

Sommaire

Écritures
dramatiques
contemporaines
en Europe
Laurent Muhleisen
Page 4

Les aides
à l'écriture drama-
tique en Suisse
romande
et en France
Thibault Fayner
Page 9

Parcours
du combattant
de l'auteur de
théâtre aujourd'hui
Adrienne Barman
et **Mathieu Bertholet**
Page 12

Écritures
contemporaines
à l'affiche
du POCHE /GVE
et de la Comédie
Extraits
Page 14

Premier brouillon
pour un maniTEXTe
Mathieu Bertholet
Page 18

Entretiens avec
Mathieu Bertholet
et **Hervé Loichemol**
Hinde Kaddour
Page 20

L'auteur,
déclencheur
et créateur
de contemporanéité
Anne-Catherine
Sutermeister
Page 24

Voilà
Enzo Cormann
Page 26

L'Atruche remercie les Éditions l'Entretemps, Espaces 54, Kiepenheuer Bühnenvertrieb et Les Solitaires Intempestifs pour leurs autorisations.
L'Atruche remercie Mathieu Bertholet, Leyla-Claire Rabih et Frank Weigand pour leurs traductions des extraits des textes de Rebekka Kricheldorf.

la comédie^{GE}

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION: HERVÉ LOICHEMOL
SECRÉTAIRE DE RÉDACTION: HINDE KADDOUR
COMITÉ DE RÉDACTION: MATHIEU BERTHOLET,
THIBAUT GENTON, HINDE KADDOUR, HERVÉ LOICHEMOL
CORRECTRICE: GAËLLE ROUSSET
ÉDITEUR: COMÉDIE DE GENÈVE
GRAPHISME: ATELIER COCCHI,
FLAVIA COCCHI, LUDOVIC GERBER
IMPRESSION: ATAR ROTO PRESSE SA, GENÈVE

LES TEXTES DE CE NUMÉRO ONT POUR AUTEURS:
MATHIEU BERTHOLET, ENZO CORMANN, THIBAUT
FAYNER, CLAUDE GALEA, HINDE KADDOUR, REBEKKA
KRICHELDORF, HERVÉ LOICHEMOL, MAGALI MOUGEL,
LAURENT MUHLEISEN, VALÉRIE POIRIER,
PAUL POURVEUR, JULIE ROSSELLO-ROCHET,
ANNE-CATHERINE SUTERMEISTER, VANESSA VAN DURME

CRÉDITS IMAGES: MATHIEU BERTHOLET POUR
LE MANUSCRIT DE COUVERTURE, ADRIENNE BARMAN
ET MATHIEU BERTHOLET POUR LES PAGES 12 ET 13

LA COMÉDIE DE GENÈVE EST GÉRÉE PAR LA FONDATION
D'ART DRAMATIQUE DE GENÈVE, AVEC LE SOUTIEN
DE LA RÉPUBLIQUE ET CANTON DE GENÈVE ET DE LA
VILLE DE GENÈVE.
LA COMÉDIE DE GENÈVE EST PARTENAIRE AVEC 360*,
RADIO CITÉ 92.2 ET LES TRANSPORTS PUBLICS GENEVOIS.

COMÉDIE DE GENÈVE, BD DES PHILOSOPHES 6,
1205 GENÈVE T. +41 22 320 50 01, WWW.COMEDIE.CH

Édito

AMBIGUÏTÉS DU CONTEMPORAIN

Tous les vivants ne sont pas mes contemporains. Je ne suis pas le contemporain d'un individu qui, au nom d'une transcendance quelconque, assassine un écrivain, un dessinateur ou qui que ce soit. Non parce qu'il serait méchant, stupide et encore moins barbare, mais parce que nous ne partageons pas le même temps: je ne souhaite, quant à moi, restaurer aucune Loi du passé, ni ne situe ma vie dans aucune perspective de salut. Accolé aux différents domaines de l'art, l'adjectif «contemporain» ne perd rien de son ambiguïté. Il agit comme un marqueur d'identité, qui dit une forme de nouveauté, stimule la curiosité mais suscite l'intimidation. L'art dit *contemporain* est réputé élitiste et intellectuel.

Ainsi la musique dite *contemporaine* est-elle jugée hermétique a priori et apparaît-elle réservée à une caste de spécialistes. Du coup, la plupart des musiques composées aujourd'hui ne se disent surtout pas contemporaines, mais *actuelles*.

Au théâtre, la chose est encore plus tordue: serait contemporain le théâtre qui s'opposerait au classicisme – nécessairement archaïque – et donnerait des gâges d'appartenance au présent: l'usage débridé de la technologie en est une condition de *visibilité*. Contemporain serait, ici aussi, synonyme d'actuel, c'est-à-dire d'un arrimage visible à un présent clos sur lui-même, sans antécédence ni dehors.

Le contemporain finit donc par n'être qu'un avatar du présentisme généralisé dans lequel nous patageons.

Or chacun sait, intimement, que le temps est d'une autre texture. Qu'il va, vient, se gagne, se perd, hésite, bégaye, se renverse et revient. Nous connaissons ses mouvements secrets, ses plis et ses replis, ses éclats, ses diffractions, ses effondrements et ses tourbillons. La mémoire, la répétition, les traces nous disent à tout instant que le temps vécu n'est pas une succession d'instant inscrits sur une flèche. Que quelque chose du passé revient dans le présent, surgit dans un futur ou, à tout le moins, l'annonce.

La dramaturgie contemporaine – à laquelle ce numéro est consacré – affronte, doit affronter cette complexité, oser l'inactualité, se faire intempestive.

Hervé Loichemol

Apostille

La nomination d'un auteur dramatique à la direction d'un théâtre est chose rare. Celle de Mathieu Bertholet au POCHE /GVE ouvre une nouvelle séquence et de nouvelles perspectives. Afin de saluer l'événement comme il convient, la Comédie entame avec POCHE une collaboration où la priorité sera donnée à l'écriture et aux écrivains d'aujourd'hui.

Ce numéro de *L'Atruche* est consacré aux questions ouvertes par ce rapprochement.

Écritures dramatiques contemporaines en Europe

LAURENT MUHLEISEN

Laurent Muhleisen est né en 1964 à Strasbourg. Après des études d'allemand et une brève période d'enseignement, il se consacre entièrement à la traduction à partir de 1991, et se spécialise dans le théâtre contemporain de langue allemande. Il a traduit Dea Loher, Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig, Rainald Goetz, Claudius Lünstedt, Ewald Palmethofer, mais aussi Rainer Werner Fassbinder, Bertolt Brecht, Hugo von Hofmannsthal, Ferdinand Bruckner, Friedrich Dürrenmatt, soit une quarantaine de pièces. Il dirige la Maison Antoine Vitez, Centre international de la traduction théâtrale, depuis 1999. Depuis octobre 2006, il est aussi le conseiller littéraire de la Comédie-Française. Il en préside le Bureau des lecteurs, et occupe le poste de rédacteur en chef des *Nouveaux Cahiers*. Il est l'un des créateurs et des animateurs du réseau TÉR [Traduire, Éditer, Représenter], dont l'objectif est de favoriser la circulation des œuvres dramatiques contemporaines dans le monde. À ce titre, il intervient dans de nombreux pays européens, mais aussi au Québec, pour favoriser la mise en place de réseaux de traducteurs et animer des ateliers de traduction théâtrale.

Pour dresser un portrait succinct (et nécessairement partial, qu'on m'en excuse par avance) des écritures dramatiques européennes d'aujourd'hui, il peut être utile de remonter à la fin du bloc soviétique, il y a un peu plus de 25 ans, date à laquelle la réunification de deux Europes, séparées idéologiquement, politiquement et esthétiquement pendant près de 45 ans, permet à tous les citoyens, et donc à tous les artistes de notre continent, de voyager, de se rencontrer, d'échanger librement et de se confronter ensemble, ou pas, au nouvel ordre du monde qui s'impose.

Au début des années 90 naît à l'Est une nouvelle génération d'auteurs, bien décidée à ne plus recourir à la parabole et aux métaphores pour décrire le monde dans lequel elle vit, une génération qui ressent fortement la nécessité d'expérimenter de nouveaux modes de narration – une nouvelle façon d'écrire le théâtre, sous l'œil tantôt perplexe, tantôt admiratif de ses aînés. Dès 1989, à Berlin – ville emblématique –, Heiner Müller fait partie, aux côtés de Tankred Dorst entre autres, des fondateurs du département d'écriture dramatique « Szenisches Schreiben » de la Hochschule der Künste, qui rassemble, dès sa première promotion, de jeunes auteurs de l'Est et de l'Ouest. Dans l'Oural, à Ekaterinbourg, Nikolaï Koliada (né en 1957) ouvre son école et son théâtre non seulement à de jeunes metteurs en scène et comédiens, mais aussi à des auteurs, et son style réaliste « post-soviétique » influencera une bonne partie des dramaturges russes des générations suivantes. On observe des situations similaires en ex-Yougoslavie – mais la question des conditions de l'éclatement de la fédération et la guerre qui suivra rendront ce processus plus complexe –, ainsi qu'en Tchéquie ou en Slovaquie, voire en Bulgarie, alors que la rupture générationnelle sera beaucoup plus nette en Roumanie ou en Pologne.

À l'Ouest, les années 90 sont marquées, à l'échelle européenne, par la mise en place, effective dès le milieu de la décennie, d'un axe Londres-Berlin qui façonnera de façon significative le visage de la dramaturgie européenne à venir, puisqu'il fonctionnera à la fois comme un centre d'attraction et un centre de rayonnement. Cet axe est incarné à Londres par le Royal Court, et à Berlin par la Baracke am Deutschen Theater que dirigent, l'espace de trois saisons, Thomas Ostermeier et son dramaturge de l'époque, Jens Hillje. Grâce à une politique culturelle très dynamique menée par le British Council dans toute l'Europe, le Royal Court attire rapidement énormément de jeunes dramaturges, surtout parmi ceux vivant à l'Est. Ses résidences d'été, à Londres, voient affluer toute une génération fascinée par le « modèle anglais » : cet art d'une écriture réaliste et engagée, à la fois très critique envers son époque et très en phase avec elle, d'une dimension à la fois poétique et brutale, directement accessible, souvent crue, d'une grande force émotionnelle, centrée sur l'individu comme jouet de conditions politiques, obligé de se battre dans un monde sans vraies valeurs – mais une écriture éloignée de tout message à caractère idéologique. Ce théâtre, incarné par Sarah Kane, Mark Ravenhill ou encore David Harrower,

est celui où iront puiser des auteurs tels que le Macédonien Dejan Dukovski (*Baril de poudre, Quel est l'enfoiré qui a commencé le premier ?, Balkan's not Dead, L'Autre Côté*), les Russes Vladimir et Oleg Presniakov (*Terrorisme, Playing the Victim, Avant le déluge*), les Roumains Andreea Vălean – qui poursuivra sa carrière dans le cinéma –, Gianina Cărbunariu (*Stop the Tempo, Kebab, La Tigresse, Solitaritate*) ou encore Peca Stefan (*La Journée foutue de Nils, U.F., The Sunshine Play*). À Berlin, tout en faisant de la Baracke, puis de la Schaubühne qu'il dirige à partir de 1999, des caisses de résonance du théâtre de Kane, de Harrower et de Ravenhill, Thomas Ostermeier élargira ce cercle en montant des auteurs aux esthétiques différentes tels que Jon Fosse (*Le Nom*), Lars Norén (*Catégorie 3.1*), Biljana Srbljanović (*Supermarché*), ou encore Marius von Mayenburg (*Visage de feu, Parasites*) – autant de références dans le théâtre européen d'aujourd'hui. Enfin, il faut signaler un autre pôle important dans la rencontre et l'échange des auteurs européens : la Sala Beckett à Barcelone, fondée en 1989 par l'auteur et metteur en scène José Sanchis Sinisterra, qui abrite une université d'été (Obrador d'estiu) où ont enseigné ou enseignent encore des auteurs reconnus tels que Martin Crimp, Simon Stephens, Carles Batlle, l'Autrichien Ewald Palmethofer, l'Allemand Falk Richter ou encore l'Italienne Laura Curino.

Pour compléter ce tableau, il faut également signaler l'existence, aujourd'hui en Europe, de divers dispositifs allant des plus institutionnels aux plus informels, liés à des festivals, à des théâtres, voire à des groupes d'individus, financés ou non par des fonds publics, et dont la mission – la promotion des écritures dramatiques nationales ou internationales – contribue elle aussi à faciliter la circulation et à façonner les esthétiques du théâtre d'auteur en Europe : le collectif DramAcum à Bucarest, le festival New Text New Theatre à Istanbul, la Mousson d'Été dirigée par Michel Didym, près de Nancy en France, les Stückemarkte de Heidelberg (avec chaque année un focus sur une dramaturgie étrangère), de Berlin (dans le cadre du Theatertreffen), la Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos d'Alicante, la manifestation annuelle Regards croisés du collectif Troisième bureau à Grenoble, le festival Chantiers d'Europe du théâtre de la Ville à Paris, Scènes d'Europe à Reims, le festival Malta de Poznan en Pologne, le festival Infant à Novi Sad en Serbie, le Festival of International New Drama de la Schaubühne à Berlin. Sans oublier les programmes européens liés à des réseaux tels que la Convention Théâtrale Européenne – Fabula Mundi entre autres, qui réunit cinq pays européens (la Roumanie, l'Espagne, l'Italie, la France et l'Allemagne) dans un dispositif d'échange de textes, de traduction, de mise en lecture voire de production. Corps de textes, né à Rouen il y a un peu plus de dix ans, dont le siège se trouve aujourd'hui en Belgique, à Liège, est un autre de ces programmes, plus centré sur les écritures expérimentales.

Une telle densité dans les échanges, depuis 25 ans, n'implique pas – heureusement pourrait-on dire – une uniformisation des esthétiques, pas plus qu'elle ne révèle, hélas, un équilibre dans la visibilité européenne des écritures dramatiques. Les déséquilibres dont je parle sont liés en grande partie à la manière dont la culture est financée dans chaque pays, au *souci* qu'ont les pouvoirs publics de faire prospérer et rayonner la culture théâtrale nationale, à l'intérieur et à l'extérieur de leurs frontières. Concrètement : il est plus simple – même si ce n'est pas forcément toujours très facile – pour un auteur dramatique d'exister, c'est-à-dire d'être publié et monté sur des scènes de pays où le théâtre est un art subventionné. Cela ne veut pas dire que dans des pays où il ne l'est pas, ou trop peu, les auteurs restent les bras croisés. Mais si l'on observe par exemple le paysage théâtral de langue allemande, son incroyable vitalité, son dynamisme (dû en grande partie à un puissant système de théâtres de troupes fortement subventionnés et à un réseau dense d'agences théâtrales, mais aussi à son histoire et à sa tradition qui font de ce théâtre et de ses auteurs de véritables caisses de résonance de leur époque, vus, lus et entendus par un grand nombre de citoyens), si l'on considère l'importance accordée aux auteurs dramatiques, véritables clés de voûte du théâtre contemporain anglais, irlandais ou écossais (dans un paysage où le nom de l'auteur compte autant, voire davantage, que celui du metteur en scène), on constate qu'un immense fossé sépare le rayonnement de la dramaturgie de ces pays-ci de celui, par exemple, des auteurs de DramAcum en Roumanie, du Théâtre .doc en Russie, de jeunes auteurs baltes, hongrois, ukrainiens, macédoniens, turcs, rejoints aujourd'hui par leurs confrères et conseurs grecs, italiens, voire espagnols ou portugais.

Ce déséquilibre est aussi la conséquence d'un investissement lacunaire de l'Europe face à la question de la traduction, de la formation des traducteurs, surtout dans le sens allant des langues dites minoritaires vers les langues dites majoritaires. Il est par exemple plus difficile de repérer le style et l'esthétique d'un auteur lituanien contemporain si, pour faire rayonner ses pièces, ce dernier n'a pas d'autre moyen que de faire établir, dans son pays, une version dite « informative » de sa pièce dans un anglais approximatif. D'un autre côté, il sera beaucoup plus facile de trouver, en Lituanie, un bon traducteur des pièces de Martin Crimp, de Marius von Mayenburg, de Lars Norén ou de Jean-Luc Lagarce. Pour clore sur ce chapitre, je ne parlerai pas, ici, des chances qu'a notre auteur lituanien d'être bien traduit, disons, en bulgare, en turc, en slovène ou en hongrois. Certes, on peut toujours passer par la langue tierce qu'est l'anglais, mais l'on sait bien que pour traduire la langue d'un auteur, son style, son rythme, pour être capable de transmettre, justement, tout ce qui se dit entre les mots, il faut avoir un accès direct à l'idiome dans lequel il s'exprime.

Esthétiquement, les écritures dramatiques en Europe restent caractérisées par cette ligne de partage entre un théâtre que l'on pourrait qualifier de « réaliste engagé », à forte dimension de critique sociale (le modèle anglo-saxon, pour résumer, incarné par des auteurs comme Simon Stephens, Mark Ravenhill, David Greig, Zinnie Harris, Dennis Kelly, Tim Crouch, Debbie Tucker Green, Alistair McDowall, Nick Payne) et une tendance – de plus en plus répandue d'ailleurs, même si elle n'est

visiblement pas dominante – plus expérimentale, plus poétique, soucieuse d’allier la recherche de nouvelles formes à une nouvelle façon de dire le monde sur une scène de théâtre, dans la conscience que les moyens du théâtre ne sont pas, ne sont plus ceux d’autres médias tels que la télévision ou le cinéma, et doivent donc s’en éloigner. Cela ne veut pas dire que ces nouvelles formes, que l’on trouve par exemple dans les pièces de Rasmus Lindberg (*Le mardi où Morty est mort, Plus vite que la lumière*) ou de Jonas Hassen Khemiri (*Invasion !*, *J’appelle mes frères*) en Suède, dans celles d’Anja Hilling (*Tristesse animal noir, Anges*) ou de Falk Richter (*Sous la glace, Dieu est un D.J.*) en Allemagne, d’Ewald Palmethofer (*hamlet est mort. gravité zéro*) en Autriche, de Lukas Bärfuss (*Le Bus, Le Voyage d’Alice en Suisse, Pétrole*) et de Katja Brunner en Suisse alémanique, de Mathieu Bertholet (*Farben, Rien qu’un acteur*) en Suisse romande, de Pauline Sales (*Le Groenland, L’Infusion, Les Arrangements*) ou de David Lescot en France, de Marius Ivaškevičius (*La Ville d’à côté*) en Lituanie ou d’Ivan Viripaev (*Oxygène, Danse Delhi, Les Enivrés*) en Russie n’ont aucun lien avec une esthétique cinématographique ou télévisuelle (voire une certaine esthétique du «clip»), mais que celle-ci est, en tout cas, mise en perspective dans le but d’interroger sa vérité – la vérité des mots face à la vérité des images.

Pour des auteurs comme Peca Stefan et Gianina Cărbunariu en Roumanie, Dejan Dukovski ou Žanina Mirčevska en Macédoine, Biljana Srbljanović en Serbie, Almir Imširević en Bosnie, Filip Šovagović en Croatie et pour certains auteurs polonais tels qu’Ingmar Villqist (de son vrai nom Jarosław Świerszcz) ou Dorota Masłowska, la nécessité de trouver un langage direct, accessible à leurs contemporains, capable de rendre compte des bouleversements politiques et sociaux de leurs pays, parfois dans un contexte de guerre, toujours dans une ambiance de grande corruption et de perte de repères, de valeurs, ont généré, je l’ai dit plus haut, une esthétique proche de celle du modèle anglo-saxon, influencée par les théâtres d’Edward Bond, de Sarah Kane ou les premières pièces de Mark Ravenhill. Le modèle anglo-saxon leur a semblé le moyen le plus efficace pour rendre compte des effets pervers que l’arrivée brutale du modèle occidental a eus sur leurs sociétés. En Pologne, on a pu les qualifier de «nouveaux brutalistes». En ex-Yougoslavie, ce mouvement trouvait en des auteurs plus âgés comme Dušan Jovanović (*La Libération de Skopje*), Dušan Kovačević (*Le Professionnel*) ou encore Slobodan Šnajder (*Le Faust croate, La Dépouille du serpent*) des modèles d’une génération qui avait commencé sa carrière encore du temps du bloc de l’Est.

Aujourd’hui, Gianina Cărbunariu et Stefan Peca explorent, sur le même modèle, l’entrée progressive de leur pays dans le «confort européen», sur fond de dettes, de désintégration des liens sociaux et familiaux, d’inégalités grandissantes et d’exclusions en tout genre. Leurs personnages, en revanche, contrairement à ceux des pièces anglo-saxonnes, ont une dimension souvent emblématique; la dimension individuelle, psychologique de leurs héros n’est pas ce qui les préoccupe. Les processus d’identification ne fonctionnent pas de la même façon, même si les thèmes se ressemblent.

Toutefois, le caractère directement politique ou social des pièces des auteurs contemporains européens ne préjuge pas de leur forme. Si les pièces des frères Presniakov en Russie, de Fausto Paravidino en Italie, de Zinnie Harris, de Simon Stephens ou d’Alistair McDowall en Angleterre, de Josep Maria Miró en Catalogne, de José Maria Vieira Mendes au Portugal, de Moritz Rinke, de Philipp Löhle ou de Rebekka Kricheldorf en Allemagne sont assez réalistes, et leur façon de raconter des histoires assez traditionnelle, celles moins réalistes de Pau Miró en Catalogne, de Dea Loher, Roland Schimmelpfennig ou Anja Hilling en Allemagne, de Martin Crimp en Angleterre, de Davide Carnevali, Mimmo Borelli ou Tino Caspanello en Italie, de Christian Lollike au Danemark, de Maria Tryti Vennerød ou Arne Lygre en Norvège, d’Ivan Viripaev en Russie, de Mihaela Michailov en Roumanie, de Nicoleta Esinencu en Moldavie ou d’Artur Palyga en Pologne sont tout aussi politiques et sociales, bien que relevant de formes plus particulières, attentives à l’apport du théâtre dit postdramatique (même si ce terme perd de plus en plus de sa pertinence en Europe). Déconstruction, morcellement de la trame narrative, techniques de collage (de discours, de slogans, de citations, de vocabulaire emprunté à d’autres médias), variations autour de l’adresse directe au public, amalgame des dialogues et des didascalies, effacement des personnages, superposition des plans narratifs, circulation très architecturée des motifs, dimension chorale, contrapunctique, langage minimaliste, voire lacunaire, importance du rythme, des sonorités du langage, voilà autant de modes sur lesquels les auteurs que je viens de citer écrivent leur théâtre, racontent leurs histoires.

Au sein de ces deux grandes tendances formelles, les auteurs dramatiques européens – à l’écoute et au diapason de leur époque – explorent l’intime ou le collectif, ou les deux à la fois, traquent les dysfonctionnements de leurs contemporains (qui sont aussi les leurs, bien sûr), leurs contradictions, leurs peurs face à l’inconnu, leur difficulté à trouver un sens à leur vie, à faire confiance aux autres, à l’amour, à l’amitié, à la société dans laquelle ils vivent, sondent leurs aspirations, leurs aliénations, les pièges dans lesquels ils tombent. Ils décrivent, en somme, la manière dont ils se débattent contre tout ce qui les dépasse.

Olivier Py a dit un jour, dans un débat avec le metteur en scène allemand Frank Castorf, que le théâtre français avait le souci de la vérité de la poésie, alors que le théâtre allemand lui semblait davantage tourné vers la poésie de la vérité. C’est une manière assez belle et juste, à mon avis, de décrire un large courant dans l’écriture française, et plus généralement francophone (en Europe en tout cas) : le souci de la langue, de la précision et de la force poétique des mots, tels que les ont pratiqués Koltès, Lagarde, et que les pratiquent aujourd’hui, entre autres, Noëlle Renaude, Philippe Minyana, Olivier Cadiot, Valère Novarina, Stéphanie Marchais, Emmanuel Darley, Moreau, Mariette Navarro, Claudine Galea,

au risque parfois d’attendre longtemps, trop longtemps les metteurs en scène capables de transposer leur écriture sur le plateau, de permettre à leur écriture de s’y confronter, de s’y mesurer.

Le monde de l’écriture dramatique francophone, contrairement au monde anglo-saxon ou scandinave, ne repose pas sur un modèle «commercial» de représentation des auteurs, par le biais d’agences. En Allemagne, en Grande-Bretagne, en Suède, en Norvège, au Danemark et en Finlande, les auteurs ont des agents, qui gagnent leur vie en vendant les droits de représentation de leurs pièces; de fait, les liens qu’ils ont tissés avec le réseau des théâtres sont étroits et fréquents, et les chances pour les auteurs d’être montés, plus grandes. Mais il n’y a pas que cela : les auteurs ont, dans leurs agences, des lecteurs, des conseillers dramaturgiques, des professionnels qui les aident souvent dans leurs premières confrontations avec le monde de la scène. Dea Loher aime préciser que longtemps, très longtemps, elle ne livrait ses pièces à leurs commanditaires qu’une fois qu’elles avaient été relues et commentées par Karlheinz Braun, son éditeur et agent, et qu’il ne s’agissait jamais, bien évidemment, de se soumettre aux exigences unilatérales du plateau ou du «marché» (en écrivant des «well-made plays»), mais de favoriser la compréhension mutuelle entre ces acteurs principaux de la réalisation d’un spectacle que sont l’auteur et le metteur en scène (et, dans la foulée, les comédiens).

Dans une pareille dynamique, et compte tenu des moyens dont dispose le théâtre outre-Rhin, les metteurs en scène allemands sont davantage disposés à se frotter à de nouvelles formes, à expérimenter ce qu’une nouvelle façon d’écrire implique dans l’élaboration d’un espace scénique, dans la direction d’acteurs, bref, dans la manière d’inventer leur propre vocabulaire. On décrit souvent le théâtre contemporain allemand comme étant «engagé et politique»; or il est de plus en plus poétique, de plus en plus axé sur la langue, le travail de la langue et l’inventivité (pour ne pas dire la sophistication) dramaturgique; en témoignent le théâtre de Dea Loher, bien sûr, mais aussi celui de Marius von Mayenburg, d’Anja Hilling, de Katja Brunner, de Nis-Momme Stockmann, d’Ewald Palmethofer ou encore de Wolfram Höll, qui a reçu, l’an dernier, le prix de la meilleure pièce de l’année du festival de Müllheim avec *Und dann* (*Erratiques* en traduction française).

Je le répète : dans le monde francophone, ce manque d’intermédiaires que je viens d’évoquer rend le chemin entre le texte et la scène plus ardu, plus aléatoire; les écritures d’Antoinette Rychner en Suisse, de Stéphanie Marchais, de Lucie Depauw, de Mario Batista, de Nicolas Doutey et de Claudine Galea en France, qui explorent une dimension du langage très personnelle, travaillée en profondeur, inventant des formes narratives correspondant à cette prédominance de la langue, peinent à trouver des metteurs en scène capables de s’y confronter, de les porter au plateau. Olivier Py, pour revenir à lui, explique que cette attente est l’une des raisons qui l’ont poussé à devenir lui-même metteur en scène... D’autres auteurs, comme David Lescot ou Frédéric Sonntag, sont eux aussi devenus les metteurs en scène de certains de leurs textes. Se pose alors toujours la question de la distance entre ce que l’on écrit et ce que l’on met en scène, de la confrontation enrichissante des regards.

Une part importante de l’écriture dramatique européenne passe aujourd’hui directement par le plateau, qu’elle soit résolument engagée ou plus expérimentale. Je songe ici à Rodrigo García, le plus espagnol ou le plus européen des auteurs argentins, à Angélica Liddell, à Joël Pommerat, à René Pollesch, à la Croate Ivana Sajko, à Gianina Cărbunariu, à Christian Lollike ou, plus récemment, au Portugais Tiago Rodrigues. C’est aussi le cas avec la dramaturge et metteuse en scène turque Yeşim Özsoy Gülan, avec Spiro Scimone en Sicile ou encore Andrés Vinnai en Hongrie. En Italie, les effets conjugués de la crise (politique et économique), mais aussi l’héritage théâtral d’un Dario Fo ont fait émerger de nombreux auteurs appartenant au courant du teatro-narrazione – le théâtre-récit –, dont les plus illustres représentants sont Ascanio Celestini, Marco Baliani, Marco Paolini et Laura Curino. Ce théâtre présente à la fois une dimension résolument orale (c’est un théâtre de conteurs) et invite de façon très directe, très «adressée», le public italien (voire européen, car ce théâtre est de plus en plus traduit) à se confronter aux contradictions et aux non-dits de son passé et de son présent, à sa mémoire collective. Mais c’est également ce que faisait, au tournant des années 2000, Evguéni Grichkovets avec son spectacle *Comment j’ai mangé du chien*.

Parmi les auteurs européens qui ne sont pas issus du plateau, l’Allemand Marius von Mayenburg, le Hongrois István Tasnádi, ou encore le Français Fabrice Melquiot par exemple, ont écrit leurs premières pièces en lien étroit avec le travail de metteurs en scène, respectivement Thomas Ostermeier, Árpád Schilling et Emmanuel Demarcy-Mota. On peut ainsi dégager un courant parmi les auteurs qui, en Europe, mènent leur carrière dans un compagnonnage plus ou moins étroit avec des metteurs en scène. Juan Mayorga et Andrés Lima en Espagne, Dea Loher et Andreas Kriegenburg en Allemagne, István Tasnádi et Árpád Schilling en Hongrie.

Au-delà des particularités de leur écriture, on voit également se dégager une certaine esthétique commune entre des auteurs européens montés partout en Europe, dont le style a pu influencer (ou être influencé par) d’autres auteurs : au-delà des références aux écritures anglo-saxonnes déjà évoquées, il y a des liens entre la dramaturgie de Dea Loher et celle de Pau Miró par exemple, entre celle de Martin Crimp et certaines pièces de Mayenburg, entre le théâtre de Davide Carnevali et celui d’Aiat Fayež – auteur de langue française installé en Autriche – ou encore celui du Norvégien Fredrik Brattberg. Une auteure comme la Bulgare Yana Borissova écrit des pièces que l’on croirait écrites par des auteurs scandinaves ou néerlandais, axées sur la vie privée, les rêves intimes de chacun.

D’autres auteurs fondent l’identité de leur écriture dans leur histoire et leur culture, même s’ils ne renient pas le moins du monde la formule : «L’universel, c’est le local moins les murs.» (Miguel Torga). La Moldave Nicoleta Esinencu le dit clairement : «Je ne pourrais pas écrire en étant loin de

mon pays ; c’est là que je trouve l’inspiration et le style de mes textes.», des textes de forme souvent monologuée, écrits à la première personne, traitant des absurdités et des violences de sa société, de rêves brisés, des textes éminemment dénonciateurs et politiques, ce qui ne les éloigne guère du teatro-narrazione italien (même s’ils diffèrent du point de vue de la qualité de l’humour qu’ils contiennent). Dimitris Dimitriàdis et Yánnis Mavritsákis en Grèce ne s’exprimeraient pas autrement qu’Esinencu ; leur théâtre est nourri du rapport de la Grèce aux motifs tragiques, à la description de la catastrophe, collective et individuelle, à celle d’états de basculement, à l’exploration du gouffre, de l’abîme ; il est profondément lié à leur rapport à la langue grecque. De même, les textes du Bulgare Boyan Papazov explorent la façon dont la langue de chaque culture représentée en Bulgarie (la rrom et la turque en particulier) implique un autre rapport à leur entourage, à leur pays et au monde. En Lituanie, Marius Ivaškevičius pose lui aussi la question de l’ici et de l’ailleurs, de l’héritage du passé, de la difficulté à se reconnaître comme étant « de quelque part » ; son théâtre est profondément ancré dans la langue et la culture lituaniennes, même lorsqu’il parle d’Europe géographique et historique, avec *La Ville d’à côté* ou *Kant*. Ivan Viripaev est beaucoup plus « russe » que les frères Presniakov, mais son théâtre – à la fois cru et poétique, jouant sur la schizophrénie, les déplacements de la personnalité que la violence de la société russe moderne (qui en cela ne se distingue d’aucune société du monde moderne) exerce sur l’individu – circule beaucoup plus en Europe.

En conclusion, on pourrait dire que les auteurs de ces textes ont une conscience de leur appartenance à une culture autre que la leur, et que cette conscience est un des moteurs de leur écriture.

En conclusion, on pourrait dire que si dans ses textes la Roumaine Gianina Cărbunariu ausculte une Roumanie incapable de se confronter à son passé et à l’hypocrisie de ses élites, en Autriche, Elfriede Jelinek ne fait guère autre chose, ou en Catalogne Pau Miró avec sa pièce *Girafes* ; si en Suède Jonas Hassen Khemiri interrogé la paranoïa des sociétés dites avancées et leur peur irrationnelle des étrangers, des envahisseurs dans *Invasion !* ou *J’appelle mes frères*, le Catalan Carles Batlle fait de même dans *Tentation*, tout comme l’Italien Davide Carnevali dans *Sweet Home Europa* et l’Espagnole Angélica Liddell dans *Et des poissons partirent combattre les hommes* et dans *Belgrade* ; si le Français Rémi de Vos décrit la perte des valeurs et l’abrutissement des classes moyennes et populaires qui, accablées par le chômage, sont les premières victimes de la montée des extrémismes et du racisme dans *Occident*, le Hongrois András Vinnai et le Danois Christian Lollike traitent des mêmes sujets dans *Première partie d’on ne sait quoi* et *Chef-d’œuvre* ; si la Catalane Lluïsa Cunillé parle du néocolonialisme et des différences culturelles fondamentales dans *Après moi, le déluge*, son sujet ressemble à celui de l’Allemande Rebekka Kricheldorf dans *Feues les mains de Robert Redford*. Si l’Anglaise Debbie Tucker Green, dans *Mauvaise*, décrit comment la perte des repères détruit les liens naturels entre les individus et les rend incapables de reconnaître et d’exprimer le vrai du faux, le bon du mauvais, le Grec Yánnis Mavritsákis ne traite pas d’un autre sujet dans *Le Point aveugle* ou *Vitriol*. On pourrait ainsi multiplier les exemples. Comme la littérature ou le cinéma, le théâtre ne traite pas d’une infinité de sujets ; ce qui change, c’est la manière de les aborder, la tradition théâtrale, le contexte historique et culturel dans lequel on écrit et, *last but not least*, ce que chaque auteur fait subir à sa propre langue. Comprendre pourquoi et comment le Bulgare Boyan Papazov parle des Roms (et fait parler des personnages roms) dans sa pièce *Brader ses démons* permet aussi de comprendre comment Lluïsa Cunillé traite la manière dont un vieil Africain use d’un certain langage, d’une certaine langue pour évoquer son monde et ses liens avec l’Occident dans *Après moi, le déluge*.

À force d’être confronté à la diversité des textes de théâtre en Europe, chaque spectateur pourrait ainsi mieux comprendre qui il est, à la lumière de comment les autres se voient et se décrivent, le voient et le décrivent.

Comment soutenir et aider efficacement les auteurs dramatiques aujourd’hui ? Quels sont leurs besoins ? Ces questions appellent d’abord deux constats. Premièrement, l’immense majorité des auteurs dramatiques suisses et français perçoivent des droits d’auteur qui sont très inférieurs aux coûts de production de leurs pièces de théâtre. Deuxièmement, les auteurs de théâtre sont fortement dépendants du désir des metteurs en scène et des responsables de salles. Ils ne disposent ni de l’appareil de création ni de l’appareil de diffusion. Ces deux aspects placent les auteurs dans une situation de relative impuissance. Leur travail ne les rémunère pas à la hauteur de leurs efforts. Leur capacité à générer des créations susceptibles de venir accroître leurs revenus est quasi nulle.

Pour compenser cette situation, des aides et soutiens sont régulièrement mis en place. Parmi les soutiens proposés aux auteurs de théâtre, il convient de distinguer les aides directes et les aides indirectes. Par aides directes, on entend ici toutes les formes d’aides qui reviennent directement aux auteurs sans le truchement d’un intermédiaire. Il s’agit essentiellement des bourses d’écriture, des commandes d’écriture et des prix. Ces aides sont destinées à offrir un temps d’écriture rémunéré, à susciter des partenariats entre les auteurs et les compagnies de théâtre, à récompenser un auteur à un moment charnière de sa carrière. Les aides indirectes, parfois mises en place par les mêmes acteurs culturels, parfois par d’autres, concernent l’aide à la diffusion des textes, la promotion des auteurs à l’étranger, l’aide aux compagnies qui créent des textes d’auteurs vivants, les aides à l’édition de théâtre, le soutien à des comités de lecture qui organisent des manifestations de promotion susceptibles d’aider les auteurs à nouer des partenariats.

La perspective de cet article est de comparer les dispositifs d’aide directe en Suisse romande et en France. Les contextes sont très différents et le nombre de requérants est sans commune mesure ; cependant, de nombreux points communs permettent cette étude. Dans les deux cas, les requérants peuvent solliciter les sociétés de perception des droits d’auteur (SSA et SACD). Ils peuvent avoir recours à des fondations de droit public, des établissements publics, ou des associations financées par les États : Pro Helvetia pour la Suisse, le Centre national du livre (CNL) et le Centre national du théâtre (CNT) pour la France. Dans les deux contextes, les auteurs dramatiques peuvent déposer des demandes auprès des échelons territoriaux : les villes et cantons en Suisse, les régions et les représentations de l’État en région (DRAC) en France. Enfin, en Suisse romande comme en France, on trouve des fondations privées qui offrent ici un prix, là une bourse de création.

Pourquoi mettre en regard ces dispositifs d’aide ? Il s’agit d’abord de faire connaître aux auteurs de chacun de ces deux territoires ce qui se pratique chez son voisin francophone – ce qui pourra intéresser particulièrement les auteurs suisses romands : les dispositifs d’aide français ne sont en effet pas limités aux seuls ressortissants du pays. Par ailleurs, mener une étude comparée permet de constituer un vade-mecum plus large, une boîte à idées plus vaste des soutiens possibles. Enfin, l’étude comparée a souvent pour vertu de permettre de mieux regarder les spécificités nationales. Chaque société civile pense l’aide aux auteurs en fonction de la représentation qu’elle se fait de leur rôle et de leur place. L’étude comparée permet de cerner plus nettement ces représentations.

Les aides directes à l’écriture en France et en Suisse romande peuvent se distinguer de la manière suivante : les bourses d’écriture qui sont accessibles à tous les auteurs, les bourses d’écriture qui sont accessibles aux auteurs dont les textes sont édités, les bourses d’écriture qui impliquent un partenariat entre un auteur et une compagnie ou un théâtre, les crédits de résidence et enfin, les prix littéraires.

LES BOURSES D’ÉCRITURE ACCESSIBLES À TOUS LES AUTEURS DRAMATIQUES

La plupart des aides sont soumises à des critères d’éligibilité dont le plus courant est l’édition d’au moins un texte à compte d’éditeur. Il existe cependant quelques aides qui ne retiennent pas ce critère. C’est le cas de la bourse Beaumarchais-SACD. Le requérant doit envoyer les premières pages de son texte en cours d’écriture et une fiche descriptive du projet. Cette bourse permet à la société française de perception des droits d’auteur de redistribuer, au titre de la solidarité entre les auteurs, une petite partie des subsides qu’elle perçoit. Cette aide s’apparente donc à une redistribution des revenus générés par les auteurs. La bourse est de 3 500 euros. Elle a pour objectif d’offrir à l’auteur un temps pour écrire qui soit libéré des contraintes financières. Certains bénéficiaires choisissent d’investir le montant de cette aide dans un séjour à la résidence d’écriture de la Chartreuse, à Villeneuve-lez-Avignon, dans le Vaucluse. Notons que cette



Thibault Fayner est écrivain, dramaturge et enseignant-chercheur en études théâtrales. Ses terrains de recherche concernent les écritures théâtrales contemporaines, les pédagogies de la création textuelle dramatique et les politiques culturelles. Il enseigne dans les universités de Poitiers et d’Arras ainsi que dans le département des Écrivains dramaturges de l’ENSATT (Lyon). Cette année, il dirige le master Assistant à la mise en scène de l’université de Poitiers et est dramaturge associé au Conservatoire de Poitiers. Il y organise l’Atelier de lecture contemporaine, des rencontres-lectures autour du théâtre contemporain. Les pièces de Thibault Fayner paraissent aux éditions Espaces 34. Elles sont créées par Jean-Pierre Berthomier, Alison Bignon, Julien Brun, Guillaume Delaveau, Michel Didym, Eva Manin, Anne Monfort, Luc Sabot, David Stanley et Coralie Trichard.

10

aide est malheureusement peu efficace du fait de sa modestie. En janvier 2015, sur près de mille demandes, seuls trois auteurs de théâtre en ont bénéficié. Beaumarchais-SACD aura donc distribué, pour le premier semestre 2015, 10 500 euros au titre du soutien à l’écriture dramatique… En Suisse, il n’existe plus qu’une bourse d’écriture accessible aux auteurs non édités. Cette « bourse d’encouragement » n’est de surcroît réservée qu’aux seuls résidents du canton de Fribourg.

LES BOURSES D’ÉCRITURE ACCESSIBLES AUX AUTEURS DRAMATIQUES DONT AU MOINS UN TEXTE A ÉTÉ ÉDITÉ À COMPTE D’ÉDITEUR

La plupart des bourses d’écriture s’adressent à des auteurs qui ont préalablement été repérés par un éditeur. Ce critère renvoie à une tradition du texte littéraire propre à l’espace francophone. En Suède, les textes dramatiques ne sont jamais édités. L’auteur travaille en partenariat avec le metteur en scène et son texte est davantage conçu comme un livret que comme un texte canonique pouvant faire l’objet de reprises par différentes équipes artistiques. Le critère de l’édition est particulièrement problématique en Suisse romande où il n’existe plus d’éditeur de théâtre depuis cinq ans. En France, les éditeurs sont surchargés par les envois de manuscrits et leurs délais de réponse excèdent parfois un an, quand ils ne refusent pas tout bonnement de recevoir de nouveaux textes. Le critère de l’édition semble donc doublement pénalisant pour les auteurs les plus récents.

Parmi les aides ouvertes aux auteurs qui disposent d’au moins un texte édité, il faut traiter séparément les aides qui sont destinées à un projet initié par l’auteur et les aides qui induisent un partenariat entre un auteur et une compagnie ou un théâtre. On nommera les premières aides « aides à l’écriture en chambre » et les secondes, « aides à l’écriture en compagnonnage ».

Les aides à l’écriture en chambre

Le canton de Genève propose une « bourse d’aide à l’écriture – nouvel auteur » et une « bourse d’aide à l’écriture – auteur confirmé ». Elles sont respectivement de 16 000 et 50 000 CHF. La « bourse de soutien à la création littéraire » du canton du Valais s’établit à hauteur de 15 000 CHF. Le canton de Vaud offre une bourse de 10 000 CHF et le canton du Jura propose, en 2014, la « bourse Fell-Doriot d’aide à l’écriture » d’un montant de 15 000 CHF. Ces bourses sont octroyées en fonction du projet d’écriture et après examen par un comité d’experts. Il faut noter qu’elles sont réservées aux auteurs qui résident dans les cantons concernés. Par ailleurs, les « bourses culturelles Leenaards », de la Fondation Leenaards, soutiennent (« le développement d’artistes parvenus à une étape charnière de leur carrière ») dans les cantons de Genève et de Vaud. Ces bourses, particulièrement bien dotées (50 000 CHF), s’adressent notamment aux auteurs de théâtre comme en témoigne leur palmarès : Marielle Pinsard (2009), Mathieu Bertholet (2010), Marie Fouquet (2013). La fondation à financement public Pro Helvetia propose également une aide à l’écriture.

En France, le Centre national du livre propose une « bourse de découverte » (3 500 euros), une « bourse de création » (7 000 euros) et une « bourse d’année sabbatique » (28 000 euros). Elles sont attribuées en fonction du projet d’écriture et au regard de l’œuvre antérieure. Il existe également un éventail de bourses d’aide à l’écriture qui dépendent de la DRAC Rhône-Alpes et qui s’échelonnent entre 4 000 et 13 000 euros. Elles s’adressent uniquement aux auteurs de cette région. Le Centre national du théâtre (CNT) propose une « aide à la création » en deux volets. Un jury retient, chaque semestre, une dizaine de pièces dans les catégories « textes de littérature dramatique » et « dramaturgies plurielles ». Cette dernière catégorie correspond à des projets qui mêlent, au sein de l’écriture, le texte et d’autres médiums (vidéos, danse, etc.). Les auteurs des textes lauréats reçoivent une aide en numéraire de 3 000 euros. Les compagnies qui souhaitent porter à la scène l’un des textes lauréats peuvent solliciter une aide à la production du CNT d’environ 20 000 euros. Pour en bénéficier, la structure porteuse du projet doit obtenir l’engagement des lieux de diffusion pour un minimum de vingt représentations. Cette condition est difficile à remplir. Pour rappel, l’espérance de vie d’un spectacle diffusé dans un théâtre public est, en France, de seulement sept soirées².

Les aides à l’écriture en compagnonnage

Les bourses de compagnonnage procèdent d’une réflexion différente qui pourrait se formuler ainsi : plutôt que d’aider les auteurs à écrire des pièces qui ne verront peut-être jamais la scène, il est préférable de les inciter à lier leurs projets d’écriture à une structure de production (compagnie, théâtre, festival…). Cela signifie que ces aides dépendent de la capacité des auteurs

à nouer des partenariats. Cette logique a le mérite de penser la continuité entre écriture et création scénique. Elle ne convient cependant pas à tous.

En France, le ministère de la Culture et de la Communication propose une « aide au compagnonnage dans les compagnies subventionnées ». Cette aide incite un auteur et une compagnie à travailler ensemble pendant dix-huit mois. La compagnie touche 20 000 euros et s’engage à reverser au moins 7 000 euros à l’auteur-compagnon à travers une commande d’écriture. Ces aides permettent actuellement de nombreuses collaborations entre des compagnies conventionnées et des auteurs « repérés ». Il conviendrait d’évaluer le bénéfice réel pour les auteurs. Ces 7 000 euros suffisent-ils à compenser un investissement d’un an et demi au sein d’une compagnie ? C’est peut-être la modestie de l’enveloppe qui pose encore ici le plus question.

En Suisse romande, la SSA a changé récemment son « prix d’écriture » en un dispositif de « soutien à la commande d’écriture dramatique ». Il s’agit d’un « soutien à des théâtres producteurs et compagnies professionnelles afin de les encourager à commander l’écriture de nouvelles pièces originales à des auteurs suisses »³. La SSA s’engage à verser à l’auteur 50% du prix acquitté par la compagnie ou le théâtre commanditaires du texte. Elle demande aux compagnies et aux théâtres de ne pas rémunérer les auteurs en deçà de 12 000 CHF dans le premier cas, 18 000 CHF dans le second. Elle paie donc entre 6 000 CHF et 9 000 CHF par projet et a dépensé à ce titre, en 2014, 80 000 CHF.

En liant l’obtention des fonds à la collaboration entre une compagnie et un auteur, ces aides tentent de mieux intégrer l’auteur au sein des équipes artistiques et d’inciter celles-ci à créer davantage de textes contemporains. En France, où ces dispositifs de soutien sont plus anciens, on peut déjà noter qu’ils ont effectivement permis d’accroître les relations entre les compagnies et les auteurs et de développer les commandes d’écriture. Ce système semble par ailleurs correspondre à l’activité de certains écrivains qui aiment travailler en contact avec les équipes et qui se trouvent stimulés par les commandes d’écriture. En revanche, d’autres auteurs ne se retrouvent pas dans ce type d’organisation de leur travail artistique. Ces compagnonnages engendrent souvent des temps d’écriture réduits, des thématiques et des formats imposés : un mode de fonctionnement qui ne convient pas à tous. Il faudrait aussi questionner l’impact de ce type de soutien sur la création textuelle dramatique. En faisant de l’auteur le compagnon du metteur en scène, en conditionnant les soutiens aux desiderata d’une compagnie ou d’un théâtre, ne risque-t-on pas de faire de l’auteur un prestataire de services ? Par ailleurs, que deviennent les auteurs qui n’ont pas de liens avec les praticiens de la scène ? Enfin, cette aide n’encourage-t-elle pas les auteurs à devenir eux-mêmes les metteurs en scène de leurs textes, une tendance de nature à accroître l’encombrement des réseaux de diffusion ?

LES CRÉDITS DE RÉSIDENCE

Les crédits de résidence représentent des sommes allouées à des auteurs pour écrire dans un cadre spécifique prévu à l’avance. Le plus souvent, ces crédits consistent à financer un logement et un revenu mensuel. Le canton du Jura propose une « bourse d’artiste pour un séjour à Manhattan ». Cette bourse n’est pas spécifiquement dédiée à un auteur de théâtre, mais la littérature et le théâtre figurent parmi les domaines pris en compte. Cette bourse, qui s’adresse à des artistes de moins de quarante ans, offre la mise à disposition d’un logement à New York et le versement de 18 000 CHF sur un an. Le canton de Genève offre également plusieurs crédits de résidence : la résidence Simon I. Patiño, à la Cité internationale de Paris, une résidence artistique au Caire et une autre résidence à Bénarès, en Inde. Ces bourses supportent les frais de logement et une allocation forfaitaire de 1 500 CHF par mois de résidence. Le canton de Fribourg dispose d’une « bourse de mobilité pour la création artistique » pour un séjour de trois à six mois à l’étranger. Cette bourse est plafonnée à 20 000 CHF. Notons que ces aides font l’objet de financements croisés ou alternés entre les cantons romands.

En France, le Centre national du livre propose des « crédits de résidence » d’un montant mensuel de 2 000 euros pour des périodes de deux à six mois. Ces résidences donnent accès à un espace-temps de travail privilégié en échange d’une participation à des actions culturelles pour 30% du temps. L’Institut français finance quant à lui plusieurs programmes de résidences à l’étranger qui sont a priori ouverts aux auteurs dramatiques, même s’ils sont peu nombreux à y accéder. Le programme Stendhal « soutient chaque année des auteurs qui souhaitent partir à l’étranger pour réaliser un projet d’écriture » en leur offrant, via les « missions Stendhal », des temps de résidence rémunérés dans des pays étrangers. Il est aussi possible de solliciter une résidence à la prestigieuse Villa Kujoyama.

11

LES PRIX

Les prix se différencient des bourses et des crédits de résidence dans la mesure où ils récompensent des textes déjà écrits. Il existe assez peu de prix qui distinguent la littérature dramatique. Notons, en Suisse, le prix Robert Walser qui a été remis en 2012 à la dramaturge française Mariette Navarro. En France, le Grand prix de littérature dramatique est décerné chaque année par le Centre national du théâtre et la SACD. Il est remis à un auteur de théâtre pour un texte édité dans l’année. Il est doté de la somme de 4 000 euros. Ce prix est conçu sur le modèle des prix littéraires de grande envergure : remise du prix dans un théâtre avec un parterre nombreux, dîner dans une brasserie branchée de la capitale, communication intensive. Le message est clair : l’écriture dramatique appartient de plein droit au champ de la littérature. Ce prix se conçoit par ailleurs comme une récompense destinée à un auteur et à un éditeur. Le prix de la Ville de Guérande, présidé chaque année par une personnalité théâtrale différente (le plus souvent par un auteur), fait également partie des prix qui comptent en France. Mentionnons aussi le prix des Journées des auteurs de Lyon. Il existe aussi des prix attribués par des collégiens ou des lycéens (prix Inédit Théâtre, prix Godot). On recense enfin quelques fondations privées. La fondation Diane & Lucien Barrière prime, depuis 1999, des auteurs dramatiques parmi lesquels Noëlle Renaude, Serge Kribus, Rémi de Vos ou Nathalie Fillion. Elle offre à chacun 8 000 euros et cofinance la création de la pièce sélectionnée pour un montant maximal de 23 000 euros. La Fondation Bajen reconduit cette année un concours « Nouvel auteur 2015 » ouvert aux auteurs de comédies.

En conclusion de cette étude, remarquons que les systèmes d’aide suisse romand et français sont très proches. Ils sont tous les deux fondés sur des acteurs institutionnels étatiques et territoriaux, sur des associations sous tutelle publique et sur les sociétés de perception de droits d’auteur. Notons aussi que les aides proposées sont de même nature : bourses d’écriture, crédits de résidence, aides au compagnonnage entre un auteur et une compagnie, prix. Le niveau du soutien est, en revanche, bien différent. La France accompagne, au regard du nombre de requérants et des sommes attribuées, moins et moins bien les auteurs dramatiques. Certains prix (Beaumarchais-SACD) distribuent si peu de bourses que l’on peut douter de l’utilité de leur maintien. On peut s’interroger sur le sens d’une aide à l’écriture qui mobilise un jury d’une dizaine de personnes (rémunérées), qui est sollicitée par plus de mille personnes, et qui n’a, au final, que 10 500 euros de dotation à répartir.

Par ailleurs, il faut relever certaines différences. En Suisse romande, les requérants doivent résider ou avoir la nationalité du canton qui octroie la bourse, tandis qu’en France, les aides sont accordées indépendamment de la domiciliation du requérant. Remarquons également qu’en Suisse romande, les aides semblent s’orienter de plus en plus vers des aides intégrées à la production qui mettent en rapport l’auteur et une compagnie ou un théâtre, tandis qu’en France, les aides dévolues à l’écriture hors de tout projet de spectacle demeurent. Notons enfin que, globalement, ces aides correspondent à des aides ponctuelles qui ne constituent pas des revenus réguliers et suffisants pour les auteurs dramatiques. Ces aides sont conçues autour de projets particuliers. Elles en financent uniquement le temps de création.

Reste donc entière la question du revenu des auteurs. Il faut rappeler que les auteurs de théâtre, en Suisse romande comme en France, ne disposent d’aucun système d’assurance chômage équivalent à celui des intermittents du spectacle. De ce fait, en dehors des revenus générés par les commandes d’écriture, des actions culturelles (animation d’ateliers d’écriture, lectures publiques, participation à des débats), des droits d’auteur générés par la diffusion des pièces, leur travail de création ne leur rapporte rien. De ce fait, les auteurs de théâtre doivent écrire en marge d’une autre activité pourvoyeuse d’un revenu d’existence. En 1978, l’auteur dramatique Michel Vinaver, qui avait lui-même fait le choix d’une double carrière (il était alors PDG de Gillette France), écrivait :

« D’abord une constatation : économiquement le théâtre en France aujourd’hui représente un marché minuscule et qui tend plutôt à se réduire. À très peu d’exceptions près, les sommes engendrées en tant que droits d’auteur ne nourrissent pas leur homme. Presque tous les écrivains de théâtre en France sont obligés de cumuler ce métier avec une autre activité, sans quoi ils seraient loin d’approcher d’un revenu égal au SMIC. Et si l’on considère qu’un auteur, pendant les périodes où il n’est pas joué, n’a pas droit pour autant aux allocations chômage⁵… ».

Pour Michel Vinaver, cette situation ne justifiait pas que soit repensé le financement de la profession. Il craignait que toute intervention étatique

n’entraîne une amputation de l’indépendance des écrivains. « L’auteur se trouverait engagé (en-gagé) dans le Système⁶ », écrivait-il. Il estimait que le salut des auteurs de théâtre ne pouvait venir que d’une relance du marché des spectacles. Cette relance devait engendrer mécaniquement une augmentation des droits perçus par les auteurs. Près de 40 ans après la parution de cet article, force est de constater que l’augmentation du nombre de spectacles n’a pas entraîné une augmentation des revenus des auteurs. Les droits d’auteur sont établis sur un pourcentage perçu sur le prix des places. Or ce prix est, dans le cas du théâtre public du moins, très bas, conformément à la volonté de la puissance publique de proposer des spectacles accessibles au plus grand nombre. Ainsi l’assiette de perception des droits d’auteur est-elle établie sur une enveloppe peu garnie. Sauf à augmenter drastiquement le coût des places (ce que personne ne souhaite), les revenus perçus par les auteurs changeront peu. Les théâtres perçoivent des subventions pour leur permettre de supporter le bas coût des places. Pourquoi les auteurs des œuvres n’en percevaient-ils pas eux aussi, dans la mesure où leurs revenus dépendent directement du prix des places ?

La réflexion sur les aides et soutiens octroyés aux auteurs de théâtre pourra difficilement faire l’économie d’une réflexion plus globale sur les revenus de cette profession. À la question de savoir comment encourager la création littéraire dramatique s’en substituent d’autres : comment compenser les revenus structurellement déficitaires de cette profession ? L’écriture dramatique appartient-elle au « service public de la culture », pour reprendre la formule de Jean Vilar ? Si oui, quels soutiens structurels faut-il lui accorder ?

- Source : http://www.leenaards-ch.www.iomedia.infomaniak.ch/fr/culturel/boursesetprix.php
- « Alors qu’en 2001, les spectacles faisaient en moyenne l’objet de 10 représentations au cours de l’année dans l’ensemble des théâtres subventionnés, ils n’étaient plus diffusés que 7,3 fois en moyenne en 2010. » dans Antoine Doré, *Le Métier d’auteur dramatique, travail créateur, carrières, marché du texte*, thèse de sociologie (dir. Pierre-Michel Menger), EHESS, soutenue le 14 juin 2014, p. 274.
- Source : http://www.ssa.ch/fr/news/soutien-ssa-la-commande-d-ecriture-dramatique
- Source : http://www.institutfrancais.com/fr/promotion-des-auteurs-francophones
- Michel Vinaver, « Sur la condition de l’auteur dramatique en France aujourd’hui » dans *Écrits sur le théâtre*, tome 1, textes réunis et présentés par Michelle Henry, L’Arche, 1998, p. 117.
- Ibid.*

Écritures
contemporaines
à l'affiche
du **POCHE /GVE**
et de la Comédie
SAISON 2015-2016

EXTRAITS

Avant que j'oublie, de Vanessa Van Durme, version scénique de Richard Brunel, a paru aux Solitaires Intempestifs (2014). *Au bord* (Grand prix de littérature dramatique 2011), de Claudine Galea, a paru aux Éditions Espaces 34 (2010). Les textes de Rebekka Kricheldorf ont paru aux Éditions Kiepenheuer Bühnenvertrieb : *Villa Dolorosa* (2014) a été traduit de l'allemand par Leyla-Claire Rabih et Frank Weigand ; *Extase et Quotidien (Alltag & Ekstase)*, 2013), par Mathieu Bertholet (ces deux traductions sont inédites à ce jour).

DUO (lorsqu'un oiseau se pose sur une toile blanche), de Julie Rossello-Rochet, a paru aux Éditions L'Entretemps (collection « Lignes de corps », 2014). *Guérillères ordinaires*, de Magali Mougel, a paru aux Éditions Espaces 34 (2013). Les textes de Valérie Poirier et Paul Pourveur sont inédits à ce jour.

POCHE /GVE

**LA MÈRE – Tu sais, le docteur est venu. Il m'a parlé.
Il a dit, madame, vous êtes malade. Vous allez perdre la mémoire.
Petit à petit des trous noirs apparaîtront, jusqu'à ce que tout s'efface.
Tout sera noir il a dit. Vous allez perdre la mémoire, et ça ne reviendra plus jamais.
Tu sais, la vie... la vie que j'ai menée, toi, tu t'en souviendras, mais moi...**

AVANT QUE J'OUBLIE, VANESSA VAN DURME

OLGA – Tu as raison. Je ne sais pas ce que je dis. Je dis n'importe quelle connerie. Juste comme ça pour amocher le vide en parlant. Il faut bien que quelqu'un fasse ce boulot-là, amocher le vide en parlant, pour qu'il ne devienne pas trop évident. Personne ne supporterait ça. Ça serait –

IRINA – Ta gueule.

Silence.

[...]

OLGA – Tu sais ce que je crois ? Je crois que je deviens dépressive.

IRINA – T'as pas le droit. Pas toi. Tout le monde a le droit mais pas toi. Si toi aussi, tu finis par être dépressive, toi qui fais tourner la boutique ici, alors là –

OLGA – Tout est interdit. On n'a même pas le droit de devenir dépressif.

IRINA – Ressaisis-toi, s'il te plaît, Olga. Tu es la seule ici à en être capable.

OLGA – À force de me ressaisir, je suis toute meurtrie à l'intérieur.

IRINA – Eh bien ça ne se voit pas du tout.

VILLA DOLOROSA, REBEKKA KRICHELDORF

Je m'appelle Léda.
Léda Burdy.
Léda Burdy ici pour vous accueillir.
J'accueille par vocation.
Je cultive l'excellence.
J'ai un goût du contact, une résistance nerveuse, une maîtrise d'au moins une langue étrangère et, bien sûr, je suis courtoise à toute épreuve.
Je dis OUI à tout.
Je suis souriante, efficace et résistante.
J'aime mon travail, j'aime mon travail.
L'accueil est une alchimie, un savoir-vivre, un savoir-être.
J'ai beaucoup de savoir-faire et un savoir-être qui s'améliore avec le temps.
L'accueil est une alchimie.
L'accueil est.

[...]

«[...]
Aussi
il me semble
nous semble
j'en suis
nous en sommes
persuadés
qu'il ne devra pas être trop difficile pour vous de rectifier
le tir
d'échanger
votre
42 ?
pour notre 34.
Vous êtes volontaire.
Vous pouvez le faire.
Nous sommes confiants.»
Egon
j'ai souri.
Je suis professionnelle
Egon.
J'ai souri.
Un sourire en bannière selon le respect des protocoles d'accueil recommandés par l'entreprise EGON FRAMM.

«LÉDA, LE SOURIRE EN BANNIÈRE», GUÉRILLÈRES ORDINAIRES, MAGALI MOUGEL

Je suis au bout de cette laisse.

Je suis celle qui tient la laisse.

Je suis celle qui se tait et qui tient la laisse.

J'ai punaisé la photographie sur le mur en face de la table où j'écris.
Je n'écris plus je regarde.
Celle qui tient la laisse m'appelle.
Sans me regarder elle me tient captive.
Regarde-moi.

Je suis cette femme qui regarde cette femme qui tient en laisse un corps.
Un corps nu.

[...]

Je voulais parler de la possibilité de la torture de la possibilité de l'horreur. J'ai lu quelque part qu'on ne pouvait pas ôter à un être humain la possibilité de torturer sans lui enlever de l'humanité.
J'ai lu beaucoup de choses.
Je reste accrochée à la photographie sur le mur. Pendue. Amarrée. Punaisée.
Engluée. Scotchée.

AU BORD, CLAUDINE GALEA

**JANNE – Katja.
C'était une blague.**

Pause.

KATJA – Pourquoi ?

**JANNE – Pourquoi quoi ?
Pourquoi c'était une blague ?**

**KATJA – Pourquoi tu crois
une fois de plus pouvoir
te sortir de cette discussion
en faisant une blague ?**

**JANNE – Je ne savais pas
encore que ça allait devenir
une discussion.**

**Tire sur son spray
antiasthmatique.**

KATJA – Évidemment.

JANNE – Quoi.

KATJA – Une fois de plus,

**tu instrumentalises ton
asthme pour me donner
mauvaise conscience.**

**JANNE – Je
n'instrumentalise
rien du tout.**

J'ai juste de l'asthme.

**KATJA – C'est tellement
psychosomatique.**

Donc. Ton rythme.

**JANNE – Katja. J'ai encore
un pied dans mon rêve.**

**Faut-il vraiment que nous
ayons une discussion
sur mon rythme de baise ?**

**KATJA – Ton rythme
de baise est aussi
mon rythme de baise.**

EXTASE ET QUOTIDIEN, REBEKKA KRICHELDORF

– [...] Je vois encore de nombreux rectangles allumés dans la nuit, ils disparaissent parfois derrière une feuille noire.

– À quel endroit ?

– Dans ma quatre-vingt-dixième année, dans mon appartement, dans Manhattan, dans ma chambre.

– Comment ?

– Sans nuages, sans brouillard et sans vent: serein.
Naturellement mort.

Je pensais mourir dans ces eaux-là, celles d'août ou juillet.

Je ne voulais pas arriver à l'automne sans être mort.

De toute façon, tout était plié.

DUO [LORSQU'UN OISEAU SE POSE SUR UNE TOILE BLANCHE], JULIE ROSSELLO-ROCHET

Comédie de Genève

PLUS PRÈS

PETIT BRUN – Tu me manques. Où es-tu ?

LA GIRAFE – Je suis là.

PETIT BRUN – Viens plus près.

LA GIRAFE – Je suis là.

PETIT BRUN – Encore.

LA GIRAFE – Plus, je ne peux pas.

PETIT BRUN – Tu me manques.

LA GIRAFE – Je suis là.

PETIT BRUN – Ne t'éloigne pas. Je sens que tu t'éloignes. J'ai mal. J'ai tellement mal. C'est idiot. Je le sais. Tu me manques. Tu me manques tout le temps. Même quand tu es là, tu n'es pas assez là. Je n'ai jamais assez, jamais assez de toi, tu comprends, je vois bien que tu ne comprends pas. Et tu te dis, il est fou, oui, peut-être que je suis fou, mais d'amour, tu comprends, fou d'amour, ce n'est pas fou tout court. Il y a l'amour qui sauve tout. Ne t'en va pas.

LA GIRAFE – Je suis là.

PETIT BRUN – Et demain ? Qui me dit que demain tu seras là ? Qui me dit qu'après demain, tu ne partiras pas ? Qui me dit que c'est pour toujours ? Viens plus près.

LA GIRAFE – Plus près, je ne peux pas.

PETIT BRUN – Tu peux, bien sûr que tu peux. Si tu venais là, si près qu'on n'arriverait même plus à se distinguer l'un de l'autre, enfin, je pourrais me reposer, enfin, je serais calme.

UN CONTE CRUEL, VALÉRIE POIRIER

HENRI – Tu n'as jamais eu cette impression soudaine, cette sensation écrasante que... tu es complètement à côté de la plaque.

ÉLISE – Non. J'évite toute sensation écrasante.

...

Tu parles de notre mariage ?

HENRI – Non, mon amour.

ÉLISE – La campagne commence bientôt et tu es déjà en avance dans les sondages. Pour l'instant, tu n'as rien à craindre de Raymond. Tout le monde te fait confiance. Où est le problème ?

HENRI – Je ne sais pas si je peux encore me faire confiance.

ÉLISE – ...

Prends une autre douche. Remets tes idées en place. Et entame le combat.

HENRI – ...

Et pendant qu'Élise se renseigne sur la vente aux enchères à Londres, Henri erre dans la confusion, il prend les petits chemins qui le mènent dans l'incertain pour ensuite se dissoudre dans l'indéterminé. Et Henri joint le geste à la parole et salue donc le public, sous des applaudissements nourris, et quitte la scène. Exit Henri.

Mais il réapparaît quasi instantanément. Comme une rumeur, toutefois.

À ce stade de la journée, qui vient seulement de débiter, Henri est devenu un bruit qui court... et un bruit qui court, ça se faufile partout, ça enfle, ça se multiplie, on y croit de plus en plus au fur et à mesure que ça se propage. Et d'une rumeur, il devient un *buzz*. Suite à quoi des milliers de commentaires et observations sur Henri se propagent sur les réseaux sociaux et autres espaces numériques de socialisation.

Cette anarchie du langage s'installe, comme un épais brouillard linguistique, sur une Belgique qui avait déjà débuté la journée mi-figue, mi-raisin.

Ce qui ne fait pas l'affaire de Raymond qui risque de passer politiquement totalement inaperçu sur tout support physique ou électronique de données – ce qui n'est pas conseillé lorsqu'une campagne électorale débute.

Jean-Pierre, quant à lui, toujours le regard hagard, toujours assis à la table en formica, contemple surtout son paysage narratif: des mots sans substance gisent comme des douilles, d'autres mots, hagards, comme des têtes chercheuses, guidés par la chaleur, tentent vainement de capter des traces de significations.

Il se demande comment il va pouvoir écrire un discours pour Raymond sur des mondes meilleurs avec des mots évidés.

Il prend quand même une feuille blanche. Et une plume.

Il fixe la feuille. Beaucoup trop blanche.

Le désespoir l'envahit.

Le centre de documentation du Bureau du Plan vient à la rescousse de Jean-Pierre et publie un rapport: si vous êtes accro du bio et du fitness, vous êtes peut-être en bonne santé, mais vous avez peu de chances d'avoir une vision qui contienne les modalités afin de créer un monde plus juste, meilleur. Aucun être humain en bonne santé n'a jamais rien fait de valable ou de constructif pour la société (à part interdire la cigarette dans les cafés, suite à quoi beaucoup de cafés ont dû fermer leurs portes). Par contre, les hommes et les femmes sous l'emprise de la migraine, la fièvre, intoxiqués à l'alcool ou ceux et celles qui se sont fait plaquer par leur conjoint ont 85% de chances d'avoir une vision qui peut produire une grande histoire pouvant changer le monde.

Ce qui devrait faire remonter le moral de Jean-Pierre.

DES MONDES MEILLEURS, PAUL POURVEUR

Premier brouillon pour un manITExTo

NOTES ÉPARSES MISES DANS L'ORDRE D'UNE LISTE.
COMME D'HABITUDE

MATHIEU BERTHOLET

- a. **le texte au centre /au début /au milieu.**
- b. **ensuite, juste derrière, juste après, son auteur.**
- c. **tous les mots du texte, de l'auteur, chantent /résonnent entre le collectif du plateau et l'assemblée de la salle.**
- d. **mais, aimer assez un texte pour lui faire sa fête /le torturer /le traiter mal.**
- e. **tous les moyens du théâtre pour mener au plateau, au public, le plus de textes d'aujourd'hui.**
- f. **tous les textes d'aujourd'hui.**
- g. **rendre proches /familiers les textes et les auteurs d'aujourd'hui à tous les spectateurs d'aujourd'hui.**
- h. **ouvrir les rangées du théâtre à tous les spectateurs d'aujourd'hui. élargir, ouvrir les catégories de spectateurs pour préparer /fabriquer les spectateurs de demain.**
- i. **traiter les textes en bons sauvages.**
- j. **faire des choses /fabriquer plutôt que recevoir. donner à voir, plutôt qu'accueillir. faire entendre /donner à entendre, plutôt que prêter des planches.**
- k. **cultiver un mystère /laisser des interrogations /faire une place entre les phrases et les mots, ne pas tout donner à voir. laisser penser /imaginer.**
- l. **élargir le cadre de scène avec des images. approfondir le plateau à coups de massue.**
- m. **mettre du blanc /peindre une page blanche.**
- n. **ne pas participer à l'affirmation brûlante du moi. ne pas donner sa propre parole à entendre /à s'étendre au plateau /à se voir à la scène comme si on n'était pas sorti de chez soi, comme on aurait pu se voir à la télé. se voir un peu au-dessus /un peu plus large /un peu plus grand, plutôt que juste en face.**

- o. **faire des textes qui laissent des places aux acteurs, aux spectateurs, aux metteurs en scène.**
- p. **privilégier ceux qui ne disent pas tout contre ceux qui savent tout.**
- q. **mais, faire une place aux textes, aux auteurs.**
- r. **donner à voir le lent travail des subjectivités successives : au début /à l'origine, un texte, une prise sur le monde, celle de l'auteur, traversée par un metteur en scène, habitée par des acteurs, interprétée par une assemblée de spectateurs. le travail et le retravail, sur un même point, dans des temps, des formes et des matières différentes, avec, comme point d'origine, et pas comme poing fermé, le travail achevé mais pas terminé d'un auteur, qui pose le point de fixation à une question : la poignée à la valise.**
- s. **plutôt que laisser une place : poser un défi /forcer à se déplacer /remettre en cause les catégories du processus de création /de la machine /du travail du théâtre.**
- t. **remettre les auteurs dans la fabrique du théâtre. engager des auteurs dans le quotidien du théâtre. les mettre à toutes les places qu'ils peuvent occuper : rédacteurs, dramaturges, animateurs d'ateliers... et, mais, surtout, auteurs de textes qui se jouent.**
- u. **laisser une trace de notre temps avec les textes de notre temps. comprendre notre temps par les mots que nous donnons à entendre. notre trace reste dans le texte.**
- v. **et rire, avec légèreté, du poids des mots.**

Entretiens avec Mathieu Bertholet

PROPOS RECUEILLIS
PAR HINDE KADDOUR (NOVEMBRE 2014)

PREMIÈRE RENCONTRE MATHIEU BERTHOLET, HINDE KADDOUR

HINDE KADDOUR – POCHE /GVE a la mission de se consacrer à l'écriture contemporaine. Toi, Mathieu, tu radicalises cette mission, en précisant la notion d'écriture contemporaine, en lui donnant des contours très serrés : l'écriture contemporaine au POCHE concernera les œuvres écrites dans les cinq ans ou moins, et tu précises qu'il s'agit d'écriture, pas d'autres formes scéniques. Que des textes, donc, et que des textes d'auteurs actuels.
MATHIEU BERTHOLET – Ces contours se sont dessinés par rapport aux dernières années, où le concept d'écriture contemporaine s'est de plus en plus amolli, où «contemporain» a fini par regrouper tout ce qui a été écrit au XX^e siècle. J'ai voulu redonner du sens à ce terme, et le sens que j'ai choisi est celui de ce qui a été écrit dans les cinq dernières années. Pour POCHE, il s'agira aussi de préférence de textes qui n'ont jamais été joués en Suisse, de textes que les Genevois n'ont pas encore eu l'occasion d'entendre.

H.K. – Tu précises aussi : pas de transdisciplinarité ; tu souhaites que le texte soit replacé au centre.
M.B. – Nous pourrions tout à fait présenter des formes transdisciplinaires, du moment que ce qui reste à l'origine du travail, ce soit le texte. Mon projet pour POCHE n'est pas anti-transdisciplinaire.

M.B. – Au travers de l'ENSATT, je rencontre déjà ceux qui sont mes étudiants. Après, il y a un effet démultiplicateur : parce que je suis à l'ENSATT, je suis invité dans d'autres écoles, dans des festivals, je noue beaucoup de contacts. Pour l'écriture contemporaine, il existe des noyaux : la Maison Antoine Vitez et la Mousson d'Été en France, le Deutsches Theater à Berlin... Ceux qui y travaillent sont mes meilleurs relais, car eux sont de véritables chercheurs de textes : ils vont dans tous les pays, ont une vision globale. Il existe déjà, dans un certain nombre de pays, une «tête de pont» dédiée à l'écriture contemporaine, et mon projet pour POCHE permettra, je l'espère, de créer à Genève la première tête de pont en Suisse romande.

Au POCHE, nous avons l'immense avantage, par rapport à de nombreux théâtres – exception faite de l'Allemagne –, d'être un théâtre riche. Et un théâtre riche dont la mission est clairement de se consacrer à l'écriture contemporaine. Ce qui actuellement n'existe pas en France, par exemple : les scènes qui s'y consacrent réellement sont de petites scènes indépendantes. Par ailleurs, dans les centres dramatiques nationaux, l'écriture contemporaine – bien qu'elle soit inscrite au cahier des charges – est souvent le parent pauvre de la programmation : on se dit qu'on a rempli sa mission quand, à la fin de la saison, on a organisé rapidement trois lectures d'auteurs contemporains... Ou alors, c'est l'accueil d'un grand spectacle – avec un auteur à la mode et un metteur en scène archiconnu, qui tourne déjà à travers toute la France – qui donne l'alibi d'avoir proposé de l'écriture contemporaine. Il y avait bien Théâtre Ouvert², mais à mon avis, ce lieu, dans son nouveau projet, a clairement révoqué ses ambitions.

H.K. – Dans l'organisation «interne» du POCHE, comment ton projet va-t-il se traduire concrètement ?

M.B. – Au centre de mon projet pour POCHE, il y a le comité de lecture, qui en est l'instance programmatrice, parce que c'est le comité de lecture qui va opérer la sélection des textes qui y seront créés. En tant que directeur, je me déleste, je me déresponsabilise du choix des textes, je mets ce choix à la disposition du comité – même si j'en fais partie et que j'y suis influent.

H.K. – On pourrait te reprocher cette déresponsabilisation, te reprocher de ne pas assumer des choix qui te soient propres.

M.B. – Je fais partie intégrante du comité de lecture, le dramaturge et moi sommes les seuls à avoir lu tous les textes, les seuls à pouvoir établir – au moins dans une première phase – des liens entre les autres membres du comité (qui eux n'en lisent chacun qu'une dizaine). J'ai une vision globale, je conduis les débats, et je n'ai aucun doute sur l'influence d'un meneur de débats. Puis, après le choix des textes : le choix du metteur en scène, des acteurs, du scénographe, sont des choix qui me reviennent. L'organisation, le financement pour produire les spectacles et rendre les choses possibles, c'est aussi mon rôle et il n'est pas des moindres. Susciter des collaborations, susciter le désir d'autres théâtres à participer à ce comité, cela représente également un certain travail.

Je n'ai pas besoin de me réaliser dans la programmation. Mon projet pour POCHE, sa mise en place, pour moi, c'est ça, la créativité.

H.K. – Au sein du comité de lecture, tu te réserves un droit de veto ?

M.B. – Pas vraiment. Le comité de lecture fait un choix large, plus large que ce qu'il est possible de

programmer : une douzaine de textes – une quinzaine de textes quand nous serons dans un rythme de croisière. Et à l'intérieur de cette sélection de textes, j'en choisis une dizaine qui seront mis en production. Pour la simple raison que c'est moi qui ai conscience du budget, qui en ai la responsabilité, qui ai la charge d'organiser la saison, de gérer les calendriers.

H.K. – De qui est composé le comité de lecture ?

M.B. – De l'auteur et du dramaturge de saison, de directeurs ou délégués des théâtres partenaires hors Genève. Ces théâtres partenaires seront les premiers relais pour les spectacles qui auront été créés au POCHE. Par ailleurs, parmi ces directeurs, il y a des metteurs en scène qui, au travers du comité de lecture, pourront être les premiers à s'intéresser à un texte, à avoir envie de le monter. Dans ce comité, je fais aussi venir un certain nombre de Genevois, des conseillers littéraires, des acteurs... Je vais l'étoffer petit à petit, nous ne sommes que huit pour le moment.

H.K. – Finalement, ta perte d'autonomie en tant que directeur dans les choix de la programmation est contrebalancée par l'engagement pris par les théâtres partenaires.

M.B. – Oui, les théâtres partenaires, parce qu'ils participent au choix des textes de la saison, s'engagent à programmer au moins une création du POCHE durant leur propre saison. Je sacrifie l'autonomie pour que les spectacles puissent tourner plus, pour que les textes puissent voyager.

H.K. – Il existe un risque avec le comité de lecture... Entre des goûts, des imaginaires différents, ne risques-tu pas d'obtenir un goût «moyen» ?

M.B. – Le risque d'un consensus mou ? Jusque-là, je n'en ai pas l'impression. Les textes qui ont émergé ont vraiment suscité l'intérêt général. Et pas parce que les membres du comité de lecture ont tous les mêmes goûts, ce serait plutôt l'inverse. Le choix se situe ailleurs... J'ai l'impression que les formes radicales, justement parce qu'elles sont radicales, suscitent beaucoup plus l'intérêt : on a envie de voir ce que ça va donner au plateau. Et puis il y a aussi, au sein du comité de lecture, une vraie conscience du lieu. Ceux qui y participent savent quels textes iront bien au POCHE, quels textes au contraire n'y seront pas adaptés. L'adéquation au lieu est un critère de sélection qui a tout de suite été mis sur la table. Ce qui ne veut pas dire que l'on doit immédiatement rejeter les textes qui ne sont pas faits pour POCHE : pour les bons textes, il y aura toujours des solutions, ils pourront sortir des murs, être créés dans un théâtre partenaire, au TPR³, aux Osses⁴...

H.K. – La question de l'adéquation au lieu est un problème fréquemment rencontré à la Comédie. C'est la même chose quand il s'agit de tourner. Il existe un tiraillement entre la volonté de faire tourner les spectacles et le fait que ces spectacles aient été créés dans des espaces dans lesquels, de fait, ils sont ancrés.

M.B. – D'autant que la salle de la Comédie est emblématique. Quand tu montes un spectacle ici, tu le montes *pour* ici. C'est exactement la raison pour laquelle il faut une Nouvelle Comédie, mais en même temps, on peut se poser la question : créer une salle pour y créer des produits standardisés, est-ce une perte ou est-ce un gain ?

H.K. – Peux-tu nous parler des deux postes que tu crées, celui de l'auteur de saison et celui du dramaturge de saison ?

M.B. – L'auteur de saison, il faudra lui inventer une place au fur et à mesure. C'est le comité de lecture qui, chaque saison, va le choisir, et plusieurs de ses textes seront montés. Y aura-t-il, parmi ces textes, une commande qui lui sera passée ? Je ne sais pas encore. Pour le dramaturge de saison, c'est plus simple. C'est aussi un auteur dont on a lu les textes lors du comité de lecture, qui n'a pas été sélectionné pour la saison en cours mais dont on pense qu'il pourrait être programmé la saison suivante, voire devenir le prochain auteur de saison. Il rédige tous les textes de communication, travaille main dans la main avec les metteurs en scène.

Pour moi, il était important de créer des postes qui soient dévolus à des auteurs. Dans les théâtres, les postes qui pourraient être pris en charge par des auteurs ne le sont pratiquement jamais. C'est la même chose pour les directeurs de théâtre : le nombre de directeurs de théâtre qui sont aussi auteurs de théâtre est infime ! Alors qu'il y a parmi les directeurs un bon nombre de metteurs en scène... Finalement, dans notre système et dans le système français, le seul qui soit hors de la machine du théâtre, laissé à l'extérieur, c'est l'auteur.

L'écriture est une activité solitaire, sans doute, mais l'auteur n'a pas à être solitaire pour autant. Ce n'est pas un statut. Ce n'est pas une nécessité. C'est un problème. D'ailleurs, quand on pense à Brecht, à Müller : ils étaient directeurs de théâtre, ils étaient dans un collectif, et si leur écriture a évolué de cette manière-là, c'est parce qu'ils étaient dans le concret de l'activité d'un théâtre. Autre exemple : Fassbinder, qui avait sa compagnie. Remontons plus loin : Molière !

Dans mon projet pour POCHE, il y a une double tentative : donner des postes aux auteurs, et faire rencontrer les auteurs aux autres corps de métiers. Les rendre indispensables. C'est-à-dire que je vais pousser tous les metteurs en scène que j'engage au POCHE à travailler avec le dramaturge de saison, à comprendre quel est le sens, la place, le travail de cette personne-là. Beaucoup de metteurs en scène n'ont jamais senti la nécessité de travailler avec un dramaturge. Je crois qu'une fois qu'ils en auront fait l'expérience, cette nécessité deviendra lumineuse. D'autant que la «machine» du POCHE va vraiment avoir besoin du dramaturge. Nous allons entrer dans un système de production à l'allemande où le metteur en scène, cela ne fera pas trois ans qu'il sera sur le texte : il n'aura pas développé une passion, une nécessité, il n'aura tout simplement pas eu le temps de préparation habituel, puisque le choix du metteur en scène viendra après le choix du texte.

H.K. – Justement, peux-tu nous en dire plus sur les modes de production dont tu parles dans ton projet ? Il est question de formes différentes pour les créations : «cargo», «sloop»⁵...

M.B. – Il n'y a pas grand-chose à dire sur les cargos puisqu'il s'agit d'une forme de création classique. Le gros challenge du POCHE, c'est le sloop. Le comité de lecture va faire un choix de trois ou quatre formes légères qui vont bien ensemble (qui ont un thème commun, ou en tout cas un lien), et qu'on va mettre ensemble au niveau des moyens de production : même distribution, même scénographie, même metteur en scène, même dramaturge. On constitue un collectif temporaire qui va travailler sur une période donnée, une période assez longue, de trois ou quatre mois : l'équipe répète le premier texte pendant deux ou trois semaines, le joue, et pendant que ce premier texte est joué, la même équipe commence à répéter le deuxième texte, et ainsi de suite.

H.K. – Pour ce type d'aventure, j'ai le sentiment que POCHE est un endroit très exigu, psychologiquement et techniquement. Comment y remédier ?

M.B. – Ce sera le challenge du scénographe et du metteur en scène. Dans le processus de production des sloops, tout le monde est payé un mois de travail en amont des répétitions : les acteurs parce qu'ils doivent apprendre les textes ; le metteur en scène et le scénographe pour anticiper un maximum de problématiques.

H.K. – C'est assez étonnant, tu donnes l'impression de plier le sloop aux modes de consommation actuels, fondés sur l'obsolescence des produits : tu écris dans ton projet que «le sloop sera une forme de spectacle légère, entraînant, amenant l'adhésion d'un public fêru de changement et de nouveauté, habitué aux formes courtes, rapides, au zapping.» Mais en réalité, tu choisis une forme qui a de belles chances de tourner, et donc de jouir d'une belle durée de vie.

Il y a quand même un côté «consommation rapide» et «théâtre zapping» qui me gêne dans ta manière de présenter les choses.

M.B. – C'est le zapping, mais dans le temps du théâtre. Tu peux venir au POCHE le lundi, le mardi, le mercredi, tu verras trois spectacles différents. Ce n'est pas le temps de la télévision, où tu fais ça dans la même soirée, en l'espace de cinq minutes. Tu te dis : «Cette semaine, je me fais un sloop, je me fais une semaine POCHE. J'y vais trois, quatre fois.»

H.K. – Toujours concernant les sloops et les cargos... Tu l'as dit tout à l'heure, tu places le texte à l'origine. C'est seulement ensuite que vient le choix d'un metteur en scène pour monter ce texte. Tu inverses le mode de production habituel.
M.B. – C'est pour moi tout le principe de mon projet pour POCHE : remettre le texte à l'origine. Et le texte choisit le metteur en scène plutôt que le contraire.

Pour moi, ce n'est pas si révolutionnaire que ça. Parce que le système théâtral dans lequel j'ai grandi, le système allemand, fonctionne ainsi. La question, en Allemagne, ne se pose pas dans l'autre sens. Ce qu'on fait en France et en Suisse est inimaginable là-bas. Dans les théâtres allemands, le dramaturge et le directeur choisissent une série de textes qu'ils veulent à l'affiche, puis, une fois ce choix fait, ils appellent des metteurs en scène.

H.K. – Qu'en est-il du désir du metteur en scène ? Désir dont on peut quand même penser qu'il participe à la qualité d'un spectacle ?

M.B. – J'ai beaucoup de doutes là-dessus. Je trouve que la question du désir est inopérante. Pour moi, le théâtre est un artisanat, un métier. Donc on a le plaisir de faire son travail. Quant au désir de faire un texte... d'accord, ça peut être moteur. En revanche, je trouve absurde d'accepter que le seul moteur d'un spectacle soit le désir du metteur en scène. Le metteur en scène désire le texte, désire l'acteur, le scénographe, et tous ces gens-là se soumettent à son désir. Moi, ça me trouble. C'est le symptôme de la toute-puissance de la mise en scène, c'est la preuve que c'est vrai. Je ne comprends pas, je ne vois pas ce qui peut justifier ça. Le texte est là, il y a un travail, c'est de le mettre en scène, d'essayer de le jouer, de trouver l'espace dans lequel le jouer. Je pense qu'au fond, mon but pour POCHE, c'est de remettre en avant l'idée que le théâtre est un travail, que des gens se mettent au service d'un métier, d'un artisanat.

H.K. — **D’ailleurs, même si ce n’est pas inscrit aussi clairement que dans ton projet, cela arrive quand même fréquemment qu’un directeur de théâtre aille vers un metteur en scène pour lui proposer un texte. À la comédie, c’est arrivé. Avec *On ne paie pas, on ne paie pas!* de Dario Fo, par exemple : d’abord est venue l’idée du texte, puis Hervé Loichemol a contacté Joan Mompарт. Et ça s’est superbement bien passé. Nous avons évoqué les sloops, les cargos… Je vois que tu prévois très peu d’accueils et une grande majorité de créations.**

M.B. — C’est dans l’idéal, quand nous aurons atteint un rythme de croisière. Un idéal qui n’est atteignable que si j’arrive à susciter des vocations chez mes partenaires. Je vais me « vidyser », me caler sur le système du Théâtre de Vidy, c’est-à-dire ne pas être forcément « producteur », mais « producteur exécutif ». Au POCHE, le comité de lecture peut tout à fait choisir un texte qui sera finalement créé par Anne Bisang (elle fait partie des partenaires) au TPR : ce sera une production TPR, qui viendra au POCHE – ou qui du moins sera aussi une production du POCHE étant donné que POCHE en sera à l’origine. Le réseau de partenaires que nous avons mis en place permet d’imaginer que cette même production aille aussi aux Osses, par exemple, où aura peut-être également été créé un texte choisi par le comité de lecture. Un réseau va progressivement se construire, qui permettra de faire circuler les textes que nous aurons choisis ensemble et de multiplier les créations.

L’idée est aussi d’enrichir ce réseau d’un bon nombre de CDN. L’écriture contemporaine est dans leur mission : s’ils invitent un sloop, ils ont trois ou quatre textes d’un coup. Avec le sloop – plusieurs spectacles en un, les mêmes comédiens, le même décor – j’ai un produit très commercialisable sur le marché du spectacle, un vrai « produit d’appel ». Les choses peuvent aussi aller dans l’autre sens. Par exemple, Hervé Loichemol et Thibault Genton sont venus me voir avec une proposition de texte qu’ils avaient commandé à Valérie Poirier en me disant que ce texte risquait de ne pas fonctionner sur le plateau de la Comédie, mais qu’il pourrait peut-être convenir à celui du POCHE. J’aimerais que ce type de proposition advienne de plus en plus fréquemment. J’aimerais que POCHE devienne une plaque tournante du théâtre contemporain – et pas seulement pour ce qu’on y produit sur place : que le programme du POCHE soit le programme dans lequel on puisse découvrir toutes les créations d’écritures contemporaines, qu’on puisse y suivre ce qui se passe, que POCHE soit un véritable centre de ressources pour l’écriture contemporaine.

H.K. — **Quand on lit ton projet, on voit que tu as une connaissance approfondie des systèmes européens. Tu t’en inspires d’ailleurs : je pense au mode de fonctionnement du comité de lecture imaginé sur le modèle France Culture/ Comédie-Française, aux sloops dont le système de production est inspiré du système de production allemand, à l’atelier d’écriture inspiré du Théâtre de Gennevilliers, etc.**

M.B. — Il s’agit de systèmes que j’ai expérimentés et dont j’ai profité. J’ai étudié en Allemagne pendant dix ans, je sors d’une école de formation d’auteurs, j’ai été sélectionné par France Culture, j’ai fait l’atelier d’écriture de Gennevilliers. J’ai repéré ce qu’il y avait de mieux, j’ai piqué des idées un peu partout.

Le sloop est très clairement inspiré du système allemand, mais aussi du Royal Court de Londres.

Pour les Anglais, répéter six semaines, c’est inimaginable.

H.K. — **Ne disposer que d’un temps court, c’est parfois bénéfique, tu vas droit au but…**

M.B. — Et puis tu anticipes, le travail en amont n’est pas le même.

H.K. — **L’auteur de saison participera-t-il à ce travail en amont ?**

M.B. — Non. Et pas non plus au travail de création. Le dramaturge en revanche aura un rôle clé. Il sera l’intercesseur entre le texte et l’équipe. Je pense qu’il est important de conscientiser les auteurs de leur absence dans ce moment-là.

H.K. — **À l’affiche du POCHE la saison pro-chaine : que des textes de femmes. Pourquoi ?**

M.B. — Je me suis dit que c’était un signe intéressant de ne prendre que des textes de femmes étant donné que je prends la place d’une femme.

H.K. — **On pourrait te reprocher de pratiquer là une forme de discrimination positive. C’est ce que tu fais ?**

M.B. — Oui.

H.K. — **Il y a un risque avec la discrimination positive. Là, en mettant les femmes en haut de l’affiche, tu sous-entends qu’elles sont, dans le pays « écriture contemporaine », en mauvaise posture.**

M.B. — Mais elles le sont. Et absurdement. Il y a plus de femmes qui écrivent ! Par exemple à l’ENSATT – c’est un bon indicateur –, nous recevons beaucoup plus de candidatures de femmes, nous avons beaucoup plus d’élèves femmes. Et pourtant, quand on regarde les programmes des théâtres, ce sont les hommes qui sont le plus joués. Je ne sais pas à quoi ça tient, mais je veux tenter d’y remédier.

H.K. — **L’écriture contemporaine suisse romande est-elle, selon toi, également en mauvaise posture ?**

M.B. — Les auteurs suisses sont beaucoup joués en Suisse. Mais pas ailleurs. Si POCHE devient une plateforme importante de l’écriture contemporaine européenne, on va pouvoir faire une place aux auteurs suisses au niveau européen.

Sans compter qu’en Suisse, il y a une masse d’argent dévolue à l’écriture qui est phénoménale. Ce que la SSA distribue, pour le million de personnes que nous sommes, la France reçoit à peu près la même chose, alors qu’ils sont 65 millions. J’exagère, mais à peine. Concernant les femmes, j’étais fier de mon annonce. Et j’ai récolté pas mal de critiques grinçantes. « Tu ne programmes que des auteures cette saison pour pouvoir ne plus en programmer les saisons suivantes ? » « Tu crois que les femmes ont besoin de ça pour être jouées ? » Alors que j’avais fait ce choix avec une grande légèreté d’esprit. Car en réalité, avant même d’en faire une ligne pour la première saison, je n’avais, sans m’en rendre compte, déjà sélectionné pour le comité de lecture pratiquement que des textes de femmes. Simplement parce qu’ils étaient plus intéressants.

H.K. — **Toujours sur la première saison : tu vas pratiquer un système d’ouverture aux écritures allemandes. Ton idée est, je crois, en programmant à la fois des écrivains allemands et des écrivains suisses, de montrer la valeur des auteurs suisses.**

M.B. — Oui, si on accueille de bons textes européens et qu’on met dans la même programmation des

textes d’auteurs suisses, je pense qu’on aura une meilleure perception de la qualité de ce qui se fait chez nous.

H.K. — **Une question plus générale à présent. Tu enseignes l’écriture dramatique à l’ENSATT. Comment est-ce que ça s’enseigne, l’écriture dramatique ?**

M.B. — J’avais un professeur qui disait : « Je ne sais pas si ça s’enseigne mais en tout cas, je gagne mon argent avec ça. »

En réalité, à l’ENSATT, nous n’enseignons pas à proprement parler l’écriture dramatique. Nous accompagnons. Nous ne suscitons pas de vocations, mais nous permettons à des vocations qui existent d’éclore, de s’approfondir. On ne donne pas d’exercices d’écriture, on ouvre les écouteilles : les élèves ont des séminaires théoriques qui n’ont parfois rien à voir avec l’écriture dramatique, on leur fait lire de la poésie contemporaine, etc. L’ENSATT, c’est la possibilité d’être dans une école où il n’y a que des jeunes gens qui font du théâtre, où pratiquement tous les métiers du théâtre sont enseignés. Pour un jeune auteur, c’est un luxe en soi.

- École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (Lyon), anciennement École de la rue Blanche.
- Centre national des dramaturgies contemporaines (Paris).
- Théâtre populaire romand – Centre neuchâtois des arts vivants.
- Centre dramatique fribourgeois – Théâtre des Osses.
- Au temps de la marine à voile, le terme «sloop» (de la même origine étymologique que le français «chaloupe»), ou plus exactement «sloop-of-war», désignait en Angleterre les navires plus petits que les frégates, armés de dix à dix-huit canons sur un seul pont. Au début du XX^e siècle, «sloop» désignait un navire d'escorte anti-sous-marins, armé de canons de 102 mm et de grenades sous-marines. Lors de la Deuxième Guerre mondiale, il a cédé la place aux corvettes, puis aux frégates.

SECONDE RENCONTRE
MATHIEU BERTHOLET, HINDE KADDOUR,
HERVÉ LOICHEMOL

HINDE KADDOUR – **Hervé, peux-tu nous en dire plus sur la collaboration qui se profile entre la Comédie et POCHE ?**

HERVÉ LOICHEMOL – Quand Mathieu m’a fait lire son projet, je me suis trouvé en accord avec les principes mêmes qui y étaient formulés. J’ai donc aussitôt accepté qu’il cite la Comédie comme partenaire.

Concrètement, nous projetons de proposer au public des formules d’abonnements conjoints – il reste des questions techniques à résoudre – de façon à ce qu’il y ait une dynamique commune entre POCHE et la Comédie, autour des écritures contemporaines d’une part, et d’autre part autour de l’idée que le théâtre est un artisanat, une idée que je partage et défends depuis longtemps.

Par ailleurs, il y aura peut-être des textes choisis par le comité de lecture du POCHE qui seront mieux adaptés au plateau de la Comédie… Et inversement : la Comédie a commandé il y a trois ans un projet à Martine Paschoud et Valérie Poirier. Le texte a été très travaillé, il a beaucoup évolué, Valérie Poirier a élaboré plusieurs versions, il y a même eu un premier essai de lecture avec des comédiens au studio Steiger. Le projet arrive aujourd’hui à maturité, mais nous avons estimé que la salle de la Comédie ne serait pas le bon écriv pour ce texte, qu’il serait peut-être mieux adapté au POCHE – le rapport frontal à la Comédie est très brutal. Nous avons donc transmis le texte à Mathieu, il l’a lu, et ça lui a plu. Voilà un premier projet de collaboration, fort et concret.

MATHIEU BERTHOLET – Concernant l’abonnement, il ne s’agit pas vraiment d’un « abonnement commun ». Plutôt d’un parcours à organiser pour le public. Nous allons trouver des liens, des points de rencontre.

H.K. — **Hervé, on te voit souvent comme un dix-huitiémiste chevronné, alors que tu as consacré une grande partie de ta carrière de metteur en scène à l’écriture contemporaine. Je pense à des auteurs qui sont devenus des classiques mais qui, à l’époque où tu les as montés, ne l’étaient pas encore – Koltès, Müller – et aux nombreuses commandes que tu as passées à des auteurs comme Guénoun, Laplace, Beretti, Chartreux.**

H.L. — Koltès était déjà connu parce que Chéreau l’avait mis en scène, mais Müller n’avait jamais été monté en Suisse, et très peu en France. Quant aux commandes, oui, j’en ai passé beaucoup. Et en tant que directeur de la Comédie, j’ai continué, j’ai commandé des petites formes pour les présentations de saison, par exemple. À Anne-Frédérique Rochat, Manon Pulver, Jacques Probst, Julien Mages, Yves Laplace… Nous avons aussi travaillé avec Isabelle Bonillo, j’ai commandé un texte à Mathieu pour le centenaire de la Comédie, il y a également eu *Le Citoyen* de Denis Guénoun. Il faut commander des textes aux auteurs, il faut qu’ils soient associés à la vie des théâtres, qu’ils aient l’occasion de voir leur écriture expérimentée au plateau. Et qu’ils puissent vivre de leur travail.

M.B. — La commande est nécessaire, comme tu le dis, pour faire vivre les auteurs. En revanche,

au POCHE, je ne crois pas vouloir fonctionner de cette manière. C’est un point sur lequel je ne suis pas tout à fait en accord avec moi-même. Je veux que l’auteur de saison écrive. Mais j’aimerais quand même diminuer la fonction « auteur en résidence ». Beaucoup d’auteurs écrivent des textes qui ne sont jamais joués. Plutôt que de leur commander un nouveau texte, j’ai envie de leur dire : « Vous avez en réserve des pièces qui n’ont jamais été jouées, POCHE est l’endroit où elles pourront l’être. » Rendons les auteurs connus avec ce qu’ils ont déjà écrit, dans l’espoir qu’un théâtre ait envie de produire un autre de leurs textes ou de leur passer commande. L’idée est que POCHE devienne un incubateur qui permette de découvrir des auteurs.

H.L. — À la Comédie, nous faisons les deux. Il peut m’arriver de recevoir des textes que nous programmons, il arrive aussi que nous passions commande. La commande à un auteur, cela représente quand même plusieurs mois de salaire qui lui permettent de travailler et de vivre.

M.B. — C’est toujours la question du statut de l’auteur. Un auteur en Suisse ne peut pas être chômeur : s’il ne le touche que des droits d’auteur, il n’est pas salarié. Donc, toucher de l’argent via des commandes lui permet d’entrer dans le système de l’intermittence – qui en Suisse n’en est pas un. C’est une question socialement importante. Beaucoup d’auteurs deviennent metteurs en scène, pas seulement pour mettre en scène leurs textes, mais aussi pour avoir un statut social. La première fois que la Comédie m’a passé une commande, c’était Anne Bisang. Au départ, j’avais du mal à comprendre : elle avait lu l’un de mes textes, qui lui avait plu, et je ne comprenais pas pourquoi elle m’en demandait un autre au lieu de monter celui-là. En tant qu’auteur, c’est une situation qui est toujours un peu difficile : est-ce que ça veut dire – de nouveau la question du désir – que ce qui dérange le metteur en scène dans le texte qui est déjà écrit, c’est de ne pas en être à l’origine ? Dans le dispositif de commande, le metteur en scène se place de nouveau à l’initiative du projet.

H.K. — **Mais tu ad mets que le système de la commande est socialement nécessaire.**

M.B. — Absolument. Et aujourd’hui, je vois très bien qu’Anne Bisang voulait en réalité me rendre service à ce moment-là. D’ailleurs, personnellement, je ne vis que de commandes. Je ne parle pas là en termes de raison sociale ou financière. Simplement, je ne sais pas écrire en dehors de la commande. J’ai toujours fait comme ça, et ça ne me pose pas de problème. Parce que j’ai compris que ce n’est pas parce qu’un metteur en scène vient vers moi avec un certain désir que je ne peux pas dévier de ce désir.

H.K. — **Hervé, qu’est-ce qui fait selon toi aujourd’hui la qualité d’un texte contemporain ?**

H.L. — C’est quand je ne le comprends pas, pas bien, pas complètement.

H.K. — **Oui, tu m’as dit un jour avoir monté Müller parce que tu n’y comprenais rien.**

H.L. — Quand les textes de Müller sont arrivés en France, on n’y comprenait pas grand-chose. Idem quand j’ai monté *Hamlet-machine* au Théâtre de Carouge qui dirigeait François Rochaix. Puis *Gundling*¹ et bien d’autres encore. Je pourrais aussi parler de *Dans le dos du maître* d’Orlando Beer, un jeune auteur suisse que Martine Paschoud m’avait fait lire.

Inversement, il y a parfois des textes qui possèdent une sorte d’évidence pour le plateau – c’était le cas de *Ruth éveillée* de Denis Guénoun, un texte époustouflant. C’est assez difficile à définir…

Quand un auteur explique tout, c’est mauvais signe. Il doit y avoir un rapport entre ce qui est dit et ce qui n’est pas dit, entre ce que tu vois et ce que tu ne vois pas. Comme pour l’image : une image te montre quelque chose, mais t’entraîne aussi vers ce que tu ne vois pas. Pas seulement vers ce qui est hors-champ : l’image montre quelque chose que tu ne vois pas à l’intérieur même de ce que tu vois. Quelque chose – ça n’est pas une chose – que tu devines, mais que tu n’arrives pas encore à discerner, et vers quoi tu as envie d’aller. Je crois qu’il faut qu’un texte tienne ça, le vu et le non vu, dans la langue – la langue étant l’autre point important.

Pourquoi tenir tant à l’écriture, à la langue ? Parce que la langue, à travers toute une série de figures, de tropes, va mettre en jeu ce qui ne peut pas être dit autrement. Le corps, par exemple, peut évidemment raconter, dire, de mille manières, mais il doit faire avec une immédiateté, il se débat avec ses limites physiques, naturelles. Ce pour quoi j’aime la danse. La langue médiatise notre rapport au monde, agit comme un filtre – le filtre du désir ? –, elle rend compte de la complexité du monde sans pouvoir tout dire, sans y prétendre en tout cas. Elle génère le désir d’aller un peu plus loin et permet de toucher au réel.

Seul le poème peut dire le réel, au fond. Raison pour laquelle je suis attaché au travail des écrivains. Tout rabattement, tout avachissement de la langue aujourd’hui est une catastrophe, une catastrophe sensible, bien entendu, une catastrophe poétique, mais aussi politique.

H.K. — **Et Mathieu, pour toi ?**

M.B. — Ce qu’Hervé a dit, c’est beaucoup. C’est beaucoup de choses que je pense aussi. J’ajouterai que pour moi, un bon texte est radical. Peu importe à quel endroit. Que ce soit un choix de langue, de forme, de fable, ou les trois, il faut que ce choix soit tenu, que l’auteur ait conscience de sa décision, en connaisse les raisons, les tenants, les aboutissants, les conséquences. Qu’il ait conscience de ce que ça produit. Si réellement le théâtre permet de questionner le monde, alors l’auteur doit être allé au bout de chaque question. Avoir concrètement envisagé toutes les possibilités. Avoir rouvert le réel, l’avoir réinterrogé pour le transformer.

^[1] Heiner Müller, Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil rêve cri de Lessing, Minuit, 1982, traduction Jean Jourdheuil, Heinz Schwarzingerg

L'auteur, déclencheur et créateur de contemporanéité

ANNE-CATHERINE SUTERMEISTER

Anne-Catherine Sutermeister est responsable de l'Institut de recherche en art et en design à la HEAD – Genève. Vice-présidente de la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia, elle a occupé de nombreux postes dans le domaine du théâtre auparavant: elle a notamment rédigé une thèse et de nombreux articles sur le théâtre en Suisse romande, été chargée de diffusion au Théâtre de Vidy et dirigé le Théâtre du Jorat à Mézières.

En posant l'auteur d'aujourd'hui au centre de son projet théâtral, Mathieu Bertholet reverse, sans en avoir l'air, de nombreux usages théâtraux trop rarement questionnés et souhaite expérimenter une forme de contemporanéité plus radicale. Parcours à travers les enjeux et les fragilités d'une telle proposition.

De prime abord, le projet de direction de Mathieu Bertholet pour POCHE /GVE paraît anodin, voire banal, surtout si l'on connaît l'histoire de ce lieu déjà consacré aux auteurs et aux écritures contemporaines depuis plusieurs directions. C'est en l'observant de plus près, et en jetant quelques regards comparatifs sur les programmations des autres lieux européens dévolus à l'écriture contemporaine que le défi voulu par Mathieu appert.

Tout d'abord, c'est une nouvelle forme de production qui est postulée, et non des moindres... Aux affinités électives selon lesquelles sont constituées les équipes artistiques dans l'espace latin, se substitue une logique de production plus pragmatique et artisanale. Alors que la grande majorité des saisons rassemblent en archipel différentes productions conçues par des metteurs en scène, Bertholet souhaite expérimenter un processus de création initié par l'auteur et son texte, et non le « désir d'un metteur en scène ». C'est donc l'occasion rêvée de questionner ce phénomène actuel rarement remis en cause: depuis plus d'un siècle, le metteur en scène est devenu le « déclencheur de production ». Évidemment, quelques exceptions confirment la règle, et notamment les directions qui s'approchent de ce que l'on appellerait en art contemporain une vision curatoriale, où le dialogue entre le curateur/directeur et l'artiste contribue à une étape déterminante du processus créatif. Derrière la figure toute-puissante du metteur en scène, et la naissance des *écritures de plateau*, formule de Bruno Tackels, se manifeste une vision artistique qui postule une dramaturgie du visuel. En d'autres termes, c'est une sorte de partition scénique qui est élaborée, non plus inspirée par le texte mais par l'ensemble de signes convergents (performance du comédien, scénographie, lumières, costumes, texte-s).

Bertholet, lui-même metteur en scène, adopte pourtant une posture critique à l'égard de cette situation: « Le metteur en scène propose sa vision, et donc *une* vision individualiste du texte. Il organise

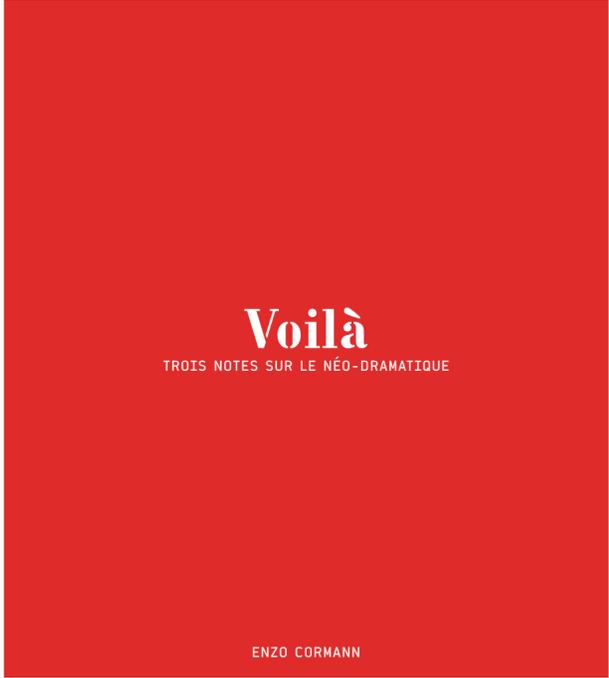
les signes de manière à ce qu'ils correspondent à sa vision. Or le texte ne soumet personne. Il permet au contraire à tout le monde d'avoir sa *propre* vision. » Et pourtant, des metteurs en scène viendront présenter les textes sélectionnés. Comment dès lors relativiser cette vision « individualiste » du metteur en scène? Bertholet croit en une approche collective du processus de travail. Le texte au début, sélectionné par le comité de lecture; viennent ensuite le directeur et le dramaturge, qui constituent l'équipe de création de manière à susciter de nouvelles frictions esthétiques, comme le fait la bonne vieille tradition allemande. Chaque spectacle est en quelque sorte l'expression d'un collectif réinventé, où l'art de travailler ensemble est mis au défi: « Le metteur en scène devient un artisan, au même titre que les autres. Le théâtre est fait par un collectif. » Un glissement s'opère d'une modalité de production centrée autour du metteur en scène, vers une forme de travail centrée sur le texte. Cette forme de production n'est pas sans risque. Elle postule des manières de faire qui sont peu courantes en art et où prime la logique des équipes de cœur au détriment d'une approche plus rationnelle et intellectuelle. L'équipe va-t-elle se « trouver » et faire naître cette cohésion si nécessaire à la qualité d'une production? C'est ce challenge qui excite aussi Bertholet, tout à fait conscient des risques que peut comporter cette expérience plus que symbolique. Après plus d'une vingtaine d'années consacrées au théâtre et à l'art sous toutes ses formes, je ne puis m'empêcher d'être totalement conquise par cette proposition... Comment ne pas y voir un formidable défi à l'apprentissage du « créer ensemble », avec toutes les frictions et tensions, positives ou négatives, mais tellement salutaires, que cela peut entraîner? Comment ne pas déceler dans cette expérience une manière d'enfin sortir des relents romantiques, dans lesquels priment l'intuition et les émotions?

L'AUTEUR ET LE ZEITGEIST

Autre facette du projet: l'auteur « présent », « vivant », qui chaque saison imprègne POCHE d'une sensibilité spécifique et d'une relation singulière au contemporain. Car c'est bien la personne de l'auteur que Mathieu place au cœur de son projet et non pas les « textes contemporains »: l'auteur comme incarnation du *Zeitgeist*, l'auteur comme *médiateur* du POCHE même, l'auteur aussi comme pourvoyeur des textes déjà écrits, qui restituent la parole d'un temps plus ou moins lointain, créant ainsi une tension entre différentes temporalités d'écriture, l'auteur aussi comme témoin d'un regard sur la Cité, lorsqu'il prend en charge la rédaction des publications et de la communication. L'organisation habituelle d'un théâtre se trouve donc quelque peu bouleversée et réinventée, avec de nouvelles fonctions qui sont autant d'énergies inédites – la présence de l'auteur (le plus souvent possible) et celle du dramaturge, qui emplissent le lieu d'une densité intellectuelle et artistique, celle des membres du comité de lecture, qui viendront certainement accompagner selon leurs possibilités ces aventures humaines. Corollaire de cette réorganisation vivifiante: l'idée banale en soi que le théâtre doit retrouver son immédiateté, dire le présent, le *Zeitgeist*. C'est un poncif. Mais dans le cas de ce projet, il faut souligner la cohérence et la radicalité avec laquelle est pensée cette idée, puisqu'elle se reflète aussi bien dans l'organigramme que dans les modalités de production et la communication.

QU'EST-CE QU'UN TEXTE AUJOURD'HUI?

Si je perçois toute l'intelligence d'un projet où l'institution théâtrale se réorganise de manière à mieux entrer en résonance avec le présent, je m'interroge sur une approche pour l'instant relativement traditionnelle du texte contemporain. Et l'on ne peut que se réjouir des débats au sein du comité de lecture (qui seront, espérons-le, restitués d'une manière ou d'une autre) sur les fragilités inévitables: agir sur le vif à travers une écriture fulgurante, inachevée et éphémère, liée à une actualité bientôt dépassée? Ou se concentrer sur la qualité évidente d'une écriture en devenir? Répondre à ces questions serait absurde et ennuyeux. Laissons le comité travailler et nous surprendre. Quid ensuite du polymorphisme du texte d'aujourd'hui? Comment restituer sur scène l'arrivée de modalités d'écriture et de lecture complètement nouvelles grâce à l'émergence des écritures numériques? Comment le texte dramatique, tant par sa forme que par son contenu, réagit-il aux opportunités d'une informatique ubiquitaire qui ouvre d'innombrables possibilités, allant de l'écriture immersive à l'écriture fragmentaire, interactive, multimédia, qui donne accès à d'autres espaces et temporalités? En d'autres termes, quelle dialectique s'instaure entre une équipe dédiée à un art du présent et de nouvelles réalités virtuelles, omniprésentes dans notre quotidien? L'ici et maintenant du théâtre, en chair et en os, offrira toujours un contrepois indispensable à la virtualisation des relations, mais il ne peut ignorer les mutations en cours et doit s'interroger sur leurs transpositions possibles. Il en va du *Zeitgeist*.



On n’écrit pas du théâtre, mais *pour* le théâtre. Le transitif direct de l’écriture s’arrête aux frontières du plateau. Aucun texte ne fait théâtre. Pour *faire théâtre*, il faut des corps et de l’espace, de l’action, une assemblée composée d’acteurs et de spectateurs.

Comme beaucoup de spectateurs et d’artisans de théâtre, je conçois plus volontiers le théâtre parlant que muet ; pour autant, il n’existe pas de texte *de* théâtre. Sur scène, il peut y avoir de la parole, mais pas de texte¹. Pas plus qu’il n’y a de texte lors d’un concert – même quand les musiciens jouent le nez dans la partition. Il y a bien un *texte* du *Quatuor à cordes n°4* d’Alfred Schnittke, mais quand les musiciennes du Kapralova Quartet nous le donnent à entendre, il n’y a plus que de la musique. Le texte s’est *dissous* dans l’espace-temps du concert.

Ce devenir-son, -présence, -action, -parole… du texte est au principe du geste dramatique – même si l’on peut soupçonner, à la lecture de nombreuses pièces, que les écrivains dramaturges n’ont pas toujours conscience de cette évanescence *génétique* de la matière textuelle. Quoi qu’en ait le dramaturge, écrire des drames suppose le choix préalable d’un *devenir-imperceptible*, dont Gilles Deleuze et Félix Guattari proposent qu’il consiste à éliminer « tout ce qui enracine chacun (tout le monde) en lui-même, dans sa molarité. Car tout le monde est l’ensemble molaire, mais devenir tout le monde est une autre affaire, qui met en jeu le cosmos avec ses composantes moléculaires. Devenir tout le monde, c’est faire monde, faire un monde. À force d’éliminer, on n’est plus qu’une ligne abstraite, ou bien une pièce de puzzle en elle-même abstraite. Et c’est en conjuguant, en continuant avec d’autres lignes, d’autres pièces qu’on fait un monde, qui pourrait recouvrir le premier, comme en transparence². »

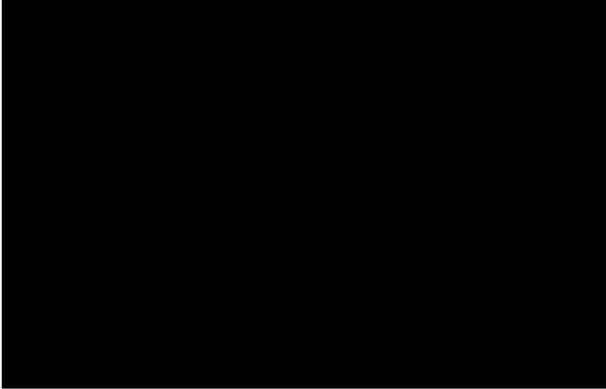
« Faire monde », « être à l’heure du monde »… Les *lignes de fuite* qu’inspire la littérature aux philosophes duettistes de *Mille Plateaux* me paraissent susceptibles de nous aider à désigner des perspectives pour l’art dramatique : comment (aujourd’hui) *faire monde, à l’heure du monde*, sur la scène du théâtre ? En quoi, et comment, l’écriture peut-elle participer d’une *opération* de cette nature ?

1. AUTOPOÏÈSE

En opposant hâtivement théâtre de texte et théâtre d’image, ou écriture dramatique et écriture « de plateau », certains des commentateurs critiques des polémiques engendrées par l’édition 2005 du Festival d’Avignon³ ont rendu un bien mauvais service à la poétique contemporaine. Ce dualisme catégorique censé caractériser les nouveaux paradigmes éthico-esthétiques de l’art théâtral a eu pour principal effet d’intimider toute velléité critique des spectacles proposés cette année-là, et de déjouer en particulier un certain nombre d’interrogations sur le sens d’un théâtre manifestement plus enclin à maltraiter les corps et les imaginaires qu’à ouvrir de nouveaux territoires à la pensée collective…

La littérature dramatique n’a pas attendu d’être évacuée de certains plateaux de théâtre pour interroger ce qui la fonde et la nécessite, et pour redéployer ses devenirs en concevant de nouvelles voies, de nouveaux protocoles. Dans la pratique, la place de l’écrit et de l’écriture dans le processus d’invention théâtrale a fait l’objet d’expérimentations nombreuses et diverses depuis

Enzo Cormann est né en 1953, et réside dans la Drôme. Écrivain, performeur, enseignant… il est l’auteur d’une trentaine de pièces de théâtre et d’écrits destinés à la scène musicale, traduits et joués dans de nombreux pays. En compagnie du saxophoniste Jean-Marc Padovani, il conduit depuis 1990 l’équipée *jazzpoétique* de La Grande Ritournelle [dernier spectacle et album : *Films noirs*, 2012]. Maître de conférences, il enseigne à l’École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre [ENSATT], à Lyon, au sein de laquelle il dirige depuis 2003 le département des Écrivains dramaturges, ainsi qu’à l’université Carlos III de Madrid. Parmi ses dernières parutions, on trouve un roman [*Pas à vendre*, Gallimard, 2014], un quatuor dramatique [*Hors jeu*, Les Solitaires Intempestifs, 2013] et un livre sonore pour jeune public [*Le Blues de Jean Lhomme*, La Joie de Lire, 2013].
Documentation complète sur http://cormann.net



les années 1970-80 : matériaux textuels, écrits nourris de séances d’improvisations, recueils de paroles, montages, collages, écrits collectifs, récits, fragments, écritures didascaliques, etc.

D’autre part, la remise en question de la préséance, voire de l’hégémonie de l’écrit dans le processus d’invention théâtrale, nous fait trop souvent perdre de vue qu’il y a toujours, dans le travail d’un artiste, quoi qu’en ait celui-ci, quelque écrit « préalable », « fondateur » ou « déclencheur », jouant le rôle d’embrayeur d’expression et d’invention : essai philosophique ou scientifique, reportage, poème, récit, pamphlet… Le plateau nu du metteur en scène ou de l’acteur n’est pas plus vide d’écrits que la page blanche n’est vierge de mots. Il est au contraire envahi d’une jungle quasi inextricable de mots et de livres : fictions innombrables, représentations péremptoires et contradictoires, concepts, chants dissonants, listes, nomenclatures… L’espace du plateau est *de toute façon* saturé de littérature – en dépit du fantasme un peu farce d’un théâtre virginal, champ de neige immaculé, hors-piste et hors-les-fables, et de ce fait intrinsèquement hors norme, pour ne pas dire révolutionnaire.

La littérature elle-même est traversée de toutes les musiques, de toutes les architectures, de toutes les images, de tous les acteurs, de toutes les représentations antérieures – de toute la culture, en somme ! De sorte qu’écrire, ce n’est pas se réfugier dans le camp retranché de la page blanche (ou du fichier vide) et du bunker littéraire, c’est agencer en mots les représentations hétérogènes à travers lesquelles nous cherchons à saisir le monde.

Le geste d’art ne présuppose ni *tabula rasa*, ni splendide isolement, mais constitue ce que les biologistes Francisco Varela et Humberto Maturana nomment *autopoïèse*⁴: « Un système […] organisé comme un réseau de processus de production de composants qui a) régénèrent continuellement par leurs transformations et leurs interactions le réseau qui les a produits, et qui b) constituent le système en tant qu’unité concrète dans l’espace où il existe, en spécifiant le domaine topologique où il se réalise comme réseau⁵. » Félix Guattari utilisera ce concept pour, notamment, caractériser le mouvement d’« auto-affirmation ontologique » qu’engage – ou devrait ambitionner d’engager – toute opération artistique. Dans l’œuvre d’art, l’*état*, l’identité, le temps fixe se dissolvent pour se recomposer comme *devenir*⁶.

Foyer autopoïétique, le plateau (de théâtre) m’apparaît donc davantage comme un *système d’interface*, support concret d’un agencement collectif d’énonciation, que comme le territoire et l’outil d’une discipline autonome et imperméable nommée *théâtre*. D’ailleurs, il n’existe pas d’outils propres au seul théâtre, mais une myriade de possibilités hétérogènes de codage, d’expression et de représentation, dont le théâtre, invention nouée et archi-ductile, constitue depuis 25 siècles l’interface en devenir permanent.

2. LE COMBAT ENTRE SOI

L’écriture est un plaisir réputé solitaire… Mais la solitude du dramaturge est fortement (et forcément) peuplée de tous les destinataires de l’écrit en cours : acteurs, scénographes, concepteurs de lumières et d’univers sonores, costumiers, régisseurs, administrateurs, attachés de production et de relations avec

le public, metteurs en scène et spectateurs, qui composent de concert l’*assemblée théâtrale* – opératrice d’art, instance *poétitique*, agencement collectif…

L’œuvre de Shakespeare peut bien traverser les siècles en monument de la littérature universelle, elle n’en est pas moins saisie dans ce dispositif de réinvention collective qu’on appelle couramment un *spectacle*. On « crée », dit-on, un spectacle (voire on « crée un Shakespeare… ») Toutes les composantes du théâtre, conjointes dans l’évènement, sont embarquées dans un devenir-assemblée qui les excède et les transcende ; mais également dans des devenirs croisés ou mutuels, car l’interface théâtrale n’est pas seulement conjonctive (lumière *plus* scénographie, paroles *et* musique) mais transcodeuse, déterritorialisante (scénographie lumineuse, dramaturgie sonore…) : devenir-parole du texte, devenir-musique de la parole, devenir-parole de la musique, devenir-espace de la lumière, devenir-assemblée de l’espace, etc.

L’autopoïèse suppose, bien au-delà de la création d’un spectacle, et davantage encore qu’un agencement, l’invention d’un système d’*invention d’agencements*. De sorte qu’écrire pour le théâtre, c’est d’abord inventer, via l’interface-théâtre, un *système d’invention d’écriture*. Un système nécessairement complexe (mais ouvert), capable de préserver la solitude de chacun, tout en rompant l’isolement de tous.

L’isolement, ce peut être l’illusion qu’écrire, ça consiste à devenir écrivain (puis à devenir célèbre !), alors que ça consiste à *devenir* tout court. Ou bien l’illusion qu’écrire, c’est s’adresser au monde (message de la solitude à la multitude : posture du prophète ou du démiurge), alors qu’il s’agit de *faire monde*, de faire du monde un devenir, d’être *au milieu* : « un flux qui se conjugue avec d’autres flux⁷. »

À l’inverse, la solitude de l’écrivain, c’est son combat singulier avec les idées toutes faites (fussent-elles inédites), « avec le monde infini de la connerie », disait Deleuze – autant dire avec tout ce qui lui vient spontanément à l’esprit quand il pense à écrire… La solitude de l’écrivain, c’est le temps passé à penser contre soi-même, à nuire à sa propre bêtise : « le combat entre soi⁸. »

L’interface théâtrale agence les flux et les intensités plus qu’elle ne définit les organigrammes. On se fiche bien de savoir si l’écrivain a travaillé efficacement ou agréablement (ou conflictuellement) avec les acteurs ou les musiciens – petit théâtre des ego. Ce qui nous intéresse, c’est l’*évènement*, pas ses prémisses. On devrait toujours faire en sorte de ne pas pouvoir dire « comment on (a) fait », non pas parce que c’est un secret, mais parce qu’on ne sait pas, parce qu’on ne l’a jamais su ; parce qu’on est parti de là : de cette incapacité à dire, de cette ignorance, de toutes ces impossibilités qui s’opposent à l’effectuation d’une puissance collective. Nous sommes partis de l’impossibilité de dire ce que nous voulions dire, et de l’impossibilité de nous taire. Comme nous ne savions rien, nous avons inventé un savoir ; comme nous ne pouvions rien, nous nous sommes inventés une puissance.

3. L’HEURE DU MONDE

Accablement de la téléologie *postiste* : la malédiction de venir *après* – après l’industrie, la modernité, l’humanisme, le drame… On est postdramatique ou post-punk (ou post-moderniste comme August Stramm, raillait Heiner Müller, vu qu’il était moderniste et postier…) Et après le « post »? – le déluge ?

Résumé des épisodes pré-post : dans les années 50, Peter Szondi théorise l’agonie du « drame absolu » à la fin du XIX^e (exténuation du paradigme action-interpersonnelle-au-présent) au profit d’un redéploiement expérimental du drame, qui accouchera d’un drame « moderne », techniquement diversifié, débarrassé de la notion de genre, constitutif d’un territoire au sein duquel, dira Jean-Pierre Sarrazac, règne le désordre⁹.

En 1981, Sarrazac introduit lui-même l’idée d’un *devenir rhapsodique du drame*, en référant à l’auteur-rhapsode de l’Antiquité, défini littéralement comme le couseur-de-chants (de *rhaptein*, « coudre », et *odeïa*, « chants ») : « Refus du “bel animal” aristotélicien, kaléidoscope des modes dramatique, épique, lyrique, retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique, assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant la mosaïque d’une écriture en montage dynamique, percée d’une voix narratrice et questionnante, dédoublement d’une subjectivité tour à tour dramatique et épique (ou visionnaire)¹⁰. »

En 1999, paraît en Allemagne l’ouvrage de Hans-Thies Lehmann intitulé *Le Théâtre postdramatique*¹¹ : le théâtre se débarrasse du drame (qui continue néanmoins de survivre comme forme morte, encore prisee, mais artistiquement discréditée). Sera donc qualifié de *postdramatique* un théâtre de présentation plus que de représentation, émancipé de la narration : agencement non hiérarchique des matériaux (y compris verbaux), recours à la simultanéité, à l’esthétique pléthorique, dramaturgie visuelle plutôt que fictionnelle, « fading » de toute signification au profit d’une assumption du corps a-signifiant, théâtre-performance – de processus plus que de résultat…

La messe semble dite, sauf que le défunt, tel le phénix renaissant de ses cendres, semble rétif à se laisser glisser dans la tombe… C’est que le drame

est moins une *forme* stabilisée par l’usage, qu’une *opération* toujours et nécessairement mue par une volonté expérimentale – par conséquent *critique* dans son dessein même. Le drame, c’est l’art de la crise, de la mise en crise des représentations. Le drame est ce *pas de côté* qui me permet de dépeindre le réel et l’époque que j’habite, *bien que je les habite*. De sorte que le drame est toujours nécessairement (et paradoxalement) *paradramatique* : il claudique à côté de ses pompes – mais il marche !

À la question : « Est-ce que vous arrivez à comprendre la structure de vos pièces ? », Heiner Müller répond : « Oui, mais plus tard, pas pendant que je les écris. […] Je ne peux comprendre le matériau ou le texte qu’en me battant avec¹². » Combat du dramaturge entre soi et la matière écrite, qui réplique analogiquement son combat entre lui et le monde. « Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde¹³. », semble lui répondre par anticipation Franz Kafka dans son journal, en 1917.

Ce drame ivre de désordre, décomposé-recomposé (chaos recomposé du *chaosmos* guattarien : « L’art lutte contre le chaos, mais afin de le rendre plus sensible¹⁴. »), n’est véritablement opérant que si l’écrivain – et plus largement le collectif artistique théâtral – le regarde comme étant encore et perpétuellement à inventer. Cette *réinvention permanente de l’invention dramatique*, façon de révolution dramaturgique permanente (autopoïèse), me paraît être précisément ce qui, avec la pulsion rhapsodique¹⁵, caractérise le *néo-dramatique*.

Si la notion de postmodernité a un sens, elle nous oblige à repenser la question de la novation, voire de l’impératif novateur. Nous devons prendre garde à ce que le parachèvement des révolutions esthétiques n’accouche pas d’une involution calamiteuse – en particulier formaliste… Par exemple, le renoncement à la narration ne vaut que s’il permet au théâtre de voir dans le réel contemporain – saturé de narrations – ce qu’il n’aurait pas pu voir avec elle.

Si par contre le théâtre, en quête éperdue de « contemporanéité », se borne à exprimer « l’air du temps », à recrachter l’époque, il ne vaut pas une heure de peine. Les horloges des échantillonneurs numériques de réel que nous trimballons dans nos poches ne donnent pas plus l’heure du monde que ne l’indiquaient les tocantes de nos arrière-grands-pères. Se mettre à l’heure du monde, ça ne consiste pas à relooker nos représentations du monde, mais à devenir tout le temps tout le monde. Singularisation impersonnelle : « supprimer de soi tout ce qui nous empêchait de nous glisser entre les choses, de pousser entre les choses¹⁶. » C’est l’invention de moments, sur le mode de l’éccléité, du « voilà » : moments du monde, emplis du monde. *Seconder le monde*, c’est dire « voilà », c’est inventer des modes de production du *voilà*. Dire « voilà », ce n’est pas seulement dire « regardez » ou « imaginez » – ni même « voyez » ; c’est dire « on a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde¹⁷. », on a *secondé* le monde au lieu de lui faire face, on a fait de l’écriture un devenir-monde : nous avons pris modèle sur l’herbe qui pousse entre les pavés, nous nous sommes glissés entre les choses, et *voilà* ce que nous avons ramené.

^[1] Sauf, par exemple, dans le cas de projections scéniques de matériaux textuels (titres et intertitres, didascalies, documents…) Quant au surtitrage – consistant à condenser la parole et à la transposer dans l’idiome des spectateurs –, il relève plus de la transcription que de l’inscription. De surcroît, ce défilé indicatif de phrases, susceptible de nous aider à suivre l’action, est relégué hors cadre.

^[2] Gilles Deleuze et Félix Guattari, Mille Plateaux, Minuit, 1980, p. 342. On voudra bien me pardonner l’usage quasi exclusif de références deleuzo-guattariennes dans le présent article. Cela tient en large part au souvenir de nombreuses conversations avec Félix Guattari sur ces questions, ou sur des questions connexes. Aussi modeste soit-elle, cette contribution à la réflexion collective pourrait donc être regardée comme un moment virtuel de ces échanges perpétués par-delà le décès de l’ami philosophe.

^[3] Lire notamment : Olivier Py, «Avignon se débat entre les images et les mots», Le Monde, 30 juillet 2005 ; Georges Banu et Bruno Tackels dir., Le Cas Avignon 2005, L’Entretemps, 2005.

^[4] Du grec auto «soi-même», et poëtis «production, création».

^[5] Francisco Varela, Autonomie et connaissance, Seuil, 1989, p. 45.

^[6] Voir notamment sur ce sujet l’entretien de F. Guattari et Olivier Zahn du 28 avril 1992 dans la revue Chimères n°23 (été 1994). Texte repris dans Qu’est-ce que l’écophilosophie?, Lignes/Imce, Paris, 2013, p. 149-172.

^[7] Gilles Deleuze, Critique et clinique, Minuit, 1993.

^[8] Ibid.

^[9] Jean-Pierre Sarrazac, Poétique du drame moderne, Seuil, 2012.

^[10] Jean-Pierre Sarrazac, L’Avenir du drame, L’Aire, Lausanne, 1981, (puis Circé, 1999).

^[11] Hans-Thies Lehmann, Le Théâtre postdramatique, L’Arche, 2002.

^[12] Allemand, dites-vous ? Entretien avec Sylvère Lotringer, Libération, 6/9 août 1988, traduction Anne Béréulowitch. Repris in Fautes d’impression, L’Arche, 1991.

^[13] «Im Kampf zwischen dir und der Welt, sekundäre der Welt.»

^[14] Interview de F. Guattari par Marco Senaldi, mars 1992, dans la revue Chimères n°38 (10/12/1999).

^[15] Voir Jean-Pierre Sarrazac, «La pulsion rhapsodique» dans Poétique…, op. cit., p. 293-340.

^[16] Deleuze et Guattari, op. cit.

^[17] Ibid.

20 mai 2015
Lancement de saison
de la Comédie
www.comedie.ch

NOUVEAU SITE À DÉCOUVRIR LE 21 MAI 2015

20
05
15

17
09
15

17 septembre 2015
Lancement de saison
du POCHE /GVE
www.pocher---gve.ch

NOUVEAU SITE À DÉCOUVRIR LE 17 SEPTEMBRE 2015