

Dramaturgie — Observatoire des jeunes écritures – exemplier n°1

Doc. 1 — Tribune parue dans *Libération* le 11 janvier 2018 | par Augustin Guillot

« Auteur, où es-tu ? »

Entre engouement pour la performance, contexte économique et renouvellement esthétique, l'écriture dramatique traditionnelle semble avoir disparu du paysage. Laissant place, dans le théâtre public, aux reprises de classiques ou aux adaptations de romans et de films.

Avignon 2005. Ça gronde dans le petit monde du théâtre public. On s'invective, on s'écharpe et on rejoue la mort du théâtre. L'arme du crime : la consécration de la « performance », omniprésente lors de cette édition. Voilà Vilar assassiné, et le « verbe » noyé dans la merde et le sang. Pourtant, en 2018, le cadavre remue encore. Et il crache des mots, beaucoup même. Car si le triomphe du « postdramatique » (comme le théorisait Hans-Thies Lehmann) sur les scènes a remis en cause la centralité du texte, on constate depuis une dizaine d'années un retour en force de la narration. La parole prolifère sur les plateaux et les épopées de plus d'une dizaine d'heures ne sont pas rares. Dernier en date, le 2666 de Julien Gosselin, adapté du roman de Roberto Bolaño et joué à Avignon en 2016.

Seulement, si le texte est bien vivace, l'auteur dramatique contemporain, lui, semble un peu moribond. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un œil aux grands succès du théâtre public de ces dernières années : réécritures de classiques à la manière du jeune globe-trotter Simon Stone « actualisant » Ibsen et Tchekhov, ou mise en scène de romans comme en proposent Vincent Macaigne (avec Dostoïevski), Julien Gosselin (avec Houellebecq et Bolaño) et prochainement Katie Mitchell (avec Duras, lire pages II-III) ou Thomas Ostermeier (avec Didier Eribon et Edouard Louis). En vogue, les adaptations de scénarios de films, comme le *Festen* de Cyril Teste ou *les Damnés* d'Ivo van Hove. Sans compter la méthodologie des Chiens de Navarre et autres collectifs revendiquant fortement le recours à l'« écriture de plateau », expression un peu fourre-tout mais symptomatique d'une relégation symbolique de l'auteur - le texte s'invente en répétition, sans matériau préalable. Pourtant, les écrivains dramatiques français existent, ils sont nombreux à être édités et joués. Mais sauf à s'appeler Wajdi Mouawad ou Joël Pommerat, ils ne sont « pas assez visibles, pas assez connus, pas assez reconnus », affirme Corinne Jutard, de l'Association Beaumarchais-SACD, un organisme de soutien à la création dramatique.

« Sous pression » Cette faible visibilité est liée à des mutations esthétiques anciennes - déjà dans les années 70, la scène théâtrale emprunte à la performance pour dynamiser le verbe. Mais elle s'explique aussi par les modalités particulières du retour au texte auquel on assiste aujourd'hui : moins d'allégeance à l'écrit, plus de confiance envers le dynamisme du plateau, dans la proximité duquel les auteurs sont davantage invités à écrire.

Cette confrontation du texte et du plateau rend difficile les relations entre écrivains et metteurs en scène. « Un auteur se sent toujours sous pression quand on lui demande de modifier son texte », constate Mathieu Bertholet, ancien coresponsable du département d'écriture dramatique de l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre de Lyon et actuel directeur du théâtre Poche de Genève. Dans ce contexte, l'auteur dramatique devient de plus en plus encombrant, et les metteurs en scène préfèrent se tourner vers des matériaux textuels plus malléables. Reste alors aux auteurs à monter leurs propres textes ou à nouer des relations de confiance et de compagnonnage avec un metteur en scène, à l'image du couple que l'écrivain Fabrice

Melquiot forme avec Emmanuel Demarcy-Mota. [...] C'est ce qu'explique Julien Gosselin, qui présente actuellement à Gennevilliers (Hauts-de-Seine) son 1993, écrit par le romancier et essayiste Aurélien Bellanger : *«J'ai une douzaine d'acteurs, et lorsque je cherche un projet à faire avec toute la compagnie, il faut que je trouve un texte avec des rôles pour tout le monde, c'est-à-dire des textes d'une certaine densité narrative. Pour ceux d'entre-nous qui veulent faire de la création contemporaine avec des distributions importantes, il fallait soit écrire en direct avec des auteurs, ce qu'a fait Caroline Guiela Nguyen avec Mariette Navarro, soit écrire ses propres pièces, soit travailler sur des objets d'une grande ampleur narrative comme des romans.»*

Aides et résidences Dans ce contexte, les dispositifs de soutien favorisent clairement l'émergence de nouveaux auteurs. En 2014, Mohamed El Khatib bénéficie d'une bourse de l'Association Beaumarchais-SACD pour *Finir en beauté*, texte aujourd'hui publié aux Solitaires intempestifs. David Geselson obtient à deux reprises une aide d'Artcena (l'ex-CNT) pour *En Route-Kaddish* et *Doreen*. A ces aides économiques s'ajoutent les résidences d'écriture, comme en propose la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon (Gard). C'est justement là que David Geselson a séjourné en 2017 pour sa prochaine création sur Nina Simone. C'est là aussi que le jeune auteur Kevin Keiss a travaillé sur *Ceux qui errent ne se trompent pas*, mis en scène par Maëlle Poésy au Festival d'Avignon 2016.

Mais écrire, c'est bien ; être joué, c'est mieux. Car pour les auteurs, ce qui compte évidemment reste l'existence scénique du texte. Théâtre Ouvert propose ainsi aux auteurs une «équipe plateau» : *«On fait se rencontrer un écrivain, un metteur en scène, des acteurs, et on présente le spectacle au public.»* C'est dans le cadre de ce dispositif que Julien Gaillard a rencontré Simon Delétang, qui met en scène ce mois-ci une de ses œuvres à la Colline. *«Simon a fait lire à Wajdi Mouawad plusieurs de mes textes. Il m'a ensuite contacté, et m'a proposé de programmer la Maison. Il m'a dit qu'il programmait mon texte, pas une mise en scène. Il m'a même laissé le choix du metteur en scène. Ce qui est assez rare et remarquable.»*

Certains théâtres développent ainsi une politique engagée envers les auteurs. A l'instar du Centre dramatique national de Montluçon ou du théâtre de la Tête Noire de Saran (Loiret), qui n'hésitent pas à les associer à leurs structures. De bonnes raisons à cela, explique David Lescot, soutenu par le Théâtre de la Ville, la Filature de Mulhouse ou la Comédie de Caen : *«Le texte inventé par des comédiens, je trouve ça très bien, mais je ne vois pas en quoi c'est mieux qu'un texte inventé par un auteur. Ça ne veut pas dire qu'on produit le texte sans les acteurs, le plateau est aussi le lieu d'une invention et d'un surgissement qui doit faire bouger le texte, mais je pense que la poésie de la langue requiert un temps d'écriture qui ne peut pas complètement se confondre avec le temps du plateau : il doit aussi pouvoir l'excéder.»*

Doc. 2 — Extrait de « Lettre aux acteurs » de Valère Novarina, 1989

Faire des paroles de théâtre c'est préparer la piste où ça va danser, mettre les obstacles, les haies sur la cendrée, en sachant bien qu'il n'y a que les danseurs, les sauteurs, les acteurs qui sont beaux... Hé les acteurs, les actrices, ça brome, ça appelle, ça désire vos corps ! C'est rien d'autre que le désir du corps de l'acteur qui pousse à écrire pour le théâtre. Est-ce qu'on l'entend ? Ce que j'attendais, ce qui me poussait ? Que l'acteur vienne remplir mon texte troué, danser dedans.

Mariette Navarro, dans un texte lucide et limpide, examine non seulement la place qu'occupe l'auteur-riche dramatique vivant-e dans l'institution théâtrale, mais ce qu'elle-il est dans sa singularité. Elle y parle d'un moment charnière qui pourrait être prometteur.

Est-ce que je pourrais commencer comme ça ?
Prendre mon élan
Pousser les choses dans leurs retranchements
Ne pas parler des individus mais faire émerger la *structure*
Ses parois verrouillées, ses angles aveugles
et dire :

L'institution théâtrale aujourd'hui n'a pas besoin de ses écrivains¹.

Elle n'en attend rien.

Elle ne sait plus quoi en faire.

Elle ne sait parfois même pas qu'ils existent, ou alors de loin, de réputation (mauvaise, lourde, encombrante).

L'institution théâtrale, globalement, s'est arrêtée de lire.

Elle est occupée à [se] vendre et à acheter, et n'a vraiment, mais vraiment pas le temps de lire.

Elle n'a plus envie de procéder par déduction à partir des zones mystérieuses d'un texte.

Elle préfère dire « il n'y a pas d'auteurs, aujourd'hui » ou « on ne comprend pas ce que cherchent les auteurs » ou « on attend de rencontrer l'Auteur ».

Le théâtre, en ayant eu assez de revisiter ses classiques, a retrouvé une vitalité certaine en prenant les choses à rebours : l'écriture n'est plus le départ, mais le point d'arrivée d'un processus, un outil *a posteriori* pour fixer des intuitions nées dans le présent du plateau et non plus dans le passé (même récent) d'un texte.

Le théâtre a acté qu'il faut être plus rapide et plus réel que le texte.

Des choses très belles sont nées de cette façon de procéder, qui a remis les acteurs au centre de l'acte de création de façon salutaire.

L'institution théâtrale, cependant, multiplie les « dispositifs », s'engage à « défendre les auteurs » (contre qui ? contre elle-même ?), se satisfait des sélections, des palmarès, des lectures, des « petites formes », du moment que ça reste parfaitement étanche avec la logique de programmation.

Dans le même temps, par l'absurde lourdeur du montage de production (plusieurs années de travail pour une moyenne de quatre représentations), elle décourage les metteurs en scène de donner autant d'énergie pour un texte qui n'est pas le leur. On peut les comprendre.

Il n'est pas étonnant que tous les endroits de recherche, de tentative autour de textes contemporains restent marginaux. Les metteurs en scène lecteurs sont condamnés à se déployer dans les interstices.

L'institution théâtrale n'est préoccupée que de sa propre survie, voire de sa propre légitimation : la « crise » sanitaire a déclenché – ou plus certainement révélé – une incroyable accélération libérale à tous les niveaux. L'explosion en plein vol était déjà en germe : métier à multiples vitesses, mise en concurrence, perte de sens liée à l'absence criante de politique culturelle depuis plusieurs décennies. La fermeture prolongée des lieux de culture n'est que l'aboutissement de cette absence de vision.

Le théâtre qui suivra immédiatement la crise, pressé de rattraper le temps perdu, éreinté par la violence d'un marché saturé pour plusieurs années et d'autant plus impitoyable, ne reviendra pas à la lenteur dérisoire du travail du texte, ne pourra structurellement pas se pencher sur les textes qui auront été écrits *entre-temps*.

Alors ? Pourquoi continuer ?
(Est la question qui me traverse chaque jour.)
Après plus de dix ans à être reconnue comme autrice
Avec la chance d'être éditée / mise en scène / lue / primée / invitée à des rencontres,
J'ai l'impression aujourd'hui de toucher un « plafond de verre »
Non pas tant comme femme
(Même si cela joue, certainement, dans mon incapacité à faire exploser ce plafond)
Mais en tant qu'écrivaine dramatique
Dans le monde décrit ci-dessus
À gros traits
Volontairement.
En septembre je publierai un roman.
Tout le monde me félicite comme si j'avais enfin trouvé la porte de sortie.
Comme s'il allait enfin se passer quelque chose de sérieux pour moi :
Après une dizaine de livres déjà publiés
J'entrerai enfin en littérature
Par le roman.

Cette vision m'attriste parce que pour moi la littérature la plus vivante est la littérature dramatique
Qui demande pour chaque texte de repenser entièrement ses outils, ses formes, ses sujets
Dans un paysage toujours en mouvement.

1. Je parle plus particulièrement de ceux dont l'activité principale au sein du théâtre est d'écrire, pour la scène ou le livre, et qui ne sont pas metteurs en scène de leurs propres textes.

L'écriture dramatique embrasse les problématiques des poètes et des romanciers réunis,
Et fait parfois des détours du côté des essayistes
Cherche là-dedans sa propre voix
ET PERSONNE NE LE SAIT.

[Les librairies non plus ne savent pas quoi faire de leurs écrivains de théâtre
– cf. petits rayons cachés en dessous de tout le reste –
et ne semblent pas se douter de la diversité de ce qui s'y passe, même quand le texte n'est pas
adossé à un spectacle].

L'actualité littéraire n'englobe JAMAIS l'actualité de l'écriture théâtrale.

Est-ce que les écrivains dramatiques se sont vraiment trompés ?
Est-ce qu'ils ont emprunté une voie tellement minoritaire qu'elle n'a plus lieu d'être ?

Et si on retournait les choses ?

Les écrivains, pour écrire, n'ont pas *besoin* du théâtre.

Même ceux qui écrivent ce qu'on appelle communément des « pièces de théâtre ».

[Je parle encore une fois plus précisément de ceux qui ne mettent pas eux-mêmes leurs textes en scène – cet angle mort et cette figure non pensée dans le théâtre des années 2020, alors que le modèle qui semble s'être imposé est celui de l'écrivain-metteur en scène, de la création réunie sous un seul grand nom, et *capitalisée* sur une seule personne.]

Les écrivains peuvent avoir un dialogue fécond avec des metteurs en scène et des acteurs pendant le temps de l'écriture. C'est formidable. Mais ce n'est pas une condition *sine qua non* d'émergence du texte dramatique.

Les écrivains peuvent aussi bien échanger avec d'autres écrivains, ou projeter la scène avec leur connaissance profonde du plateau, tout aussi légitime que celle des autres professionnels du théâtre.

Les écrivains possèdent, dans leur pratique même, les outils pour savoir si leur acte artistique est valide ou s'il ne l'est pas : les écrivains n'ont aucun besoin d'une *validation* par le plateau qui signifierait que le regard du metteur en scène serait le seul étalon de valeur dans l'évolution de l'art théâtral.

« L'épreuve du plateau » m'a toujours fait penser à un genre de torture médiévale appliquée aux hérétiques (tu en es / tu n'en es pas).

Les écrivains n'attendent pas, pour écrire, qu'on les prenne en considération en vue d'une production. Quand cela arrive, c'est bien, mais l'expérience confirme que ce n'est pas le cœur de leur métier.

Aucun des écrivains qui ont fait avancer l'histoire de la littérature dramatique n'a attendu d'être *désiré* ou *invité* à le faire par un metteur en scène ou un directeur de lieu.

Les écrivains poursuivent leur propre recherche. Ils écrivent *aussi* en réponse au travail d'autres écrivains, s'inscrivent dans l'histoire des formes et de la dramaturgie.

Les écrivains pensent que la ringardise n'est pas forcément toujours du côté du texte écrit.

Les écrivains ne cherchent pas à coller au corps du plateau ni à une vision de mise en scène, mais au contraire, à créer de l'écart, et, donc, du jeu.

Les écrivains sont les derniers à prendre à bras-le-corps la question de la langue, à la travailler *de l'intérieur*, à lui redonner du poids.

La langue a un poids. Ne pas la rendre lourde demande un travail spécifique.

Le temps long de l'écriture permet de ne pas reproduire le monde ni la sidération du réel, de créer des pas de côté, des *contretemps*, des formes que l'on ne connaît pas encore.

Il est important de former les jeunes acteurs et les jeunes metteurs en scène aux ruptures avec le naturalisme qu'induit le texte écrit, de les familiariser à la liberté que peut *aussi* apporter un tel jeu.

Les écrivains, avec l'aide et le soutien de leurs éditeurs, fabriquent des livres. Ils affirment que le texte de théâtre peut aussi être lu, et déployer chez le lecteur une expérience artistique indépendante de celle de la scène.

Le livre n'a pas besoin de la scène pour avoir sa vie propre. Il permet au théâtre d'exister dans le temps, et de se transmettre.

Les maisons d'édition théâtrale [je pense notamment à la collection « Des écrits pour la parole » des éditions de L'Arche ou à la nouvelle collection « Hors cadre » des éditions Espaces 34²] prennent acte de l'ouverture et de la vitalité d'écritures qui repartent de l'oralité inhérente à la scène, pour mieux la transformer et l'interroger littérairement.

Les écrivains dramatiques ne continuent pas par masochisme, ni par modestie ou goût immodéré de l'invisibilité : ils continuent parce qu'il est en train de se passer quelque chose dans la littérature théâtrale.

Que les plateaux regardent ailleurs doit-il être le problème des écrivains ?

Et si

Le plateau et la littérature dramatique avaient pris leur indépendance ?
Radicalement ?

Et si c'était maintenant que ça commençait à devenir intéressant ?

2. L'Arche Éditeur, dans « Des écrits pour la parole », publie Anne Carson, Sonia Chiambretto, Nicoleta Esinencu, Léonora Miano, Kate Tempest et Alice Zeniter. Espaces 34 inaugure sa collection « Hors cadre » avec Claudine Galea et Philippe Malone.

Et si le paysage actuel était une invitation à l'émancipation ?

Plutôt que de chercher à coller à une attente dont on ne sait pas vraiment ce qu'elle est,
À écrire dans l'espoir d'une rencontre désirée seulement unilatéralement ou vouée à rester
platonique,

Nous voici face à un nouveau continent à explorer :

Un continent parallèle

Au sous-sol gorgé de richesses

Dont il est temps de réaliser l'étendue.

Imaginons.

Dans quelques années, les écrivains, débarrassés de l'impression d'être partout indésirables, auront habité leur propre continent, auront réparé la langue usée, en auront inventé d'autres, auront forgé de la pensée partageable.

Ils auront osé aller au bout de leurs désirs de composition musicale, de leurs expérimentations plastiques.

Ils auront continué à tisser des liens étroits avec la poésie, le roman, le chant, la danse.

Ils auront inventé peut-être de nouvelles modalités d'adresse et de rencontre avec les spectateurs (car c'est *aussi* dans la langue que cela peut se produire).

Ils seront légitimes pour être des interlocuteurs à part entière de l'institution théâtrale.

Ils pourront être porteurs de projets sans être pour autant metteurs en scène, et cela ne sera pas incongru qu'ils « passent commande » à d'autres collaborateurs artistiques.

Et, peut-être, alors, quand plateau et texte seront allés assez loin dans la découverte de leurs forces et de leurs limites, des explorateurs pourront-ils passer d'un continent à l'autre sans dessein de colonisation ni de domination.

Et retrouver ensemble le sens de nos métiers, avant qu'il n'ait disparu tout à fait.

MARIETTE NAVARRO

Villeneuve-lez-Avignon, avril 2021