REGISTRES 14

DRAMATURGIE AU PRÉSENT

Dossier coordonné par Joseph Danan
Joseph Danan, *Tentative de cadrage (ou de décadrage)*
Jean-Pierre Sarrazac, *Lettre à Bernard Dort*
Anne-Françoise Benhamou, *Lettre à Joseph Danan*
Laurent Gutmann, *« Ce que l'œuvre ne dit pas »*
Robert Cantarella, *Dramaturgie, et alors ?*
Alexis Forestier, *Dramaturgie / bris / collage*
Jean-François Chevallier, *La crise est finie (Introduction)*
Jean-François Chevallier & Matthieu Mével, *Texte fort / texte faible*
Eros Salonia, *Théâtres de l'inaction*
Jean-Pierre Ryngaert, *Dramaturgie du ballon rond*
Maria-Clara Ferrer, *La Magie du cerveau*
Anyssa Kapelusz, *Rimini Protokoll : mutation de la dramaturgie dans un théâtre documentaire renouvelé*
Laure Fernandez, *De la dramaturgie en danse contemporaine : pistes et interrogations* suivi d'un *Entretien avec Boris Charmatz*
Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Le semblable, le frère*
Éloi Recoing, *Portrait du traducteur en dramaturge*

RETOURS D'IPHIGÉNIE

Dossier coordonné par Évelyne Ertel et Claire Lechevalier
Évelyne Ertel, *Introduction*
Claire Lechevalier, *Pourquoi s'intéresser au sacrifice d'Iphigénie aujourd'hui ?*
Évelyne Ertel & Claire Lechevalier, *Entre Euripide et Racine, entre dramaturgie et mise en scène : entretien avec Jean Bollack et Dominique Serron*
Patricia Vasseur, *À propos du diptyque* Iphigénie à Aulis *d'Euripide et* Iphigénie *de Racine : entretien avec Christian Esnay*
Évelyne Ertel & Claire Lechevalier, *« Le mythe en creux » : entretien avec Michel Vinaver et Gilone Brun*
Sotirios Haviaras, Iphigénie en Tauride *de Goethe, Klaus Michael Grüber (Schaubühne, Berlin, 1998) : tableau d'une* pièce de genre grec
Marie-Noëlle Semet, Vassilis Papavassiliou *(Théâtre antique d'Hérode Atticus, Festival d'Athènes, 2006) : une représentation de genre allemand*
Évelyne Ertel, *« De Ritsos à Euripide » : entretien avec Guillaume Delaveau*
Piotr Grusczynski, Romain Piana, *Iphigénie et son double : Krzysztof Warlikowski et l'*Iphigénie en Tauride *de Gluck*

APARTÉS

Claire Lechevalier, Les Bacchantes *à la Comédie-Française ou la nouvelle naissance de Dionysos*
Jean Rohou, *Le théâtre du XVIIe siècle comme vision de la condition et de la personnalité humaines*
Gérard Abensour, *Anatoli Vassiliev en France*

RECHERCHE

TRAVAUX
Anne-Laetitia Garcia, *Le corps de Maria Callas : portrait de la cantatrice en monstre sacré*
Biliana Vassileva-Fouilhoux, *L'improvisation chez William Forsythe : une approche singulière*

HOMMAGE À JACQUES SCHERER

Dossier coordonné par Colette Scherer
À la mémoire de Jacques Scherer :
Témoignages de Robert Abirached, Jean Goldzink, Martine de Rougemont, Monique Banu-Borie, Jean-Pierre Ryngaert, Georges Banu, Georges Forestier, Jean-Pierre Sarrazac prononcés le 15 mai 2007 lors de la manifestation organisée par l'IET à l'occasion du 10e anniversaire de sa mort.
Postface de Colette Scherer
Michel Vinaver, *Sur Jacques Scherer*
Jacques Scherer, Molière, Marivaux, Ionesco… 60 ans de critique… Nizet, 2007
Anne Verdier et Didier Doumergue, *Compte rendu*

Couverture :
Claire Chavanne
et Cristie Blazkowski

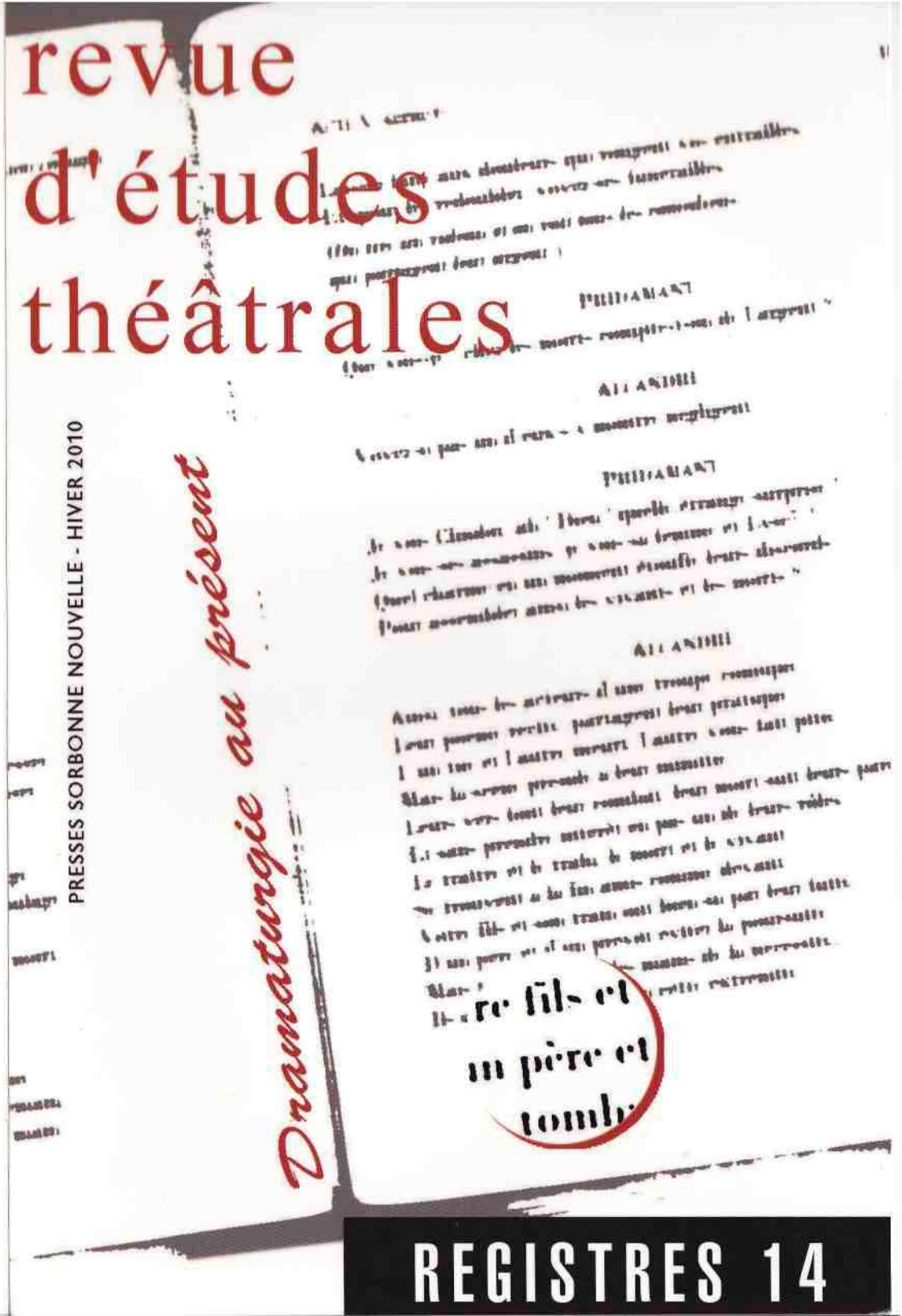
9 782878 544770

PRIX 15,25 €
ISBN 978-2-87854-477-0

revue d'études théâtrales

PRESSES SORBONNE NOUVELLE - HIVER 2010

Dramaturgie au présent



REGISTRES 14

La crise est finie (Introduction)

Jean-Frédéric Chevallier

Depuis la fin du mois de juin 2007, j'ai cette intuition : la crise est finie – la crise au théâtre. Car, on s'en souvient, pendant des décennies on a parlé de *crise* du drame (le modèle hégélien), *crise* de la dramaturgie (le texte dramatique), *crise* du personnage (*dramatis persona*), *crise* de l'action (la macro-action linéaire dont le climax consiste en un conflit), *crise* du sens (ou peut-être, plus exactement, de la signification en tant que destinée de l'action dramatique), *crise* de la représentation (du drame en son ensemble). Ces expressions (« crise de... ») étaient liées à un état déterminé des pratiques scéniques. Celles-ci ne pouvaient se penser réellement hors de l'appareil conceptuel du drame : tout au plus, elles se positionnaient *contre* cet appareil et *contre* le dispositif pratique que ce dernier impliquait. Mais, en toute logique, aller *contre* quelque chose, cela n'équivaut pas seulement à continuer à faire une place à ce quelque chose, cela cantonne aussi l'activité dans le champ de référence à ce quelque chose. Il y avait crise, *in fine*, parce que les gestes *singuliers* ne pouvaient être effectués sans cette référence *générale* au drame – et ce, alors même que les premiers (les gestes), dans bien des cas, débordaient complètement le second (le drame). De fait, on peut se demander dans quelle mesure la très pertinente et très opératoire notion de *théâtre postdramatique*[1] ne participe pas, encore, d'un tel référencement : un théâtre après le drame, ce n'est pas exactement un théâtre hors du drame[2]. De même, lorsque, dans *Outrage au public* de Peter Handke, les acteurs insistaient sur ce qui – du drame et de sa représentation – n'est pas ou n'est plus[3], ils ne se situaient pas, pleinement, *ailleurs*. Enfin, parler comme je l'ai fait du *passage du représenter au présenter*, conduisait peut-être encore à ne pas se départir assez du drame[4]. Dans les trois cas, la pensée du théâtre (des arts de la scène) n'était pas complètement libre, ou plutôt, pas assez libérée d'une référence par trop préétablie.

Aujourd'hui, après avoir pu apprécier, entre autres, le travail d'Hector Bourges dans l'ancien immeuble du Secrétariat aux Relations Extérieures du

[1] Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduction P.-H. Ledru, L'Arche, 2002.

[2] Je le sais, la critique est facile. H.-T. Lehmann lui-même insiste sur le fait que le « post » ne doit pas être (trop) entendu comme un « après ».

[3] « Ce soir, on ne donne pas au théâtre ce qui lui revient. [...] Il n'y aura pas de suspense. Ces planches ne figurent pas le monde. [...] Nous ne voulons pas jouer un drame. Nous ne cherchons pas à évoquer une histoire qui se serait passée dans le temps. Ce qui nous intéresse c'est aujourd'hui et toujours aujourd'hui. » (Peter Handke, *Outrage au public*, traduction Jean Sigrid, L'Arche, 1968, p. 22-29).

[4] En langue française, on peut consulter : Jean-Frédéric Chevallier, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », in *L'Annuaire théâtral*, n° 36, CRCCF/SQET, Ottawa, 2004, p. 27-43 ; et « Le geste théâtral contemporain », in *Frictions*, n° 10, 2006, p. 38-45.

Mexique[5] et celui de Pierre Meunier au Théâtre de la Bastille[6], je me risque à dire qu'il y a des pratiques scéniques qui existent pleinement hors du système dramatique. Peut-être l'adverbe « pleinement » porte-t-il à confusion : il n'est pas question de totalité et encore moins de totalitarismes, ceux-ci fussent-ils artistiques. Il est question de pratiques *décomplexées* au cours desquelles la scène (quand les spectateurs ne sont pas, eux aussi, de la partie) fait, simplement, ce qu'elle désire faire – elle peut même reprendre l'un ou l'autre des ingrédients du drame. Apparaît un autre terrain (non référencé au drame, donc) pour effectuer de telles pratiques et un autre plan d'immanence (non indexé au concept de drame) pour les penser. J'insiste : alors que, d'une part, le drame requiert de références externes, et que, d'autre part, aller contre le drame c'est encore se référer à lui, certaines des pratiques qui voient le jour aujourd'hui ne participent ni de l'un (la nécessité de la référence) ni de l'autre (la référence critique à la nécessité de la référence).

Je ne suis pas en train de dire qu'un nouveau modèle s'instaure et je ne dis pas non plus qu'il a été fait table rase. Mon observation est plus circonscrite et plus simple : sont proposées au public des formes scéniques qui n'ont pas le besoin de s'inscrire *contre*... pour inventer et s'inventer. Et l'invention concerne avant tout la nature des singularités choisies dans la composition scénique et la manière de les mettre en relation les unes avec les autres. Si *Les Égarés* de Pierre Meunier s'achèvent sur une danse magnifique où le spectateur ne distingue plus bien entre les mouvements des échafaudages métalliques et ceux des acteurs – tous sont suspendus, et tous oscillent terriblement –, ce n'est pas pour mettre en crise la suprématie de l'acteur au théâtre, mais, bien au contraire, parce que, cette fois-là, la mise en relation échafaudage / corps et la nature de l'agencement (suspensions depuis le gril, oscillations rapides) *potentialisent* l'ici et maintenant du spectateur.

Il y a une nécessité propre à chaque acte théâtral; la tâche de ce dernier consiste, simplement, à produire des blocs d'affects (le sensible sans installation dans une affection déterminée) et de percepts (le percevoir sans représentation mentale du perçu) en agençant des éléments qui sont là, ici et maintenant. Bref, il est question d'immanence.

Car le point de départ, c'est le présent de l'acte théâtral, c'est-à-dire à la fois ce qui *présente* et ce qui s'en *pressent*. Quand le spectateur est pleinement présent (disponible) au moment présent (cet ici et maintenant), le présent (être là, juste cela) s'ouvre à lui comme un présent (au sens d'un cadeau). Certaines mises en scène concentrent et intensifient pour activer les devenirs telle *Cruda, Vuelta y vuelta, Al punto, Chamuscada*, la création de Rodrigo García au Festival d'Avignon 2007[7]; d'autres fonctionnent par retirement – quelque chose s'ouvre qui

[5] Ce travail avait pour titre : *S.R.E. Visites Guidées*. J'invite le lecteur hispanisant à jeter un œil au blog du collectif qui conçut et réalisa ce très beau dispositif : http://www.teatroojo.blogspot.com

[6] À propos des *Égarés* de Pierre Meunier, le lecteur peut se reporter aux archives du Théâtre de la Bastille, consultables sur Internet à l'adresse suivante : http://www.theatre-bastille.com

[7] Dans *Cruda, Vuelta y vuelta, Al punto, Chamuscada* de Rodrigo García, la présence sur le plateau d'une quinzaine d'adolescents des banlieues de Buenos Aires aux actes débridés produit, presque d'entrée, une intensité festive et, de là, un plaisir extrêmement concentré.

favorise la dispersion et la fugue, tel *L'Acte inconnu* de Valère Novarina lors du même festival[8]. Dans les deux cas, il s'agit d'ancrer le spectateur dans l'ici et maintenant de l'événement pour que, de là, il puisse dériver en de multiples directions et niveaux – et ce, de manière également multiple : sensation, émotion, souvenir, imagination, réflexion, intuition, désir, pensée, etc.

Paradoxalement, l'absence de référent externe et commun permet la mise en relation immédiate (et le paradoxe s'arrête là : c'est du direct car il n'y a pas l'intermédiation de ce référent) des singularités en présence – plus encore : elle favorise la production de liens inédits entre singularités éloignées. C'est le cas, par exemple, des parcours sonores organisés par le Collectif Mu au Festival Paris Quartier d'Été 2007 : le spectateur chemine dans le très bourgeois XVIe arrondissement en écoutant (à l'aide d'un lecteur mp3 reçu en début de promenade) un montage de sons, de voix et de musiques tiré du beaucoup moins bourgeois XVIIIe arrondissement[9]. Et ce ne sont, en fait, ni le XVIe ni le XVIIIe qui importent, mais le lien inédit (sans référence préétablie) qui se tisse alors.

Peut-être faut-il une certaine générosité et beaucoup d'humilité de la part du plateau, et, de la part de la salle, une exigence d'unicité (il n'y a plus de *Un* pour réguler les *uns*). Et ce n'est probablement pas le fait du hasard qu'apparaisse de nouveau sur les scènes le *sens du jeu* – le ludique[10]. Voilà une manière efficace de ne pas imposer et de ne pas fixer : « je joue, pourquoi ne jouerais-tu pas toi aussi ? » C'est-à-dire encore : je n'impose pas, je dispose, tu disposes, disposons ensemble. Le jeu aide ici à se détacher des rigidités et à se départir des dépendances de telle manière que chacun puisse accueillir l'inédit et l'impensable qui, présentement, surgissent.

Enfin, une dernière double remarque. *Theoros* en grec ancien signifie voir et *theatron* le lieu d'où l'on voit. De là, deux observations. Premièrement, parler du théâtre (des arts scéniques en réalité) comme je le fais jusqu'à présent conduit à reconnaître que les questions de disciplines artistiques n'ont pas grande pertinence aujourd'hui. Qu'il y ait un trapéziste, un acteur disant un texte, un danseur qui danse ou qui ne danse pas, un écran avec des images projetées, une chaise se déplaçant seule, un son continu diffusé dans le noir ou bien un danseur et un écran, un son et une chaise, etc., dans tous ces cas, on peut parler de théâtre : le lieu depuis lequel on voit. Déambuler dans les rues d'une grande ville munis d'écouteurs ou dans les salles inhabitées d'un édifice abandonné en compagnie d'un acteur-guide, voilà encore des événements de théâtre.

[8] Il y a retirement parce qu'il y littéralité. On entend « tonneau » et l'opérateur entre avec un tonneau. C'est une manière de travailler la matérialité des mots mais aussi leur dénuement : il n'y a pas à chercher plus loin, donc tout peut s'ouvrir, tranquillement.

[9] Le titre de ce travail présenté en juillet et août 2007 à Paris était *Super 16*. Pour de plus amples informations, le lecteur peut consulter le site du collectif Mu : http://www.mu.asso.fr

[10] On peut citer ici *Nord* que Frank Castorf présenta en Avignon, la même année. Dès les premières minutes, des acteurs complètement déchaînés (criant et gesticulant sans cesse) installent un type de jeu auquel personne ne croit – eux encore moins. Les ressources de la représentation sont immédiatement épuisées. Restent la gratuité du geste, sa générosité mais aussi le plaisir sans prétention, ludique donc, que produit la recherche effrénée des limites (physiques) à laquelle se livre la troupe de la Volksbühne.

Deuxièmement, il nous faut reconnaître que nous vivons à une époque où des choses nouvelles émergent (des agencements scéniques inédits ou oubliés) mais nous ne disposons pas encore des outils conceptuels qui nous permettraient de penser ces choses – alors que les instruments traditionnels ne sont plus du tout opératoires, au contraire même, ils ferment, par trop, les possibles. Le propos de ce qui suit réside avant tout dans cette lacune : *chercher des mots* (et les connections rhizomiques entre chacun d'eux) *pour penser l'inédit que l'immanence du plateau et de la salle produit.*

Mais ce petit prologue ne prétend pas être un traité sur la fin de la crise. C'est plutôt une note introductive pour ouvrir à notre article à quatre mains. Bref, l'idée au départ est celle-là : il n'y a plus de crise au théâtre. Et le texte que nous livrons au lecteur essaie de travailler cette idée – c'est-à-dire, de la déplacer aussi : entre le mot pour nommer le faire et le faire pour penser le mot.