

ANNE-FRANÇOISE BENHAMOU

# Dramaturgies de plateau

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

*À mon père*

© 2012, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS  
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON  
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

**[www.solitairesintempestifs.com](http://www.solitairesintempestifs.com)**

ISBN 978-2-84681-355-6

## SOMMAIRE

Avant-propos .....	11
I. PENSER/RÊVER FACE À LA SCÈNE.....	13
II. EN CHEMINANT AVEC STÉPHANE BRAUNSCHWEIG ...	117
1. À l'écoute des textes .....	119
Anton Tchekhov : <i>La Cerisaie</i> (1992) .....	121
William Shakespeare : <i>Le Conte d'Hiver</i> (1993) .....	127
William Shakespeare : <i>Mesure pour mesure</i> (1996).....	131
William Shakespeare : <i>Le Marchand de Venise</i> (1999).....	136
Anton Tchekhov : <i>La Mouette</i> (2001) .....	149
Molière : <i>Le Misanthrope</i> (2003) .....	156
Hanokh Levin : <i>L'enfant rêve</i> (2006) .....	163
Anton Tchekhov : <i>Les Trois Sœurs</i> (2007) .....	175
Molière : <i>Tartuffe</i> (2008) .....	181
Henrik Ibsen : <i>Une maison de poupée</i> (2009) .....	185
2. Cinq incursions à l'opéra .....	193
Richard Wagner : <i>Der Ring des Nibelungen</i> (2006-2009).....	195
Claude Debussy, Maurice Maeterlinck : <i>Pelléas et Mélisande</i> (2010)...	218
3. Dramaturgie à l'École.....	223
William Shakespeare : <i>Le Roi Lear</i> (2003) .....	225
William Shakespeare : <i>Macbeth</i> (2008) .....	232
Bertolt Brecht : <i>Mère Courage</i> (2002-2007).....	236
4. Autres dialogues .....	255
Thomas Bernhard : <i>L'Ignorant et le Fou</i> (2006) .....	257
Jean-Luc Lagarce : <i>Nous, les héros (version sans le père)</i> (2006).....	266
Génériques des spectacles cités .....	273

## Avant-propos

*Si on considérait une théorie comme parfaite et si l'on cessait de la vérifier par l'expérience scientifique journalière, elle deviendrait une doctrine. Une doctrine est donc une théorie que l'on regarde comme immuable et que l'on prend pour point de départ de déductions ultérieures, que l'on se croit dispensé de soumettre désormais à la vérification expérimentale.*

CLAUDE BERNARD,  
*Introduction à la médecine expérimentale.*

Ces pages sont nées de ma collaboration artistique et dramaturgique avec Stéphane Braunschweig, de spectacle en spectacle, depuis 1993. Engagé en amont du travail scénique, parfois fort longtemps auparavant, notre dialogue se poursuit jusqu'à la générale. L'élaboration dramaturgique en répétition dont il est largement question ici ne s'oppose donc pas à la formulation d'un projet préalable ; c'est même l'inverse : je ne crois pas qu'on puisse chercher quelque chose au théâtre sans un cadre de pensée. Encore faut-il que ce cadre permette l'expérimentation de la répétition, et même qu'il la favorise, la provoque, la rende nécessaire ; autrement dit, que la réflexion dramaturgique conserve une ouverture qui appelle sa transformation par la scène. C'est ce processus de contamination de la pensée par le jeu, et réciproquement, que je nomme *dramaturgie de plateau*.

I

Penser/rêver face à la scène

*Mon goût pour le théâtre a toujours été partagé entre deux sentiments : le désir d'une communion et la jouissance d'une différence.*

BERNARD DORT.

Il faudrait pouvoir éviter de dire : *le* théâtre.  
Et plus encore : *la* dramaturgie.

Car lorsqu'on fait du théâtre, on sait toujours qu'autour existent d'autres manières d'en faire, antinomiques, adverses, incompatibles, totalement étrangères, indifférentes ou ennemies. La pratique du théâtre se nourrit et s'inspire de ces adversations, de ces différences, de ces polémiques.

D'ailleurs, depuis que l'art de la mise en scène est né comme tel, il s'est toujours d'abord défini comme un geste *contre*, voire comme un combat.

Pourtant, si j'ouvre les livres que je relis le plus sur le théâtre, ceux de Bernard Dort, de Georges Banu, de François Regnault, ou les écrits d'artistes qui sont toujours plus ou moins présents à l'arrière-plan de mes pensées dramaturgiques, ceux de Vitez, ceux de Koltès – alors même que tous sont engagés dans des combats contre d'autres théâtres –, je trouve partout sous leur plume : « le » théâtre. La plupart des metteurs en scène, quand ils s'expliquent sur l'art qu'ils pratiquent, parlent plus souvent d'ailleurs

« du » théâtre que de « leur » théâtre. Qui n'a pas assisté, voire participé, à ces vaines discussions entre critiques, spectateurs passionnés, professionnels : Ce n'est pas du théâtre ! Mais si, maintenant c'est ça, le théâtre !... Comme si, à chaque fois qu'un événement bouleversant, scandaleux, nouveau ou incongru avait lieu sur une scène, c'était *le* théâtre dans son identité, dans sa dignité ou dans sa nécessité, qui était impliqué. Comme si chacun de ceux qui le font, qui le regardent, se confrontait toujours peu ou prou, au-delà de la conjoncture d'un spectacle en particulier, au théâtre comme un tout.

Il y a tout de même là de quoi s'étonner : en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, quel est cet art pris dans des débats identitaires et autres problèmes de frontières, d'autodéfinition ? À quoi bon cet essentialisme ? Pourquoi cette rumination névrotique des origines ? Comment peut-on encore sérieusement, après avoir traversé modernité et postmodernité, débattre sur Aristote et se référer encore et toujours au modèle grec ?

Peut-être est-ce le trauma répété sur lequel le théâtre est bâti – à chaque dernière, les spectacles disparaissent corps et biens pour hanter un temps les mémoires fragiles des spectateurs puis reposer dans les cimetières froids de l'histoire du théâtre –, peut-être est-ce cette perte inéluctable qui entraîne ce rapport compensatoire ou dénégateur au Tout du théâtre. Il n'y a qu'à assister, à peine éteints les applaudissements de « la dernière », au démontage d'un décor, souvent pratiqué de nuit par une équipe technique fatiguée et pressée d'en finir, pour mesurer

ce à quoi s'exposent ceux qui font le théâtre. On manipule désormais sans précaution superflue un objet qui ne vivra plus, et lorsque les machinistes séparent les éléments les uns des autres, le bruit de ces chocs amortis m'a toujours paru avoir quelque chose de macabre. *Ultima neecat.*

C'est peut-être parce qu'ils savent que le théâtre doit une bonne part de sa réalité à leur mémoire et à leur imaginaire, et qu'ils se sentent dépositaires de son existence passée, que ceux qui le font (j'y comprends les spectateurs passionnés) entretiennent cette relation fantasmatique avec son Tout. La vraie « grande famille du théâtre », c'est peut-être cette foule de spectacles disparus, cette communauté d'œuvres spectrales qui laisse les vivants partagés entre le besoin de la maintenir en vie par de nouveaux entrants et la peur qu'elle perde son identité, son histoire, sa tradition, sa mémoire. Cette grande famille des œuvres spectaculaires doit réviser son image d'elle-même, son rapport à son propre passé, son patrimoine de deuils et de monuments, à chaque fois qu'une pièce rapportée reconfigure son paysage, violemment parfois. Ainsi le théâtre dit de texte dont il sera question ici a été pris ces dernières années dans une reconfiguration d'importance, dont Avignon 2005 a été en France un des symptômes les plus visibles, mais dont j'ai aussi trouvé des signes manifestes à l'Institut d'études théâtrales de Paris-III, lorsque j'y suis revenue après un assez long séjour au Théâtre national de Strasbourg comme conseillère artistique auprès de Stéphane Braunschweig.

### À l'heure du « postdramatique » ?

Comme le personnage d'un conte de Grimm qui après sept ans ne reconnaît plus ce qu'il a laissé derrière lui (mal m'en avait pris peut-être de choisir pour m'absenter cette durée magique), ou plutôt comme un émigré qui revient au pays sans savoir ce qui y a changé, j'ai constaté avec surprise que « l'interdisciplinaire » (qui faisait une entrée très timide lors de mon départ, époque où toutes les énergies semblaient converger vers les écritures dramatiques contemporaines) était partout dans le cursus, et surtout dans la tête des étudiants. Les fondamentaux avec lesquels j'avais commencé mon enseignement vingt ans plus tôt (« dramaturgie du texte et de la représentation »), semblaient quelque peu relégués au magasin des vieilleries théoriques. Je fus étonnée d'y retrouver quasiment comme *main stream* à l'IET – s'agissant de la représentation – un intérêt pour tout ce qui n'était pas texte au théâtre : la musique, la voix, le corps, la danse, le cirque, l'image, la performance...

D'un côté, il était réjouissant de voir que l'Université évoluait, et se montrait – tout en le cachant un peu, car c'est là sa pudeur – si réactive à l'époque, si portée par les passions spontanées des jeunes gens la fréquentant, pour beaucoup plus épris de mouvement, de musique et d'image que d'interprétation des textes. Ce grand vent d'air du temps dans lequel on travaillait, c'est ce que j'avais moi-même tant aimé à Censier en y arrivant à la toute fin des années 1970. De l'autre, je me demandais comment cohabitaient, dans la tête des étudiants, de plus en

plus nombreux à être élèves dans des cours de théâtre, leurs goûts postdramatiques de spectateurs et une formation d'acteur tournée, dans la plupart des cas, vers les concours des écoles professionnelles, c'est-à-dire braquée sur le passage de « scènes » où le théâtre dramatique, pris dans les normes du bien jouer, semble parfois rejoindre sa propre caricature muséale.

Par hasard, mon retour à l'université a coïncidé avec un riche numéro de *Registres* dirigé par Joseph Danan, consacré à la crise, voire à la fin de la dramaturgie<sup>1</sup>. La plupart des auteurs y mettent en doute la capacité de la scène contemporaine à produire du sens en dialogue avec une écriture, s'inscrivant dans la perspective nettement dessinée en ouverture par Joseph Danan, celle de « la perte du lien [...] entre un texte de théâtre et sa représentation<sup>2</sup> ». D'entrée, Jean-Pierre Sarrazac conclut – pour la regretter – à « la mort d'un “état d'esprit dramaturgique”<sup>3</sup> ». Pour d'autres contributeurs – qui eux, s'en félicitent – « ce que [le texte] met en mouvement » relève désormais de « la *présentation d'une matière-son* » plus que de « la *représentation par des mots-significations*<sup>4</sup> ». Mais même les positions plus nuancées comme

1. *Registres* n° 14, « Dramaturgie au présent », dossier coordonné par Joseph Danan, revue de l'Institut d'études théâtrales de Paris-III, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2009. Cet ouvrage poursuit et enrichit une réflexion amorcée par Joseph Danan dans « Fin de la dramaturgie ? », *Frictions* n° 10, automne-hiver 2006.

2. Joseph Danan, « Tentative de cadrage (ou de décadage) », *Registres* n° 14, *op. cit.*, p. 9-10.

3. Jean-Pierre Sarrazac, « Lettre à Bernard Dort », *Registres* n° 14, *op. cit.*, p. 22. « L'état d'esprit dramaturgique » est le titre d'un article de Bernard Dort paru dans *Théâtre/public* n° 67, « Dramaturgie », janvier-février 1986.

4. Jean-Frédéric Chevallier, Matthieu Mével, « Texte faible/texte fort », *Registres* n° 14, *op. cit.*, p. 43.



celle de Joseph Danan, qui reconnaît dans la dramaturgie

un dispositif [...] mis en place pour produire du jeu et des effets de sens, sans que je cherche à contrôler ni l'un ni les autres<sup>5</sup>

sonnaient étrangement pour moi, qui revenais d'années passées dans un théâtre où nous avons beaucoup réfléchi, collectivement, aux textes et aux spectacles, à leurs enjeux, à leur pertinence ou non dans l'époque – et où justement, qu'il s'agisse de création, de programmation, de pédagogie ou de relations avec les spectateurs, la « question du sens<sup>6</sup> » du geste théâtral avait été centrale.

Dans cet ancien bastion de la dramaturgie qu'est l'Institut d'études théâtrales, j'entendais désormais souvent parler du « dernier Dort » (et notamment de l'article « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance<sup>7</sup> », constamment cité, où il s'interroge sur la place du texte dans la représentation) – un peu comme on parle du « second Wittgenstein », quelque chose de spécial et de visionnaire qui a ses adeptes et ses inconditionnels. J'ai donc relu *La Représentation émancipée*, parue en 1988, un très beau livre avec un titre étrange – peu compréhensible avant la lecture de l'ouvrage –, et un avant-propos passionnant où l'auteur s'explique longuement sur son impossibilité à faire une préface, c'est-à-dire à situer les articles

5. Joseph Danan, « Tentative de cadrage (ou de décadrage) », *op. cit.*, p. 13.

6. *Ibid.*, p. 10.

7. Bernard Dort, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance », *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995.

qui suivent dans le cadre d'un discours global. Dans ce texte où il s'interroge sur le statut de son propre livre, Bernard Dort dit avoir changé dans son rapport au théâtre, ce qu'il impute à l'absence de « soirées charismatiques », de spectacles « à valeur d'illumination<sup>8</sup> », mais aussi à son propre parcours : au cours des années d'écriture de ces articles, Dort était en effet devenu partie prenante de la pratique théâtrale, d'abord auprès de Jacques Lassalle au TNS, puis au Conservatoire où il enseigna. Ainsi cette représentation émancipée dont il parle (où les composantes du spectacle s'autonomisent, s'émancipent de la tutelle d'un sens prédéfini mais tout de même pour produire une « polyphonie *signifiante*<sup>9</sup>, ouverte sur le spectateur<sup>10</sup> ») est aussi celle qu'il avait découverte dans et peut-être par le travail scénique – tel qu'il se développait dans le théâtre des années 1980, encore très marqué par la glorieuse période des décennies 1960 et 1970, mais déjà beaucoup plus fragile dans son rapport au sens, aux discours, aux « lectures », aux « signes ».

### *Dramaturgie et scepticisme*

Si je fais bien les comptes de la périodisation qu'esquisse Dort dans ce texte qui a déjà plus de vingt ans, je m'aperçois que j'ai commencé à travailler sur le théâtre et au théâtre dans cette période relativiste. Je n'appartiens d'ailleurs pas à la génération qui a cru

8. Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988 (rééd. 2009), p. 12.

9. C'est moi qui souligne. Symptomatiquement, cet adjectif est souvent omis dans les références à cet article de Bernard Dort.

10. *Ibid.*, p.178.

au grand soir, mais plutôt à celle qui a dû assez vite chercher du sens ailleurs que dans des formulations idéologiques, celle qui a appris d'emblée à douter des certitudes dont elle était pourtant nostalgique – la génération sceptique, notre non-génération, pas celle des enfants de 68, mais de ceux qui étaient enfants en 68. C'est peut-être pourquoi, plongée moi aussi quelques années au cœur de cette « polyphonie signifiante », en enseignant, dans le cadre de l'école du TNS, à des élèves comédiens, metteurs en scène, dramaturges, scénographes, régisseurs, et en m'inscrivant dans les autres enseignements qu'ils recevaient, je n'y ai pas éprouvé de renoncement particulier, ni de deuil, mais plutôt un endroit où la relation sceptique au monde pouvait prendre un épanouissement particulier ; car le statut fragile de la réflexion à l'intérieur de la pratique théâtrale, en même temps que son intérêt et sa nécessité, correspondait assez justement à la place que nous étions tentés d'accorder dans le réel au besoin de sens : aussi consubstantiel à notre présence au monde qu'impossible à satisfaire.

Du reste, c'est notre goût pour les œuvres contradictoires qui nous a rapprochés Stéphane Braunschweig et moi, depuis *Le Conte d'hiver*, pièce scindée entre tragique et comique, tendue entre deux façons de donner sens à la réalité humaine, par laquelle nous avons entamé notre collaboration, jusqu'à *Lulu*, dernière en date et non la moindre de ce point de vue, en passant par le *Ring*, somme arrachée par Wagner à ses conflits intérieurs, dont les violentes tensions et les repentirs nous ont passionnés. Avec les élèves ou dans notre propre travail, nous avons toujours situé le terrain de la dramaturgie comme celui où nous

essayions d'explorer les œuvres précisément à l'endroit de leurs contradictions, de leurs tensions internes, de ce qui du réel ne peut se représenter autrement que comme ombre portée sur des fictions écartelées. Nous ne voulions pas par là délivrer la signification ultime de ces textes, mais plutôt permettre au spectateur de s'en approcher au plus près, afin qu'en traversant le spectacle il puisse lui aussi plonger son regard dans les gouffres et les trous noirs de la pièce, tout en ressentant l'énergie avec laquelle l'écriture tente de conjurer ce vertige. Faire l'expérience d'un texte, dans notre travail, c'est entrer dans ce jeu ambigu, complexe toujours, aporétique parfois, par lequel l'œuvre tente de capter le réel et de lui donner sens.

Ce rapport aux auteurs, en tant qu'ils nous obligent, par leur propre négociation avec la réalité, à investiguer notre relation avec elle, a d'ailleurs été le ciment des équipes artistiques réunies autour de Stéphane Braunschweig depuis que je travaille avec lui. Justement parce que notre époque tend à dissoudre toute pensée de la contradiction, aussi bien par un relativisme où toute opposition se désamorce que par un dogmatisme présenté comme un pragmatisme, la complexité des textes sur lesquels nous avons travaillé nous a paru salutaire. Rétrospectivement, il est clair que nous avons privilégié – et ce n'est pas un hasard – des pièces et des auteurs qui confrontent la raison à ses limites, et le désir de faire sens à l'impossibilité de faire sens. Plus que toute autre chose nous a attirés ce combat dont ces textes sont le lieu, et la violence des chocs dont ils témoignent : Eschyle, Ibsen, Wedekind pour la critique de l'ambition prométhéenne ; Shakespeare, Molière, Kleist, Tchekhov, Pirandello,