

Introduction

Drame, écrivain et écrivaine dramatiques : une affaire dépassée ?

Depuis la deuxième moitié du siècle dernier, c'est tout un modèle théâtral qui se voit remis en cause en Occident : celui de la représentation. Ce modèle repose sur un double principe figuratif. Il suppose, d'une part, la figuration mimétique du monde, selon le sens qu'Aristote a donné au terme grec *mimêsis* dans sa *Poétique*¹ : la représentation est la figuration symbolique d'une chose de la réalité, la substitution de cette chose par un signe qui vaut pour elle. Elle implique un écart sémiotique entre la chose et le signe, puisque le signe n'est pas la chose, mais vaut pour elle, la remplace en même temps qu'il y renvoie. Le modèle de la représentation s'appuie, d'autre part, sur la figuration scénique d'un texte dramatique. C'est dans cette optique qu'en langue française le mot « représentation » désigne aussi les spectacles de théâtre. On dit d'un metteur ou d'une metteuse en scène qu'elle ou il *crée une représentation*, des spectateurs et spectatrices qu'elles et ils *assistent à une représentation*, d'un texte qu'il *est représenté*. La représentation est alors à la fois la forme théâtrale à laquelle les répétitions aboutissent, et la présentation spécifique, en un moment et en un lieu précis, devant un public précis, de ce résultat (représentation x, représentation y). Le terme est ici un synonyme de « mise en scène » (on *crée une mise en scène*, on *assiste à une mise en scène*, un texte *est mis en scène*). L'usage et la construction lexicale de ces deux notions (représentation et mise en scène) impliquent l'idée d'une transmutation qui s'organise en deux temps. Un texte donné, déjà écrit, est transposé sur scène, présenté à nouveau mais d'une manière différente, dans les trois dimensions du plateau de théâtre. Le modèle théâtral de la représentation induit donc l'antécédence du texte vis-à-vis

• 1 – ARISTOTE, *La Poétique*, trad. Dupont-Roc Roselyne, Lallot Jean, Paris, Seuil, 1980.

de sa création scénique. Le texte est écrit, puis porté à la scène pour être incarné et spatialisé sur le plateau – ce que le préfixe itératif du mot représentation signale.

Depuis quelques décennies, de nombreuses et nombreux artistes s'émancipent de ce modèle. D'une part, l'immédiateté et l'inchoativité de l'événement théâtral, ainsi que la coprésence physique des interprètes et du public, sont considérablement soulignées – pensons au théâtre de Roméo Castellucci, de Jan Fabre ou d'Angélica Liddell, dont les spectacles sont souvent cités et analysés comme exemples d'une telle entreprise. Cette exhibition des conditions vivantes et matérielles du théâtre a pour effet d'exposer la chose au détriment du signe. Les choses sont moins représentées que présentées en tant qu'elles-mêmes. Elles « ne renvoient à rien sinon à elles-mêmes² ». D'autre part, de nouvelles façons d'écrire pour le théâtre émergent, où l'écart temporel séparant la composition et la réalisation scénique du texte est considérablement réduit : le texte est directement écrit à partir d'un processus de création scénique précis, dans le présent de cette création. L'écriture peut alors être collective (comme chez le Raoul Collectif) ou assumée par un metteur en scène aussi écrivain (comme chez Joël Pommerat) ou par une metteuse en scène qui écrit pour l'occasion (comme chez Christiane Jatahy). Plus radicalement, elle peut être réduite à la constitution d'un canevas à partir duquel improviser chaque soir (comme chez les Chiens de Navarre) ; dans ce cas, le texte est produit en même temps qu'il est joué sur scène.

Le modèle de la représentation laisse ainsi place à ce qui peut être appelé, dans la continuité des réflexions de Jean-Frédéric Chevallier, un modèle de la présentation. Dans un ambitieux ouvrage³, Chevallier conceptualise en effet la valorisation extrême de l'immédiateté de l'expérience scénique qui caractérise une large part du théâtre occidental et introduit l'idée d'un « théâtre du présenter » récusant la médiation et la coupure sémiotique de la représentation. Bien que son propos se limite à la question esthétique, sa proposition est applicable aux processus de création : la recherche d'immédiateté est telle qu'elle opère aussi au niveau de la fabrique théâtrale, amenant les artistes à envisager la forme scénique non plus comme la transfiguration scénique d'un texte, mais comme un acte de création premier qui détermine son propre texte.

Cette mise en cause tant esthétique que génétique du modèle représentationnel a généré une littérature scientifique abondante. Les artistes la remarquent également et beaucoup situent leurs pratiques par rapport à elle. Cependant, de nombreux discours universitaires et artistiques produits autour de cette mutation paradigmatique (y compris celui de Chevallier, qui traite peu du texte drama-

• 2 – CHEVALLIER Jean-Frédéric, *Le Théâtre du présenter*, Paris, Circé, 2021, p. 36.

• 3 – *Ibid.*

tique), suggèrent, soit en le posant comme postulat de départ, soit en s'attachant à le démontrer, ou en n'envisageant pas même la question, que le drame n'est pas concerné par une telle mutation. Le texte dramatique est alors explicitement ou implicitement cantonné au modèle de la représentation. Il est réduit à un système fictif et mimétique clos qui renvoie à un autre espace-temps que celui de la salle de théâtre où le spectacle a lieu, et qui préexiste au travail d'invention scénique. Dès lors que sont mis en question les fondements représentationnels du théâtre, il deviendrait (et l'auteur ou l'autrice dramatique avec lui) désuet, voire inopportun.

Mais le drame est-il radicalement étranger à cette mutation théâtrale? L'affirmer revient tout d'abord à oublier que l'écriture dramatique est un art en constante évolution, et à la retrancher du reste de la création théâtrale. Dans un numéro d'*Études théâtrales* consacré à la « réinvention du drame⁴ », Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et leurs collègues du Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain⁵ soulignaient déjà, en se concentrant sur des questions de poétique, la connexion entre les innovations en matière d'écriture dramatique et en matière de création scénique. Leurs études montrent effectivement comment, depuis la fin du XIX^e siècle, la poétique du drame s'est renouvelée en même temps que la poétique de la scène, et partage avec elle certaines caractéristiques (hybridité des genres artistiques, tentation documentaire, importance de la dimension visuelle...)

Figurer le drame dans une définition strictement représentationnelle amène ensuite à ignorer la réalité du terrain, où plusieurs démarches d'écriture dramatique déjouent précisément le modèle représentationnel. Nous nous proposons d'étudier ces démarches, avec un double objectif. Il s'agit, d'une part, de repérer les logiques réductrices qui irriguent certains discours contemporains touchant au modèle de la présentation et d'identifier comment l'écriture dramatique peut bel et bien participer à un « théâtre du présenter ». Il s'agit, d'autre part, de définir ces pratiques d'écriture par la positive et d'émettre des propositions conceptuelles dans la volonté d'offrir, tant au milieu artistique qu'universitaire, et au-delà des pratiques individuelles diverses et plurielles, des outils facilitant leur approche et leur compréhension – et, par voie de conséquence, la compréhension du théâtre d'aujourd'hui.

L'écriture dramatique est donc considérée ici en tant que processus et objet résultant de ce processus. Ceci nécessite une double perspective d'analyse, dramaturgique et génétique. Il est question de démontrer que le drame, par le

• 4 – SARRAZAC Jean-Pierre et NAUGRETTE Catherine (dir.), *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, *Études théâtrales*, n°s 38-39, 2007.

• 5 – Hébergé par l'Institut de recherche en études théâtrales (IRET) de la Sorbonne Nouvelle Université, il a depuis été rebaptisé Groupe de recherche sur la poétique de la scène contemporaine.

biais de procédés d'écriture spécifiques, peut mettre la *mimèsis* à l'épreuve de la présentation, et que l'acte de composition du drame peut être diversement articulé à la création scénique d'un spectacle précis, en dégageant chaque fois les enjeux théoriques sous-jacents. Les angles d'approche esthétique et génétique, souvent confondus lorsque la problématique de la (re)présentation est abordée, sont adoptés séparément, dans le souci de distinguer les questions et méthodologies spécifiques que chacun d'eux soulève et demande. Cette division logique et méthodologique n'implique pas un rapport de causalité automatique. La mise en cause du modèle représentationnel par un auteur ou une autrice n'est pas systématiquement réalisée au niveau dramaturgique *et* au niveau génétique. Pour le formuler autrement, un drame pourrait témoigner d'une esthétique travaillée par la présentation sans pour autant avoir été écrit pour et à partir d'une création scénique précise ; à l'inverse, il peut avoir été composé pour et à partir d'une création scénique sans pour autant mettre la *mimèsis* en cause.

De quoi et de qui parle-t-on ?

Le drame

Le drame n'est pas à entendre ici en son sens restreint de genre théâtral spécifique et historiquement daté (drame liturgique, drame historique, drame bourgeois...) Il est convoqué dans une définition plus large, englobante, qui désigne toute composition fictionnelle mettant en œuvre les catégories poétiques définitoires établies par Aristote (*La Poétique*) et, dans la continuité de ce dernier, par Georg Wilhelm Friedrich Hegel (*Cours d'esthétique*). Il consiste ainsi en la structuration d'une fable (*fabula*) fictionnelle basée sur un événement conflictuel qui survient entre des personnages agissant, dans un espace-temps déterminé. Ces catégories (fable, conflit, personnage, action, espace-temps), bien qu'employées, peuvent toutefois être réinventées. Le drame n'est plus aujourd'hui le « bel animal » organique aristotélo-hégélien. Travaillé par une « pulsion rhapsodique », il est une composition pluriforme, hybride qui, comme Jean-Pierre Sarrazac et ses collègues l'ont montré⁶, renouvelle considérablement les fondements poétiques de l'art théâtral.

Le drame est, d'emblée, théâtral et littéraire. Nous partons effectivement du postulat qu'il est une configuration située à l'intersection de l'art littéraire

• 6 – SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Mise en crise de la forme dramatique (1880-1910)*, *Études théâtrales*, n°s 15-16, 1999 ; SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Belford, Circé, 1999 ; SARRAZAC Jean-Pierre et al., *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2010 ; SARRAZAC Jean-Pierre et NAUGRETTE Catherine (dir.), *op. cit.* ; SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.

(construction verbale d'une fiction) et de l'art théâtral (construction destinée à être incarnée sur scène et donc informée par celle-ci⁷). Ses dimensions littéraires et théâtrales ne peuvent être séparées ou désunies, sans quoi nous aurions affaire non plus à un drame, mais à une composition uniquement littéraire (un roman, par exemple) ou à un canevas théâtral d'ordre technique. Dans leur ouvrage *Qu'est-ce que le théâtre?*, Christophe Triau et Christian Biet reconnaissent ce caractère hybride du drame lorsqu'ils se penchent sur la question de sa réception. Ils expliquent que le lecteur ou la lectrice d'un drame écrit « se livre à une série d'opérations complexes qui impliquent, de sa part, une connaissance de plusieurs codes », ceux de la scène et de l'œuvre littéraire⁸. Ils n'abordent d'ailleurs la question du texte dramatique qu'après avoir déplié, pendant plus de cinq cents pages, les conditions matérielles et événementielles du théâtre. La connaissance du fonctionnement de l'art théâtral est, expliquent-ils, un prérequis essentiel pour aborder le texte dramatique. Commentant les mots de Triau et Biet dans sa thèse de doctorat, Marcus Borja, que nous rejoignons, affirme plus explicitement encore cette hybridité. Il écrit qu'une « relation de complémentarité entre l'élément littéraire et l'élément théâtral » se joue dans le drame, celui-ci bénéficiant d'une « double nature qui fait sa spécificité et décourage toute tentative de le catégoriser de façon unilatérale, soit comme un genre littéraire, soit comme une technique théâtrale⁹ ».

L'intermédialité, prise en tant qu'axe épistémologique permettant de penser des phénomènes et des processus dynamiques et variables de rencontre entre des langages considérés d'ordinaire comme séparés, peut éclairer cette double nature¹⁰. Selon cette perspective, le drame est une configuration artistique singulière qui résulte d'une relation mouvante entre deux arts (théâtre et littérature) traditionnellement distincts et qui échappe par là aux frontières artistiques et disciplinaires

• 7 – Nous ne désignons pas ici ce que Jean-Pierre Sarrazac a qualifié de « devenir scénique » du texte, à savoir ce qui, dans le texte, « sollicite la scène », la « béance » qui ouvre le texte à la scène, la projette vers elle, que ce texte soit dramatique ou non. Voir SARRAZAC Jean-Pierre, « Devenir scénique », in Jean-Pierre SARRAZAC et al. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 62-65.

• 8 – TRIAU Christophe et BIET Christian, *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, 2006, p. 539.

• 9 – BORJA Marcus, *Dramaturgies en relation. Processus compositionnels d'écriture théâtrale collective : tendances et perspectives*, thèse de doctorat en études théâtrales, université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Universidade de Sao Paulo, sous la dir. de Joseph Danan, Sílvia Fernandes Telesi, 2015, p. 61.

• 10 – Plus globalement, l'intermédialité a déjà permis une nouvelle approche du théâtre, art « hypermédial » par excellence. Voir, notamment, CHAPPLE Freda et KATTENBELT Chiel (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006 ; et LARRUE Jean-Marc (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2015.

artificiellement établies. À ce titre, le drame est un objet « interartial », l'interartialité étant, comme le soutiennent Jean-Marc Larrue, Walter Moser ou Irina Rajewsky, une modalité spécifique d'intermédialité¹¹. Cette relation mouvante qui le caractérise est première. Jens Schröter souligne en effet que les études intermédiales amènent à reconnaître que

« ce ne sont pas les médias individuels qui sont premiers et qui se déplacent ensuite intermédialement de l'un vers l'autre, mais que c'est l'intermédialité qui est première et les "monomédias" clairement séparés sont le résultat de blocages, incisions et mécanismes d'exclusion institutionnels et réfléchis¹² ».

Il est donc question de voir le drame non comme un objet littéraire qui se parerait de théâtralité (ou inversement), mais comme un objet qui, d'emblée, appartient à la fois à ce qu'on identifie après coup comme étant la littérature et le théâtre. C'est pourquoi la présente étude considère les effets tant textuels (ceux qui opèrent sur la page) que scéniques (ceux qui opèrent sur la scène) des drames examinés.

Cette conception intermediale du drame offre la possibilité de s'extraire d'une pensée usuelle adoptant une perspective que Pierre Piret qualifie, à partir des travaux de Jacques Derrida, de logocentrique¹³. Le drame n'est plus considéré comme un objet incomplet à la théâtralité défailante qui, dans un mouvement de continuité, nécessiterait la complétion de la scène, la touche finale du plateau, pour devenir pleinement théâtral. Il est plutôt envisagé comme un objet théâtral à part entière, lié au plateau mais néanmoins distinct¹⁴. D'une logique de l'ajout

• 11 – LARRUE Jean-Marc, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *Theatre Research in Canada*, n° 2, vol. 32, 2011, [<http://search.ebsco-host.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=87084282&lang=fr&site=ehost-live&scope=site>], page consultée le 26-03-2019; MOSER Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in Marion FROGER et Jürgen Ernst MÜLLER (dir.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, 2007; RAJEWSKY Irina, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités*, n° 6 : « Remédier », 2005 [<https://id.erudit.org/iderudit/1005505ar>], page consultée le 03-04-2019.

• 12 – SCHRÖTER Jens, « Four Models of Intermediality », in Bernd HERZOGENTHATH (dir.), *Travels in Intermedia[lity]. Reblurring the Boundaries*, Hanovre, Dartmouth College Press, 2012, p. 16-19, cité et traduit in LARRUE Jean-Marc, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermediale et la résistance théâtrale », in Jean-Marc LARRUE (dir.), *Théâtre et intermédialité, op. cit.*, p. 28.

• 13 – PIRET Pierre, « L'écriture théâtrale (Prolégomènes théoriques) », in Fernand CROMMELYNCK : *une dramaturgie de l'inauthentique*, Bruxelles, Labor, 1999, p. 15-38.

• 14 – C'est pourquoi nous envisagerons, pour notre étude dramaturgique, les effets que le drame peut susciter sur le plateau sans en passer par l'exemple d'une mise en scène particulière. Le drame et ses effets sont appréhendés pour eux-mêmes, en dehors de toute actualisation scénique effective, laquelle n'offrirait d'ailleurs qu'une interprétation parmi d'autres possibles.

(la représentation scénique serait la mise en forme théâtrale du drame, lequel serait lui-même la mise en forme littéraire d'une intention première), nous passons à une logique de la suppléance : le drame est déjà un objet théâtral en soi, et s'actualise différemment sur la page et sur la scène.

Le caractère « interartial » du drame s'éprouve jusque dans les différents supports au travers desquels le drame peut exister. Celui-ci peut être écrit et accuse alors plusieurs états : il peut être un manuscrit ou un tapuscrit, selon qu'il est écrit sur papier ou par ordinateur, et peut exister en tant que livre ou texte numérique lorsqu'il est publié. Il peut être aussi proféré et matérialisé au travers des trois dimensions de la scène. Aucune de ces modalités ne le conditionne. L'édition théâtrale constitue un canal de consécration et de diffusion parmi d'autres, dont le fonctionnement dépend qui plus est d'impératifs commerciaux et économiques spécifiques qui ne la rendent pas toujours facile d'accès ; tous les drames ne sont donc pas publiés. Mais le simple fait d'en passer par l'écrit ne suffit pas à déterminer le drame. Ce dernier, comme évoqué plus haut, peut être composé par le biais d'improvisations sans jamais en passer par une fixation écrite. Nous pourrions imaginer également qu'un drame soit inventé et conservé exclusivement sous la forme d'enregistrements audio. Le drame n'est pas non plus réductible à son statut oralisé et « scénifié ». La mise en scène, bien que demeurant un canal de consécration et de diffusion majeur, n'est pas une voie unique, ni systématique. Aussi un drame peut-il ne pas être porté à la scène et exister uniquement sous forme écrite.

Les critiques proclamant l'obsolescence du drame au regard de la mise à mal du modèle représentationnel semblent ne porter que sur un état bien précis du drame. Elles font référence au drame écrit, qui serait nécessairement composé avant et sans lien avec une création scénique concrète et qui, parce qu'il passe par la page (papier ou numérique), ne pourrait être concerné par la logique présentative, laquelle serait exclusivement une affaire de plateau. C'est pourquoi notre réflexion se concentre sur des drames écrits (ce que nous appelons des textes dramatiques), dans le but de montrer en quoi, même lorsqu'il est écrit, le drame peut déjouer le modèle théâtral de la représentation, c'est-à-dire mettre à mal la figuration mimétique du monde et l'antécédence de sa composition vis-à-vis d'une création scénique effective. Le drame n'étant réductible ni au livre, ni à la performance scénique, sont envisagés des textes dramatiques publiés et non publiés, joués et non joués¹⁵.

• 15 – L'étude de l'articulation de la genèse du drame à la genèse scénique porte toutefois, inévitablement, sur des drames joués uniquement.

L'écrivain et l'écrivaine dramatiques

Nous désignons par les termes d'écrivain et écrivaine (ou auteur et autrice¹⁶) dramatique l'artiste qui prend en charge l'écriture du drame et fait de cette activité une fin en soi. Cette précision est essentielle dans la mesure où elle dégage une figure artistique spécifique. Aujourd'hui, la diversité de la création textuelle est telle que tous les métiers du théâtre sont susceptibles d'assumer l'écriture du texte d'un spectacle. C'est par exemple le cas de la metteuse en scène Christiane Jatahy, ou des acteurs du Raoul Collectif. Pour ces artistes, l'écriture n'est pas une fin en soi, mais une activité secondaire qui, par nécessité, s'ajoute à une autre pour la compléter. Ces artistes sont ce qu'on pourrait nommer, à la suite de la distinction établie par Roland Barthes, non pas des écrivains et écrivaines, mais des écrivants et écrivantes¹⁷. Tandis que pour les premiers l'écriture est un acte valant pour lui-même, qui implique un travail minutieux de la matière langagière, elle est, pour les seconds, un moyen, un outil visant un but extérieur à elle-même.

Cette distinction est d'ailleurs souvent actualisée dans les discours de revendication (autoprésentation) et de reconnaissance (présentation par les pairs, les institutions, la presse et le grand public, mais aussi prix décernés) des artistes. La plupart du temps, les écrivants et écrivantes, bien que s'adonnant à l'écriture, ne se présentent pas et ne sont pas présentés ni reconnus (ou tout du moins pas premièrement) comme des artistes d'écriture. Leur autre fonction artistique prévaut, est davantage mise en avant. Elles et ils sont identifiés non pas comme des écrivains et écrivaines de théâtre, mais comme des artistes de théâtre qui, en plus de leur activité première, écrivent. Sans doute est-ce pour cette raison que ce type d'artistes, à en croire certains discours universitaires et artistiques, n'est pas touché par le prétendu caractère obsolète du drame. La figure traditionnelle de l'écrivain et écrivaine dramatique est ici supplantée et cette substitution supposerait que les critiques d'obsolescence portées à l'égard du drame n'auraient plus lieu d'être. Partant, seule la figure de l'écrivain et écrivaine dramatique nous intéresse ici.

Selon cette même idée, ne sont considérés que les écrivains et écrivaines qui n'assument pas d'autres fonctions artistiques, ou bien qui en assument d'autres de manière occasionnelle seulement (l'écriture reste leur pratique artistique

• 16 – Dans le cadre de cette étude, les termes d'écrivain/écrivaine et d'auteur/autrice sont employés comme des synonymes. Remarquons toutefois qu'ils peuvent désigner des réalités bien différentes, le premier terme renvoyant à la problématique de l'écriture et le second, à la problématique de l'auctorialité.

• 17 – BARTHES Roland, « Écrivains et écrivants » (1960), in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 147-154. Bien que Barthes s'attache à différencier l'écrivain de l'écrivain en se focalisant sur la question de l'engagement, certains de ses critères de distinction s'avèrent utiles pour éclairer la diversité des pratiques actuelles d'écriture pour le théâtre.

majoritaire). Cela suppose qu'elles et ils n'écrivent pas, ou pas exclusivement ni majoritairement, pour une pratique scénique personnelle. Elles et ils composent, uniquement ou principalement, pour d'autres. Les artistes qui cumulent continuellement la fonction d'écrivain ou écrivaine et une autre fonction théâtrale sont effectivement moins ciblés par les discours taxant l'écriture dramatique de désuète, sans doute parce que leur « double casquette » assurerait une modernisation de la pratique d'écriture par la supposée réduction de l'écart temporel entre la composition du drame et la création scénique. Il en va ainsi des artistes qui sont à la fois écrivains ou écrivaines et metteurs ou metteuses en scène. Pourtant, comme l'a montré Marion Cousin dans sa thèse de doctorat¹⁸, seule une partie spécifique des artistes qui assument ces deux fonctions met réellement cet écart temporel en cause. Il s'agit, selon la dénomination de Cousin, des « auteurs en scène » (Joël Pommerat, Rodrigo García, Angélica Liddell...) À en croire Danan, ces artistes sont effectivement à différencier des « auteurs-metteurs en scène » (Céline Delbecq, par exemple), qui écrivent d'abord leur texte, puis le mettent en scène, et dont le processus de création s'organise donc en deux temps de création séparés¹⁹.

Le spectacle théâtral

Quelle que soit la spécificité dramaturgique ou génétique de leur écriture, tous les écrivains et toutes les écrivaines dramatiques œuvrent, à l'instar des autres artistes, techniciens et techniciennes de l'art théâtral (créateur ou créatrice scénique²⁰, interprètes, scénographe, créateur ou créatrice sonore, régisseur ou régisseuse technique...), à la création d'un spectacle. Nous parlons bien de « spectacle » et non, comme le veut le langage technique et courant, de « représentation ». D'une part, cet usage permet d'éviter toute confusion due à la polysé-

• 18 – COUSIN Marion, *L'Auteur en scène : analyse d'un geste théâtral et dramaturgie du texte né de la scène*, thèse de doctorat en études théâtrales, université Sorbonne Nouvelle Paris 3, sous la dir. de Jean-Pierre Ryngaert, 2012.

• 19 – DANAN Joseph, « Le modèle rêvé d'une scène sans modèle », *Registres*, Hors série n° 4 : « Écrire pour le théâtre aujourd'hui. Modèles de représentation et modèles de l'art », 2015, p. 13.

• 20 – Nous désignons par ce terme le ou la responsable artistique de l'élaboration scénique du spectacle, l'« orchestrateur » ou l'orchestratrice, pour reprendre le terme de Danan, du versant scénique du spectacle (DANAN Joseph, « Portait du metteur en scène en maître des cérémonies », in Izabella PLUTA [dir.], *Metteur en scène aujourd'hui. Identité artistique en question ?*, Rennes, PUR, 2017, p. 254). Elle ou il coordonne les différents corps de métiers en salle de répétition (interprète, scénographe, costumier ou costumière, régisseur ou régisseuse technique...) et détermine l'orientation artistique de la performance scénique. Cette dénomination comprend la figure du metteur ou de la metteuse en scène, mais ne s'y réduit pas. Ce dernier terme ne semble effectivement plus apte à recouvrir l'ensemble des pratiques diverses de créations scéniques. Lorsqu'il n'y a, par exemple, pas de texte à porter à la scène, peut-on encore parler de mise en scène, et donc de metteur ou de metteuse en scène ?

mie du terme « représentation », déjà soulignée ; lorsqu'il ne sera pas question du « modèle de la représentation » évoqué plus haut, qui englobe les questions esthétique et génétique, la notion de « représentation » désignera spécifiquement la figuration mimétique. D'autre part, le mot « représentation » ne semble aujourd'hui plus pouvoir englober la diversité des pratiques théâtrales. Il paraît effectivement impropre à qualifier les formes théâtrales qui présentent plus qu'elles ne représentent, et les performances scéniques dont le texte est composé en même temps que et à partir de tous les autres éléments du spectacle.

Le terme de « spectacle » n'est donc pas à prendre ici en son sens d'événement grandiose qui impressionne par les effets remarquables qu'il produit. Il est à entendre, dans la continuité de son sens latin (*spectaculum*), comme un événement artistique vivant « qui se présente au regard²¹ » d'autrui (on retrouve ici le pendant du sens étymologique du « théâtre », issu du grec *teatron*, le « lieu d'où l'on voit »). Plus précisément, nous définissons le spectacle théâtral comme une présentation artistique vivante et publique, produite par la combinaison de plusieurs actes créateurs qui relèvent de disciplines artistiques différentes (écriture, création scénique, scénographie, interprétation...)

Le spectacle de théâtre se prépare, pour ce qui est de sa dimension scénique à tout le moins, dans un lieu où se rassemblent *a minima* les interprètes et un créateur ou une créatrice scénique (dans certains cas, comme pour la création collective, il peut s'agir de mêmes personnes). Ce lieu peut être une salle de théâtre à proprement parler, avec une scène, des gradins et des coulisses, ou un espace de travail dépourvu de scène en tant que telle ; celle-ci est alors déterminée dans l'espace par l'équipe rassemblée. Quelle que soit sa configuration, ce lieu est désigné ici de manière générique comme étant la salle de répétition. Quel que soit, aussi, le type de travail qu'il accueille. Nous parlons ainsi de salle de répétition lorsqu'est réalisé un travail de recherche, d'exploration « gratuite » de possibilités scéniques qui n'obéissent pas (ou pas encore) à l'impératif de constitution d'un spectacle (la salle de répétition fait alors office d'espace de laboratoire), autant que lorsqu'est réalisé un travail d'élaboration de la performance scénique guidé par la finalité d'une présentation publique (période plus communément désignée par le terme de répétitions).

• 21 – Définition de spectacle, [<https://www.cnrtl.fr/definition/spectacle>], page consultée le 17-06-2022.

Jean-Marie Piemme, Thomas Depryck, Pauline Peyrade... et les autres

Notre problématique nécessite, pour éviter de se perdre dans des généralités, d'en passer par des analyses empiriques approfondies. Ceci implique de se limiter à un corpus restreint, représentatif du phénomène étudié. Cette représentativité se manifeste dans l'exemplarité et la diversité des cas de figure analysés. Dans cette perspective, les drames et processus de création des écrivains et écrivaine dramatiques Jean-Marie Piemme, Thomas Depryck et Pauline Peyrade retiennent notre attention. Tous trois participent en effet à la mise en cause du modèle de la représentation, tant au niveau esthétique qu'au niveau génétique, mais empruntent des voies différentes, que nous détaillerons. Pour une question de faisabilité évidente, ce sont des cas issus de la production et de la pratique de ces trois mêmes artistes qui sont successivement étudiés, bien qu'il n'y ait pas de lien causal entre la mise en cause du modèle représentationnel au niveau dramaturgique et celle au niveau génétique. L'analyse méticuleuse de leur travail demande un effort important de familiarisation avec leurs écritures, qui peut être difficilement multiplié à l'envi. Cette restriction a le mérite de faire ressortir avec précision les singularités de leurs démarches artistiques.

L'intérêt de ce choix de corpus réside par ailleurs dans la faible proportion d'études qui sont actuellement consacrées à Jean-Marie Piemme, Thomas Depryck et Pauline Peyrade, alors qu'elle et ils sont joués, publiés, traduits et primés dans plusieurs pays européens. Analyser leurs productions et processus de création contribue à combler ce manque. Cela permet en outre d'ouvrir les études théâtrales à d'autres artistes dramatiques que celles et ceux toujours cités et étudiés.

C'est par l'activité de dramaturge que Jean-Marie Piemme fait ses premiers pas dans le monde du théâtre. D'abord membre de l'Ensemble Théâtral Mobile, dont il accompagne, à partir de 1974, les créations de Marc Liebens aux côtés de Michèle Fabien, puis dramaturge de Philippe Sireuil, il devient, en 1984, le dramaturge de La Monnaie, l'Opéra national belge alors dirigé par Gérard Mortier. En 1986, il écrit son premier texte de théâtre, *Neige en décembre*, qui est monté l'année suivante par François Beukelaers au Théâtre de la Place à Liège. Il se tourne alors de manière exclusive vers l'écriture dramatique. Il est aujourd'hui l'auteur de près de cent pièces.

Thomas Depryck fait quant à lui la connaissance d'Antoine Laubin sur les bancs de l'Université libre de Bruxelles, en 2001. Ensemble, ils rejoignent la troupe universitaire des « Cromédiens ». En 2004, au sortir de l'Université, neuf membres de la troupe, eux compris, poursuivent leur activité théâtrale commune en montant, sous la dénomination « collectif De Facto », deux spectacles en marge

des institutions théâtrales. Le groupe se professionnalise ensuite progressivement et monte, sous la direction de Laubin, *Les Langues paternelles*, son premier spectacle institutionnel joué en 2009 au Centre Culturel Jacques Franck à Bruxelles, qui cumulera près de cent dates de présentation à travers la Belgique, la France, la Suisse et le Brésil. En 2011, la professionnalisation de la compagnie De Facto est actée, celle-ci passant du même coup sous la direction artistique exclusive de Laubin. Depryck continue alors d'assurer la dramaturgie des spectacles, ainsi que l'adaptation des romans et films qui inspirent parfois ces derniers. Il se met également à l'écriture dramatique, qu'il pratique aujourd'hui dans et hors du contexte de De Facto.

Pauline Peyrade, elle, se forme d'abord à la mise en scène au sein de la Royal Academy of Dramatic Art de Londres, avant de rejoindre l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (Ensatt) de Lyon pour y suivre un cursus d'écriture dramatique. Elle y écrit son premier texte publié, *Ctrl-X*. En 2015, elle fait la rencontre de la circassienne Justine Berthillot pour la présentation d'un « Sujet à Vif » au Festival d'Avignon. De cette rencontre naît une compagnie commune, Morgane, dont les spectacles explorent les relations entre le cirque et l'écriture. En parallèle de son travail pour Morgane, Peyrade écrit plusieurs drames primés ainsi qu'un roman, *L'Âge de détruire*, qui obtient le Prix Goncourt du premier roman 2023 et est adapté à la scène par l'autrice et sa complice circassienne.

Il n'est sans doute pas anodin que tous trois aient entretenu, avant, au début ou pendant leurs parcours d'écriture, un lien étroit avec la création théâtrale autrement que par le biais de l'écriture. Ce lien leur vaut de posséder une connaissance et une expérience pratiques de la création théâtrale, et favorise assurément une conception de l'écriture dramatique en tant que pratique théâtrale parmi d'autres.

L'analyse dramaturgique de leurs textes, qui occupe la première partie de l'ouvrage, s'appuie sur les versions publiées des textes édités et, pour les textes non édités, sur les ultimes versions tapuscrites transmises par les auteurs. Elle entend examiner les différentes composantes des drames (action, espace-temps, personnages, énonciation, énoncés) à la lumière de la logique représentative de la performance scénique (accentuation de la contingence, de l'inchoativité, de la présence, de la dimension expérientielle...), afin d'évaluer la façon dont les unes peuvent être informées par l'autre. Il s'agit ainsi de détecter des procédés de construction dramatique qui déjouent la représentation, la mettent fortement en tension avec la présentation.

Dans la mesure où elle envisage la rencontre de la genèse textuelle avec la genèse scénique, l'étude des processus de création qui occupe la deuxième partie demande que soient couplées les approches génétiques européenne et anglophone

distinguées par Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Dominique Budor dans leur ouvrage-clef sur la génétique théâtrale²². Il est question d'appréhender la genèse du drame à partir de ses différentes versions, mais aussi la genèse de la performance scénique sur base des répétitions. La question du drame reste toutefois au centre de notre attention. La création textuelle n'est pas envisagée sans la création scénique, néanmoins cette dernière est uniquement considérée au travers des relations qu'elle entretient avec la genèse du drame. L'étude repose sur un dossier génétique (c'est-à-dire « l'ensemble matériel de documents et manuscrits se rapportant à la genèse²³ » établi à des fins de recherche) qui est volontairement restreint. Pour chaque cas analysé, n'ont été gardés que les documents témoignant de l'articulation de l'écriture du drame à la création scénique. Il n'est effectivement pas question de procéder à une analyse génétique complète et détaillée reconstituant, autant que possible, le trajet de rédaction et/ou d'invention scénique – une telle entreprise ferait l'objet d'un ouvrage entier. Il s'agit plutôt, par le biais d'outils méthodologiques empruntés à la génétique théâtrale, de dégager la façon dont l'écriture dramatique et la création scénique se rencontrent.

Les documents sélectionnés comprennent des versions tapuscrites intermédiaires des textes en cours de création, mais aussi des notes²⁴ des metteurs et metteuses en scène impliqués (Philippe Sireuil, Jean Boillot, Antoine Laubin, Sébastien Chollet et Justine Berthillot), qui nous ont été généreusement partagées par les artistes. Notre participation, en tant qu'assistante stagiaire à la mise en scène, à la création du spectacle *Bruxelles, printemps noir*, dont Piemme signe le texte et Sireuil la mise en scène, complète en outre cette base documentaire par notre observation directe du processus de création – observation qui n'a pas été possible pour les autres cas étudiés, dont la création a précédé notre travail de recherche. De surcroît, afin de pallier les limites de la méthode génétique documentaire (part immatérielle de la création non conservée, documents perdus, réticence vis-à-vis du partage de documents personnels, absence de tri préalable...), des entretiens semi-directifs²⁵ ont été réalisés par nos soins avec les trois artistes du

• 22 – GRÉSILLON Almuth *et al.*, « Pour une génétique théâtrale : prémisses et enjeux », in Almuth GRÉSILLON *et al.* (dir.), *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS, 2010, p. 5-22.

• 23 – BIASI Pierre-Marc (de), *La Génétique des textes*, 2000, Paris, Armand Colin, 2005, p. 30.

• 24 – LANDIS Johannes, « Un objet pour la mémoire contemporaine. Les documents génétiques écrits de mise en scène », in Sophie PROUST et Sophie LUCET (dir.), *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*, Rennes, PUR, 2017, p. 69-78.

• 25 – Pour chaque entretien, nous avons préparé un guide d'entretien personnalisé qui comportait toutefois les mêmes questions générales, afin de faciliter la comparaison des processus de création. Ce guide n'a pas été partagé aux artistes interviewés pour préserver la spontanéité des échanges, mais les discussions ont chaque fois été précédées d'une présentation de nos recherches et d'une brève explication de ce qui, dans leur travail, suscitait notre intérêt. Les entretiens ont été

corpus²⁶ et avec les metteurs et metteuses en scène impliqués²⁷. En plus d'apporter des compléments d'information et de confirmer ou infirmer des hypothèses d'interprétation procédant de l'analyse des documents, ces entretiens permettent de faire émerger, autant que faire se peut, l'expérience du processus de création (hésitations, réflexions ou prises de décision orales qui n'ont pas été consignées par écrit...) Le croisement des propos des différents artistes associés autour d'un même spectacle a en outre permis d'atténuer la subjectivité des points de vue et la fragilité des souvenirs inhérentes à l'exercice de l'entretien.

Nous l'avons évoqué, la restriction du corpus à trois écrivains et écrivaines répond à des exigences de faisabilité : analyser rigoureusement la structure dramatique et le processus de création de drames, appartenant qui plus est à des artistes encore peu étudiés, tout en veillant à saisir la singularité du geste artistique dans lequel ils s'inscrivent, n'autorise pas une multiplication des cas d'étude. Toutefois, dans un désir d'appuyer l'exemplarité déclarée, nos analyses sont mises en perspective par le biais de courtes études d'autres cas issus du paysage théâtral européen, nord-américain et sud-américain qui témoignent d'une même mise en cause du modèle représentationnel (par ordre de mention : Pascal Rambert, Dea Loher, Virginie Thirion, Edgar Chías, Denis Diderot, Luigi Pirandello, Jean Genet, Peter Handke, Rodrigo García, Tim Crouch, Maya Arad Yasur, Paul Sirett, Daniel Lemahieu, Gwendoline Soublin, Jean Giraudoux, Marguerite Duras, Tom Lanoye, Antonio Rojano, Pascal Brullemans, Olivier Saccomano, Ronan Chéneau, Megan Terry, Caryl Churchill, Helen Edmundson). Ces divers échos soulignent la dimension transnationale et croissante du phénomène, mais révèlent aussi, dans une perspective plus diachronique, ses liens avec des démarches passées qui l'ont préparé.

enregistrés (à l'exception de celui avec Antoine Laubin) et les extraits exploités ont été soumis à l'approbation des artistes.

• 26 – Ces entretiens ont été conduits en visio-conférence les 24 juin (avec Piemme), 29 juin (avec Peyrade) et 30 juin (avec Depryck) 2020. L'entretien avec Piemme est conservé aux Archives et musée de la Littérature (Bruxelles) sous la cote MLVE 00806. Chaque extrait issu de ces trois entretiens sera rapporté entre guillemets ou en un pavé citationnel sans référencement indiqué, sauf lorsque le contexte ne permet pas d'attribuer clairement la citation.

• 27 – Ces entretiens ont été menés le 8 septembre 2020 à Bruxelles (avec Laubin), le 3 mai 2021 à Bruxelles (avec Sireuil), le 10 février 2022 par visio-conférence (avec Berthillot), le 14 février 2022 à Bruxelles (avec Chollet) et entre le 4 mars 2021 et le 23 août 2022 par e-mail (avec Boillot). L'entretien avec Sireuil est conservé aux Archives et musée de la Littérature (Bruxelles) sous la cote SPAT 02346. Chaque extrait issu de ces entretiens sera rapporté entre guillemets ou en un pavé citationnel sans référencement indiqué, sauf lorsque le contexte ne permet pas d'attribuer clairement la citation.

Le drame à l'aune de la présentation : saisir un phénomène en cours

Notre intention est d'examiner une mutation du drame en particulier. Celle-ci n'en exclut pas d'autres, ni n'abolit celles qui la précèdent. Tout ne doit pas se lire au travers de la problématique représentation/présentation. Celle-ci constitue plutôt une porte d'entrée spécifique pour appréhender les écritures dramatiques contemporaines. Dans le même ordre d'idée, nous étudions les ressorts d'une pratique d'écriture spécifique, sans volonté de produire de quelconques hiérarchies. Toutes les pratiques d'écriture dramatique d'aujourd'hui ne remettent pas en cause le modèle représentationnel. En d'autres termes, il n'est pas question d'adopter une perspective présentiste ou, selon l'expression de Sarrazac, « contemporanéiste²⁸ », et de faire de ce phénomène un trait unique et radicalement contemporain, qui succéderait à et romprait définitivement avec d'autres démarches d'écriture, les rendant du même coup désuètes. Les caractéristiques poétiques et les modes d'écriture que nous identifions trouvent leurs racines dans des expérimentations passées, et coexistent avec d'autres traits poétiques et d'autres méthodes de composition dramatique.

Avec Franck Bauchard, nous reconnaissons en outre qu'il est « difficile de conclure sur des mutations complexes, instables et encore inachevées²⁹ ». Là est la difficulté de la critique universitaire portant sur des pratiques artistiques qui lui sont concomitantes et qui se caractérisent par une large variété des voies empruntées. L'ambition de cette étude est moins de tirer des conclusions que de repérer une tendance, d'en dessiner les contours, d'en penser certains enjeux et de la situer vis-à-vis d'une doxa universitaire et artistique. Autrement dit, de poser des jalons partiels et parcellaires, pour reprendre l'expression³⁰ de Chevallier, d'une réflexion qui mérite d'être poursuivie.

• 28 – Voir SARRAZAC Jean-Pierre, *Critique du théâtre 2. Du moderne au contemporain, et retour*, Strasbourg, Circé, 2015.

• 29 – BAUCHARD Franck, « Du texte au théâtre : de la culture de l'imprimé aux environnements numériques », *Liberté*, vol. 52, n° 3, 2011, p. 76, [<https://www.erudit.org/en/journals/liberte/2011-v52-n3-liberte1808503/64052ac.pdf>], page consultée le 26-12-2018.

• 30 – CHEVALLIER Jean-Frédéric, *op. cit.*, p. 135.