

Pour le théâtre : une adresse aventureuse

par Claudine Galea & Mariette Navarro

Dans le numéro précédent de cette revue, les quatre auteurs du groupe Petrol se sont penchés avec sagacité sur la question de la langue, du texte « dans son écriture », de la position d'écrivain.e de théâtre.

Nous y revenons autrement, ici.

Il y a, depuis quelques années, une accélération, une montée en puissance des questionnements autour du rapport texte d'auteur.trice et création théâtrale.

Il est devenu nécessaire de préciser « d'auteur.trice » à la suite de « texte », ce qui n'était pas le cas il y a encore une ou deux décennies.

Quels malentendus se cachent derrière ce glissement ?

Nous voulons d'abord préciser qu'il ne s'agit pas d'entendre l'expression « texte d'auteur / texte d'autrice » dans le sens d'une domination, qui irait à contre-sens de l'exercice de l'art.

Et nous préférons utiliser le terme *écrivain*, *écrivaine*.

Parce que précisément écrire pour le théâtre, c'est écrire, c'est faire un geste de littérature. Alors si nous tentons d'interroger ce geste, commençons par la formulation.

Qu'est-ce qu'écrire du théâtre, pour le théâtre ?

Faut-il dire *du* ou *pour* ?

Pour nous semble plus approprié, par le mouvement que le terme imprime, mouvement qui appelle le mouvement de la représentation, ou de l'imaginaire d'une représentation.

Pour indique aussi un possible autre devenir de l'écriture, nous y revenons plus loin.

Pourquoi ce désir chez nous, chez d'autres ?

Nous écrivons pour le théâtre, parce que nous avons le désir de cette adresse singulière que forme la représentation. Il ne s'agit pas d'une adresse comminatoire, mais d'une adresse aventureuse, *en recherche* d'aventure, « ce qui advient dans le temps,

généralement à un individu ou à un groupe d'individus, d'une manière plus ou moins imprévue, ou normalement imprévisible ».

Désir, dans la même direction, de proposer des questionnements de forme et de sens, des défis, dont nous ne possédons pas toujours les résolutions. Il n'y a que dans l'altérité, pensons-nous, qu'elles se trouvent. Le théâtre ouvre la possibilité d'une réception multiple, adjectif qui signifie « formée de plusieurs éléments présentant plusieurs propriétés, plusieurs fonctions ». Les spectateurs et spectatrices offrent cette chance du multiple en un lieu et un temps partagés.

Désir d'adresse à vif, *in vivo* – on dit spectacle vivant – qui entaille le silence de la lecture (en solitaire), qui entame la solitude.

Désir de voir ce que produit, multipliée, cette adresse.

S'il n'est pas possible ni même souhaitable de savoir *qu'est-ce qui va se produire*, car ce serait anticiper, préjuger et capturer, c'est-à-dire réduire ce multiple au calcul d'un effet, clôturer le sens au lieu de l'ouvrir – ce qui encore une fois n'est pas le propos de l'acte artistique –, demeure la question du *déplacement* opéré.

On mesure ces déplacements aux silences, aux rires, aux toux, aux endormissements, aux sorties pendant une représentation, aux lazzi, aux applaudissements. D'autres déplacements sont à venir après la sortie du théâtre, la sortie *au* théâtre. Ils ne sont pas moins importants.

Oui, la représentation déplace les esprits et les corps, les émotions et les pensées.

Nous aimons aussi l'idée qu'écrire *pour* le théâtre permet d'envisager une ouverture plus grande des destinations. La scène est un des devenir possibles de nos textes. L'autre est le devenir intime qu'est la lecture pour soi. Les textes vivent aussi dans la durée qu'autorise le livre.

Une fois ces éclaircissements posés, reste la seule question qui vaille, l'écriture.

Qu'est-ce qu'un.e écrivain.e apporte à la représentation théâtrale ?

Cette question semble d'autant plus nécessaire aujourd'hui qu'il existe un malentendu tenace consistant à opposer une écriture théâtrale littéraire à une « écriture de plateau », comme s'il fallait choisir un camp, affirmer un *air du temps* dont on sait combien il est changeant et relatif. Nous préférons croire que texte écrit et montage au plateau à partir d'improvisations, ou encore compositions plastiques et visuelles, doivent être considérés comme des outils différents, aux aboutissements différents. Ils ne s'excluent pas.

Un texte préalablement écrit ne fait pas la même chose au plateau et au corps de l'acteur que d'autres ressources. Il se place *sur un autre plan*.

Choisir de porter à la scène des textes de littérature dramatique, ce n'est pas qu'une question de méthode ou de choix esthétique : ça met en jeu un autre rapport au temps et à la matière.

Le temps du travail littéraire – temps complexe de la maturation, du retour sur le « penser » et sur *l'expression* de la pensée –,

donne au présent du théâtre l'occasion d'une profondeur de champ, nécessaire pour qu'il y ait *représentation*.

Nous constatons qu'aujourd'hui – notamment chez les acteurs et metteurs en scène les plus jeunes, dans les écoles déjà –, le texte qui était au départ tremplin ou ouverture est devenu obstacle qu'il faut réduire, incorporer, contourner, ou bien paraphraser. Nous nous demandons s'il n'y a pas là, contrairement aux idées reçues, une réduction des possibles du théâtre et de sa palette ?

Depuis toujours, les écrivain.es pour le théâtre, comme pour le roman ou la poésie, se posent des questions de langue, de forme, de style, de rythme, de ponctuation, de vocabulaire, de temps, d'espace, etc. Avec, sans doute, quelques modalités supplémentaires : l'existence d'une ligne de tension qui court le temps d'une représentation et qui n'est pas la même que celle de la lecture d'un roman ou d'un poème. Celles et ceux qui adaptent des romans pour la scène en ont parfaitement conscience.

La scène – le jeu, les comédiens –, rend le corps de l'écriture qui lui a été offert. L'unité – paisible ou fracturée – du corps et des mots, que l'écrivain.e appréhende *en écrivant*, est à nouveau portée *en jouant*. On sait qu'écrire convoque et le corps et l'intellect. Écrire pour le théâtre pourrait s'énoncer aussi de cette façon : ce qui fait texte fait corps, et ce qui fait corps fait texte. La représentation rend visible et immédiatement perceptible ce qui est comme ce qui manque. Si le texte n'est pas juste, ce qui fait texte ne fera pas corps. Si le texte est déficient, le corps sera déficient. La faiblesse, l'incapacité d'un texte ne seront jamais compensées par un

corps, et réciproquement.

Il se pourrait bien que le théâtre fonctionne comme une addition des possibles et des exigences. Ce travail est non substituable.

S'il nous a semblé important de revenir sur ces questions, c'est que, bien que les modalités de découverte, de reconnaissance et de circulation des textes connaissent aujourd'hui une vraie vigueur – comme en témoigne cette revue, ainsi que la création, depuis une dizaine d'années, de maisons d'édition théâtrale exigeantes et dynamiques –, il reste un palier à franchir pour réconcilier les plateaux avec le travail de littérature, quelques préjugés et malentendus à débusquer encore, pas tant pour le public que pour les créateurs eux-mêmes, qui semblent avoir intégré qu'on attend d'eux d'être des hommes et des femmes-orchestre, sachant tout faire et tout faire seuls, ne pouvant plus se confronter à quelque chose qui serait à la fois distinct et complémentaire, ne prenant plus le risque d'un dialogue basé sur l'altérité, l'écart, voire la dissonance.

Au cœur du malentendu, il y a peut-être une méconnaissance de la littérature dramatique et de sa dramaturgie. La construction d'une fiction, d'une prise de parole, l'invention d'une langue, elles aussi, nous racontent l'histoire de notre monde et de nos vies.

Nous exprimons avec joie et confiance le souhait que la découverte de cette récolte donne l'envie à de nombreuses équipes d'en faire l'expérience.

Claudine Galea & Mariette Navarro