



LE THÉÂTRE CONFRONΤÉ AUX NOUVELLES ÉCRITURES

BRUNO TACKELS

Université populaire / Théâtre
de Saint-Quentin-en-Yvelines
20 mars 2012

Bruno Tackels. Essayiste et dramaturge. Agrégé et docteur en philosophie, il enseigne l'esthétique et l'histoire du théâtre contemporain à l'université de Rennes 2. Il est rédacteur à la revue *Mouvement* et producteur d'émissions documentaires à France Culture. Il dirige la collection *Essais*, aux Solitaires intempestifs.

Depuis une quinzaine d'années, j'accompagne et j'observe un certain nombre d'artistes, dans la durée. Leur point commun serait – c'est en tout cas l'hypothèse que je fais – qu'ils sont tous des « écrivains de plateau ». C'est le terme que j'ai choisi. Cela a donné une série de petits livres, édités aux Solitaires Intempestifs, sur La Societas Raffaello Sanzio, le Théâtre du Radeau, Pippo Delbono, Anatoli Vassiliev, et Rodrigo García. Sont en préparation deux volumes, l'un sur le Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine et l'autre sur Matthias Langhoff. Joël Pommerat est un sujet possible d'un numéro à venir.

Ces écrivains de plateau marquent une rupture. Ce n'est pas une rupture radicale mais c'est une rupture qui fait événement. Je la date à la fin des années 1990 – début des années 2000. Et je définirais comme point



1. *After/Before*, de Pascal Rambert, (2005).

de rupture épistémologique, le Festival d'Avignon 2005, où de nombreux spectacles ont été incroyablement mal reçus. Le spectacle de Pascal Rambert¹, par exemple, avait été interrompu par cette phrase d'une spectatrice : « Mais qu'est-ce qu'on a fait pour mériter ça ? » Ce devait lui être assez insupportable pour qu'elle en arrive à cette extrémité-là...

Depuis l'invention de la mise en scène à la fin des années 1880-1890, le métier de metteur en scène s'est imposé comme le métier pivot de l'activité théâtrale. C'est la clef de voûte de tout travail. C'est celui qui organise les spectacles, les conçoit. Il en est le maître d'œuvre, le chef d'orchestre. Meyerhold le définissait de cette façon : à côté de l'auteur du texte, le metteur en scène est un « auteur invisible ». Très belle formule puisque, finalement, que fait le metteur en scène ? Par lui-même, sur un plateau ? Rien, à proprement parler.

2. **Vsevolod Emilievitch Meyerhold** (1874-1940). Metteur en scène russe. Il débute en 1898 au Théâtre d'art de Moscou, auprès de Stanislavski, dont il se sépare en 1902, ne partageant plus ses conceptions esthétiques. Il refuse l'illusionnisme scénique : le décor, inspiré des théories constructivistes, est signifiant comme élément théâtral et non comme duplication du réel ; il doit servir l'expression « biomécanique » (les mouvements du corps remplacent la psychologie des acteurs). Meyerhold est à l'origine de la théorie de la « distanciation ».

Son travail est étrangement partout et nulle part. Il est absolument diffusé dans l'ensemble des composants, des métiers, des savoir-faire qui produisent l'œuvre. À partir de la fin du XIX^{ème} siècle, on considère que les œuvres ne « s'auto-produisent » pas, mais qu'elles sont la production d'un sujet créateur, qui *signe* l'œuvre. Tout au long du XX^{ème} siècle se développe l'idée que la mise en scène d'un texte est finalement aussi importante, voire plus importante, que le texte lui-même. On entend dire « le *Revisor* de Meyerhold² », « le *Hamlet*

de Chéreau »... On en viendrait même à oublier que c'est Gogol ou Shakespeare qui ont écrit les textes ! On pourrait donc parler d'une « prise de pouvoir » du metteur en scène, ce sujet en surplomb qui façonne l'ensemble de l'œuvre, un peu comme un sculpteur façonne la matière. Il s'extract du groupe des comédiens, pour regarder ce qu'ils sont en train de faire. Techniquement, c'est aussi simple que cela : on ne peut pas à la fois faire une chose, et observer les effets produits par cette chose.

Notre tradition européenne, profondément « textocentrique », met le texte au centre de l'activité. Et le texte dans sa dimension *écrite*. Or, le théâtre ne naît pas de livres ! Dans le théâtre de Shakespeare, de Goldoni, de Marivaux, et évidemment de Molière, le texte n'était absolument pas le point de départ. Le texte est un matériau en travail sur le plateau. D'ailleurs, tous ces auteurs ont une troupe. Ils travaillent *avec* et *pour* une troupe. Et si j'ajoute le « pour », c'est parce que je fais référence à la dimension économique, très importante. Tous ces artistes doivent faire vivre leur troupe. La question économique pèse sur leurs choix.

L'écrivain de théâtre, traditionnellement, n'est par conséquent jamais seul. Il fait partie d'une assemblée, d'un chœur, qui donnent vie à son travail. La dramaturgie européenne partait du plateau, des corps, des énergies, des acteurs à distribuer. Une anecdote illustre cette situation : pendant la période élisabéthaine, la force publique décide de supprimer plusieurs métiers, et notamment celui des bouffons. Pour leur permettre de continuer à travailler et de conserver leur savoir-faire,

Shakespeare intègre alors trois bouffons dans son théâtre. Et il écrit des pièces avec des personnages de bouffons. On observe très clairement dans son œuvre qu'à partir de ce moment, la place des bouffons devient de plus en plus importante dans ses pièces. Pourtant, le point de départ est la nécessité de répondre à des contingences matérielles, à des exigences tout simplement humaines.

Le texte est une matière incomplète et en devenir, qui « attend » le plateau et sa résolution scénique. Le texte est un point de départ, pas un point d'arrivée. C'est une équation à résoudre par le plateau. C'est alors qu'intervient le metteur en scène. Avant l'avènement de la mise en scène, les propositions scéniques sont très pauvres. La seule traduction scénique que l'on se permet, c'est la bi-dimensionalité, c'est-à-dire la toile peinte. Une sorte d'écrin, qui définit où l'on est (un palais, une forêt...) et dans lequel la voix de l'acteur prend le relais. Le théâtre se résume alors à un signe visuel et un signe vocal. Au milieu, sur le plateau, c'est le vide. Les metteurs en scène ont commencé à écrire sur cette page blanche une espèce d'histoire dans l'histoire, en donnant une lecture de ce sens initial contenu dans le noyau textuel. Depuis le début du XX^{ème} siècle, la mise en scène vient s'immiscer à un endroit où le théâtre avait jusque-là laissé une brèche et mis de côté cette question : « Comment traduit-on scéniquement ces équations ? Comment trouver la juste traduction ? »

Pourtant, depuis une quinzaine d'années, il me semble que les événements importants dans le paysage théâtral,

émanent de personnalités qui ont rompu avec ce schéma traditionnel de la mise en scène d'un texte existant. Ils se sont au contraire réappropriés cette idée originelle : c'est en partant de la palette des possibles du plateau de théâtre que l'on peut écrire les formes de demain. Par conséquent, il faut enrichir cette palette des formes d'expression possibles. Certains artistes ont alors mobilisé des formes d'expression externes à leur champ d'origine : la danse, la musique, les nouvelles technologies, le cirque, la marionnette... Toutes formes d'expression ont été conviées sur la scène de théâtre. Et j'utilise à dessein le mot de « théâtre », puisque l'on entendait dire à Avignon en 2005, que ces nouvelles propositions n'étaient « plus du théâtre ». « Si on affaiblit ses dimensions textuelles, on affaiblit le théâtre » : c'était l'argument majeur de ceux qui contestaient les travaux de Pascal Rambert, Jan Fabre³ ou Gisèle Vienne⁴. Pourtant, épistémologiquement, le théâtre c'est le lieu « d'où l'on regarde ». Ça n'a donc rien à voir avec une inscription textuelle. Le théâtre est un lieu d'observation, un espace de projection tridimensionnel, à partir duquel l'écriture naît. Ces « écrivains de plateau » se représentent le plateau comme une page blanche à partir de laquelle ils écrivent, et où l'ensemble des composantes ont valeur égale. Tout ce qui est sur le plateau fait sens : les corps, la lumière, le son, la musique...



3. *L'Histoire des larmes*, de Jan Fabre, (2005).



4. *Une belle enfant blonde*, de Gisèle Vienne, (2005).

5. Romeo Castellucci (1960). Metteur en scène italien. Avant de fonder la *Societas Raffaello Sanzio* en 1981, il a étudié aux Beaux-Arts de Bologne. Son théâtre s'invente tout autant avec des acteurs et des danseurs qu'avec de la musique, de la lumière, des références picturales, des images et des machines complexes. Son dernier spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu* a été créé en 2011 au Festival d'Avignon, dont il a été l'artiste associé en 2008.



6. *Inferno*, de Romeo Castellucci, (2008).

Castellucci⁵ utilise une très jolie formule pour parler du livre. Il dit que le livre, ce parallélépipède de papier, abrite le texte, certes, mais sous la forme d'un tombeau. Le travail de l'« écrivain de plateau » consiste à rouvrir le tombeau. Réaffirmer l'énergie qui est contenue dans le livre. C'est ce qu'il a fait magnifiquement avec *La Divine Comédie* de Dante⁶. Si l'on s'en tient strictement à ce qui est dit dans son spectacle, il n'y a pas un mot de Dante. Mais c'est une écriture à partir de *La Divine Comédie*. Il emploie d'ailleurs cette expression : « Je me suis baigné dans *La Divine Comédie* comme dans un fleuve et j'en suis ressorti tout mouillé. Et c'est ce que je vous montre aujourd'hui. » Ce n'est pas une adaptation. C'est la traversée d'un texte, qui devient générateur d'autres textes, d'autres énergies. C'est d'ailleurs une idée que nous avons perdue avec cette terrifiante notion de « droits d'auteur », qui permet à l'auteur d'avoir la maîtrise, la clôture de l'œuvre. Jusqu'à récemment, on se volait les idées, on les « tritaurait », on les faisait varier. Rendre l'auteur « propriétaire » de l'œuvre tend à figer l'œuvre, à l'empêcher d'évoluer. Or, le plateau c'est inévitablement l'évolution. Il se régénère de l'intérieur. Ce serait un piège absolu de penser que ce qui serait juste à un temps T resterait valide à un temps T'. Si on sacralise le texte, on arrête quelque chose de la vie des œuvres. Le texte devrait être un point d'appui, et non pas un objectif à respecter de manière sacralisée.

Le travail de mise en scène, ce travail d'artisan qui consiste à révéler des textes, n'est pas le même que celui mis en œuvre par ces « écrivains de plateau ». Et cette notion « d'écriture de plateau » me permet de « lire » toutes ces œuvres, en inventant de nouveaux protocoles pour les comprendre. Cette « écriture de plateau » suppose en effet un « lecteur de plateau ». Ce n'est pas le texte qu'il faut lire, mais ce que l'artiste en a fabriqué. Cependant, nous ne sommes pas encore très outillés pour cela.

On a pu (re)voir récemment la recréation d'*Einstein On The Beach*⁷ de Robert Wilson et Philip Glass. Robert Wilson, comme Kantor ou Grotowski, est évidemment un des artistes qui a nourri ces « écrivains de plateau ». La seule façon de « lire » le travail de Robert Wilson, est de regarder tous les éléments qui composent l'espace comme des indices ou des signaux qui produisent du sens. Le plateau devient une sorte d'allégorie. Et non un symbole qui, lui, engendre une immédiateté entre le signe produit et le sens de ce signe. Pour apprécier ces œuvres, il est judicieux, à mon sens, de passer par l'allégorie.

Dans ce spectacle, par exemple, une énorme locomotive entre sur le plateau⁷, extrêmement lentement. Chez Wilson, le temps est structurant. Il y avait donc un temps défini pour l'entrée de la locomotive. Mais ce temps défini pour la mise en scène ne correspondait pas à la musique de Philip Glass. En répétition, la musique s'arrêtait à chaque fois trop tôt. Philip Glass a fini par composer trois minutes de musique supplémentaires, pour résoudre ce problème de mise en scène. Voilà ce



7. *Einstein On The Beach*, créé en 1976 au Festival d'Avignon. Reprise en 2012 à l'Opéra de Montpellier.

que j'entends par « écriture de plateau ». Au fond, il s'agit d'un artisanat.

Je termine avec Joël Pommerat⁸ qui est un écrivain de plateau, à tel point que son écriture est en mouvement

jusqu'à la fin des répétitions. Rien ne vient la « fixer », si ce n'est la première représentation. J'ai assisté à certaines de ses répétitions, et j'ai été frappé de voir à quel point son travail s'apparente à celui d'un musicien improvisateur. Il développe une incroyable « plasticité » avec sa propre écriture. Justement parce qu'elle n'est pas « préalable » aux

répétitions. Je l'ai vu à quelques jours d'une première en train de faire, défaire, ajouter à son texte... Les acteurs sont donc dans l'incertitude jusqu'au dernier moment. Il dit toujours : « Je n'écris pas des pièces, j'écris des spectacles ». Ce qui est une autre façon de dire ce que j'essaye de formuler en parlant d'« écriture de plateau. »



8. *Thanks to my Eyes*, de Joël Pommerat (2011, T&M-Paris / Festival d'Aix-en-Provence).