est peut-être le lieu privilégié de ce qui advient, dans cet espace produit, préparé de la scène, entre les acteurs et les spectateurs, un lieu « vide » dont Denis Guénoun a justement analysé les implications : « Le vide de la scène [...] demande, pour qu'il s'agisse de théâtre, une pluralité de spectateurs, une convergence collective de regards et d'écoute – une assemblée » (13). Ces regards et cette écoute sous-entendent l'avènement commun d'un geste (ou d'un mouvement) et d'une parole. Autour de l'espace évidé, ritualisé, aplani, désencombré et nu se passe l'étrange réunion de ces deux communautés que sont les acteurs et les spectateurs assemblés, comme un chœur qui donne vie au travail de celui qui écrit.

Dort le premier, dans les années 80, définit les contours de cette révolution « copernicienne » du théâtre qui dépasse la simple suprématie de la scène sur le texte ; il voit très bien la modernité de ce qui se joue et redonne au texte toute sa force organique, cette « représentation émancipée » dont il donnera un peu plus tard la définition suivante :

Le renversement de la primauté entre le texte et la scène s'est transformé en une relativisation généralisée des facteurs de la représentation théâtrale les uns par rapport aux autres. On en vient à renoncer à l'idée d'une unité organique, fixée à priori, voire d'une essence du fait théâtral (la mystérieuse théâtralité), et à concevoir plutôt celui-ci sous les espèces d'une polyphonie signifiante tournée vers le spectateur. (270)

Le protocole change : l'avènement des écritures de plateau suppose un « lecteur de plateau », capable de lire, non plus un texte, mais l'écriture qu'il a suscitée, à partir de lui. Le texte de théâtre a la particularité de porter avec lui ce qui est à même de le brûler pour le sécréter

de nouveau, et le lecteur est convié à prolonger le geste d'écriture (ce que fait de son côté l'acteur dans le processus de création au plateau), pour que ce geste, ouvert et infini, trouve son accomplissement sur la scène (peut-être équivalent spectaculaire du plateau de travail), dans le « montage » final opéré par le spectateur. Il y a cette belle idée que le texte doit « s'extraire de la littérature ⁹ » pour être certifié par le plateau. Le texte est cet élément sans doute indispensable qui génère et consolide l'événement qui surgit sur l'espace de la scène, action ou fait naissant dans le cours des choses comme moment d'une histoire, et que les mots viennent sublimer. C'est la raison poétique de cette « machination » du plateau, avec son agencement fabriqué, outillé, technique mais aussi rêveur et bavard : le poème de la scène est fabrication, on l'a vu, mais on peut dire, au point de conclure, que la représentation de ce qui advient dans cet espace si particulier du théâtre *est* un discours, que cet événement qui soudain nous concerne, au creux de l'assemblée qui s'écarte, nous parvient par le miracle d'une présence et d'une parole.

Le nouvel auteur... conclusion ?

Ça me fascine beaucoup parce que si on pense que, maintenant, le théâtre c'est le théâtre des metteurs en scène, si historiquement les metteurs en scène sont devenus les premiers garants du sens, et pour certains – qui sont rares – de vrais écrivains de plateau, ils auront toujours besoin de la parole des poètes, de ceux qui tout d'un coup ont l'âme poétique.
(Didier-Georges Gabily)

A quoi ressemble l'auteur de théâtre d'aujourd'hui ? Ni à un fossoyeur ni à un expert mais à un héritier de toutes ces aventures du texte que j'ai tenté de décrire. Qu'ils soient des collectifs d'écriture, tels OS'O, Denisyak, Les Chiens de Navarre ou le réputé T'chan'G, ou bien des individualités comme Fabrice Melquiot, Tiago Rodrigues ou Jean-Pierre Siméon, tous les auteurs ont intégré cette nécessaire évidence que « la langue et le plateau conduisent ensemble », selon d'autres mots de Gabily (52), et que pour tenter encore d'écrire, il faut déjouer la logique des territoires purs, perturber la loi des genres. Le texte est ainsi transgenre, et il l'est depuis longtemps ; ce que Michel Corvin résuma naguère ainsi :

Il y a beau temps que le texte s'est fait plateau par ses silences et par son rythme, des symbolistes à Tchekhov, des expériences du Bauhaus aux « dramatiques » de Beckett ; il y a beau temps que le personnage et la fable non seulement sont mis à la question (Pirandello), mais déboulinés par les auteurs eux-mêmes (les dada-surréalistes, Handke...), sans que (avant que) le plateau ne s'en mêle. (cité dans Tackels 107)

Oui, le texte de théâtre est heureusement bousculé par la scène, depuis Molière jusqu'à Garcia ; c'est ce qui a permis les avancées de la dramaturgie. Aujourd'hui le texte n'est plus homogène parce que l'espace devant le public n'est pas homogène. Comme l'a montré Guénoun, il y a une différence entre le sol de terre ou de sable qui est celui du monde, et juste au-dessus, l'espace construit, machiné, de l'édification narrative. A la réalité matérielle du dehors répond la réalité matérielle de ce « jeu de planches ajointées au creux de l'assemblée » (24) où se tient, quel qu'il soit, le poète en son chant.

Ouvrages cités

- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*, « Le théâtre de la cruauté ». Paris : Gallimard, 1966.
- Barker, Howard. *Le cas Blanche-Neige*. Paris : Editions théâtrales, 2002.
- Barthes, Roland. « Le théâtre de Baudelaire ». *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964.
- Bene, Carmelo. *Notre Dame des Turcs*. Paris : POL, 2003.
- Benhamou, Françoise. *Dramaturgies de plateau, I. Penser / rêver face à la scène*. Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2012.
- Boudier, Marion. *Avec Joël Pommerat, un monde complexe*. Paris : Actes-Sud Papiers, « Apprendre », 2015.
- Castellucci, Claudia et Roméo. *Les pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre*. Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2001.
- Castellucci, Roméo. « La violence mise à nu ». *Lettre 17*. Odéon Théâtre de l'Europe, décembre 2015.
- Chénétier-Alev, Marion. *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*. Saarbrücken : Editions universitaires européennes, 2010.
- Cousin, Marion. « L'auteur en scène : analyse d'un geste théâtral et dramaturgie du texte né de la scène », thèse, Université Paris3-Sorbonne Nouvelle, 2012.
- . « L'écriture de plateau d'Angélica Liddell : un théâtre de la contagion ». *Sken&graphie* (Automne 2013).
- Danan, Joseph. *Absence et présence du texte théâtral*. Paris : Actes Sud, 2018 [1964].
- Daurier, Romaric. « Avignon : extension du domaine du théâtre ». *Libération*, 18 juillet 2019.
- Deliquet, Julie et F. Barge. « Julie Deliquet, le théâtre in vivo ». *Le Monde*, 21 septembre 2016.
- Dort, Bernard. *La représentation émancipée*. Paris : Actes Sud, 1988.
- . « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance ». *Le spectateur en dialogue*. Paris : POL, 1995.

- Fabre, Jan. *Le guerrier de la beauté*. Paris : L'Arche, 1997.
- Gabily, Didier-Georges. *Notes de travail*. Paris : Actes Sud, « Le Temps du théâtre », 2003.
- Garcia, Rodrigo. *Cendres, 1986-1999*. Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2011.
- Guénoun, Denis. « Qu'est-ce qu'une scène ? ». *Philosophie de la scène*. Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2010.
- Guillot, Augustin. « Auteur où es-tu ? ». *Libération*, 12 janvier 2018.
- Liddell, Angélica. *Perro muerto en tintoreria : los fuertes*. Madrid : Centro Dramatico Nacional, 2007.
- Lehmann, Hans Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche, 2002
- Mével, Matthieu, dir. *La littérature théâtrale entre le livre et la scène*. Montpellier : L'Entretemps, 2013.
- Nichet, Jacques. *Le théâtre n'existe pas*. Paris : Collège de France / Fayard, 2011.
- Novarina, Valère. *L'avant dernier des hommes*. Paris : POL, 1997.
- Ostermeier, Thomas. « Le théâtre, l'endroit où poser des questions ». *Le Monde*, 20 juillet 2012.
- Pavis, Patrice. *La mise en scène contemporaine*. 2e édition. Paris : Colin, 2019.
- Peyret, Jean-François et Alain Prochiantz. *Les variations Darwin*. Paris : Odile Jacob, 2005.
- Pommerat, Joël. *Théâtres en présence*. Paris : Actes-Sud Papiers, « Apprendre », 2007.
- , entretien avec Bruno Tackels, *Mouvement 27*, mars-avril 2004.
- Régy, Claude, entretien avec Bruno Tackels, *Le Canal du savoir*, mai 2000.
- Schechner, Richard. *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Montreuil-sous-Bois : Théâtrales, 2008.
- Tackels, Bruno. *Les écritures de plateau*. Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2015.
- Talon-Hugon, Carole. Entretien. *Libération*, 26 juillet 2019.
- Vattimo, Gianni. *La fin de la modernité*. Paris : Seuil, 1987.
- Vitez, Antoine. *Le théâtre des idées*. Paris : Gallimard, « Pratique du théâtre », 2015.

Notes

¹ Voir aussi le théâtre inaudible de François Tanguy.

² « ... ces textes ont quelque chose d'étrange. Ils ont vécu, ils ont brûlé au théâtre [...] comme s'il s'agissait d'un sac rempli de cendres ». *Cendres 1986-1999*, quatrième de couverture.

³ *Registres* 14, « Dramaturgie au présent », Institut d'études théâtrales.

⁴ *Outrescène* 11, « Pouvoirs de l'émotion ». Sur les publications de cette époque, voir Françoise Benhamou.

⁵ Ainsi Jean-Pierre Sarrazac peut-il affirmer : « Si le drame peut aujourd'hui paraître périmé [...] », voir Mével, pp. 155, note 108.

⁶ Selon le théorème de Philippe Adrien rapporté par Enzo Cormann, dans Dahan, p. 13.

⁷ Rodrigo Garcia, 4, créée au Théâtre Nanterre-Amandiers en novembre 2015, programme du spectacle.

⁸ Joël Pommerat, Notes de travail, dossier de presse des *Marchands*, 2006.

⁹ Selon une formule stimulante de Tackels à propos d'Hélène Cixous, p. 60.