



Écrire, comment?

**Alternatives
théâtrales**

revue des arts de la scène



L'écriture théâtrale réaffirme le plateau comme espace symbolique

NANCY DELHALLE

Dans l'histoire du théâtre occidental, le rapport entre le texte et la représentation a souvent été problématique et la place des auteurs dans le processus de fabrication du spectacle sans cesse mise en question. Du moins quand ces auteurs n'étaient pas eux-mêmes les « artisans » du spectacle, comédiens ou chefs de troupe. Quels ne furent pas, par exemple, les combats de Beaumarchais ou les déboires de Musset quant à la défense de leurs textes face aux conditions de la représentation ? Cette lutte cependant a maintes fois conduit à des transformations importantes et elle semble bien organiser une dynamique bénéfique à la vie théâtrale. Si l'écriture de Tchekhov interroge la façon de représenter le monde tel qu'il se transforme sous les yeux de l'auteur, Stanislavski ne renouvelle-t-il pas le travail de mise en scène et le jeu de l'acteur notamment à partir des défis lancés par les pièces de Tchekhov ? Plus tard, dans les années 1970, à une tradition théâtrale largement centrée sur le texte et dominée par le modèle français, a répondu la grande remise en question du statut du texte et, par delà, le questionnement de toute parole érigée en discours. La relation entre écriture et plateau, jusque là très hiérarchisée (la mise en scène comme illustration ou comme transposition du texte dans un code différent), fut pensée de façon plus dynamique. Et lorsque la mise en scène s'est imposée comme l'élément majeur de l'élaboration du langage théâtral, la conception de l'autonomie des deux écritures tendit à se diffuser sans toutefois réellement l'emporter sur l'omnipotence du metteur en scène le plus souvent porteur du projet de spectacle sinon directeur de la structure qui allait l'accueillir. Les études de l'écriture dramatique ont alors coexisté avec celles de l'écriture scénique et ont intégré un nouveau champ de recherche lié à une nouvelle fonction : la dramaturgie.

Écriture et institution

L'écriture théâtrale (l'écriture pour le théâtre) se renouvelle considérablement à partir des années 1980, indubitablement sous l'influence des expérimentations de la mise en scène. Mais elle se transforme aussi en lien avec la critique du texte et du discours générée par les sciences sociales dès les années 1950. Cette pensée critique contribua à déconstruire les instances communes de la fable, du personnage, voire même de l'espace et du temps, et mit en avant de façon problématique le schème de la communication faisant ainsi vaciller le dialogue théâtral. De nouveaux auteurs émergent alors (Koltès, Piemme...) mais s'ils se situent souvent dans une grande proximité avec le travail du plateau, ils ont néanmoins à lutter pour se forger une place dans le monde théâtral. On se souvient de la formule de Bernard-Marie Koltès : « Personne et surtout pas les metteurs en scène, n'a le droit de dire qu'il n'y a pas d'auteur. Bien sûr qu'on n'en connaît pas, puisqu'on ne les monte pas...¹ ». L'époque bruisse alors des débats autour de la place et du statut de l'auteur dans le théâtre. Or, un cercle vicieux semblait contenir toute la problématique : les responsables des structures hésitaient à programmer des auteurs contemporains sous prétexte qu'inconnus, ceux-ci n'attiraient pas le public. Les auteurs rétorquaient que, si on ne leur donnait pas l'opportunité de rencontrer le public, ils resteraient évidemment méconnus de lui et n'auraient dès lors aucune chance de l'attirer dans les salles. Pendant ce temps, les metteurs en scène trônaient au sommet de la hiérarchie théâtrale et rivalisaient de créativité sur les textes de répertoire.

Largement lié aux contextes français et belge francophone, cet état de choses conduisit, en dépit des médiations et des actions qui furent tentées, à une situation très aporétique. En effet, on constate alors un nouveau développement de l'écriture théâtrale. L'apparition de nouveaux auteurs ainsi que la multiplicité de leurs textes constituent une pression en faveur d'un changement de la configuration du monde théâtral. Ces écritures devaient circuler, ces auteurs être lus et montés sur les scènes car ils étaient un facteur de renouvellement des contenus et des formes dont une certaine dérive spectaculaire trahissait le besoin urgent. Mais si l'on vit quelques partenariats mémorables se nouer entre un auteur et un metteur en scène

(Koltès-Chéreau; Piemme-Sireuil...), si l'on vit des maisons d'édition se créer (les Éditions Théâtrales en 1981 ; Lansman en 1989 ; Les Solitaires intempestifs en 1992...), la mise en scène de tous ces nouveaux textes fut loin d'aller de soi. S'inventèrent alors des formes d'alternatives : les textes furent « mis en voix », en « lectures-spectacles », ils circulèrent via des « tapuscrits ». L'institution se donna ainsi bonne conscience ne sachant trop comment intégrer des artistes se revendiquant parfois de la littérature (Olivier Py) avec laquelle le théâtre prenait toujours plus de distance.

Certes, les auteurs se rebiffèrent. René Kalisky déclara « je refuse d'être mis plus longtemps à l'essai »². En France, une revue fut lancée, Les Cahiers de Prospero, par laquelle des auteurs se donnaient de la visibilité et un poids dans la profession en prenant position sur les questions touchant l'auteur et l'écriture. Les pouvoirs publics se saisirent du « problème ». Michel Vinaver publia sous le titre *Le compte-rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*³, le rapport qui lui avait été commandé. Des politiques de soutien, de promotion et de diffusion, furent mises en place. Des batailles de chiffres furent engagées. Ces luttes ont certes eu pour effet une meilleure promotion et une meilleure diffusion des écritures mais elles n'ont guère engendré beaucoup de résultats sur le plan politique. Dans l'ensemble, les politiques touchant à l'écriture ont maintenu les auteurs dans un rôle institutionnel relativement passif. Ce sont toujours les metteurs en scène qui réunissent les conditions de production et qui sont identifiés comme les porteurs de projet ; l'argent de la subvention publique est misé sur une réalisation concrète, un spectacle à venir. Le texte, s'il est pris en considération, l'est surtout en tant que choix du metteur en scène ou support du spectacle. Immanquablement, l'auteur reste perçu comme situé dans une position peu définie, voire de seconde zone. En somme, le nouveau répertoire ne fait pas son unité en tant que force de renouvellement de l'art théâtral.

Ce qui semble finalement manquer à l'écriture théâtrale, ce sont encore et toujours des instances de légitimation et de reconnaissance. Les éditeurs ont beau multiplier les lettres d'informations et les alertes sur internet, la

rencontre avec les textes d'auteurs vivants semble rester aléatoire. Si certains suppléments « livres » dans la presse quotidienne génèrent un désir chez les lecteurs qui se traduit par une visite à la librairie, on n'y trouve guère de comptes-rendus de textes écrits pour le théâtre et quand bien même ceux-ci y seraient chroniqués, les libraires généralistes seraient sans doute assez démunis face à ce type d'édition. Peut-être aussi est-il difficile d'évoquer cette écriture en dehors des spectacles, peut-être les façons d'en parler n'ont-elles pas été assez explorées ? Les politiques de soutien ou de promotion n'ont en tous cas pas réussi à construire une place aux écritures théâtrales tandis que le théâtre s'est coupé de plus en plus nettement de la littérature.

Écriture et écritures de plateau

Aujourd'hui, le développement de ce que Bruno Tackels désigne comme les « écritures de plateau » semble quelque peu occulter la problématique de la relation entre texte et mise en scène. Plus largement, de nombreux spectacles sont le fruit de projets qui intègrent de la parole voire une hétérogénéité de matériaux textuels mais qui ne relèvent plus de la mise en scène d'une écriture.

Dans le premier cas, si les artistes sont bien des auteurs, leurs textes sont générés par le processus de création du spectacle et, liés à la situation de production de celui-ci, ils n'ont d'existence autonome qu'après leur création et une fois publiés. La visibilité du texte est d'emblée assurée et la question de son passage sur le plateau ne se pose pas. Même si dans certains cas, et l'on pense ici notamment à Joël Pommerat, l'écriture peut faire l'objet d'autres mises en scène par d'autres artistes, le texte se construit en lien étroit avec le plateau et écriture textuelle et écriture scénique sont le fait d'un même créateur. La tension entre écriture et travail de plateau tend ici à s'estomper au profit d'un projet plus « totalisant ».

Mais un autre cas de figure apparaît de plus en plus fréquemment, celui d'« éléments textuels » totalement dilués dans le projet. Le texte, là, n'a pas de vie autonome, il constitue un élément du spectacle dont il ne peut être extrait. S'il y a bien de la langue et de la parole, on ne postulera guère d'écriture. Les essais de Roland Barthes peuvent aider à penser cette différence. Selon le sémiologue, la langue est un « corps de

prescriptions et d'habitudes», elle est « un réflexe sans choix » et tout, dans la parole, est « offert, destiné à une usure immédiate »⁴. Langue et parole sont de l'ordre d'une immédiateté, d'un flux informationnel ou perceptif qui peut, en ce second cas, parfaitement jouer sur les émotions. Beaucoup de spectacles travaillent de la sorte la sensibilité de leur public. L'« effet de présence », dont jouent aujourd'hui de très nombreux artistes, peut également produire cette impression immédiate, une expérience vécue ou consommée dans le *hic et nunc* de la représentation. Parole et présence visent à accomplir un moment expérientiel par lequel le théâtre tend aujourd'hui à se redéfinir. Elles focalisent l'attention, en accentuant leur visibilité, sur le réseau humain que constituent le monde des artistes et le monde des spectateurs. Cette « usure immédiate » évoquée par Barthes est alors affirmation du caractère strictement éphémère qui distinguerait et identifierait le théâtre comme art vivant et du vivant.

L'écriture relève d'un autre ordre. Elle est, pour Barthes, le choix d'un *éthos* qui va donc bien au-delà d'un acte de communication. L'écriture est davantage une fonction en ce qu'elle relie la création et la société mais à travers une intention. L'écriture lie la parole « à la vaste Histoire d'autrui »⁵, elle crée un « acte de solidarité historique »⁶. Elle est une production sociale mais travaillée en sa forme par sa destination sociale. Elle est, pour l'auteur, le lieu d'une réflexion sur le façonnage des formes d'articulation au social. C'est donc l'espace d'une conscience et d'un engagement. Le lieu aussi, à nos yeux, d'une responsabilité assumée par l'artiste qui ne la délègue pas à la salle. L'écriture est une proposition adressée à l'agora, où elle pourra être discutée, mise en question ou critiquée.

Postulons qu'elle tisse moins du réseau qu'elle ne crée de l'altérité. L'écriture crée du tiers terme, elle suscite une créativité qui n'est, à strictement parler, ni celle du metteur en scène ni celle de l'auteur. Comme altérité, elle peut alors jouer en contrepoint des autres éléments du travail théâtral et surtout produire de la friction voire un mouvement dialectique à contre-courant de la tendance consensuelle largement à l'œuvre aujourd'hui, y compris dans les postures les plus provocatrices. Mais elle est aussi ce qui peut perdurer au-delà de l'éphémère du spectacle. Elle appartient à une temporalité autre. Or,

sans doute les techniques d'enregistrement des spectacles oblitérent-elles désormais l'intérêt d'une telle forme de pérennité. La difficulté n'en est que plus grande pour les écritures dédiées au théâtre de rencontrer un public, de se faire connaître et reconnaître. En s'éloignant de la littérature, le théâtre a pu déployer à un niveau inédit la recherche esthétique et l'expérimentation. Cependant, peut-être, les écritures ont-elles été coupées d'un monde, d'un public et de relais. À l'heure où la littérature explore de plus en plus les formes d'oralité, peut-être, pour l'écriture théâtrale, faut-il recréer plus largement des liens et des lieux à la croisée d'autres arts ?

Enfin, pour Barthes encore, « l'écriture paraît toujours symbolique »⁷ et c'est peut-être en ce sens qu'elle est adressée, par-delà le spectateur présent ici et maintenant dans la salle, à l'espace public et qu'elle peut y être remise en jeu, relue, réinterprétée, recrée. Quels que soient sa forme et ses codes, dramatique ou fragmentaire, elle actualise sans cesse, dans son modelage d'une articulation au social, le lieu d'une opacité. La dimension visuelle du spectacle provoque souvent un flux de commentaires venant juxtaposer une médiation « intellectuelle » sur les perceptions du public et visant à complexifier ces dernières. S'engage alors une dynamique entre un « il n'y a rien à comprendre » parfois martelé par l'artiste et le « ce qu'il faut comprendre » encore largement prescrit par l'institution. L'écriture, quant à elle, expose voire exprime cette lutte, elle est le lieu même de son déploiement tant, comme le souligne Barthes, le comment écrire suscite une interrogation du monde. Sans doute aussi est-ce pour cela que l'on peut souvent mieux cerner un positionnement idéologique à travers l'écriture. Mais cette opacité, celle des modalités du nouement au monde et à l'Histoire en travail au sein même de l'écriture, engendre précisément une force d'évocation et d'allusion, un mouvement où peut s'inscrire le récepteur, où il devient actif. S'il prend alors une part créatrice, le spectateur-auditeur-lecteur n'est cependant pas laissé à lui-même ni plongé dans l'illusion qu'il serait le démiurge, le véritable auteur du spectacle. Un cadre partagé demeure, une forme de contrat qui établit un territoire commun où peut naître le débat, l'échange de vues. Or, n'est-ce pas cette dimension symbolique, celle qui guide sans figer, qui oriente sans refermer, qui propose sans imposer, qui fascine les êtres sociaux et culturels que nous sommes ?

1. B. M. Koltès, *Un hangar, à l'ouest (notes)*, Paris, Minuit, 1990.

2. Texte de 1976, republié dans *Alternatives théâtrales* n°31-32, mai 1988.

3. Actes sud, 1987.

4. Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Points », 1972, p. 11.

5. *Ibidem*, p. 14.

6. *Ibidem*.

7. *Op. cit.*, p. 18.