

Entre texte et plateau

Réponses à des questions posées par Martial Poirson et Emmanuel Wallon

[Publié dans *Théâtre public* n° 217, « Théâtre en travail », dossier coordonné par Martial Poirson et Emmanuel Wallon, 2015.]

1) *Quelle relation, quelle complémentarité ou quelle distinction peut-on faire entre auteur dramatique et dramaturge, sachant que les frontières entre les deux sont plus que jamais poreuses ?*

L'auteur-e écrit ; le-la dramaturge au sens 2, comme dit Joseph Danan, collabore avec une équipe de création, pour monter un spectacle. S'il s'agit de mettre en scène une pièce de théâtre (comme cela a le plus souvent été le cas dans ma propre expérience), la frontière est parfaitement claire. Bien sûr, dès que le projet invente sa propre partition textuelle, que ce soit à partir d'un texte ou à partir de la production des acteurs en répétition, ou d'un mixte des deux – autrement dit dès qu'il y a écriture de plateau – l'instance auctoriale est totalement bouleversée. Mais alors, ce n'est pas seulement pour le-la dramaturge que les frontières entre l'écriture du spectacle et son travail deviennent « poreuses » : acteurs et metteurs en scène eux aussi participent de l'auctorialité.

2) *De nombreuses publications récentes s'attachent à définir la dramaturgie, souvent présentée sur un mode interrogatif ou problématique : « Qu'est-ce que la dramaturgie ? » ; « De quoi la dramaturgie est-elle le nom ? »... De quoi est-il au juste question et quelles en sont les enjeux ?*

Dans *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Joseph Danan a souhaité clarifier la distinction entre dramaturge au sens 1 (auteur dramatique) et au sens 2 (dramaturge = *dramaturg*) et surtout approfondir ses implications dans un contexte théâtral qui a changé depuis les années 1970. Son ouvrage est donc particulièrement utile dans un paysage où, en effet, sens 1 et sens 2 peuvent s'hybrider et se contaminer.

De quoi la dramaturgie est-elle le nom ? témoigne de l'existence de démarches dramaturgiques revendiquées comme telles dans différents domaines artistiques, et de l'intérêt que leur témoigne une nouvelle génération d'universitaires en études théâtrales : cette attention portée à l'extension du domaine de la dramaturgie est une des façons de mettre en phase notre « discipline » avec le spectacle vivant d'aujourd'hui – un aggiornamento fort utile lui aussi.

3) *Dans le système des spectacles actuel, le métier de dramaturge est-il plutôt assimilable à une fonction, un statut ou une profession ?*

En France, ce n'est certainement pas un métier ou une profession (ceux qui en ont vécu pendant toute leur vie professionnelle se comptent sur les doigts d'une main). Ce n'est pas non plus un statut (à part dans quelques institutions comme les maisons d'opéra).

Une fonction, oui : la dramaturgie telle que je la conçois est en quelque sorte le tissu

conjonctif du spectacle ; ou encore, le langage véhiculaire entre les différentes contributions artistiques. En d'autres termes, je pense que tous les participants à un spectacle font de la dramaturgie (en le sachant un peu plus que M. Jourdain pour la prose) lorsqu'ils expliquent ou discutent leurs choix ou propositions de son, de lumière, de costumes, de décor, leurs questions d'acteurs, etc. Tout ne se débat pas au théâtre (a fortiori quand les équipes travaillent depuis longtemps ensemble), mais un art collectif a forcément besoin d'une certaine quantité de langage commun. En répétition, le-la dramaturge peut produire ses propres points de vue mais son travail peut être aussi de reformuler, pour le rendre explicite et le mettre en partage, le contenu dramaturgique de ce qui advient, de ce qui s'échange – ce « rephrasing » plus ou moins interprétatif pouvant à son tour, un peu comme en psychanalyse, avoir un rôle actif, c'est-à-dire impacter la démarche de création (ou parfois la bloquer – c'est un des risques du métier). Ainsi, si tout spectacle comporte selon moi de la dramaturgie immergée, le-la dramaturge peut avoir pour fonction, entre autres, de la mettre à jour de manière critique. Ce surgissement devient par là même une nouvelle force de proposition, ou d'interpellation, et oblige le plateau à réagir.

4) *Comment devient-on dramaturge ?*

Il me semble qu'on devient dramaturge par passion du théâtre en tant que spectateur-trice, et par une disposition d'ouverture, de curiosité, d'admiration, voire de gratitude envers ceux et celles qui le font – par désir ! Il y faut essentiellement deux choses : une capacité de réflexion sur ce qui se passe sur une scène, souvent acquise par une formation universitaire approfondie, mais pas seulement, et pas nécessairement : certain-e-s dramaturges sont ou ont été acteurs-trices, danseur-se-s, scénographes, régisseur-se-s, metteur-e-s en scène ; et une réceptivité particulière au plateau, généralement forgée par une pratique de spectateur-trice assidue, et qui tient peut-être aussi à certains traits de personnalité (j'y reviendrai). Ensuite, il y a évidemment le hasard qui fait qu'on rencontre, ou non, un-e metteur-e en scène avec qui on peut développer une complicité artistique et intellectuelle. Car s'il fait partie du job d'être à l'écoute, de s'adapter et de rebondir, en même temps, on ne peut - à mon avis - travailler à cette place de collaboration que dans une connivence personnelle avec le projet et celui-celle qui le mène. Cela a peut-être l'air d'une évidence, mais si je le dis, c'est que cette nécessité d'accord artistique ne peut appartenir au métier tel qu'il est conçu en Allemagne : le poste institutionnel de *dramaturg* correspond à une fonction à la fois plus standardisée et plus universitaire. Le-la *dramaturg-in* de l'institution prépare de la documentation (littérature secondaire, traditions d'interprétation, etc.) pour chaque artiste invité-e, ce qui peut être très utile : les metteurs en scène allemands ne disposent généralement pas du long temps de préparation qui est la norme ici, pendant lequel justement le projet peut s'élaborer peu à peu en tandem. Bien entendu, ce cas de figure peut exister aussi outre-Rhin, mais il est plutôt l'exception.

Et puis il y a le plaisir, ingrédient indispensable à la fabrication du bon théâtre. Pour être heureux-se comme dramaturge, il me semble qu'il faut une personnalité qui dispose à la réflexion, à la contemplation et à la rêverie (que d'heures de répétition sans parler ni *faire* quoi que ce soit d'autre que regarder, écouter, s'imprégner, flotter...), voire à la

rumination – tout ce qui permet d'intervenir dans une temporalité différente de celle de la mise en scène qui doit, elle, constamment, réagir à chaud. Autrement dit, une composante personnelle finalement assez spécifique, où la pratique de spectateur est le lieu d'un surinvestissement atypique. Car je ne pense pas, finalement, qu'on devienne dramaturge par hasard. Il n'est pas anodin de choisir, pour agir dans le théâtre, cette position intensément réceptive, en mouvement incessant entre empathie et critique, et toujours en quête de bouleversements intérieurs. Serions-nous dramaturges si, dans la vie aussi, l'expérience spectatrice n'était pas secrètement une des formes privilégiées de notre rapport au monde ?

5) *Quels sont les lieux de formation ?*

En France, la section Dramaturgie que nous avons créée à l'Ecole du TNS Stéphane Braunschweig et moi, et le master Mise en scène et Dramaturgie de Nanterre sont ceux que je connais bien. Il y a sûrement plusieurs autres formations universitaires de qualité, qui combinent théorie et pratique.

6) À l'heure du « postdramatique », de l'hybridation des pratiques et de la prise en charge de la fable par des moyens divers, la dramaturgie est-elle invitée à se redéfinir dans un nouvel environnement scénique, en fonction de nouvelles compétences et d'une nouvelle culture artistique ?

Certainement, mais je ne suis pas la personne la plus à même d'en parler : ma propre activité s'est développée dans le cadre d'un théâtre dit « de texte ». J'ai pourtant fait récemment une excursion en territoire post-D avec *La Mission* de Müller mise en scène par Michael Thalheimer. J'ai dû m'équiper d'un outillage dramaturgique finalement traditionnel : lectures approfondies de et autour de Müller, Seghers, Büchner, Césaire, historiographie de la Révolution française, etc. Peut-être les coordonnées de l'intervention dramaturgique ne varient-elles pas autant qu'on pourrait le croire d'une forme de théâtre à l'autre : une bonne part du job est toujours d'accumuler du matériau intellectuel pour le travail, de tenter de comprendre ce qui est mis en jeu et s'invente sur le plateau, de réagir au bon moment et de s'abstenir de réagir quand l'heure est à l'action plutôt qu'au commentaire, de mettre au travail sa sensibilité et son écoute pour prendre du recul sur l'avancée du projet, même et surtout quand elle ne s'explicite pas. Enfin, de savoir être au rendez-vous au moment où il y a un vrai besoin d'un point de vue global, en phase finale du travail – mais de façon concise, et potentiellement effective. C'est là qu'il faut ne pas se tromper ; la fenêtre de tir est étroite, et le plus souvent, c'est *one shot*. Inutile de dire que c'est aussi un des moments les plus excitants.

7) *Les conditions d'exercice du métier ont-elles évolué ? Qu'en est-il notamment du fameux « travail à la table » ?*

Je crois qu'aujourd'hui, on peut penser le travail à la table « par récurrence », je veux dire en fonction du type de production de jeu qu'on souhaite sur le plateau. L'expérience avec Michael Thalheimer sur *La Mission*, de ce point de vue, a été extrême : il retenait les acteurs des heures, voire des journées entières à la table, et finissait par les mettre

véritablement en état de manque... Nous ne savions jamais si et quand il déciderait d'y transporter la répétition ; ce qui produisait, lorsque enfin il lançait la répétition à proprement parler, des décharges de jeu impressionnantes, performatives... et parfois difficilement reproductibles par la suite. Avec Stéphane Braunschweig, nous avons expérimenté toutes sortes de formules : pas de table mais un déchiffrement dans l'espace avec des plages de discussion ; une ou deux semaines strictement à la table dans une séquence en amont des répétitions ; un va-et-vient permanent entre table et plateau dans la première phase du travail... Mais l'important au fond, c'est de tenter de trouver à chaque fois, selon le texte et l'équipe, la modalité par laquelle l'intelligence collective peut nourrir le jeu, l'impulser, le provoquer, bref produire de l'imaginaire et de la fantaisie – et non inhiber et alourdir la répétition.

8) *Peut-on parler d'un retour au/du texte de théâtre, après plusieurs décennies de stratégies de déplacement ou de détournement du « texto-centrisme », de déstabilisation de la figure de l'auteur de théâtre ?*

Il me semble en effet que je connais depuis le début de ma vie de spectatrice cette coexistence en tension d'un théâtre qui se développe autour du texte, et d'un théâtre qui s'en passe, avec toutes sortes d'hybrides ou d'intermédiaires. Donc, on écrit toujours des pièces de théâtre, et beaucoup, de par le monde. Mais il me semble que les auteurs - philosophes, ou mutants ? - loin de se plaindre de l'éventuel détournement de leurs textes, sont aujourd'hui ouverts à ce que la scène en fasse ce qui lui plaît : cette position qui paraissait atypique et provocante chez Müller, me paraît aujourd'hui en passe de devenir dominante. Anja Hilling ne va jamais voir les mises en scène de ses textes, Jon Fosse admet qu'il est dans l'impossibilité de savoir ce qu'il est fait de son œuvre et ne s'en soucie pas, Arne Lygre ne souhaite rien prescrire... – on pourrait multiplier les exemples. Sans même parler de Beckett, on est très loin de l'époque où Koltès voulait faire interdire une mise en scène en Allemagne...

Une autre chose me semble avoir changé, autour de cette question du texte, entre les années 1970 et maintenant. Aujourd'hui, on peut avoir la sensation (ce serait à vérifier) que le public « postdramatique » ne coïncide pas tout à fait avec celui du théâtre dramatique – alors que je pense que ce sont en grande partie les mêmes spectateurs qui ont découvert avec enthousiasme Wilson et Chéreau, Vitez et Kantor... Dans les salles de théâtre actuelles, je ressens parfois une chose un peu comparable à ce qui se passe à l'opéra, où, à quelques rares exceptions, on a l'impression que le spectacle ne peut jamais satisfaire toute la salle, puisque s'y mélangent des publics qui ont des attentes différentes (théâtre ou musique, mais surtout tradition ou renouvellement – et parfois une demande des deux dans un *double bind* insoluble et pervers). Je me demande si le public de théâtre n'est pas en train d'entrer lui aussi dans ces formes de clivage. Ce n'est en rien une déploration, car c'est aussi une situation intéressante.

9) *Après une phase de spécification forte de sa fonction au sein de la division du travail théâtral depuis les années 1950, il semble que le métier de dramaturge connaisse une éclipse relative au sein du milieu théâtral aujourd'hui, à moins qu'il ne se redéfinisse ailleurs, autrement. Qu'en pensez-vous ?*

Il faudrait une étude méthodique pour répondre à cette question (des thèses sont en cours, je crois). Mon impression de spectatrice est plutôt que les mots dramaturge ou dramaturgie figurent de plus en plus souvent dans les programmes, notamment ceux des jeunes équipes. L'ère postdramatique est assez bonne pour notre corporation, je crois – meilleure en tous cas que celle de la « fin des idéologies » où la fonction dramaturgique post-brechtienne (lecture ou relecture d'une pièce) a souvent été incriminée.

10) Voit-on émerger actuellement, à la faveur de cette évolution, une « nouvelle génération » de dramaturges, dont le statut, la fonction, les pratiques et les valeurs évoluent à mesure que se modifie l'organisation du travail créateur, sous l'injonction de la scène ?

Sans doute y a-t-il désormais une nouvelle génération de dramaturges, au départ plus immergés dans la pratique que je ne l'étais – sans même parler de la génération précédente où nos « confrères » (aucune consœur à la haute époque des années 1970) commençaient presque toujours sans antécédents théâtraux. Les élèves dramaturges que nous formions à Strasbourg avaient des compétences en régie, en lumière, en décor, voire en jeu ; ils demandaient à les avoir et nous les trouvions utiles pour eux ; les jeunes intellectuels d'aujourd'hui ont souvent une pratique artistique ; et les jeunes artistes postdramatiques aiment les concepts...

Cependant, sur le fond, je crois déjà appartenir, après une génération de dramaturges sans doute plus idéologiques (pas forcément du fait de leur personnalité, mais du paysage intellectuel et théâtral autour d'eux), à un ensemble de collaborateurs-trices artistiques dont « le statut, la fonction, et les pratiques évoluent à mesure que se modifie sur le plateau l'organisation de la création ». C'est un peu ce que j'ai tenté de raconter dans mes *Dramaturgies de plateau*. Si je ne vois pas ce qui se produit sur scène comme une « injonction », - car l'injonction me paraît incompatible avec la liberté de pensée -, l'acte théâtral est une inspiration fondamentale et irremplaçable pour la dramaturge que je suis.

Enfin, ce qui concerne « les valeurs », et de savoir si elles évoluent, oui, je crois que le théâtre est l'art par excellence qui nous donne la possibilité collective d'un rapport critique à nos valeurs, et éventuellement l'occasion de les transformer ou de les refonder - la tragédie ne parle que de cela. Mais je pense aussi que les projets de théâtre les plus forts sont faits dans un partage de valeurs au sein de la communauté provisoire d'une équipe. Si on peut se raconter ensemble – politiquement, éthiquement - pourquoi on fait tel spectacle, et partager les raisons de le faire, alors le geste théâtral a un sens ; ce qui est pour moi la condition première pour que la dramaturgie puisse se développer en phase avec la création.