



LA NATURE ET LA PLACE DU TEXTE AU THÉÂTRE

Le théâtre de texte est encore très présent sur les plateaux mais le spectateur d'aujourd'hui assiste cependant à des degrés de présence divers et variés. Les programmes de 2019 invitent l'élève à comprendre et analyser les tendances de la scène contemporaine :

« Confronté à la diversité des spectacles qui lui sont proposés, l'élève est amené à réfléchir sur la nature et la place du texte au théâtre. Il prend conscience des différents statuts et usages du texte. Ce dernier peut ainsi préexister à la représentation (dans le cas d'une pièce écrite par un auteur) ; il peut aussi être constitué pour une représentation donnée (dans le cas d'une adaptation), ou être utilisé comme matériau (documentaire ou poétique) ; il peut encore naître du jeu (dans le cas d'un texte improvisé par l'acteur) ou d'une écriture collective lors de répétitions. Le texte peut se trouver au centre de la représentation, dans le cas d'un « théâtre de texte », mais il peut aussi s'agencer sans hiérarchie avec les autres composantes du spectacle dans des formes hybrides, voire être absent de certaines formes visuelles, ou gestuelles.

Travailler et réfléchir sur le texte au théâtre, c'est aussi prendre la pleine mesure de l'enjeu de la langue dans cet art. Grâce à leur propre expérience sensible, par le corps et la voix, les élèves explorent la parole sous des formes multiples : langue écrite, orale, versifiée, langue littéraire ou quotidienne, prolixe ou raréfiée, langue rhétorique et langage du corps, langues du passé et du présent, mélange des langues... »¹

La présence du texte reste indéniable et le cours de théâtre donne avant tout l'occasion à l'élève de traverser et d'être traversé par des langues différentes, en découvrant des écritures aussi diverses que la tragédie grecque avec Euripide, les vers cornéliens ou raciniens, ceux de Hugo, le souffle de Claudel, celui de Novarina ou la langue sinieuse de Vinaver pour ne citer que ces auteurs.

Les programmes ne font en aucun cas l'économie de la confrontation avec ces écritures patrimoniales ou contemporaines. L'élève se retrouve en situation d'affronter la difficulté et le plaisir de **dire les textes**. De nombreuses institutions culturelles font la part belle aux écritures et aux auteurs. Il s'agit même d'une tendance forte, celle de faire vivre un répertoire ou de faire émerger de nouveaux auteurs et de nouvelles écritures. Cependant la diversité du spectacle vivant sur la scène contemporaine induit un renouvellement des approches. Les programmes de 2019 reflètent nécessairement ces changements, ces glissements et interrogent notamment **la place du texte au cœur même du spectacle**.

- Comment appréhender et analyser certains spectacles contemporains sans interroger la place du texte ?
- Comment approcher le travail d'artistes majeurs sans réfléchir aux processus d'utilisation du texte ?

Les programmes invitent à cette réflexion et montrent à quel point la diversité des relations au texte est immense. S'intéresser à cette question revient finalement à interroger les liens entre le texte et sa représentation ou, selon la formule de Bruno Tackels, à se demander « comment trouver sa traduction juste sur le plateau ? »² La notion de justesse, de forme appropriée, singulière, unique devient beaucoup plus intéressante et riche que le critère simpliste de fidélité.

La présence du texte ou le théâtre de texte

Joseph Danan commence son essai, *Absence et présence du texte théâtral*³, par une formule assez directe et péremptoire : « La scène est le lieu où le texte s'absente »⁴. Serait-ce dès lors la mise à mort du texte de théâtre ou plutôt du texte au théâtre ? Il affirme ensuite, pour rassurer son lecteur, que son ouvrage ne cherche pas à faire définitivement disparaître le texte mais plutôt à interroger son « **déplacement** »⁵.

Le règne de l'auteur

Le texte reste donc bien *a priori* un pilier du spectacle vivant, il préexiste au spectacle et la figure auctoriale ne s'efface pas. Le cas extrême du *spectacle dans un fauteuil*, selon la formule de Musset, s'applique à des textes impossibles à mettre en scène résistant ainsi à tout passage au plateau. Il s'agirait alors d'un théâtre à lire et non à jouer. Mais ce genre de textes existe-t-il vraiment ? Le théâtre romantique fait l'objet de mise en scène, n'en déplaise à Musset. Les grandes fresques de Claudel ou le texte de Vinaver, *Par-dessus bord*, pièce réputée injouable par l'auteur lui-même, trouvent finalement leur place sur les plateaux de théâtre. Le combat des auteurs du XVII^e siècle, Corneille en tête, pour faire reconnaître leur statut reste un exemple fort de la place du texte. Non seulement Corneille se bat pour sa reconnaissance mais aussi pour éditer, comme il l'entend, son œuvre. Quand, un siècle plus tard, Beaumarchais fonde une société de droits d'auteurs, la présence du texte est alors à son apogée.

2. Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau, État des lieux*, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 55.

3. Joseph Danan, *Absence et présence du texte théâtral*, collection *Apprendre*, Actes Sud – Papiers, 2018.

4. Ibid, p. 7.

5. Ibid, p. 7.

L'avènement de la mise en scène

L'émergence d'une autre figure, celle du metteur en scène, traditionnellement placée à la fin du XIX^e siècle, a souvent créé quelques conflits et incompréhensions. Le texte devient alors « une réalité incomplète et en devenir » et le travail de plateau prend tout son sens. Il révèle les énigmes des textes, les défis, les failles en inventant un nouveau langage scénique, une grammaire singulière. Le fameux texte de Michel Vinaver, « La mise en trop », analyse cette tension. Michel Vinaver ne remet pas en question la nécessité de la mise en scène. Dans le cas des textes qu'il définit comme « accessoires », le travail du metteur en scène devient capital car il propose une nouvelle vision, une nouvelle réinterprétation, une nouvelle lecture d'un texte ancien. Le metteur en scène s'attache à confronter un texte et le monde contemporain, à revivifier ses enjeux, à proposer une esthétique singulière, à montrer « les fractures du temps » selon le mot de Vitez. En revanche, lorsque le texte vient d'être écrit, le metteur en scène doit, selon Vinaver, laisser s'exprimer le texte, rien que le texte et, à travers lui, la figure de l'auteur. La trop forte présence de la mise en scène risquerait d'écraser la pièce et de ne plus faire entendre le texte, de le laisser disparaître.

La diversité des écritures

Les années soixante, quant à elles, ont connu une tentative de mise à mort du texte. Cette période hésite entre la tendance idéologique du *Living Theater* suspectant la parole au profit du corps et les grandes créations collectives d'une Ariane Mnouchkine, par exemple. Le texte tombe de son piédestal, se retrouve désacralisé mais restera très présent finalement. Les spectacles du Théâtre du Soleil constituent un seuil pour les grandes aventures que seront certaines écritures de plateau, terme recouvrant de très nombreuses réalités. Joël Pommerat se targue d'écrire des spectacles dans lesquels le texte a toute sa place. L'écriture arrive progressivement pendant le travail de création mais le texte reste une composante essentielle qui préexiste. Sa publication va dans le même sens en figeant l'écriture d'un auteur. Derrière cette figure du théâtre contemporain se cachent la série des auteurs-metteurs en scène parmi lesquels on pourrait citer par exemple Wajdi Mouawad, Olivier Py, David Lescot ou Rodrigo Garcia.

À travers la profusion de ces tendances et de ces figures, l'élève est invité à explorer la diversité, le foisonnement, la singularité, l'étrangeté, la difficulté parfois des langues constituant le répertoire des œuvres dites patrimoniales et celui qui se constitue, peu à peu, à partir des œuvres modernes et contemporaines. De même, il apprendra à découvrir, analyser et comprendre les enjeux d'un spectacle qui tente de combler les fameux « trous » du texte dramatique.

Un premier déplacement : l'adaptation

Dans la problématique qui interroge le rapport entre le texte et la représentation, l'adaptation garde une place centrale. La polysémie même du terme renvoie à des processus et à des degrés différents. Il n'est alors pas question de disparition du texte -au sens de paroles prononcées sur le plateau, puisque texte il y a- mais plutôt de traces du texte originel qui a connu une adaptation. Ainsi, que ce soit la transposition dans le genre théâtral d'un autre genre, le travail dramaturgique à partir d'un texte donné ou le cas d'une simple traduction, le texte premier reste la matrice générant le texte second.

L'adaptation pure

Le sens premier d'adaptation correspond bien à cette opération de transformation d'un texte non dramatique en texte pour la scène. La célèbre adaptation des *Cloches de Bâle* d'Aragon par Vitez, en 1975, a fait date. Le metteur en scène présente son travail de la manière suivante : « le point de départ est le roman d'Aragon et on n'ajoutera rien au texte. » Quand Vitez affirme cette volonté dans son projet, il appuie la prépondérance du texte mais il ouvre, en même temps, des perspectives nouvelles, celle notamment du théâtre-récit. Cependant, quel spectacle contemporain se contenterait de reprendre un texte pour le donner à entendre ? L'expérience serait radicale finalement.

Analyser le travail d'adaptation d'une œuvre n'interroge pas le degré de fidélité au texte mais revient à comprendre les choix, les procédés, les manques, à confronter la place du récit et du dialogue, à expliciter la pensée dramaturgique présidant à la création. L'élève doit être capable d'entrer dans ce processus complexe.

L'adaptation à une époque : actualisation

Mais le mot adaptation est polysémique. Il signifie aussi le fait d'actualiser, de rendre audible un texte d'une autre époque, d'une autre culture qui, par le décalage, devient obscur. L'adaptation consiste à réduire voire annuler ce décalage. Le décalage peut provenir de la langue elle-même ou de la référence à une époque. De nombreux metteurs en scène donnent à entendre et à voir des textes antiques, des textes classiques et le texte subit souvent une certaine variation. Parfois, les metteurs en scène proposent un travail dramaturgique qui peut s'avérer très important. L'exemple des textes classiques est significatif. Les metteurs en scène s'emparent de ce répertoire afin d'évoquer le monde d'aujourd'hui. L'accès plus généralisé des publics à ces textes permet « de distinguer aisément les parts respectives de l'écriture scénique et de l'écriture dramatique », mais il permet également de repérer plus facilement le « travail de recomposition dramaturgique » opéré par les metteurs en scène car « les modifications qui affectent la lettre même de ces œuvres prestigieuses participent à la construction du sens de la mise en scène et nécessitent par conséquent d'être examinées avec précision ». L'élève se livre progressivement à cet examen de précision en repérant toutes les « manœuvres textuelles » ainsi que « l'importance du dramaturge pour l'élaboration du spectacle ».

Le cas de la traduction

Enfin l'adaptation se glisse dans le fait même de traduire un texte. Certains traducteurs tentent de rester dans un degré de fidélité aveugle au texte mais, dans ce cas-là, le texte résiste souvent. Plusieurs tendances se dessinent alors. D'aucuns suivent scrupuleusement le mouvement du texte, sa disposition, son style, recherchent le mot le plus proche, essaient de respecter la langue d'origine ; d'autres réorganisent le texte, mettent en valeur la poésie du texte ; d'autres encore traduisent pour le plateau, en intégrant le jeu dans la langue, c'est-à-dire la mise en œuvre du texte, en retrouvant le processus d'invention du texte quitte à s'en éloigner. C'est la méthode choisie, par exemple, par Pascal Collin lorsqu'il traduit Shakespeare. À chaque fois, il pense sa traduction pour le plateau et, que ce soit pour Jean-François Sivadier ou David Bobée, il propose une traduction qui retrouve l'esprit du texte d'origine quitte à s'éloigner très largement du texte de départ. Il pense les mots, les expressions, les images dans un nouveau contexte, celui de la mise en scène pour laquelle il traduit. Quelle que soit l'approche, le texte d'origine est toujours présent, sous-jacent. L'élève, dans ces cas précis, s'attelle à faire émerger les différentes approches de la traduction.

Les autres degrés de déplacement

Le matériau

Pour rendre compte de la diversité des textes utilisés sur les plateaux, la notion de matériau s'impose. Un metteur en scène s'empare d'un texte d'auteur (dont on sait qu'il sera de toute façon adapté) ou de tout autre texte non dramatique afin de produire ce qu'il convient d'appeler une parole sur le plateau. Les sources, les genres et les statuts de ces matériaux sont extrêmement divers. Le matériau peut être discret quand il s'agit de la simple insertion d'un texte exogène. L'élève repère et analyse les enjeux de cet ajout, si modeste soit-il.

Lorsque Jean-François Sivadier propose une mise en scène d'*Un ennemi du peuple* d'Ibsen, il commence par commander une nouvelle traduction à Eloi Recoing. De même, dans le grand discours du personnage Tomas Stockman, il ajoute notamment des considérations sur le jeu des comédiens, sur le rapport avec le public, une sorte de mise en abyme de tout son travail de metteur en scène et ce passage devient compréhensible par l'élève à condition de repérer ce texte, de connaître le travail de Sivadier et d'en comprendre les enjeux. Parfois, l'élaboration du texte se radicalise. Le texte du spectacle n'est qu'un choix de matériaux nombreux et divers. Les spectacles du metteur en scène polonais Krzysztof Warlikowski, (*Apollonia* ou *Phèdre(s)*) sont constitués d'un assemblage de textes dans le cadre d'un projet singulier, interroger la notion de sacrifice pour le premier ou la figure de Phèdre pour le second. Warlikowski utilise comme matériaux des textes dramatiques de l'Antiquité à nos jours, des romans, des discours etc. Le théâtre documentaire s'insère dans la même démarche de recherches de matériaux divers (avec des statuts et des formes différentes bien entendu) afin de créer une parole produite sur le plateau, parole qui constituera le texte du spectacle. Dans ces cas, l'élève doit être en mesure de proposer une analyse dramaturgique approfondie.

Les processus extrêmes : le texte en résonance

Mais la scène contemporaine se livre à des projets encore plus radicaux. La parole, sur le plateau, peut être quasiment absente.

Lorsque Romeo Castellucci s'attaque à la *Divine Comédie* de Dante ou à *L'Orestie* d'Eschyle, les textes des auteurs sont presque totalement absents. Il traduit en images scéniques le texte dans sa signification certes, mais aussi dans sa dimension poétique, organique. Il oublie les mots pour utiliser l'alphabet de la scène constitué de corps, de lumière, de sons ou de vidéos. Le texte-matrice s'absente du plateau mais il est extrêmement présent à travers le projet. Le metteur en scène nous donne à voir le texte et non à l'entendre. Le théâtre prend tout son sens et devient bien « le lieu d'où l'on voit ». Castellucci déclare : « Je me suis baigné dans la *Divine Comédie* comme dans un fleuve et j'en suis sorti tout mouillé. Et c'est ce que je vous montre aujourd'hui. » Le spectacle entre en résonance profonde et tisse des liens invisibles avec le texte originel. Le texte est présent et absent en même temps. Le plateau le révèle, en propose l'essence, une vérité peut-être.

Les programmes invitent donc à se situer en prise directe avec la création contemporaine par le biais de ce questionnement. L'élève traversera les écritures et interrogera la place du texte sur les plateaux, sa nature, son statut. Toute cette réflexion doit permettre de mesurer l'ampleur de la diversité mais aussi de favoriser, de conforter, d'aguerrir la réflexion dramaturgique afin d'entrer au cœur même des projets artistiques des grands créateurs de l'époque contemporaine.