

DU MÊME AUTEUR

Chez le même éditeur

Fragments d'un théâtre amoureux

Essai, 2000

Les Castellucci

Écrivains de plateau I, 2005

François Tanguy et le Théâtre du Radeau

Écrivains de plateau II, 2005

Anatoli Vassiliev

Écrivains de plateau III, 2006

Rodrigo García

Écrivains de plateau IV, 2007

Pippo Delbono

Écrivains de plateau V, 2009

Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil

Écrivains de plateau VI, 2013

BRUNO TACKELS

Les Écritures de plateau

État des lieux

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

SOMMAIRE

<i>Avant-propos</i>	13
I. L'INSTANT PRÉSENT	15
II. BENJAMIN VISIONNAIRE	21
III. LES FOSSOYEURS DE LA MISE EN SCÈNE	35
IV. DÉSACRALISER LE TEXTE, ENFIN	51
V. LIBERTÉ CONTRE SCANDALE.....	71
VI. LA POLÉMIQUE OU COMMENT ÊTRE « POST » ?	87
VII. ÉCRITURES ÉCLATÉES : ACTUELLES OU INTEMPESTIVES ? ...	109

© 2015, 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
1^{er} tirage : mai 2015
2^e tirage : mars 2019

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-441-6

Pour Alejandro, el gato

Jamais faiseurs de théâtre ne se sont trouvés si avant dans les ruines, en réalité, à la charnière brûlante des événements, avec des charniers et des nids de combattants à leurs côtés. Jamais création théâtrale ne fut si chargée d'urgences et de responsabilités.

HÉLÈNE CIXOUS.

Dehors dans ce que tu nommes la vie, tout a flanché, aucune vérité n'était possible.

JEAN GENET.

Avant-propos

François Tanguy a cette chance extraordinaire d'être un écrivain de plateau, totalement. C'est par là qu'il manifeste avec les gens du théâtre du Radeau autre chose que le théâtre de la réception. Ce que j'aime dans son travail c'est cette volonté d'élucidation totale du monde à travers une œuvre de plateau. Exactement comme une œuvre symphonique. J'ai tendance à dire que je suis, moi, un écrivain de théâtre et un metteur en scène « normal ». Ce qui m'intéresse d'abord, c'est de savoir comment le texte convie le corps. Après, on voit...

DIDIER-GEORGES GABLY.

Cet essai est une tentative de description des grandes mutations qui affectent la scène contemporaine depuis une vingtaine d'années. Il ne prétend pas faire le tour des textes et des poètes qui écrivent aujourd'hui *pour* la scène. Il se limite à décrire un certain type d'*écriture*, celle qui part du plateau, sous toutes ses formes, textuelle, plastique, sonore. L'objectif de ce livre n'est pas d'évoquer les poètes qui écrivent pour que leurs textes soient traduits, lus et incarnés par d'autres – dramaturges, metteurs en scène et acteurs. Il part de l'idée que l'éloignement des écrivains, progressivement écartés de la scène, a largement contribué à l'essor et au rayonnement des

metteurs en scène. Et il remarque que de nombreux artisans du plateau cherchent et inventent aujourd'hui de nouvelles relations à l'écriture. L'enjeu n'est plus d'opposer texte et spectacle, pièce et mise en scène. La visée de cet essai est de saisir comment les artistes d'aujourd'hui, avec la bascule du XXI^e siècle, rebattent les cartes de la création et, par l'écriture du plateau, déconstruisent les catégories du siècle précédent.

I

L'INSTANT PRÉSENT

Le premier témoignage que nous tenons des Sirènes est celui d'Homère, dans l'Odyssée, l'aventure d'Ulysse. Leur chant est intraduisible, partout et nulle part, redoutable pour les hommes. Seuls les poètes peuvent témoigner de l'invisible du témoignage. Homère n'a pas vu en personne, puisqu'il était aveugle. Il a entendu la source, et l'a traduite en témoignage, parce que c'est un poète.

EUGENIO CORTES.

Toute l'histoire théâtrale du XX^e siècle, en déployant l'invention décisive de la mise en scène, repose au fond sur ce constat : ce qui valait pour les contemporains de Shakespeare ou de Tchekhov vaut également pour les nôtres. Les textes qu'ils ont écrits valent pour ceux que nous n'écrivons pas, et celui qui *écrit* ces textes du passé pour les (faire) *monter* à nouveau frais sur la scène de théâtre aujourd'hui, c'est le metteur en scène. Il est donc possible de le désigner comme un écrivain de plateau, celui qui fait d'une écriture ancienne une nouvelle lecture, une nouvelle interprétation, et lui donne une nouvelle vie, en *écrivain* à même la scène.

Le XXI^e siècle commençant nous oblige à revoir ce postulat, ou du moins à vérifier que de plus en plus d'artistes le remettent en cause, ne serait-ce que par leur refus d'être désignés par le seul terme de « metteur en scène ». Jan Fabre, Gisèle Vienne, Romeo Castellucci, Jean-François Peyret, Vincent Macaigne, Oscar Gómez Mata, Joël Pommerat, François Tanguy, Joris Lacoste, Alexis Forestier, Pippo Delbono, pour n'en citer que quelques-uns, font un travail qui excède de loin celui de la « mise en scène ». Avec en filigrane le soupçon porté sur ces textes du passé qu'il faudrait monter. La langue espagnole nous met sur la voie quand elle utilise le terme *montaje* pour parler de mise en scène. Il s'agit de monter les textes, mais cette fois au sens du montage cinématographique, avec le travail de coupe, d'ellipse, de concentration que permet ledit « banc de montage ». Et de leur donner ainsi une nouvelle vie de création.

Quoi qu'il reste de la très grande beauté, de la force poétique de ces textes du passé, sont-ils encore intégralement actuels ? Rien n'est moins sûr. De la même façon qu'il n'est pas question de l'immense beauté de tous ces visages de femmes portraiturés, au cours des siècles, et que l'on retrouve sous le terme de chefs-d'œuvre, dans tous les musées du monde. Mais ces visages restent muets, frappés d'interdit par le temps écoulé. Ce qui nous parle en eux, ce ne sont pas eux, mais nous qui tentons de les faire parler. Et que nous disent-ils, ces visages ? Qu'ils se taisent.

Au théâtre, assurément le processus n'est pas tout à fait le même. Il est en réalité fort différent, car les textes du passé continuent à parler, à nous livrer une part de leur secret (une part seulement, la part textuelle, écrite, tracée), par ces ambassadeurs du sens que sont les acteurs qui les portent. Paradoxalement, ce dont parlent tous ces textes immémoriaux, c'est d'eux, les acteurs, premiers écrivains de plateau, témoins uniques de leur temps, pour leur temps, et pas d'abord du nôtre. Bien sûr, on peut y lire, y entendre, y attraper des moments qui font écho à nos vies. Mais ce n'est pas assuré, c'est au fond de moins en moins assuré dans cette époque que nous vivons, l'époque mondialisée, libérale et numérisée. À l'évidence, il est des textes anciens qui évoquent l'évolution des sociétés, et ils ne manquent pas de résonner avec ce que nous vivons – surtout quand ils sont finement montés et bien joués : *justement interprétés*.

L'évolution actuelle du monde est néanmoins tellement spécifique, inattendue, rapide, contradictoire et inédite qu'il est bien difficile de prétendre trouver dans les tragédies d'Eschyle ou de Racine, dans les comédies d'Aristophane, Molière ou Marivaux des visions précises, des témoignages brûlants, ou même tièdes, pour tenter de dire ce que devient notre monde, sa mondialisation effrénée, pour tenter de dire ce que le marché libéral produit comme effets dans nos vies, et nos esprits, pour tenter de dire ce que nos instruments et outils de communication, de prétendue socialisation, sont en train de fabriquer dans nos esprits – la métamorphose d'un monde où l'électronique est en train de devenir notre réalité première, une sorte de *seconde nature*.

Les arts de la scène sont confrontés à un redoutable défi : comment rendre compte de ce présent mondialisé ? Comment en faire le récit ? Et en dire toute l'ambiguïté ? La réponse passe forcément par la technique. La scène, à chaque époque, s'est systématiquement nourrie des avancées techniques du moment. À l'évidence, le théâtre du xx^e siècle doit ses plus grands bouleversements au cinématographe, auquel il a emprunté l'art du montage, et la quête documentaire, produisant ses plus puissantes dramaturgies (Jean Genet, Bernard-Marie Koltès, Didier-Georges Gabily, Sarah Kane, Lars Norén, Edward Bond, Howard Barker et tant d'autres). Vsevolod Meyerhold n'a pas hésité à faire monter l'écran sur la scène, retournant le prétendu rival en allié indéfectible. Les esprits chagrins dominants avaient prédit la mort du théâtre, écrasé par la force auratique des salles obscures et de leurs étoiles. Ils se sont trompés.

La scène du xxi^e siècle se frotte à son tour aux nouvelles technologies en vigueur, et leur emprunte cette incroyable puissance d'intégration qui caractérise l'univers numérique. Comme les arts plastiques cinquante ans plus tôt, les arts scéniques s'emparent de toutes les formes d'expression, production et reproduction. De la performance aux arts numériques, en passant par l'architecture, la photographie, la poésie sonore, la radio, le cirque, la marionnette, l'espace public, le cabaret ou le studio de tournage, le plateau avale tous les médiums. C'est par cette forme d'*hospitalité*, capable d'accueillir toutes les formes étrangères, que les artistes se trouvent en situation de dire notre temps. Ils le font souvent par

des chemins de traverse. C'est à chaque fois le sujet envisagé qui dicte sa forme et les moyens justes pour la transmettre. Il est donc assez délicat de les répertorier, et toute volonté de classement échoue, tant leur langue, partant de la scène, émerge à toutes les disciplines, les mélange, et les déforme jusqu'à l'*indiscipline*, comme Jean-Marc Adolphe l'écrivait dès les premiers numéros de la revue *Mouvement*, au milieu des années 1990.

II

BENJAMIN VISIONNAIRE

Et au lieu de se servir de mots seulement à la manière du poète lyrique, le dramaturge forgea sa première pièce à l'aide du geste, des mots, de la ligne, de la couleur et du rythme en s'adressant en même temps à nos yeux et à nos oreilles par un jeu adroit des cinq facteurs.

EDWARD GORDON CRAIG.

Dans un essai consacré à André Gide, et à « son » *Œdipe*, Walter Benjamin pose une date essentielle, qui va marquer durablement le paysage théâtral du xx^e siècle. Juste après la Première Guerre mondiale, en Angleterre, Hamlet apparaît pour la première fois « en habit ¹ », c'est-à-dire sans le costume d'époque qui jusqu'alors était censé rendre possible et cautionner son apparition sur la scène. Hamlet dit les mots de Shakespeare, sans revêtir le costume attendu – qui apparaît dès lors comme pur déguisement, qui n'a plus aucune raison d'être. Hamlet assume pour la

1. Walter Benjamin, « Œdipe ou le mythe raisonnable », in *Œuvres*, t. II, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 333.