

Sous la direction de MATTHIEU MÉVEL

LA LITTÉRATURE THÉÂTRALE

(entre le livre et la scène)



L'ENTRÉTEMPS

éditions

La table des matières se trouve en page 192.

© éditions L'Entretemps – Montpellier – 2013
Domaine de la Feuillade – 264, rue du capitaine Pierre Pontal
34 000 Montpellier
ISBN : 978-2-35539-166-8

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

UN TEXTE-QUESTION SUR LA SCÈNE UN TEXTE-PROPOSITION DANS LA SALLE

L'idée de « texte » de théâtre prête, aujourd'hui, à de nombreuses confusions. Ont été récemment proposées des distinctions conceptuelles qui, à la réflexion, semblent complètement inopérantes. Il est question, par exemple, d'opposer un supposé « théâtre de texte » à un improbable « théâtre d'images »²⁴⁸ — en oubliant de la sorte tout autant l'origine du mot *theatron* (le lieu depuis lequel on voit) que ce fait simple et concret : il y va, toujours, d'un événement qui met en jeu des sensations. Dès lors, il n'est peut-être pas inutile de recontextualiser le questionnement, ou, pour le moins, de revisiter le rapport entre « texte » et « théâtre » et ce, à la lumière des pratiques scéniques contemporaines.

Il faut sans doute le répéter : le plateau d'aujourd'hui n'a pas nécessairement recours à une fable dramatique représentant, au travers d'un dialogue, des personnages en conflit. C'est *Le Début de l'A.* (2001) de Pascal Rambert qui ouvre sur ces mots : « Tu as un contrat / Ce contrat est ton premier contrat / Tu n'en

248. Le metteur en scène Olivier Py utilise fréquemment cette aberrante distinction. Cf. « Olivier Py, direction Avignon », *Le Monde*, 16 avril 2011.

connais pas d'autre²⁴⁹. » C'est aussi le commencement de *J'ai acheté une pelle à Ikea pour creuser ma tombe* (2003) de Rodrigo García : « Ça me fait chier que les parents emmènent leurs enfants au restaurant et que ces fils de pute de mômes laissent la nourriture presque sans y toucher, s'en foutent ensuite un peu dans la bouche et puis re-crachent le tout dans leur assiette²⁵⁰. » Si, ceux qui écrivent actuellement pour le théâtre prennent avec une grande légèreté les figures autrefois imposées du dialogue, du nœud dramatique, du dénouement, de la leçon de vie, etc., c'est que le texte lui-même n'est plus une figure obligée. À l'heure actuelle, il n'est pas indispensable qu'il y ait du texte sur la scène. Certes, ce n'est pas là quelque chose de tout à fait nouveau : il n'est que de se souvenir de Peter Handke et *Du Pupille veut être tuteur* (1969) ou de Franz Xaver Kroetz et de son *Concert à la Carte* (1972). Reste que cette absence de nécessité du texte a pris comme de l'importance, du poids. Dans les années soixante-dix, Handke et Kroetz faisaient figure d'hurluberlus ; ce n'est pas le cas aujourd'hui d'un François Tanguy ou, il y a quelques années, d'une Pina Bausch.

C'est premièrement ce caractère optionnel du texte *au* théâtre qui modifie la fonction du texte *de* théâtre. S'il n'est pas obligatoire de recourir à un texte, y recourir répond à une décision personnelle, une proposition singulière — décision ou proposition qui, paradoxalement, revalorise la ou les fonctions du texte sur le plateau. On choisit de recourir à un texte parce qu'on fait le pari qu'en y recourant, quelque chose aura lieu qui n'aurait pas eu lieu sans ce recours. La question devient alors : qu'est-ce que produit ce recours au texte ?

Lors d'une rencontre que nous organisons en 2007 autour de cette question, deux collègues, l'un chorégraphe (Frank Micheletti) et l'autre éditeur et essayiste (Philippe Ollé-Laprune) ébauchèrent ensemble une intéressante proposition : avoir recours au texte, disaient-ils, permet de faire croître la quantité de « mystère », d'augmenter l'opacité de l'événement — et par là, de donner de la profondeur à celui-ci, d'en accentuer le caractère révélateur²⁵¹. Le texte apparaît ici comme *catalyseur* : faire croître la quantité de mystère ou le

249. Pascal RAMBERT, *Le Début de l'A.*, « La mousson d'été », Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2001, p. 9.

250. Rodrigo GARCÍA, *L'Histoire de Ronald, le clown de Mc Donald's*, suivi de *J'ai acheté une pelle à Ikea pour creuser ma tombe*, Christilla Vasserot (trad.), Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2003, p. 83.

251. L'enregistrement audio de cette conversation qui a eu lieu à Mexico est disponible en ligne <<http://www.proyecto3.net/actividades-teoricas-al-rededor-de-la-tercera-noche-de-teatro-a931918>>.

degré d'opacité suppose, logiquement, qu'il y ait, déjà présent sur le plateau, avant l'introduction du texte, une telle tendance au mystère et à l'opacité.

La phrase projetée lors de la seconde partie de *Sur le concept du visage du fils de Dieu* (2011) de Romeo Castellucci remplit cette fonction — une phrase qui se transforme de manière imperceptible : « Tu es mon berger » devient, quelques secondes plus tard, « Tu n'es pas mon berger²⁵² ». L'irruption de l'élément textuel (au cours de cette seconde partie, les interprètes n'ont prononcé aucun mot) renforce l'ambiguïté des sensations éprouvées. Le texte accroît l'instabilité du sentir, densifie l'impression d'insécurité que cette instabilité induit. Quelque chose se défait quand des mots sont posés, comme si ces derniers servaient à le faire s'effondrer. L'exactitude (« tu es », « tu n'es pas ») est au service d'une dissolution : ni « tu es », ni « tu n'es pas »...

Ce qui se joue là, comme le rappelle Valère Novarina dans sa *Lettre aux acteurs*, « c'est pas d'la composition d'personnage, c'est de la décomposition de la personne, d'la décomposition d'l'homme qui se fait sur la planche²⁵³. » On remarque au passage que seule l'expression « de la décomposition de la personne » est proposée sans abréviation, comme s'il s'agissait d'en souligner et d'en étirer l'importance, comme s'il fallait prendre du temps pour opérer exhaustivement cette décomposition. Deleuze le soulignait aussi à propos de Beckett, ce n'est rien de moins que la « mort du moi » dont il s'agit. Les mots ont pour fonction de révéler « comment le moi se décompose [et] comment on fait l'inventaire²⁵⁴ » d'une telle décomposition.

On n'oubliera cependant pas ici que l'effet produit par l'introduction d'un élément textuel touche aux sensations des spectateurs plus qu'à l'événement scénique proprement dit (il y avait un « tu » sur l'écran de projection de Castellucci). Ce que les mots font s'effondrer, en somme, c'est la stabilité d'un « moi » particulier : celui du spectateur. C'est à lui qu'il est dit « tu es » et « tu n'es pas » presque en même temps²⁵⁵.

252. Cf. <<http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2011/3253>>.

253. Valère NOVARINA, *Lettre aux acteurs*, dans *Le théâtre des paroles*, P.O.L., Paris, 1989, p. 24.

254. Gilles DELEUZE, *L'Épuisé*, dans Samuel BECKETT, *Quad. Et autres pièces pour la télévision*, suivi de Gilles DELEUZE, *L'Épuisé*, les Éditions de Minuit, Paris, 1992, p. 63.

255. L'effet d'accroissement ou l'effet catalyseur du texte sur le plateau possède ses propres tropismes. Une manière de résumer le spectre des possibilités qui surgissent alors consiste à décrire les deux pôles de ce spectre. D'un côté, il y a le texte qui opère par affaiblissement et ralentissement : tel un hôte bienveillant au seuil de sa demeure, il se retire pour permettre au spectateur d'entrer — c'est le cas de *La dernière bande* (1959) de Samuel Beckett ou de *Quelqu'un va venir* (1996) de Jon Fosse. À l'opposé, il y a le texte qui opère par intensification et accélération : dans *Hamlet-Machine* (1977) de Heiner Müller comme dans *Outrages au public* (1966) de Peter Handke — pour

Une pièce de Novarina possède un titre particulièrement évocateur : *Je suis*. Et ce dont il s'agit, bien évidemment, c'est de faire implorer ce « Je suis ». Le texte débute par le prologue suivant :

« Tu es à l'extérieur de toi. Il n'y a plus personne hors de la personne. Personne n'est à l'intérieur de quelqu'un. L'espace n'est pas dans rien. Il n'y a plus d'espace hors de lui. Tu es hors de lui. Rien n'est hors de rien. L'espace est hors de toi. La personne est hors de toi. Il n'y a rien hors de toi. Personne n'est dans quelqu'un. L'espace est dans toi. Il n'y a plus d'espace dans toi. Tu es dans toi. Personne n'est moins hors de rien que toi. Tu es dans lui. Il n'y a plus personne en toi. Tu es dans quelqu'un. Il n'y a plus personne dans quelqu'un²⁵⁶. »

Ces propositions adressées (« tu », « toi ») ne peuvent être tenues ensemble : par exemple, « tu es dans toi » *ne tient pas avec* « tu es dans quelqu'un ». Pour autant, le texte ne thématise pas l'événement scénique : il ne s'agit pas d'une conférence sur la subjectivité contemporaine ! Le texte *traverse* (Transperce ? Troue ?) la scène de ses interrogations. Il la traverse parce qu'il atteint la salle. Il ne questionne pas le plateau, il interroge les sensations que le spectateur expérimente alors qu'il regarde ce plateau. Il met en procès son sentir — ce qui, de ce dernier, se décompose et recompose. Si le spectateur est une personne (et si l'on suit le raisonnement de Novarina : s'il n'est « personne » aussi), c'est en tant qu'*étant* qui éprouve des sensations — et qui, parce qu'il les éprouve, se pose des questions, et, des questions d'autant plus prégnantes et insolubles qu'il y a du texte pour les rendre mystérieuses et opaques. Le *texte-question* radicalise les questions, les fait plus virulentes et plus inévitables.

Dans *Cruda. Vuelta y vuelta. Al punto. Chamuscada* (2007) de Rodrigo García, les sous-titres projetés, alors qu'un adolescent des faubourgs de Buenos Aires témoigne de sa jeunesse, ne donnent pas l'exacte traduction de ce témoignage ; ils s'attachent davantage à le mettre en doute²⁵⁷. Mais, l'ironie qui ressort d'un tel décalage ne concerne pas tant le jeune homme ou son récit que la posture que le public serait enclin à adopter pour l'entendre : une posture

ne citer non pas les cas les plus récents mais les plus connus, le flot des mots bouscule l'auditeur, le pousse en avant, comme si ce dernier recevait un coup sur l'épaule qui, lui faisant perdre l'équilibre, l'obligeait à marcher, et même, parfois, à courir. D'un côté donc, le texte faible et troué, de l'autre, le texte fort et plein à l'excès. Cf. Jean-Frédéric CHEVALLIER et Matthieu MÉVEL, « Texte fort / Texte faible », *Registres*, n° 14, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010. p. 42-53.

256. Valère NOVARINA, *Je suis*, P.O.L., Paris, 1991, p. 9-17. J'ai beaucoup élagué le texte.

257. Cf. <<http://www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2007/2901>>.

faite, sans doute, de commisération et de paternalisme — ce pauvre garçon des banlieues du tiers-monde qui a presque assassiné son beau-père à coup de briques... Le cynisme et la désinvolture dont fait preuve le texte projeté raisonnablement alors comme une invitation, voire une provocation, à écouter ce témoignage d'une autre manière, probablement bien moins superficielle.

Enfin, dans *Guignol's dol* (2012), un dispositif que nous avons monté avec Marc Hatzfeld dans un village tribal de l'Inde, un chanteur lyrique entonne *Panis Angelicus* de César Franck alors qu'il s'ébroue dans l'eau d'un lac à l'orée duquel une jeune Santalie est en train de dire à l'assistance :

« Dans le noir. Ne pensez pas sans arrêter de faire à penser pour vos enfants que vos enfants, seuls vos enfants sont vos enfants. Sinon tout irait de mal en pis et ce serait tant pis pour vous. Ne mourez pas ce soir. Vous pourriez perdre vos dents. Et ce serait tant pis pour vous. N'allez pas dire ! N'allez pas faire ce que bon vous semble... Il n'y semblerait plus rien de bon à ça²⁵⁸. »

Le dispositif est dissonant d'entrée : la jeune Santalie est petite, fluette et gracieuse alors que la corpulence du chanteur est imposante, presque désagréable et ses gestes patauds. Mais, si la partition de César Franck adoucit ce contraste, à l'inverse, les phrases prononcées sur le rivage déplacent la dissonance ; celle-ci vient s'immiscer dans l'esprit de chaque spectateur : on entend des agencements de mots étranges qui, bien qu'on ne les comprenne pas tout à fait, nous mettent cependant à mal en nous obligeant à penser. Au départ, il fallait tenir ensemble des corps. Ensuite, il faut tenir ensemble des mots. Et, c'est sans doute ce mouvement de translation qui m'a conduit à dire en commençant que le texte du plateau n'interroge pas tant l'événement du plateau que ce que le spectateur sent et éprouve en regardant ce dernier. Comme si les mots aidaient à déplacer les mouvements de la *Physis* vers la *Psyché* — la mise en branle *physique* devenant, par l'introduction des mots, une mise en branle *spirituelle*. Le spectateur n'assiste pas à l'événement ; il assiste l'événement — directement. Pour le dire encore autrement : ce que le recours aux mots permet au théâtre c'est d'avoir recours aux spectateurs — ou, plus exactement : d'installer le théâtre dans leur esprit.

On a parfois du mal à prendre toute la mesure de ce changement de paradigme. On cherche souvent encore à « sauver » le *Texte* vaille que vaille. On

258. Cf. <<http://www.trimukhiplatform.com/guignol-s-a2299186>>.

considère alors que l'ensemble des mouvements physiques exécutés sur la scène (ceux des interprètes, de la lumière, de la vidéo, etc.) constitue *in fine* une partition et que celle-ci est un texte en tant que tel — semblable aux exemples que je donnais tout à l'heure : *Concert à la carte* et *Le Pupille veut être tuteur*. L'opération est plus malhonnête encore car on veut non seulement que le texte reste l'apanage du plateau, mais aussi qu'il soit placé, finalement, en premier. On attribue à la partition-texte construite *in fine* (au cours des répétitions) une surprenante antériorité : elle deviendra la trace écrite et donc la marque valable de l'événement passé — elle conditionnera même la reproduction de l'acte (les notes de l'assistant du metteur en scène seront exhumées pour la reprise l'année suivante). Mais, en opérant de la sorte, on passe, il me semble, à côté de quelque chose qui définit en propre la place du texte dans les pratiques scéniques contemporaines. S'il fut un temps où le texte précédait le travail de plateau et en était même le point d'origine, il n'est pas absurde de se demander si, aujourd'hui, cette chronologie ne subit pas une inversion complète. Le texte n'est-il pas, de fait, produit *in fine* ?

L'hypothèse que j'avance là comporte deux niveaux. Tout d'abord, et en reprenant l'idée précédente de texte-catalyseur, on peut s'accorder sur le fait que le texte n'arrive de toute façon sur le plateau que dans un deuxième temps, une fois d'autres éléments posés, pour perturber la première ébauche et faciliter le passage de la *Physis* à la *Psyché* — de la scène devant moi à la scène dans mon esprit. Par exemple, alors qu'il prépare *Giulio Cesare*, Romeo Castellucci confie dans ses notes :

« À la première répétition, quand l'écrétaire descend sur le corps étendu de Cristina, j'ai pleuré en cachette. Il y a quelque chose d'inexprimable, quelque chose qui rend cette petite phrase chargée d'une force surhumaine, très triste, et d'une vérité profonde qui ne se comprend pas, pourtant. Comme une sensation finale de toute l'humanité, seule, face aux millénaires, avec son pauvre instrument, unique et confus, presque inutile : le mot²⁵⁹. »

Ce qui intéresse Castellucci, c'est « la suprématie de l'expérience ». Et, c'est « pour augmenter la chose, explique-t-il, [qu'il] utilise cette inscription²⁶⁰ ». Ici

259. Claudia et Romeo CASTELLUCCI, *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre*, Karin Espinosa (trad.), « Essais », Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2001, p. 97.

260. Castellucci rapproche ce fonctionnement de celui de la pipe de Magritte : le texte introduisant un changement dans le régime de perception du tableau. *Idem*, p. 96.

donc, l'introduction de l'élément textuel dans le dispositif scénique déjà constitué (le corps anorexique de Cristina Bertini) produit — par un effet de dissonance proche du cas précédent — l'effondrement sensoriel. Mais, et c'est là le deuxième niveau de mon hypothèse, cet effondrement a lieu dans l'esprit du spectateur : c'est Castellucci-spectateur qui pleure à la vue de son spectacle.

Les choses n'en restent pas là. Ensuite, le même Castellucci-spectateur se met à écrire un texte, un texte où il est question de la tombe d'un enfant, d'une belle au bois dormant, d'un prince charmant, d'un baiser, d'une bataille — des éléments qui ne surgissent par écrit que parce que, d'abord, l'esprit a été mis en mouvement. S'il existe un texte auquel le plateau a, parfois, recours, il existe aussi un autre texte, produit celui-là par le spectateur une fois l'acte théâtral achevé — un texte qui ne surgit qu'à la fin du processus, un texte qui n'est plus premier mais dernier, non pas point de départ mais point d'arrivée, non plus la cause mais la conséquence.

Pour une mise en scène que je réalisais avec une vingtaine d'étudiants de l'université nationale de Colombie, nous n'avions eu que très peu recours au texte : la lecture, au début, d'un passage du *Magicien de Vienne* de Sergio Pitol (passage dont la dimension absurde n'était rien moins que manifeste), deux phrases énigmatiques tirées du *Spectateur émancipé* de Jacques Rancière, quelques questions sommaires et « intimes » que des actrices murmuraient à l'oreille des spectateurs ensuite et, enfin, trois paragraphes (ceux-là dits par des acteurs) d'une grande ironie politique extraite de *2666* de Roberto Bolaño²⁶¹. Bref, il y avait peu de texte et, quand il y en avait, celui-ci servait ou bien à rendre les choses plus confuses et plus complexes ou bien à les questionner. Le reste du temps, il n'y avait pas de mots, ni dits, ni lus, ni projetés. Mais, dans les heures qui suivirent la première présentation publique, il existait déjà un texte accompagnant ce travail, un texte au ton affirmatif, un texte long qui plus est, détaillé, personnel. Un spectateur l'avait écrit, à peine rentré chez lui, et posté sur Internet le surlendemain.

« Tout paraissait livré au hasard. Le mercredi 28 avril 2010 on m'avait invité à présenter un documentaire sur Ives Klein dans le Centre García Márquez de Bogotá. J'ai parlé de la révolution bleue, des origines de la performance, des installations, du vide comme territoire de la provocation. Le lendemain, dans le même lieu, j'ai parlé de Pina Bausch. J'ai parlé de la danse théâtre, de la répétition, des relations entre images

261. Cf. <<http://www.proyecto3.net>>.

enregistrées et images en mouvement *en live*. Quelques heures plus tard, j'étais à l'Université Nationale, et j'assistais au travail du Laboratoire de la Maîtrise Interdisciplinaire en Théâtre et Arts Vivants, sous la direction de Jean-Frédéric Chevallier. Le cercle commençait à se refermer et recommençait à s'ouvrir. Je ne pensais pas citer mes expériences autobiographiques antérieures. Mais on ne peut pas maintenir à distance une aventure comme celle que j'ai vécue le 29 avril à 18 h 30 dans la salle 209 du bâtiment de design graphique. On ne le peut pas parce que le travail invitait à un voyage au travers de la perception et des instincts, voyage dans lequel nous, les spectateurs, étions partie prenante, bien au-delà de la simple expérience rationnelle.

[Ici, Sandro Romero Rey, l'auteur de ce texte, fait un compte rendu minutieux des différents moments qui composaient le spectacle.]

Arrivé chez moi, complètement trempé, baigné de souvenirs et des restes de la pluie, je me suis rendu compte que le travail (le travail?) que je venais de voir s'intitulait *La mélancolie se nourrit de sa propre impuissance*. Alors j'ai compris ce qui m'arrivait. J'ai compris pourquoi j'étais sorti en courant, presque sans ne saluer personne, avec Yves Klein et Pina Bausch et Jean-Frédéric Chevallier à gigoter dans ma tête. J'ai compris que oui, bien sûr, la mélancolie se nourrit de sa propre impuissance et que j'avais été victime d'une agression flagrante du passé, d'une sensation trop profonde, dans laquelle les fils de ma mémoire se sont inextricablement emmêlés. Je me suis senti épuisé, mannequin sans bras ni jambes [l'affiche du spectacle donnait à voir des mannequins en construction]. J'ai compris pourquoi ce type d'actes artistiques arbitraires peut être inconfortable pour la majorité des gens. J'ai compris pourquoi on les évitait, et, en même temps, pourquoi on pouvait les valoriser sans réserve, parce que oui, ce sont là des voyages vers le délire des ombres, vers les baisers volés [les actrices embrassaient quelques spectateurs sur la bouche] et les amours fous, ce sont là des « morceaux fractals » de l'horreur et du bonheur, desquels nous revenons comme aérés, après nous être immergés dedans sans scaphandre. Une heure plus tard, ayant fuit tout le monde, je suis arrivé chez moi et la tuyauterie était cassée. Il fallait appeler le plombier. Cela ne m'a pas dérangé. C'était la moindre des choses²⁶². »

262. Il est intéressant de noter que la première partie de ce texte (jusqu'à « commençait à se refermer ») participe d'un fonctionnement faible alors que la seconde (à partir de « et recommençait à s'ouvrir ») s'approche de ce que j'appelais un texte fort : l'une ouvre, ménage des trous, laisse passer, tandis que l'autre échafaude, lance des pleins et pousse en avant. Le texte complet de Sandro Romero Rey est consultable, en espagnol, à l'adresse suivante : <http://bogota.vive.in/blogs/bogota/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450020077>.

Le texte de la scène questionne parfois mais surtout aiguise et creuse les interrogations — appelons-les ontologiques — qui habitent l'esprit du spectateur à la vue du plateau. Le propos de Sandro Romero Rey, au sortir de la présentation théâtrale, procède tout autrement. Le *spectateur-écrivain* y partage son expérience personnelle, il la déploie par écrit pour en montrer l'absence de sens ou, au contraire, pour expliquer pourquoi elle en vient à faire sens. Il cherche à établir des relations entre différents moments de cette expérience dont seuls certains ont à voir strictement avec la présentation théâtrale qui s'achève. Le chemin ou la ligne qui se dessine traverse des événements hétérogènes. C'est ce caractère de grande hétérogénéité qui garantit la possibilité que le texte produise finalement de l'action : appeler le plombier et que cela soit source d'un relâchement sinon d'une réjouissance.

Il s'agit de « sens » bien plus que de « signification » car il n'est jamais question d'un « ceci veut dire cela » — à ce titre, le mystère et l'opacité de tout à l'heure sont maintenus y compris accentués. Jean-François Lyotard le formulait de manière concise : produire du sens, c'est « donner à penser et à agir²⁶³ ». Et c'est ce qui advient quand le spectateur devient l'auteur d'un texte : il se donne à lui-même (à lui comme personne, à lui qui n'est personne) à penser et à agir. Il se trace un chemin qui, s'il ne mène nulle part, n'en reste pas moins un chemin. Créer des relations, c'est donner du sens et c'est rendre possible l'*agir*. Ce serait là les caractéristiques de ce texte produit depuis la salle et que l'on pourrait appeler *texte-proposition*.

Certains des traits du *texte-proposition* de Romero Rey peuvent laisser à supposer qu'il y va, en réalité, de l'exercice d'un critique de théâtre : un assemblage de mots que seul un « spécialiste » serait à même de proposer. Il s'agirait du texte de ce spectateur particulier qu'est le critique de théâtre.

Il y a deux manières de répondre à cette objection. La première consiste à dire que le problème est posé dans le mauvais sens et que ce qui fait problème, aujourd'hui, c'est le *texte-critique* lui-même. Le chorégraphe Boris Charmatz le notait récemment : « on n'a pas de renouveau de la critique; on n'a pas chaussé de nouvelles lunettes... Si on avait une critique plus ouverte, plus libre²⁶⁴... » Et, il est vrai que depuis les heurts du Festival d'Avignon 2005, la critique des arts vivants peine à trouver les mots pour décrire et analyser adéquatement ce qui surgit présentement sur les scènes. Dans ce contexte, le texte de Romero

263. Jean-François LYOTARD, *Moralités postmodernes*, « Débats », Galilée, Paris, 1993, p. 83.

264. Entretien radiodiffusé dans le programme À voix nue, le 12 juillet 2011, sur France Culture.

Rey est beaucoup plus approprié pour remplir la fonction sociale généralement attribuée au texte critique²⁶⁵.

La seconde manière consiste à répondre par la négative à l'objection : non, le *texte-proposition* n'est pas un texte de critique. On peut en donner pour preuve le *texte-proposition* de Castellucci précédemment cité. Il n'y fait pas la « critique » de son propre spectacle ; il s'essaie, en reliant différents éléments présents dans son esprit (dont ce qu'il voit sur le plateau), de produire du sens — un sens qui n'a de sens que pour lui et qu'il nomme une « sensation finale de toute l'humanité²⁶⁶ ».

De même, au sortir d'une présentation à Calcutta d'*Approche du silence* (2011) de Supriyo Samajdar, une jeune étudiante s'est mise à écrire. Le cas est intéressant car ce spectacle consistait en une sorte d'effondrement des habituels « piliers » du théâtre : on ne voyait presque rien, les acteurs passaient le plus clair de leur temps à ne rien faire et, quand parfois ils faisaient quelque chose, c'était toujours de côté, derrière, dans le dos du public, ou bien simultanément à d'autres actions. Un premier faisait couler de la cire sur le poignet d'une spectatrice alors qu'un second exécutait à la hâte et grossièrement quelques mouvements de *kathakali* tandis qu'un troisième s'entretenait avec une quatrième sans qu'on ne puisse rien entendre de leur conversation²⁶⁷. Bref, pas de centre pour l'attention et pas de nœud de tension. Quant au texte, il était composé de questions simples, parfois même sommaires, adressées sporadiquement à l'un ou l'autre des spectateurs. Il y allait donc d'un dispositif opérant par retraitement et effacement visuel — et, par là, donnant de l'importance aux questions formulées, comme s'il ne restait plus qu'elles.

Dans le texte qu'elle a rédigé ensuite, Ananya Kanjilal, l'étudiante, souligne que, plus le spectacle avançait, plus la relation avec les autres spectateurs et

265. De fait, les critiques qui semblent le plus en portée sur notre époque sont ceux qui proposent des textes qui s'approchent grandement d'un texte-proposition. Par exemple, à propos de *Sur le concept du visage du fils de Dieu* de Castellucci, la journaliste Joëlle Gaillot écrira dans sa chronique : «... et puis il y a ceux qui, comme moi, ont laissé venir à eux la violence de ce qui leur était montré et l'intimité à laquelle elle nous renvoie tous » (Journal de 18 heures, le 21 juillet 2011, sur France Culture). Joëlle Gaillot qui couvrait le Festival d'Avignon 2011 confie que cette chronique a été, pour elle, la plus difficile à écrire. Et, on retrouve dans ce qu'elle dit, le désir de donner un sens personnel à une expérience théâtrale qui dépasse l'entendement dans la mesure où elle touche nos vies singulières. Serait-ce alors aux spectateurs de prendre la place des critiques ? C'est en tout cas ce que certains sites et blogs sur Internet proposent récemment et avec un certain succès. Je laisse volontairement cette question en suspens.

266. Claudia et Romeo CASTELLUCCI, *op. cit.*, p. 97.

267. Cf. <http://www.dailymotion.com/video/xb2bza_an-approach-to-silence_creation>.

acteurs s'adoucissait. Elle insiste sur la radicale nouveauté qu'a constituée, pour elle, cette expérience. Enfin, elle replace celle-ci dans son contexte à elle — jeune étudiante vivant dans une société où les codes comportementaux sont rigides et donc peu perméables aux mouvements :

« Ce qui m'a le plus frappé, c'est la liberté, la liberté de ne pas être jugée. Je pouvais poser mon point de vue, construire mes opinions, sans crainte de les voir évalués. Avec les amis ou avec la famille et même avec nos amants, nous avons un ensemble de normes à suivre — normes que nous édictions nous-même ou bien qu'édicte la société. Ici [au cours du spectacle], le cercle était libre de tout cela. Tu pouvais énoncer tes pensées alors que tu te tenais la main d'un parfait inconnu et sans qu'il n'y ait là rien de bizarre²⁶⁸. »

Ce texte pourra paraître juvénile. Il n'en reste pas moins d'une grande honnêteté, de même que la conclusion où Kanjilal découvre que ce qu'elle dit n'a de sens que pour elle — les autres spectateurs avec qui elle a bavardé proposaient, chacun, une relecture différente. Mais, le plus surprenant, c'est le poème qu'elle décide de composer ensuite et qu'elle intitule « La mort d'une fleur » :

« The damask'd rose is no more – Its petals have all withered – Vanished has the blush she wore – Her beauty all battered. – Time has blunted her thorn – With its head toward the ground – Its wear unlike the morn – Undone is all its bound. – She is no longer the pretty sight – That was bought by the lover. – Try, as hard as he might : – But he could not cure the flower. »

C'est ce dernier élément qui fait que la production écrite de Kanjilal est véritablement un *texte-proposition*. Ou, dans l'autre sens : c'est la rédaction de ce poème qui nous permet de comprendre mieux les enjeux soulevés. Si le spectateur propose un texte, c'est qu'il cherche à donner du sens, certes, mais c'est aussi qu'il s'attache à produire de la littérature. Le *texte-proposition* se donne comme un texte littéraire. La seconde partie du récit de Romero Rey et le témoignage final de Castellucci peuvent, pareillement, être considérés en tant que productions littéraires.

Recherche de sens et littérature, de fait, ne sont pas disjointes. Si la production de sens est, ici, c'est-à-dire au sortir du théâtre, une production littéraire, c'est que c'est par la littérature qu'un sens singulier trouve à se tracer et à se dire. Jacques

268. À ma connaissance, ce texte n'a pas été posté sur Internet. Ananya Kanjilal me l'a transmis *via* e-mail. Il est possible de lui écrire pour s'en procurer l'intégralité : <ananya.kanjilal92@gmail.com>.

Rancière le souligne dans *Le spectateur émancipé*, « les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière dramaturges ou metteurs en scène²⁶⁹ ».

Voilà le changement de chronologie suggéré tout à l'heure : un texte littéraire se produit après que le théâtre a eu lieu. Ce texte n'est plus la cause du théâtre mais sa conséquence. Il y va là, sans aucun doute, de l'une de ces « remises en cause du rapport cause-effet », d'une « inversion de l'inversion²⁷⁰ » qui caractérise les dispositifs esthétiques contemporains. Il faut penser un texte *qu'apporte* le plateau et non plus *qui apporte* le plateau.

Mais, si le plateau réveille la production d'un texte il n'en commande pourtant pas la teneur. La « remise en cause » des rapports touche aussi au *rapport* entre le *texte-question* et le *texte-proposition*. Si, aujourd'hui, le recours aux mots sur une scène a pour fonction d'interroger et de mettre en doute, le texte produit ensuite dans la salle consiste à proposer et affirmer certes, mais ce qu'affirme le second n'a pas forcément à voir avec ce qu'interrogeait, *a priori*, le premier. Les réponses apportées dans la salle ne sont pas nécessairement des réponses aux questions énoncées sur la scène — et ce, en partie, parce que le texte du plateau n'est pas le *tout* du plateau.

Les deux textes travaillent non pas ensemble mais en parallèle. L'un déconstruit, l'autre assemble ; l'un démultiplie, l'autre relie ; l'un fait se fondre la littérature et l'autre refait de la littérature, autrement. Il n'y va plus du devenir scénique d'un texte littéraire, mais du *devenir littérature d'un acte théâtral*.

269. Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 19.

270. *Idem*, p. 28 et 98.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| Préface | |
| MATTHIEU MÉVEL..... | 7 |
| Doutes, espoirs et désarroi de l'auteur dramatique | |
| JOSEPH DANAN..... | 17 |
| Texte fort / Texte faible | |
| JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER ET MATTHIEU MÉVEL..... | 23 |
| Le texte de Valère Novarina : « un théâtre de forces » | |
| ISABELLE BABIN..... | 38 |
| Les écrivains de plateau, en quelques mots | |
| BRUNO TACKELS..... | 46 |
| En sa qualité de seuil, il tremble et fait trembler | |
| Ou le texte en scène vu depuis le Théâtre du Radeau | |
| ÉRIC VAUTRIN..... | 53 |
| <i>Sunday clothes</i> / Genèse d'un concert qui n'en est pas un | |
| Compagnie Les Endimanchés | |
| ALEXIS FORESTIER..... | 65 |
| C'est du <i>métathéâtre</i> comme il était à espérer et à prévoir | |
| SOPHIE RIEU..... | 71 |
| Le texte comme soubassement de l'édifice théâtral | |
| JEAN-PIERRE HAN..... | 79 |
| L'intime et le politique | |
| JEAN-PIERRE SARRAZAC..... | 85 |

| | |
|---|-----|
| Scénario littéraire, partition scénique ou programme dramatique : où va le texte théâtral? | |
| SYLVIE LELEU-MERVIEL | 93 |
| Le théâtre entre sanctuarisation de l'espace du livre et mutation de l'écrit | |
| FRANCK BAUCHARD | 111 |
| Pourquoi publier le théâtre aujourd'hui? | |
| TATIANA BURTIN..... | 121 |
| Du <i>Traité des formes</i> à <i>Re : Walden</i> : Jean-François Peyret, un théâtre de textes | |
| JULIE VALÉRO | 130 |
| Un texte-question sur la scène un texte-proposition dans la salle | |
| JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER..... | 141 |
| Textes-matériaux, approches, paradoxes et enjeux | |
| LYDIE PARISSÉ | 153 |
| Des écritures comme théâtre : les recherches de Claude Régy | |
| CYRIELLE DODET | 163 |
| Malaise dans la communication D'Ionesco à Lagarce | |
| PIERRE PIRET | 171 |
| Koltès, écrire | |
| La trace, la mort, la survie : <i>Quai Ouest</i> (le texte) | |
| ARNAUD MAÏSETTI | 177 |
| Comme une lumière noire | |
| LAURENT MAUVIGNIER..... | 187 |
| Table des matières | 192 |

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer
par l'imprimerie **Arlequin et Pierrot**
à **Barcelone**,
en mai 2013.

Charte graphique et couverture : Christophe Bara.
Exécution P.A.O., mise en page intérieur : Marie-Pierre
Desbout et Marie Mougnaud.
Nettoyage des illustrations et relectures : Manon Gand.
Dernières vérifications sur épreuves :
Anne-Laure Pintor, Alice Richert et Menehould
Weymuller.

Dépôt légal : deuxième trimestre 2013.
Numéro d'éditeur : 2-912877. *Imprimé en Espagne.*

Site Internet : www.entretemps.org