

## AVANT-PROPOS

Tous les textes regroupés dans ce volume sont liés étroitement et directement à l'aventure poétique et théâtrale que j'ai partagée depuis 1996 avec Christian Schiaretti, d'abord à la Comédie de Reims, ensuite au Théâtre national populaire de Villeurbanne. On ne peut en comprendre les enjeux, les intentions et la forme qu'en les situant dans le projet théâtral de Christian Schiaretti, dont on sait qu'il est tout entier fondé dans la question de la langue et par voie de conséquence dans le texte poétique, raison de ma présence à ses côtés au titre de « poète associé ». Car c'était un poète, justement, et non un dramaturge qu'il fallait au sein de la troupe pour affirmer le principe de la justification du théâtre d'art comme lieu d'émancipation par l'expérience et le partage de la langue commune portée à ses plus hauts degrés d'incandescence.

Si donc il m'a fallu, comme on le verra, comprendre et apprendre les contraintes de l'écriture dramatique, les exigences du plateau et la prise en compte de ce qu'implique la réception immédiate du poème dans la représentation théâtrale, je n'en ai pas moins écrit chacun de ces textes d'abord et toujours en poète, tenant pour argument essentiel de mes propositions l'intensité de la langue telle que la poésie seule peut la garantir. Ainsi ai-je dû me constituer un instrument propre au théâtre, ce que j'ai pu nommer ma « poésie de théâtre » pour la distinguer de ce que j'écrivais

pour les livres. Elle est née avec le *Stabat Mater Furiosa* écrit dans l'ombre portée de Péguy dont j'avais pu entendre la possibilité d'une langue droite, drue, debout et allante grâce à Gisèle Torterolo sur la scène de Reims.

Ainsi le vers ici n'est pas une suite de mots ponctuée d'un blanc mais, si je puis dire, une intensité qui va jusqu'où elle peut tenir, une densité traversée par un souffle. S'il n'était pas question pour moi de priver la langue poétique de son épaisseur, donc pas plus des métaphores, du jeu rythmique et musical que des effets de syntaxe, il fallait affronter cette contradiction foncière entre l'exigence du théâtre qui veut une lecture horizontale de la langue en raison du fil narratif et celle de la poésie dont la lecture réussie ne peut être que verticale puisqu'elle signifie par ce qui la déborde de tous côtés. La poésie de théâtre qu'on va lire dans ce volume est à mes yeux la perpétuelle tentative de résolution de ce conflit indépassable.

*Témoins à charge*, chronologiquement le premier texte écrit, ensemble apparemment disparate de brefs monologues, que j'appelle pour ma part des « minilogues », matériau dont Jean-Louis Hourdin s'est emparé pour un fameux stage à Pernand-Vergelesses, est en grande partie motivé par cette recherche d'une poésie apte à tenir le plateau. Et il était logique que ce travail mène à la tragédie puisqu'aussi bien la poésie est son langage nécessaire. Et donc à l'origine grecque.

Les *Variations Sophocle*, cycle dont le point de départ est la demande que m'a adressée Schiavetti d'écrire « mon Philoctète » (*sic*), trouvent leur raison d'être et leur pertinence, s'il en est une, dans la nature spécifique de la réécriture précisément liée à mon propre travail de poète. C'est-à-dire que si un dramaturge réécrit, il intervient toujours sur la trame elle-même, modifie les données de la narration, comme par exemple Jean Anouilh ou Heiner

Müller. Le poète, lui, a pour essentielle préoccupation d'opérer un transfert d'une langue dans une autre, je veux dire non pas du grec au français comme le traducteur, mais d'une poésie dans une autre. Et cela est de grande conséquence, la réécriture ici engendre une métamorphose, c'est la même chose mais sous une autre forme : comme on dirait un « lapin devient un chat ». Autre rythme, autre intensité, autre substrat métaphorique, « autre voix » dans la langue. Ce n'est évidemment pas mieux, c'est autre. C'est si l'on veut Sophocle tel qu'en lui-même ma poésie le change.

Cela, qui n'est donc ni une traduction ni une adaptation, nous l'avons nommé « variation poétique ». Du reste je ne lis pas le grec, je n'aurais su traduire. Il ne s'agit aucunement, par ailleurs, d'une transposition d'un genre dans un autre ou d'une époque dans une autre, pas plus que de l'adaptation à des codes contemporains. Je conserve pour ma part l'argument, les motifs centraux, les personnages et la trame jusque dans son déroulé chronologique. Mais si une traduction suit le texte ligne à ligne, une variation échappe sans arrêt à cette servitude, ne s'interdisant ni expansions, ni soustractions, ni ellipses, ni ajouts ponctuels, opération impossible pour un traducteur, qui a le scrupule d'épouser le « dessin rythmique » de la langue d'origine, comme dit Yves Bonnefoy. Moi pas, puisque la parole au contraire s'invente dans ma propre rythmique, celle qu'on retrouve par exemple déjà dans le *Stabat Mater Furiosa*.

Les deux autres pièces, *Odyssée, dernier chant* et *La mort n'est que la mort si l'amour lui survit*, écrites dans cette langue inventée et affirmée dans mon travail sur les pièces de Sophocle, justement, et écrites comme dans leur prolongement, sont des variations d'un autre type puisque, ne partant d'aucun texte originel, elles sont comme des dérivés, des rêveries dont la substance cependant doit tout ou presque à la mythologie grecque.

Tout cela pour dire que si ladite mythologie est le soubassement de tous ces textes, ils sont aussi peu ou prou le manifeste en acte d'une poésie pour le théâtre et les témoins d'un parcours de vingt-cinq ans, singulier et opiniâtre dans ses partis pris, dont je suis en tout point redevable à Christian Schiaretti et à tous les comédiens qui y ont prêté leur engagement et leur talent.

J.-P. S.