

COGITO_ERGoGRü_#02

fanzine du GRü_Théâtre du Grütli_Genève, mai_09

Name	Page
▼ ÉCRIRE LE THÉÂTRE	
▼ Michèle Pralong	
LES AUTEURS, ICI ET MAINTENANT	04
▼ Sofie Kokaj	
TERRITOIRES AMOUREUX	06
▼ Francine Wohnlich	
OUVRIR UNE SCÈNE	10
▼ Sylviane Dupuis	
LE THÉÂTRE, INSTRUMENT D'UTOPIE ?	16
▼ Elisabeth Kargl	
TRADUIRE L'ÉTRANGETÉ	20
▼ Emile Lansman	
DES AUTEURS VIVANTS VIVANTS VIVANTS	28
▼ Arielle Meyer MacLeod	
COMMENT PEUT-ON ÊTRE DRAMATURGE ?	34
▼ Enzo Cormann	
ARTISANS POÉLITIQUES	40
▼ Blandine Masson	
LA RADIO, AUTRE SCÈNE	44

L'auteur n'écrit pas.-

L'auteur est dans le pétrin. Il a du temps. Pour lire et se relire, angoisser, regarder des séries à la télé, par exemple *Californication* où l'on voit un auteur ne pas écrire mais sans trop angoisser ni lire ou se relire. L'auteur a du temps pour faire des petits bouts, serveur, gardien de musée, *texter* dans la pub, du temps pour enseigner, le français, le bantou, les échecs ou toute autre discipline dans laquelle il montre des aptitudes. Rarement l'écriture parce qu'en régions francophones il est entendu que cela ne s'enseigne pas, ne s'accompagne pas (cf p.41), que cela relève d'un talent pur et inné-nable. Eventuellement, il a même du temps pour la lutte syndicale. Pas inutile parce qu'il n'est décidément pas la seule bête à plume dans le pétrin. Mais alors il s'emploie à travailler le monde avec des outils de réalité, ce qui peut singulièrement court-circuiter ses besoins de l'imaginaire.

L'auteur écrit sur commande.-

Il est dans un contrat d'échange. Soit il s'agit d'une rémunération correcte : 10'000 francs pour l'écriture d'une pièce est considéré comme correct, même si pour un travail de 4 à 6 mois, ce n'est pas énorme. Soit la rémunération n'est pas correcte, mais le fait d'être choisi, désiré, peut fonctionner comme démarreur. Le texte est écrit. L'auteur doit trouver un réalisateur. L'auteur est dans le pétrin.

Le spectacle a du succès.-

Tant mieux. C'est gratifiant pour l'auteur, pour le metteur en scène, pour les acteurs, pour le scénographe, pour le costumier, pour les techniciens, etc... pour le théâtre aussi. Mais le seul qui a vraiment besoin d'un grand succès pour être gratifié financièrement, c'est l'auteur. Car lui seul est hors de la logique du marché subventionné et donc du salariat mensuelisé. Lui seul dépend du marché commercial et touche des droits d'auteur en rapport direct avec le nombre de spectateurs.

L'AUTEUR DE THÉÂTRE par Michèle PraLONG

OU BIEN IL N'ÉCRIT PAS

OU BIEN IL ÉCRIT

ou bien il écrit sur commande

ou bien il écrit de son propre chef

LE TEXTE EST ÉCRIT

ou bien l'auteur fait le metteur en scène

ou bien l'auteur cherche un metteur en scène

ou bien il n'en trouve pas

ou bien il en trouve un

LE TEXTE EST MONTÉ

ou bien le spectacle a du succès

ou bien le spectacle n'a pas de succès

L'auteur écrit de son propre chef.-

Il compose une pièce, une épopée, un haïku, un texte, un matériau, une proposition, une partition, des règles du jeu, des didascalies, un mode d'emploi, un jeu de pistes... Bref, il écrit des mots dont il pense que la seule publication, c'est-à-dire la seule lecture, ne suffira pas à les faire respirer. Des mots qu'il juge gros d'un potentiel de réalisation scénique. Le texte est écrit. L'auteur doit trouver un réalisateur. L'auteur est dans le pétrin.

L'auteur fait le metteur en scène.-

Il rédige un projet. Il cherche des fonds. Il engage une équipe. Le texte est monté. Et l'auteur risque fort que plus personne ne s'intéresse à son écriture, pensant qu'il se la réserve. L'auteur est dans le pétrin.

L'auteur cherche un metteur en scène.-

Il faut envoyer le texte aux théâtres, aux comités de lecture, aux metteurs en scène. Si l'auteur connaît ces instances, c'est bien. S'il ne les connaît pas, l'auteur est dans le pétrin. Les théâtres répondent *nous n'avons pas de comité de lecture*, les comités de lecture *nous n'avons pas de metteurs en scène* et les metteurs en scène *nous n'avons pas envie*. Les Athéniens s'attendent là: il faut susciter le désir. Et ce désir-là, celui d'un metteur en scène pour un texte, il ne se force pas. Du moins en terres francophones. Passer commande d'une mise en scène suspect par chez nous. Dans le meilleur des cas, l'auteur trouve un metteur en scène. Le texte est monté.

Rem: les Allemands par exemple ne voient pas les choses ainsi. Bien souvent, le directeur d'un théâtre sollicite un metteur en scène sur un texte précis. C'est la pièce qui est choisie d'abord, et ensuite seulement son réalisateur scénique, sans que l'idée de commande ne déprécie quoi que ce soit. Manière de poser le texte comme premier. Et d'inverser la chaîne désirante ou du moins de la mettre à plat. La preuve peut-être que l'idée du Dichter, du poète, y est toujours une notion forte.

Le spectacle n'a pas de succès.-

Tant pis. Le metteur en scène, les acteurs, le scénographe, le costumier, les techniciens sont affectés. Salariés mais affectés. L'auteur est affecté et pas ou peu rémunéré.

Rencontres à Avignon, 1981. Michel Vinaver, écrivain, vient de détailler le malaise de l'écriture dramatique contemporaine et d'annoncer un train de mesures possibles pour valoriser davantage les œuvres d'auteurs vivants. Il a pris le temps d'une étude approfondie et d'une publication qui fera date : *Le Compte rendu d'Avignon - Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*. Antoine Vitez, metteur en scène, prend la parole après lui : il balaie l'ici et maintenant, pour émettre l'hypothèse que le théâtre ne peut se déployer que dans l'ailleurs autrefois. Au mieux dans l'ici autrefois ou dans l'ailleurs maintenant. Vitez a monté Vinaver, il a programmé et fait découvrir de nombreux auteurs vivants, mais le voilà qui met en doute la capacité du théâtre à se mettre en prise directe avec son temps. * Vinaver raconte très bien la stupeur qui a suivi la déclaration de Vitez (*L'art du Théâtre* #10).

Cette tension douloureuse entre auteurs, qui cherchent leur place dans les théâtres, et metteurs en scène, qui préfèrent souvent puiser dans le répertoire, n'a pas disparu. Du moins en terres francophones. Bruno Tackels : « Auteur est devenu une case pour technocrates culturels, le nom pour cacher l'absence, le vide d'amour, l'incapacité d'un temps à regarder l'écriture qui fleurit autour d'elle ». L'Angleterre en revanche a su entendre et faire entendre les paroles de ses jeunes auteurs, notamment grâce au culot du Royal Court Theater dès la fin des années 80. Exemple de la réussite du volontarisme d'une scène, fortement relayé par la radio (la BBC). En produisant à un rythme soutenu de nouvelles écritures, ce théâtre a fait chambre d'écho pour de nombreux auteurs, tels Mark Ravenhill, Sara Kane ou encore Conor McPherson. Des noms que l'Allemagne, très vite, puis d'autres pays européens ont mis à l'affiche.

Points de vue

Durant nos trois premières saisons au Grütli, même si l'attention la plus forte a été portée sur l'acteur, avec la création de collectifs d'interprètes engagés plusieurs mois, et sur le metteur en scène, avec une incitation à l'échange entre créateurs, plusieurs auteurs vivants ont été montés : Bertholet, Mouawad, Lauwers, Barker, Roman (traducteur d'Eschyle), Grosset, Keane, Maxwell, Schlurick, Jelinek, Wohnlich, Brambilla, Garieri,...

En février 2009, au moment où Mathieu Bertholet terminait ses trois ans d'association avec le Grütli, nous avons organisé une plateforme de discussion autour des écritures contemporaines. Plusieurs contributions de ce fanzine **GoGrü#2** en sont comme des échos : un *comment j'écris* de Sylviane Dupuis ^(p.16); une réverie de Francine Wohnlich sur le je dans l'écriture théâtrale ^(p.10); un plaidoyer d'Enzo Cormann pour l'enseignement de l'écriture ^(p.40); une réflexion d'Arielle Meyer MacLeod sur le statut de dramaturge d'un dramaturge ^(p.34). Quatre autres textes s'y ajoutent : un entretien avec Elisabeth Kargl, spécialiste en traductologie et analyste de la réception d'Elfriede Jelinek en France ^(p.20), une rencontre avec Sofie Kokaj, auteure sollicitée par Maya Bösch pour son prochain spectacle, *Déficit de larmes* ^(p.06), des informations sur France Culture données par Blandine Masson, et enfin une discussion avec l'éditeur belge Emile Lansman ^(p.28). C'est ainsi par la multiplication des points de vue qu'est tentée l'approche du poète, de l'auteur au théâtre.

OUI, LA PRESSION DU TEMPS DONNÉ DES RÉPÉTITIONS
EST CELUI QUI ME CONVIENT IDÉALEMENT.
JE NE SURVIURAIS PAS À UNE COMMANDE « HORS TEMPS ».
JE N'AURAIS TOUT SIMPLEMENT RIEN À DIRE.

Quelques questions à Sofie Kokaj avant une première semaine de répétitions du spectacle monté la saison prochaine par Maya Bösch, co-directrice du Grütli : *Déficit de larmes*. Une création nourrie par la parole des acteurs interrogés sur leur rapport au monde. Pas de texte en amont des répétitions, deux textes à l'arrivée, l'un joué, l'autre écrit. Explications avec une auteure dont le bureau est le plateau.

Tu vas collaborer avec Maya Bösch l'an prochain sur *Déficit de larmes*, un projet qui t'intègre complètement au travail de répétition. As-tu déjà travaillé comme cela, à ce point intriquée dans le faire scénique, en *temps réel*?

Pour autant que je me souvienne, je n'ai jamais écrit qu'en temps réel, et presque essentiellement en fonction des créations vivantes dans lesquelles j'étais impliquée, que ce soit comme actrice, assistante, dramaturge ou metteuse en scène. C'est la scène qui me fait écrire. J'ai parfois produit des supports textuels en amont, mais l'écriture a lieu surtout pendant / pour la création en cours.

En ce qui concerne l'invitation de Maya, c'est la première fois que l'écriture est mon travail principal.

Est-ce une bonne pression pour toi de te savoir en charge d'une production textuelle à réaliser durant le temps donné des répétitions?

Le temps de l'écriture, en création, est un temps quotidien. J'aime bien écrire un premier texte, brut, sur lequel la suite puisse se fonder. A partir de là, tout le réel modifie la matière écrite. Ce réel c'est alors autant une publicité, un poème, un texte théorique, un extrait de film, une réflexion d'acteur, la transcription d'une improvisation, une conversation dans la cuisine, une chanson, un rêve. Oui, la pression du temps donné des répétitions est celui qui me convient idéalement. Je ne survivrais pas à une commande « hors temps ». Je n'aurais tout simplement rien à dire. Si ce n'est en réponse à l'acte vivant de la scène et de la vie très conditionnée et condensée que provoquent les périodes de création.

Tu es aussi interprète et performeuse. Je me suis demandée si, lorsque tu écris, tu vois le spectacle d'en face ou plutôt de l'intérieur?

Je crois que ma ballade est toujours la même. Je me promène mentalement dans les limites d'un espace scénique plus ou moins dessiné, portant avec moi une part de l'inconscient de celle ou de celui qui m'invite (ou ma propre part d'inconscient dans le cas où je mets en scène), et j'essaie de connecter ces « silences » à des morceaux de réalités extérieures. Je tente de nommer ces zones d'incidences entre un dedans qui n'est pas le mien et un dehors qui est à tout le monde. Je suis peut-être comme un spectateur qui erre dans le lieu de travail quand il n'y a plus

▼ Sofie Kokaj

TERRITOIRES AMOUREUX

interview de Michèle Pralong

+ Sofie Kokaj, auteure-artiste de 36 ans, vit en Belgique. Elle a suivi une formation en danse contemporaine et classique et une formation en mise en scène, en jeu. Elle est autodidacte en écriture et pratique la méditation. Depuis 1995, elle a travaillé en tant qu'actrice ou collaboratrice avec Jacques Delcuvelerie (metteur en scène), Francine Landrain (actrice, auteure), Jean-Yves Eurard (compositeur, guitariste), Felix Ruckert (chorégraphe), Barbara Manzetti (danseuse, chorégraphe), Simon Siegmann (plasticien, scénographe), Pierre Droulers (chorégraphe), Armel Roussel (metteur en scène, producteur), Anisia Uzeyman (actrice, auteur, metteuse en scène), Maya Bösch (metteuse en scène). Elle a travaillé comme auteure-metteuse en scène à Bruxelles, Liège, Paris, Berlin, Lisbonne et Genève.

personne. Pour répondre à ta question, je crois que j'écris (adapte ou note) toujours en spectateur. Mais spectateur qui veut voir / révéler des espaces cachés ou... à l'abandon.

Il me semble que tu écris souvent en partant d'un corpus de textes, de films, d'oeuvres diverses. Comment peux-tu définir ce geste de réécriture et de citation dans ton rapport au réel?

Le rapport le plus proche que je puisse trouver à mon écriture est le Rap, dans le sens de réexploitation musicale de thèmes plus ou moins connus dans un rapport d'emprunt toujours à la limite de la légalité. Mais il y a Godard aussi, pour son jeu avec l'égalisation des sources.

Un choix de matières et le montage de ces matières est à mon sens une écriture.

Mais cela a aussi quelque chose de très « pur ». Prenons par exemple la phrase « Donnez-moi ces fleurs » qui est de Tchekhov dans *La Mouette*. Si j'isole « Donnez-moi ces fleurs », la sentence semble ne plus appartenir à personne, et devenir disponible pour un nouveau texte.

Quantité d'images, de sensations, de souvenirs se joignent à cette phrase « disponible » : la féminité, l'innocence, la solitude, la folie, l'injure, la jalousie, l'humour, la distance, la plainte, la simple demande, l'insistance, la douleur, le pouvoir, l'hystérie, etc. et ces informations (inconscientes et communes) pourront donner naissance à un fragment de théâtre.

Est-ce important pour toi de voir tes textes publiés ou la publication scénique est-elle une fin suffisante?

J'ai parlé avec Maya de la possibilité d'écrire deux textes : L'un lié à la création (le matériau-texte), qui pour moi devrait disparaître en même temps que le spectacle, et l'autre sur le spectacle (le commentaire-texte), qui pourrait être publié dans un temps proche de la création.

Cela peut apporter des correspondances, des ouvertures, des questions, des liens, en *temps réel*.

La saison dernière, tu as écrit durant le spectacle *RE-Wet!* mis en scène par Maya Bösch au Grü. Tu devais répondre à la question : ce que j'aime, ce que je n'aime pas au théâtre. Quelle impression en gardes-tu?

Je ne me souvenais pas que la question était aimer ou non. Je m'immerge dans des processus de création parce qu'il y a des connexions inconscientes, capables de créer des territoires, éphémères ou durables, mais toujours amoureux.





Qu'est-ce que le *je* dans l'écriture de théâtre? On pourrait dire « Je qui ça » selon le mot de Beckett cité par Enzo Cormann qui en appelle, lui, à l'anonymat de l'auteur, à une certaine impersonnalité de celui qui écrit.
 Interrogée là-dessus, Francine Wohnlich évoque la scène, le rêve, l'attente.

Parle-nous du *je* dans l'écriture dramatique, m'a demandé le Grütli. Depuis cette invitation, je me retourne dessus : *peut-il* y avoir autre chose que du *je* dans l'acte d'écrire? Car s'il y a bien fiction, et ce n'est pas rien, il se trouve néanmoins qu'on choisit, dans le nombre infini des expériences possibles, d'écrire sur *un* sujet.

Ce premier choix-là, c'est déjà une voix qui dit *je*, un choix d'auteur.

La discussion porte souvent à déterminer quel(s) personnage(s) serai(en)t la voix de l'auteur. Quand on interprète un rêve, on ne commet pas la sottise de croire que le *je*, c'est la figure qui représente le rêveur. Le reste, ce serait quoi? Le *je* du rêveur, c'est le rêve lui-même; c'est surtout ce qui cherche à *apparaître*, dans sa complexité, par l'activité de rêver. C'est la situation, c'est les forces contraires engagées, le désir et son refus, c'est la mise en scène et en images, c'est le langage lui-même.

Prenons *Fanny et Alexandre* d'Ingmar Bergman. Après la mort brutale de son beau-père haï, Alexandre (neuf ans) grignote des biscuits. Soudain il tombe à terre, sa gourmandise en miettes. Au-dessus de lui, son défunt beau-père lui envoie un cinglant « tu ne m'échapperas pas comme ça » avant de disparaître, le laissant à terre.

Bergman, c'est non seulement Alexandre et son beau-père, l'enfance qui n'en finit pas et les morts qui ne disparaissent pas davantage, le désir de meurtre et la peur des repréailles, mais c'est aussi le biscuit coupable et la vie qui trébuche en elle-même, sur elle-même. Est-ce que le *je* ce n'est pas ce qui cherche à

JE M'ASSIEDS DONC. CHAQUE JOUR, JE M'ASSIEDS.

tout contenir de soi? N'est-ce pas la capacité à dire le désir, son impossibilité et la vie de son impossibilité? Bien

plus, le *je* de Bergman, c'est la façon de raconter l'histoire. Où il installe sa caméra, comment il coupe et monte, le regard qu'il pose. On le sait : quand il est question d'un geste artistique, il se dit bien davantage par la langue que par le propos. C'est d'ailleurs pourquoi tous les écrivains peuvent raconter des histoires d'amour. Ce qu'on lit ne réside pas tant dans l'histoire que dans la langue. C'est elle qui est la plus intime, la plus unique à une seule personne. On reconnaît autant un auteur à sa langue qu'à ses thèmes d'obsession.

J'écoute. J'attends

Il m'apparaît que l'enjeu (et l'intérêt) de l'acte d'écrire consiste davantage à ouvrir une scène intérieure qu'à émettre un avis que je connaîtrais déjà (comme étant mien). Un désir d'écriture, c'est comme une flèche lancée au devant : j'aimerais me rencontrer dans tel lointain. Je cherche à

+ Après trois années de formation auprès de Philippe Hottier, comédien et pédagogue issu du Théâtre du Soleil qui a développé une pratique de l'acteur-auteur, Francine Wöhnlich a poursuivi dans cette voie: celle d'écrire ce qu'elle interprète. Au Grütli, elle a ainsi joué sa pièce *L'Obombrée* en automne 2007. Elle vient de terminer l'écriture de *Baptiste et Angèle*, pièce qui sera publiée par les Editions des Sauvages à la rentrée 2009. Actuellement, elle met la dernière main à un roman policier, *Larsen*.

m'approcher d'un terrain encore indéfini mais qui m'appelle. Si je savais ce que je vais y rencontrer, je n'aurais aucune envie d'y aller - ni besoin. Une fois la scène ouverte, je m'assieds et je regarde. J'écoute. J'attends. Tout comme, spectatrice, je m'assieds sur un siège de théâtre - sitôt assise, tout fera sens, tout sera signe. Je m'assieds, donc. Chaque jour, je m'assieds. Et c'est le plus difficile. J'ai peur d'y aller, je tourne en rond autour, je repousse à plus tard, j'invente des urgences et des obligations, j'ai peur. Une fois assise, arriérée en moi, ayant enfin (re)trouvé le courage de mon désir - ça parle. Entre en scène tel personnage, sifflotant. Ou refuse d'entrer tel autre, criant hors scène qu'on ne l'y reprendra plus. C'est la drôlerie : peu importe ce qui se passe, tout fait sens, tout est théâtre. Ce à quoi je veille, c'est à maintenir la scène là où elle est (dans le lointain indiqué par la flèche). En général, la peur est un excellent repère : oui, c'est bien là qu'est mon désir. Et à ne rien écarter de ce qui y surgit : le théâtre peut arriver par les voies les plus méprisables, les plus banales et les plus surprenantes. Je me méfie de mes idées reçues; il m'est arrivé de perdre temps et courage à attendre une voix, ne prenant pas au sérieux un miaulement, un éternuement ou une trompette. Ici, tout ce qui prend la parole m'approche de la rencontre.

A partir de quand ça devient je?

Nous sommes, chaque nuit, le réalisateur d'un film. Chaque nuit, ça écrit un rêve en moi. En suis-je l'auteur? Si ce n'est moi, qui? A partir de quand ça devient *je*? L'effort de l'écrivain, c'est aussi d'admettre que tout ça, c'est moi. Ou plus précisément : c'est aussi moi. Accepter que je porte des mondes intérieurs et que je passe par des récits pour me dire.

Puis la scène intime devient scène pour tous ceux qui y travaillent, qui travaillent à la mettre en scène - c'est la deuxième ouverture. L'auteur est premier parce que c'est lui qui fait le pas entre rien et une chose; après quoi le rideau s'ouvre et entrent les autres. Un auteur dramatique ne peut jamais se perdre au jeu dangereux d'une version pure de son texte; le théâtre sabre d'emblée l'espoir d'un *je* qui s'affirmerait indemne des autres.

Ecrire pour le théâtre, c'est inviter à être rejointe et partagée. Laisser parler la nuit, laisser parler les autres - et l'impossibilité de cette proposition. Lue du dehors, l'écriture est générosité (elle offre des chemins de pensée à expérimenter) - vécue du dedans, l'écriture est une voix gagnée sur la nuit ou contre l'envie de disparaître. C'est habiter sa scène, au risque de s'y enfermer et au risque d'en sortir.





▼ Sylviane Dupuis

LE THÉÂTRE, INSTRUMENT D'UTOPIE ?

Invitée à répondre à la question : *Comment j'écris*, lors du débat sur l'écriture contemporaine du 6 février 2009 au GRÜ, Sylviane Dupuis tente ici de révéler les zones où s'origine son théâtre.

Du théâtre, Michel Vinaver écrit que « c'est un outil pour mieux se comprendre et se situer dans le monde », qui répond au « besoin de dire *non* d'une façon qui soit une ouverture ». Cette définition, je la lui emprunterais volontiers pour définir, non seulement le théâtre, mais l'écriture elle-même. Le premier mot de mon premier recueil poétique, *Creuser la Nuit*, était : « Non »; et depuis je ne cesse de creuser l'obscur pour en extraire le « non-noir » - comme le peintre Soulages fait scintiller ses toiles noires en les striant, en les entaillant afin d'y faire jouer la lumière. Ma première pièce de théâtre est une riposte à *En attendant Godot*, elle emprunte à Beckett ses personnages pour les dresser contre leur créateur : après quarante ans d'attente, ils refusent de continuer, ils opposent leur *non* à l'auteur qu'ils contraignent à apparaître, et cette révolte les conduit à prendre conscience que le mur qui les séparait du dehors... n'a jamais existé. L'écriture : *Dire non d'une façon qui soit une ouverture*. Et : *un outil pour se comprendre et se situer*. C'est-à-dire une activité de liberté, que rien ne doit ni ne peut aliéner, soumettre au diktat du marché, à la mode ou au désir d'autrui sans la pervertir, lui ôter son originalité propre et sa capacité d'invention ou d'interrogation.

Non.
Commencer par là.

Sans l'avoir prémédité, sans le savoir, je commence de la même manière en poésie et au théâtre : par le besoin de dire *non*. A la peur de parler. A l'excès de respect. A l'interdit de penser plus loin, ou ailleurs, ou autrement. Contre « ce qui se fait » ou les académismes (même celui du postmodernisme!). Contre tout ce qui n'est pas issu de ma propre nécessité.

Je n'écris pas « pour le théâtre ». J'écris des textes, des livres successifs qui empruntent tantôt une forme, tantôt une autre (forme qu'ils m'imposent chaque fois bien plus que je n'en décide), et qui constituent les étapes d'un *travail* dont je ne saisirai la cohérence et la visée qu'à la fin, ou jamais, mais grâce auquel je cherche à comprendre, un tant soit peu, d'où je viens, où je vais, ce que je cherche, et en quoi tout cela me relie aux autres et au monde. J'ai choisi l'écriture, ou elle s'est emparée de moi; c'est ma façon seconde de respirer ou de penser - quand elle me manque trop longtemps je boite, ou il me semble trahir l'essentiel. Ma vie (même si elle est aussi remplie de beaucoup d'autres choses) s'est organisée autour de cette exigence centrale; le théâtre est sa forme tournée vers le dehors, vers la dialectique.

JE N'ÉCRIS PAS « POUR LE THÉÂTRE ». J'ÉCRIS DES TEXTES, DES LIVRES SUCCESSIFS QUI EMPRUNTENT TANTÔT UNE FORME, TANTÔT UNE AUTRE.

+ Licenciée en Lettres, Sylviane Dupuis est poète, auteure de théâtre, essayiste et critique. Actuellement, elle est chargée de cours à l'Université de Genève pour la littérature Suisse romande.

Elle a publié six pièces dont *La Seconde Chute* (une continuation de *En attendant Godot*), *Moi, Maude ou La Malvivante* (fruit de sa collaboration avec la metteure en scène allemande Claudia Bosse) et *Les Enfers ventriloques* (Bourse Leenaards 2000 et Prix des Journées de Lyon des Auteurs de théâtre 2004, rééditée en 2009).

En tant que présidente de la MLG (association pour une Maison de la Littérature à Genève), elle a collaboré à la programmation de la saison d'été 2006 du théâtre de l'Orangerie à Genève.

tique et vers les autres, et la poésie, sa forme tournée vers le dedans. Désormais je ne peux me passer ni de l'une ni de l'autre. La poésie exige de toucher en soi, tout au fond, à une sorte d'extrême de la subjectivité, à un centre de la perception ou à un point focal des émotions; le dramaturge, lui, ressemble à « *l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et parler ensemble, dans la nuit* » (pour reprendre ses mots à Beckett, dans *Fin de partie*); il est en quelque sorte un poète qui se multiplie, qui ne se suffit pas, ou plus, à lui-même, qui a besoin de se disséminer en voix, en idées, en corps multiples, c'est-à-dire en personnages - hommes et femmes - qui, tous, lui apprendront finalement quelque chose sur lui et sur la condition humaine, et devant lesquels il s'efface à un moment donné pour les laisser parler, et exister par eux-mêmes. (J'ai bien conscience qu'on ne saurait ignorer le travail de plateau, quand on écrit pour le théâtre : tout auteur *doit* avoir passé par là; mais à chacun son métier : le mien est de travailler sur la langue, les mots, les discours, les mythes, de produire du sens et des fables; celui du metteur en scène et des comédiens, de donner voix, chair, forme spatiale, visuelle et sensible au texte, c'est-à-dire de *l'incarner*, en faisant s'entrechoquer les mots avec le réel, et les signes, pour en déployer la signification ou les non-dits. Mais de plus en plus, renversant le processus, on attend des auteurs qu'ils coïncident avec le projet de l'autre, on les instrumentalise à d'autres fins : au lieu de monter nos pièces, on nous passe commande des pièces que les metteurs en scène voudraient écrire...)

« *Il n'aurait jamais admis qu'il avait besoin de ses frères. Mais il en avait besoin.* » Ces deux petites phrases tirées

de *Murphy*, je me suis toujours dit qu'elles figuraient la clé conduisant Beckett du roman (ou de la poésie, qu'il a aussi pratiquée) au théâtre. Puis j'ai découvert chez Paul Celan (dans *Le Méridien*) cette définition du poème : « *Le poème veut aller vers un autre, il a besoin de cet autre, il en a besoin en face de lui. Il est à sa recherche, il ne s'adresse qu'à lui* », et compris que Celan et Beckett parlaient de la même chose, à savoir que pour eux l'écriture, celle du poème ou celle de la pièce de théâtre, est fondamentalement en marche, à partir de la *table rase* du siècle qui nous précède, du vacillement humain et de la solitude qui en découlent, vers la refondation du lien avec l'autre, qui suppose un perpétuel élargissement des limites de la conscience humaine. « Dès son origine, le théâtre a pour usage d'émouvoir l'homme, c'est-à-dire de le faire bouger. [...] D'ouvrir un passage à une configuration nouvelle des idées, des sentiments, des valeurs. [...] Le théâtre [est] un instrument révolutionnaire » écrit encore Michel Vinaver. Et si nous ne croyons plus aux révolutions, du moins plus du tout à leur innocence, nous pouvons encore croire au théâtre... *Le théâtre est un lieu et un instrument d'utopie.* Le dernier qui nous reste.



Elisabeth Kargl
 TRADUIRE L'ÉTRANGÉTÉ interview de Michèle Pralong

Passionnée des questions de réception littéraire, Elisabeth Kargl a récemment travaillé sur les traductions des pièces d'Elfriede Jelinek en français. Ayant longuement cité les différentes réalisations de Maya Bösch autour de Jelinek dans un article à paraître (*Le théâtre d'Elfriede Jelinek en France : passages à l'acte altérés*), nous lui avons posé en retour quelques questions sur l'accueil frileux de la dramaturge autrichienne en pays francophone. Petite radiographie littéraire et politique du biotope Jelinek.

Vous interrogez la lente et difficile réception du théâtre d'Elfriede Jelinek dans les pays francophones, singulièrement en France. Malgré un Prix Nobel en 2004 et quelques réalisations françaises, les textes de cette auteure autrichienne majeure (une trentaine de pièces à son actif) sont très peu joués, souvent édulcorés. Pourrait-on dire que dans un premier temps, pour faire découvrir un auteur difficile, on a tendance à le *lisser* pour qu'il ne fasse pas voler en éclats les codes de la langue et de la culture dans lesquelles on le transmet? Et que cette voix gagne en force et en vérité au fil des traductions? On en serait peut-être là dans le passage de Jelinek de l'allemand au français?

C'est souvent une manière de procéder, en effet. Dans le cas de Jelinek, les premiers passeurs de son théâtre craignaient que le public français ne suive pas cette auteure si l'on ne procédait pas à certains accommodements. Mais avec le recul, cette stratégie s'est avérée peu concluante. Jelinek n'est pas pour autant plus jouée sur les scènes françaises. Il n'y a pas eu de phase d'acclimatation, la mise en scène de *Jackie* deux ans après le Prix Nobel s'est faite également sur une traduction lissée, qui n'est pas, il faut le souligner, une adaptation comme l'est *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*. Mais il existe des traductions de textes de théâtre qui prennent en compte la dimension de ce travail particulier sur la langue et qui ne passent pas par une simplification sous couvert de parlabilité ou de fluidité - il s'agit notamment des textes traduits par le tandem Dieter Hornig (d'origine autrichienne et de la même génération que Jelinek, traducteur, universitaire et spécialiste de la traduction) et de Patrick Démerin (traducteur et homme de théâtre). Dans ces traductions, il y a une volonté de recreation très forte qui ne porte pas pour autant atteinte à une efficacité scénique (ce qui a été démontré lors d'une lecture avec Jacques Bonnaffé, notamment), même si, au niveau de la syntaxe, les deux traducteurs vont moins loin qu'Olivier Le Lay par exemple.

Elfriede Jelinek est particulièrement satisfaite de la traduction de son roman *Enfants des morts* par Olivier Le Lay (il faut rappeler qu'elle parle très bien le français puisqu'elle est notamment traductrice en allemand de Labiche et Feydeau). Quelles sont les qualités du travail mené par ce traducteur?

L'opus magnum de Jelinek, *Die Kinder der Toten*, a longtemps été considéré comme intraduisible. Olivier Le Lay a relevé ce défi

JE CROIS QUE C'EST EN CELA QUE RÉSIDE LA GRANDE FORCE DE SES TRADUCTIONS - IL RÉUSSIT À ÉLARGIR LE FRANÇAIS (DANS LE SENS DE HENRI MESCHONNIC), À LE GERMANISER OU PLUTÔT À LE « JELINEKISER », AFIN DE FAIRE VIVRE UN TEXTE AUSSI ÉTRANGER ET ÉTRANGE EN FRANÇAIS QU'IL L'EST EN ALLEMAND.

énorme, c'est d'ailleurs la seule traduction intégrale de ce roman, pour laquelle Le Lay a reçu le prix André Gide. Cette façon de traduire est aussi confirmée par un travail ultérieur sur *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin qui va sortir prochainement * Une lecture d'extraits de ce texte a été donnée au Grütli le 5 avril 09, en présence d'Olivier Le Lay. En travaillant avec Peter Handke et surtout avec Claude Régy et puis, bien sûr, avec Elfriede Jelinek elle-même, Olivier Le Lay essaie de reconstruire l'étrangeté des textes. Il accorde une attention particulière au rythme, au souffle, en restant syntaxiquement extrêmement proche de l'allemand, parfois au nombre de mots ou à la virgule près. On trouve dans ses traductions une recreation à plusieurs niveaux, non seulement en ce qui concerne le rythme, mais aussi pour l'intertextualité, les jeux de mots, les néologismes, les niveaux de langue, la destruction (qui est toujours aussi construction) de la grammaire etc. Oliver Le Lay se dit bien être « déporté » par cette langue, ce qu'il essaie de rendre également en français. Je crois que c'est en cela que réside la grande force de ses traductions : il réussit à élargir le français (dans le sens de Henri Meschonnic), à le germaniser ou plutôt à le « jelinekiser », afin de faire vivre un texte aussi étranger et étrange en français qu'il l'est en allemand.

Elfriede Jelinek souhaite que le metteur en scène devienne co-auteur de son théâtre ou de son anti-théâtre. Peut-être y a-t-il dans cet espace laissé au réalisateur une explication du dédain francophone pour Jelinek. Car le théâtre français se conçoit comme un théâtre de texte, là où le théâtre germanophone se pense volontiers comme un théâtre de mise en scène (Regietheater). Qu'en pensez-vous? Est-ce que ce côté *matériau* peut effrayer en France?

C'est possible. Il y a plusieurs hypothèses que l'on pourrait avancer pour la non-réception (ou plutôt la réception limitée) des œuvres jelinekiennes sur les scènes françaises. Il y a en effet un très grand paradoxe. D'un côté Jelinek est considérée comme une icône (notamment aussi par ses prises de position sur les événements politiques aussi bien en France qu'en Autriche), mais aussi presque comme un auteur classique qui n'a plus à faire ses preuves. Et puis, elle est surtout connue pour ses œuvres en prose. Mais cette reconnaissance ne vaut pas pour son théâtre, genre où, en termes de notoriété, elle est devancée non seulement par des auteurs comme Heiner Müller ou Werner Schwab, mais aussi par d'autres auteurs plus jeunes comme Marius von Mayenburg, Dea Lohr, Falk Richter etc. Dieter Hornig par exemple pense que le théâtre français est trop ancré dans la postmodernité pour qu'il puisse apprécier le théâtre de Jelinek qui, selon lui, reste résolument *moderne*. D'autres avancent que Jelinek n'a pas encore trouvé le metteur en scène qui pourrait vraiment faire passer son œuvre. Il y a

JELINEK MONTRE AUSSI, PAR EXEMPLE DANS *KRANKHEIT ODER MODERNE FRAUEN*, QU'IL NE SUFFIT PAS D'INVERSER LES RÔLES, QU'ELLE NE CROIT PAS AU RÈGNE DES FEMMES QUI RÉSOUDRAIT TOUT, UNE POSITION QUI LUI A ÉTÉ VIVEMENT REPROCHÉE PAR LES FÉMINISTES DANS LES ANNÉES 70 ET 80.

peut-être en effet une certaine hésitation devant ce que Nicolas Steman appelle un « enfer productif », cette extrême ouverture des textes qui permet à peu près tout. Souvent on entend aussi l'argument d'une trop grande différence idéologique, notamment en ce qui concerne le féminisme spécifique de Jelinek.

Comment définiriez-vous le féminisme d'Elfriede Jelinek? Est-ce sa cruauté qui ne convient pas au féminisme français?

Je pense que le féminisme défendu par Jelinek a plusieurs facettes. Il est intrinsèquement lié à une conception politique, une forme de marxisme premier ou séculier. Elfriede Jelinek se définissant elle-même comme « Vulgärmarxistin », mais sans pour autant prôner un salut par le communisme. La femme est victime, certes, mais elle est trop souvent complice, ce que l'on voit très bien dans les premiers textes de théâtre, notamment *Nora* et *Clara S.* Jelinek montre aussi, par exemple dans *Krankheit oder Moderne Frauen*, qu'il ne suffit pas d'inverser les rôles, qu'elle ne croit pas au règne des femmes qui résoudrait tout, une position qui lui a été vivement reprochée par les féministes dans les années 70 et 80. Je ne pense pas que ce soit la cruauté de ce féminisme qui effraie mais plutôt l'absence totale d'espoir qui se reflète dans le travail langagier.

Enfin, il faut constater que la manipulation du potentiel politique des textes de Jelinek est terriblement difficile. Elle n'accuse jamais directement, ne fournit aucune conviction idéologique, s'interdit tout didactisme de pensée. Or, il semble que notre temps a besoin d'injonctions. Primaires, précises, dénonciatrices, qui clouent au pilori certaines dérives politiques aussi sûrement qu'un manifeste de parti. Qu'en pensez-vous?

La question idéologique chez Jelinek est certes complexe, ce que son féminisme démontre déjà. Mais je ne suis pas certaine que ses convictions idéologiques (aussi multiples et complexes soient-elles) ne transparaissent pas dans les textes, du moins sous forme de critique, d'accusation. Il me semble au contraire que toute son œuvre est empreinte de plusieurs strates idéologiques, sans faire l'apologie d'une ligne ou d'un parti politique précis, bien sûr. Tout d'abord il y a ce marxisme premier, puis cette critique du passé autrichien ou allemand par exemple, qu'on peut aussi voir plus globalement. Il y a chez Jelinek sensiblement les mêmes thèmes (la relation homme-femme ou celle de victime-bourreau, la place de l'artiste, la création, le passé en Autriche etc.), déclinés comme en musique sous d'infinies variantes. Ce qui importe vraiment, c'est comment elle fait ressortir ces « grands » sujets, par le biais de la langue, toute critique idéologique ne se faisant qu'à travers et avec la langue. Cela a déjà été souligné à maintes reprises, mais par là, Jelinek rejoint les positions de Roland Barthes, notamment en ce

+ Elisabeth Kargl est née en Autriche. Elle a suivi des études de littérature comparée et de lettres modernes à Vienne, puis d'études germaniques à Nantes et à Paris. Elle a soutenu en 2006 une thèse de doctorat sur la traduction de l'œuvre théâtrale d'Elfriede Jelinek en France (« Traduire le théâtre d'Elfriede Jelinek : enjeux et concrétisations ») dans le cadre d'une co-tutelle entre les Universités de Paris III Sorbonne-Nouvelle et Vienne. Après avoir enseigné de nombreuses années dans différentes Universités et Grandes Ecoles, elle a obtenu un poste comme maître de conférences en études germaniques à l'Université de Nantes.

qui concerne son travail sur les mythes. Jelinek n'est bien sûr pas didactique en proposant des solutions, mais elle est tout de même dans la dénonciation, et fort heureusement. Au vu des derniers événements en Carinthie où la population a littéralement plébiscité un mort-vivant * Après la mort accidentelle de Jörg Haider, gouverneur extrême-droite de Carinthie, la population a voté à plus de 45% pour le BZÖ, sur la foi d'un programme politique centré sur la seule fidélité aux idées du défunt, les textes de Jelinek sont plus nécessaires que jamais. Il y a quelque chose d'universel dans ses textes. Et d'indispensable.

Les travaux de Maya Bösch et *sturmfrei* autour de l'oeuvre d'Elfriede Jelinek à Genève

* *Lui pas comme lui*, Théâtre T/50, '04

* *WET!* : d'après *Je voudrais être légère* et *Sens : Indifférent. Corps: Inutile*,

Théâtre de l'Orangerie/La Bâtie Festival de Genève, '06

* Lecture de *Bambiland*

Théâtre de l'Orangerie/La Bâtie Festival de Genève, '06

* *Re-WET!* : recréation de *WET!*,

Grü/Théâtre du Grütli, '08

* *Stations urbaines I et II / un théâtre pentagone*
installation sonore pour un spectateur
autour d'*Une Pièce de sport*,
toit du Théâtre St-Gervais, '06-'08

En tournée

* *Stations urbaines I - un théâtre pentagone*
Biennale de Charleroi Danse,
Belgique, novembre 2009

* *RE-WET!*

Festival des Très Jeunes Créateurs Contemporains,
Théâtre2Gennevilliers, France,
25-26 juin '09

* *RE-WET!*

Biennale de Charleroi Danse, Belgique,
nov '09

* *RE-WET!*

Festival JTC, Genève-Lausanne,
25-28 nov '09







Depuis sa création en 1989, Lansman Editeur participe à la valorisation de l'écriture dramatique comme genre littéraire à part entière. Il défend les auteurs contemporains et assure la circulation de leurs textes.

En 20 ans la maison Lansman Editeur a publié plus de 600 titres, se forgeant ainsi une place de choix dans le monde de l'édition théâtrale francophone. Rencontre avec Emile Lansman.

Quels sont les critères pour éditer un texte de théâtre? Est-ce la seule qualité littéraire qui compte ou examinez-vous ses potentialités de mise en scène?

S'il suffisait de faire passer un texte dramatique dans une machine à critères pour avoir au bout de la chaîne une réponse OUI ou NON, ça se saurait. La démarche est complexe et évolue au fil du temps, avec la maturité de l'équipe, la lente transformation du projet éditorial, et aussi les contingences matérielles. Au début de notre projet voici vingt ans, je voulais juste relayer des paroles d'hommes et de femmes qui me touchaient, d'une manière ou d'une autre, par les textes qu'ils me proposaient. Je privilégiais des textes écrits par des auteurs peu ou pas connus, sans projet de création au départ, générant le plaisir de « lire le théâtre » et ancrés dans le monde d'aujourd'hui. La grande majorité des pièces publiées relevaient de coups de cœur, de rencontres fortuites ou de la confirmation du talent d'auteurs que j'avais déjà côtoyés dans une autre vie.

Très vite est née la notion d'auteurs « maison » dont nous suivions le parcours d'écriture et qui bénéficiaient donc d'une priorité. D'autre part, nous avons également noué un certain nombre de partenariats. La part des textes émanant de « la boîte aux lettres » a donc été réduite; elle ne représente aujourd'hui plus qu'un tiers de nos publications.

Pourtant, nous essayons encore d'avoir la même fraîcheur de lecture devant des textes écrits par des auteurs « de la relève », et en particulier les tout jeunes à qui nous aimons donner une première chance. En ce qui nous concerne en tout cas, la publication précède souvent la mise en scène. Et même quand elle coïncide avec UNE première mise en scène, notre travail reste pratiquement entier car nous voulons que ces textes soient recréés ailleurs et en d'autres temps, en français et dans d'autres langues. Et le champ est vaste!

Il faut donc voir dans cette volonté de ne pas coller à la création (ce qui est plus confortable financièrement mais quand même fort réducteur sur le plan de l'expression de la personnalité de la maison) une des raisons pour lesquelles nous donnons l'impression d'avoir « découvert » pas mal d'auteurs que d'autres ensuite ont continué à éditer.

UN AUTEUR QUI ENTRE DANS LE CATALOGUE D'UN ÉDITEUR DE THÉÂTRE, C'EST UN PEU COMME S'IL ÉTAIT ADMIS À SA TABLE.

JE PENSE QU'ON PEUT ARBITRAIREMENT CLASSER LES AUTEURS EN TROIS CATÉGORIES : CEUX QUI ÉCRIVENT SUR LA SCÈNE, CEUX QUI ÉCRIVENT DANS LA SALLE ET CEUX QUI ÉCRIVENT CHEZ EUX.

Est-ce que vous intervenez auprès des auteurs dramatiques pour orienter leur écriture vers une potentielle mise en scène? Jusqu'où va l'intervention de l'éditeur?

Nous intervenons auprès des auteurs quand cela nous semble nécessaire pour les pousser à aller plus loin dans le regard qu'ils portent sur leur écriture. Nous ne sommes pas là pour leur imposer NOTRE vision de leurs textes, mais bien pour essayer de comprendre les cohérences qu'ils ont voulues et pour mettre le doigt sur les failles. Qu'il s'agisse de la langue, du propos, de la forme. Nous intervenons aussi pour tenter de les convaincre que les plus belles intentions n'ont aucun impact si personne ne les comprend.

Nous nous donnons aussi souvent comme devoir de les persuader de rester dans leur rôle d'auteur et de faire confiance aux comédiens et aux metteurs en scène... quitte à les orienter habilement. Par exemple, il n'est pas nécessaire de traficoter la langue par des ellipses ou la suppression systématique du « ne » de la négation pour faire langage oral populaire. Cette manière d'être populaire variera d'un lieu à l'autre et il suffit d'indiquer au comédien les caractéristiques du personnage pour qu'il se débrouille avec bien plus d'aisance que s'il doit rendre une popularité langagière qui n'est pas la sienne.

C'est un travail de partenaires, aux dimensions artisanales incontestables, pour ne pas dire familiales. Un auteur qui entre dans le catalogue d'un éditeur de théâtre, c'est un peu comme s'il était admis à sa table. En sachant que ladite table n'est pas extensible à l'infini. Donc que ces rapports intenses ne peuvent s'appliquer à tous, hélas.

Pour le reste, si la question est de savoir si nous aidons à sensibiliser les metteurs en scène aux textes que nous publions, la réponse est OUI OUI OUI! C'est l'essentiel de notre travail de trouver preneurs (le « s » est important) pour les pièces que nous publions. Y compris par l'intermédiaire des traducteurs pour ce qui concerne les pays non francophones. C'est un travail important qui est peu ou pas reconnu puisque la SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) refuse (avec quelques nuances) que l'éditeur bénéficie des retombées des créations ET RECREATIONS par un partage correct des droits d'auteurs.

Quels sont les sujets qui intéressent les auteurs de théâtre aujourd'hui?

Je pense qu'il y a aujourd'hui tellement d'auteurs dramatiques que tous les aspects du théâtre sont explorés, avec des bonheurs divers bien évidemment.

Ce qui me semble évident, c'est que nous avons affaire de plus en plus à des auteurs vivants-vivants-vivants. Outre le fait d'être en vie physiquement, ils le sont aussi sur le plan culturel et artistique. On les rencontre souvent sur les lieux mêmes

de l'action théâtrale : lieux de spectacles, festivals, colloques, rencontres... voire même sur scène ou en coulisse puisque s'est (re)développé, depuis vingt ans, une catégorie importante d'auteurs qui sont aussi metteurs en scène, comédiens, directeurs de compagnie ou de lieu, etc. Ce qui donne un aspect volontariste à leur démarche (ils participent à la création de leurs propres textes) et n'est pas sans conséquences formelles (positives ET négatives) car ils connaissent bien davantage les réalités de la scène que les auteurs « en chambre ». Mais la troisième façon d'être « vivants » me semble encore plus caractéristique de notre époque : de plus en plus d'auteurs cessent de s'admirer le nombril et ouvrent leur fenêtre sur le monde dans lequel ils vivent soit de manière directe, soit par procuration à travers les médias de tous ordres. Ils évoquent dans leurs pièces (avec plus ou moins d'imagination et de talent) ce qui les touche dans l'actualité, tantôt avec une certaine distance poétique, tantôt avec un réalisme journalistique (à la limite de la confusion des genres), allant jusqu'à créer une nouvelle catégorie de spectacle : le théâtre documentaire.

Quelle est la place de l'auteur dramatique aujourd'hui dans le processus théâtral?

Je pense qu'on peut arbitrairement classer les auteurs en trois catégories : ceux qui écrivent sur la scène, ceux qui écrivent dans la salle et ceux qui écrivent chez eux. Autrement dit ceux qui sont derrière chacun de leurs personnages, les portent à bout de bras et de voix, bouclent leurs gestes, leurs mimiques, leurs déplacements, leurs émotions...; ceux qui voient de loin se dérouler la scène, ne sont donc pas indifférents à son évolution mais laissent au metteur en scène et aux comédiens le soin d'incarner les mots couchés sur papier : et enfin ceux qui livrent des matériaux « littéraires et théâtraux » à la profession en y inscrivant peu ou pas d'intentions de réalisation. En fonction de cette position, l'auteur va évidemment revendiquer (sans forcément l'obtenir) une place plus ou moins importante dans le processus de création. Ce qui sera d'autant plus aisé qu'il sera proche de la compagnie, en fera partie, voire la dirigera, situation moins anecdotique qu'il n'y paraît. Reste évidemment le cas des *commandes*, de plus en plus fréquentes, où l'auteur est impliqué avant même d'avoir écrit un seul mot. Mais ce cas particulier ne peut être traité en quelques lignes. Ceci dit, il me semble qu'il reste un long chemin à parcourir pour que, y compris au sein de la profession théâtrale, on reconnaisse (moralement et financièrement) l'apport professionnel de l'auteur, autrement dit son statut de *travailleur artistique* à part entière au même titre que tous les autres artisans d'un

spectacle. Alors que souvent j'ai encore l'impression étrange d'un « plaisir qu'on lui fait » ou d'un « service qu'on lui rend » en montant son texte.

Quant à la juste reconnaissance du travail artistique actif de l'éditeur-passeur, je n'ose même pas l'évoquer, me contentant de manifester ma mauvaise humeur lorsqu'on me ravale - et c'est souvent le cas - au rang de vague cousin de la famille dont on a oublié - oh, excusez-nous! - le nom sur le faire-part de naissance.

+ Psycho-pédagogue de formation, Emile Lansman a été longtemps chroniqueur culturel pour plusieurs médias. Il a assumé - et assume encore - des responsabilités multiples qui l'ont amené à fréquenter assidûment l'espace francophone, tant en Europe et en Amérique du Nord qu'en Afrique et dans la Caraïbe. Il a créé fin 1989 sa propre maison d'édition. Son expérience et ses nombreux contacts l'amènent aujourd'hui à jouer un rôle de médiateur et de passeur. Son travail a été souvent honoré, notamment par un titre d'Officier dans l'ordre des Arts et Lettres en France.



▼ Arielle Meyer MacLeod

COMMENT PEUT-ON ÊTRE DRAMATURGE (D'UN AUTEUR VIVANT) ?

Travailler à élucider un texte aux côtés d'un metteur en scène, c'est une chose. Mais lorsque ce metteur en scène est lui-même l'auteur dudit texte, comment cela se passe-t-il? Comment peut-on être dramaturge (au sens allemand de conseiller littéraire) d'un dramaturge vivant (au sens d'auteur). Engagée sur le projet de Mathieu Bertholet *Case Study Houses #1 to #5* début 2009, Arielle Meyer MacLeod revient sur l'aventure.

Mathieu Bertholet m'a demandé d'être dramaturge. Rôle étrange, qui suscite toujours l'incompréhension. Aussi bien pour les autres (« que faites-vous exactement? ») que pour l'intéressé(e). Que fais-je au fond? Quelle a été ma participation à l'édifice final? On voit bien la scénographie de la scénographe, les costumes de la costumière, les éclairages de l'éclairagiste, le texte de l'auteur. Mais la dramaturgie de la dramaturge?

Quand l'auteur est mort et bien mort, les choses s'expliquent encore assez facilement : le dramaturge est celui qui, en amont, hante les bibliothèques, écume la littérature secondaire, soumet des pistes qui viennent nourrir l'imaginaire du metteur en scène. Une sorte de partenaire privilégié avec lequel s'esquissent les options de mise en scène à éprouver sur le plateau, lors des répétitions qui seront encore l'occasion de discussions autour du sens, de ce que l'on raconte et veut raconter.

Mais quand l'auteur est tout ce qu'il y a de plus vivant et qu'il est de surcroît lui-même le metteur en scène de sa pièce? Quel peut être alors le rôle d'un dramaturge, ce « gardien du sens » dit-on? Et ce d'autant plus que ce travail d'écriture se situe clairement du côté de ce que l'on appelle le théâtre postdramatique, un théâtre qui n'est pas assujéti au sens et à la fable, qui tente moins de

clarifier son propos que de juxtaposer ses éléments dans une forme qui laisse volontiers des trous. Ces questions m'ont évidemment agitée. Il me semble que ma place, pour modeste qu'elle soit, consiste à me situer en tiers entre Mathieu et son travail ; que de cette place je peux l'interroger sur ses choix, le bousculer parfois... et le rassurer aussi. Et produire un discours théorique sur sa création, qui d'une certaine manière entérine sa démarche.

Mathieu disait chercher quelqu'un qui puisse mettre la distance nécessaire entre l'auteur et le metteur en scène ; et il ajoutait : « Nous ne sommes d'accord sur rien et c'est ce qui m'intéresse »... Dès lors nos discussions pouvaient commencer.

Ce qui est intéressant c'est que la question du sens, celle du sens du projet, mais aussi celle plus prosaïque de la signification, de savoir « ce que ça raconte », sera toujours posée et que jamais Mathieu ne l'évacuera. Il travaille certes une écriture fragmentaire, elliptique, très hétérogène dans ses types de discours et d'adresses, qui utilise volontiers le leitmotiv et la répétition. Mais paradoxalement sa démarche s'ancre dans une réalité qu'il connaît sur le bout du doigt, cette réalité fascinante de L.A. et de l'aventure qu'a été l'architecture moderne qu'il ne cesse de transposer dans ses moindres

**LA PARTICULARITÉ DE CETTE COLLABORATION
TIENT BIEN SÛR AU FAIT QUE JE TRAVAILLE À LA FOIS AVEC
L'ÉCRIVAIN ET LE METTEUR EN SCÈNE.**

détails - tout en la faisant voler en éclats. Et ce faisant il produit de la fiction. Ainsi chaque mot du texte, mais aussi chaque élément de l'espace ou du mouvement, a un sens très précis. Derrière la modularité de la construction et le laconisme de l'écriture existe bel et bien une fable. Une fable pleine qui s'appréhende par fragments et dont la lisibilité se dérobe pour ouvrir sur des horizons poétiques.

Cet équilibre instable entre l'explicite et l'implicite, la clarté et la dislocation, a alimenté nombre de nos discussions... et de nos désaccords : Mathieu ne s'effraie pas des trous, des ruptures et des déhiscences, tandis que je propose de souligner des liens, de clarifier des correspondances, ce qu'il accepte parfois, avec beaucoup de modération.

Des textes, qui arrivent alors que les répétitions ont déjà commencé, je serai la première lectrice. Une lectrice à laquelle il incombe d'avoir un œil critique bien sûr mais aussi de comprendre et de formuler comment ils fonctionnent. Très vite il m'apparaît que les cinq maisons de la pièce ont non seulement des identités stylistiques différentes mais qu'en plus elles ont chacune une façon spécifique de décliner leur rapport à la fiction : certaines « racontent » plus que d'autres, donnent la parole à des personnages plus ou moins dessinés, tracent des subjectivités plus ou moins marquées. Si Mathieu a une idée très précise de ce qu'il veut raconter, il n'est évidemment pas toujours maître de ses effets. Il s'agit donc pour moi d'élucider ces différences, de les nommer afin qu'il puisse parfois réécrire certains traits, certaines tonalités de ses textes. Langue et degré de fiction se conjuguent pour donner à voir à travers des modes d'écriture hétérogènes le rêve architectural moderniste, son humanisme, son

échec et son impact sur les hommes et les femmes qui y ont cru. Mes remarques et analyses ont permis à Mathieu de reprendre certains textes. Et de revenir aussi sur certains tics d'écriture avec lesquels il accepte que je ne sois pas complaisante.

La particularité de cette collaboration tient bien sûr au fait que je travaille à la fois avec l'écrivain et avec le metteur en scène. La démarche qui sous-tend l'écriture étant la même que celle qui préside à sa réalisation scénique, des questions reviennent se poser pour tous les éléments de la représentation, notamment celle de la lisibilité des différentes partitions.

Ainsi en est-il par exemple des langages physiques adoptés par les acteurs dans chaque maison. Ceux-ci s'apparentent à de courtes chorégraphies élaborées à partir de consignes précises. Des consignes inventées à partir de l'histoire des gens qui ont habité la maison ou de ses caractéristiques architecturales. Pour l'une d'elles, dont l'architecte était un homme très autoritaire qui voulait qu'on ne touche à rien, pas même à la couleur de l'intérieur des armoires, la consigne était de produire des gestes du quotidien sans toucher les meubles. Dans une autre, où règne une baie vitrée, tous les mouvements devaient être en lien avec cette surface. Dans une troisième, qui a été laissée à l'abandon, les gestes au sol évoquaient une certaine mélancolie. Ces consignes forment avec celles qui président à l'écriture, à la conception de l'espace, de la lumière et jusqu'à la diction, des strates d'instructions qui se croisent et s'accumulent. Mais pour strictes et motivées qu'elles soient, celles-ci ne sont évidemment pas lisibles telles quelles par le spectateur. C'est là à mes yeux tout le paradoxe de ce théâtre, paradoxe que je soumetts à

+ Docteur en Lettres, Arielle Meyer MacLeod a enseigné à l'Université de Genève. Elle est l'auteure d'un livre, *Le Spectacle du secret*, paru aux éditions Droz en 2003 et de nombreux articles. De 2002 à 2008, elle a travaillé comme collaboratrice littéraire et dramaturge à la Comédie de Genève.

Mathieu : il produit une multitude de règles qui finalement s'effacent, de contraintes qui participent à l'élaboration artistique mais dont la teneur disparaît. Une démarche peut-être plus proche de l'art contemporain que du théâtre, si tant est que ces frontières aient encore un sens. On pourrait presque parler d'une stratégie de l'effacement, de l'effacement par l'accumulation pourrait-on dire, qui fait penser au *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, dans lequel le peintre Frenhofer retouche tant sa toile que la femme qui y figurait finit par disparaître. Une disparition ici tout à fait consentie.

Au terme de cette aventure il m'apparaît qu'au fond, ma place dans ce projet éclaire peut-être par ricochet la fonction de dramaturge et indique une de ses caractéristiques principales. Au-delà de tout le travail de recherche et d'analyse sur le texte et son contexte, le rôle essentiel du dramaturge pourrait bien être celui d'intervenir en tiers entre le metteur en scène et sa création. Il serait ainsi celui qui, parce qu'il connaît très bien les intentions du metteur en scène tout en restant extérieur au travail de mise en scène, peut poser les bonnes questions, apporter un éclairage transversal qui révèle certains traits passés inaperçus, jouer les trouble-fête en critiquant de manière constructive, et reformuler parfois théoriquement ce qui s'élabore instinctivement sur le plateau. Un autre en somme, qui vient interférer dans ce lien un peu fusionnel, et parfois même obsessionnel, qui lie le metteur en scène à son œuvre. Et c'est dans ce sens de tiers, et dans ce sens seulement, qu'on peut dire de lui qu'il est non pas le gardien mais le garant du sens.

+ *CSH* se présente comme un jeu de construction. Un vaste mécano que Mathieu Bertholet a conçu, comme il le fait toujours, à partir d'un matériau réel. Ce matériau, qui structure la pièce, lui donne sa forme et son sens, c'est le *Case Study Houses Program*, un projet d'architecture initié par le magazine *Art et Architecture de Los Angeles* en 1945. L'idée était alors de proposer dans les pages du magazine des études de maisons conçues par différents architectes et destinées à être construites en série. Ce programme constitue donc une sorte de manifeste d'architecture moderne caractérisée notamment par son aspect économique, sa modularité et sa reproductibilité, ses plans compacts, son recyclage d'éléments industriels standardisés comme les structures d'acier et son intégration de l'espace bâti dans le paysage. Parmi les 36 maisons publiées à l'époque dans le magazine, Mathieu Bertholet en a retenu cinq à partir desquelles il a élaboré tout son projet. Parce qu'elles avaient toutes les cinq été effectivement réalisées, qu'elles existent donc, qu'elles abritent ou ont abrité des destinées et possèdent ainsi une trajectoire particulière. Et qu'elles possèdent toutes les cinq une piscine...

Cinq maisons donc. Cinq maisons autour desquelles s'organise le jeu de mécano qui fait écho au caractère modulaire de l'architecture. Pour chacune d'elle Mathieu Bertholet a écrit plusieurs monologues qui construisent des bribes d'existences. Mais les spectateurs n'ont entendu à chaque épisode qu'un seul monologue par maison : chaque représentation réalisait ainsi une configuration particulière et unique parmi toutes les possibilités d'assemblage de ces textes. Comme un mécano encore, ces monologues étaient liés entre eux par des éléments de dialogues, gestuels et verbaux, eux-mêmes prédéfinis. Œuvre ouverte donc que ces *Case Study Houses* dont chaque opus n'est qu'un fragment d'une totalité insaisissable.





Invité lors du débat sur l'écriture contemporaine du 6 février 2009 au GRÜ, Enzo Cormann y a parlé de transmission avec verve et précision. Nous reproduisons ici un texte qu'il a rédigé en 2003, au moment de l'ouverture d'un département d'écriture dramatique au sein de l'ENSATT à Lyon (Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre). Département dont il est le coordinateur et qui accueille jusqu'à six écrivains par promotion.

Clefs

On ne transmet pas l'écriture, pas plus qu'on ne transmet le théâtre. On fait passer des clefs : celles du théâtre (à entendre d'abord comme bâtiment, place-forte, citadelle, site sensible, vaisseau fantôme – comme on voudra), et celles du drame (à entendre comme parole donnée, histoires d'êtres humains représentées à des êtres humains assemblés – geste, posture et champ). La transmission (entendue donc comme passage de clefs) est un geste radical, nettement démarqué de l'hospitalité culturellement correcte qui prévaut en matière « d'auteurs vivants ». Rompant en particulier avec le bienséant (et trop poli pour être honnête?) « bienvenue chez moi (chez nous) », la transmission lance un mouvementeur « bienvenue chez toi (chez vous) ». « Je transmets » sous-entend : « à toi de jouer ». Et le désir de transmettre s'entend ici comme une disposition qui n'est pas sans rapport avec le *devenir imperceptible de l'écrivain* cher à Gilles Deleuze.

Peurs

Il y aurait beaucoup à dire sur ce que recouvre la détestation convenue de la pédagogie théâtrale (« on n'apprend pas

à jouer dans les écoles – encore moins à écrire! ») : idée romantique du théâtre, aristocratique de l'artiste, élitaire de la « profession », et... bourgeoise de l'école, laquelle est perçue d'instinct comme hostile au règne des « héritiers ». Au-delà de ces frilosités égotiques, il y a la peur de passer, d'être dépassé, remplacé, oublié – la peur de la mort symbolique de l'artiste, mimant, anticipant, la mort réelle de l'être. Sous couvert d'une dénonciation de la menace que ferait peser l'école sur la poésie, se dit en fait la peur du passage chez les passeurs mêmes.

IL Y AURAIT BEAUCOUP À DIRE SUR CE QUE RECOUVRE LA DÉTESTATION CONVENUE DE LA PÉDAGOGIE THÉÂTRALE.

Corps

La possibilité d'une école de théâtre tient à ce qu'il n'est, au théâtre, d'artiste que collectif. Les individus qui le composent, et les outils qu'ils utilisent, constituent la palette de l'artiste collectif. Je pars du constat que le théâtre, lieu et fabrique concrète, est très généralement interdit d'accès aux écrivains, et que ceux-ci sont de la sorte séparés de la palette dont ils sont néanmoins censés tirer leur substance. L'écrivain, corps allogène au collectif théâtral, cependant requis de *faire théâtre*, est rejeté et confiné dans l'espace artistiquement abstrait de la signature,

+ Enzo Cormann est un écrivain de théâtre, auteur de nombreuses pièces parmi lesquelles *Credo, Dikta, Toujours l'orage...* publiées en France notamment aux Éditions de Minuit, Théâtrales, Actes Sud et traduites dans une dizaine de langues. Diseur et vocaliste, il enregistre régulièrement et se produit sur scène en compagnie de diverses formations de jazz. Écrivain associé à différents théâtres, il est depuis 2000 responsable du Département d'écriture dramatique à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Spectacle (ENSATT).

lequel est entièrement régi, architecturé, par les lois sur la propriété privée. Il s'agit donc principalement de reterritorialiser l'écrivain de théâtre, et de lui permettre de *repandre corps* à l'intérieur du théâtre.

Passages

Je propose un séjour informatif, actif, et réflexif, dans l'un des lieux de théâtre les plus stimulants de l'heure – à savoir une école, eh oui : l'ENSATT préfigurant comme quelques autres, ce que pourrait et devrait être un Théâtre d'Art, un Centre Dramatique : des troupes, des œuvres, des esthétiques confrontées, des travaux d'acteurs, des échanges internationaux, lieux de pensée et d'invention, laboratoires, fourmilières... Quel théâtre peut se targuer d'offrir aujourd'hui une telle diversité de contributions, ou la présence en son sein d'autant d'acteurs fervents? Dans quel théâtre, ces transversalités, ce *souci de l'art* à tous les étages? Observateurs ou acteurs, poètes ou chroniqueurs, les écrivains seront à *l'école* du collectif artistique. Ils passeront partout, et passeront du temps où l'écrivain de théâtre, traditionnellement, ne fait... que passer.

Compagnons

L'écriture (dramatique) nécessite la solitude, mais pâtit de l'isolement. Trop de jeunes écrivains prématurément aigris, ignorants des débats de l'heure, des voix nouvelles, et des équipes, des lieux neufs... pour ne pas ardemment désirer ouvrir des perspectives, tisser des liens, *accompagner*. Collectif d'accompagnement critique des écrits en cours, mais également : correspondances internationales, séjours à l'étranger, rencontres, traductions... Mais encore : lectures publiques, ateliers d'acteurs, pièces jouées, publiées.

Poétiques

« Poétiser la politique, politiser la poésie », pourra nous tenir lieu de profession de foi – de *clefs*, en un sens. Car les clefs du théâtre ouvrent d'abord les portes d'une assemblée (et non pas celles d'un tête-à-tête avec le lecteur ou le téléspectateur). Une intimité (poésie) collective (politique). L'assemblée théâtrale est le lieu d'un (ré)examen collectif permanent du réel – et, sinon de sa subversion, en tout cas de sa critique, à tout le moins de la critique de ses représentations dominantes. Le théâtre naît dans et pour le regard d'autrui, il est un art du partenariat, de la dualité, de l'altérité. Le dramaturge n'écrit pas dans une tour d'ivoire (même encerclée de l'océan de merde qui empuantissait l'horizon de Flaubert), mais dans l'atelier sur rue de l'artisan *poétique* – c'est-à-dire partout, écoles comprises.



+ Blandine Masson est conseillère de programmes pour la fiction, à France Culture depuis 2004. Depuis 1996, elle est réalisatrice de fictions et pièces radiophoniques pour France Culture, dont récemment plusieurs enregistrements en public: *Quartett* de Heiner Muller avec Jeanne Moreau et Sami Frey (Avignon 2007), et *Electre*, de Sophocle, avec Jean Bollack, (Avignon 2008), *Extinction*, de Thomas Bernhard, avec Serge Merlin (adaptation de Jean Torrent). De 1989 à 1996, elle est aussi productrice d'émissions documentaires autour du théâtre sur France Culture.

▼ Blandine Masson
LA RADIO, AUTRE SCÈNE

Invitée au débat du 6 février sur l'écriture contemporaine au Grütli, Blandine Masson y a parlé du théâtre à France Culture où elle dirige le département Fiction. Courts extraits de cette discussion, qui montre à quel point la chaîne française, par une intense activité de lecture, commande et création, est une précieuse caisse de résonance pour les auteurs et leurs œuvres.

– Je travaille pour France Culture, et cette chaîne de radio est particulière : elle a une longue histoire, elle a été créée par des écrivains. Ainsi, je considère qu'en dirigeant la fiction, j'ai une grande responsabilité, une responsabilité politique aussi. C'est très important de continuer à faire vivre cette fiction. Elle a une place essentielle : un quart du budget de cette radio est réservé à la création.

C'est énorme. Sur 12 millions d'euros (le budget France Culture), la fiction dispose de 3 millions d'euros. Et dans le budget de la fiction, 300'000 euros sont réservés aux auteurs. On fait en sorte d'être un lieu fort pour les auteurs. Cet argent est réservé aux auteurs à qui on achète ou commande des textes. C'est toute une organisation. Moi je travaille avec des conseillers qui lisent, qui repèrent. D'un côté, il y a les commandes : j'en ai réduit le nombre pour pouvoir véritablement les suivre. De l'autre, il y a un bureau de lecture qui se réunit tous les quinze jours. Il est constitué d'écrivains, de comédiens, de metteurs en scène, donc de gens tout à fait extérieurs à la radio. On reçoit à peu près 500 scripts par an. On les lit. Et les textes retenus passent ensuite le seuil de la production.

Cette année par exemple, on a pu créer la pièce de Mathieu Bertholet, *fArbEn*. J'ai découvert cette pièce il y a quatre ans, je crois. On a mis presque quatre

ans pour arriver à sa création, mais on y est arrivé.

– Nous ne produisons pas que des auteurs francophones. Il y a beaucoup de traductions. On s'est largement ouvert sur le monde entier, avec énormément de problèmes de droit. Mais on enregistre beaucoup de textes francophones et de textes traduits.

ON FAIT EN SORTE DE FAIRE VIVRE LA CRÉATION RADIOPHONIQUE ET D'ÊTRE UN LIEU FORT POUR LES AUTEURS.

– Le travail à la radio est au-delà d'une première lecture. On met en route des productions. Il faut savoir qu'à France Culture, on n'a pas de restriction du point de vue de la distribution. C'est le seul endroit où vous pouvez encore écrire pour 15, 20, 25 acteurs. On a les moyens pour le faire, donc on le fait. C'est un passage, un laboratoire. On exige un très grand respect des réalisateurs vis-à-vis des auteurs. Même s'il y a des ratés, des malentendus. Et puis il y a de très belles rencontres. Je pense que c'est ce qui a pu se passer entre Mathieu Bertholet et Marguerite Gateau qui a magnifiquement réalisé sa pièce.

SAISON CHAOS 08/09

NEXT >>

25.MAI-03.JUIN. /WHITE BOX

OPUS 40 CM

Composition Brice Catherin

Mise en scène Delphine Rosay

[Création]

09-28.JUIN. /BLACK BOX. ESPACE HEINER MÜLLER

HM5 ANATOMIE TITUS FALL OF ROME

De Heiner Müller. Mise en scène Gabriel Alvarez

[Création]

16-24.JUIN. /WHITE BOX

PROTOCOLE BABEL

Par l'Ecole Serge Martin

[Exposition théâtrale]

<< PAST

ÇA DÉPEND DU TEMPS QU'IL FERA / Geneviève Guhl

RAP TITAN / Roberto Garieri / DJ Eagle

HM1 CONFIGURATION HM / Josef Szeiler

HÉLÈNE / Marc Liebens

HM2 PIÈCE DE CŒUR / Noemi Lapsezon

CASE STUDY HOUSES / Mathieu Bertholet

HM3 QUARTETT / Fabrice Huggler

HORACE / Gabriel Alvarez

BLANC / Jacques Demierre / Isabelle Duthoit

/ Alexandre Simon

HM4 RIIVAGE À L'ABANDON/MATÉRIAU-MÉDÉE

/ PAYSAGE AVEC ARGONAUTES / Marc Liebens

+++ BERNARD SCHLURICK / ARIANE ARLOTTI / PLATEFORME
HEINER MÜLLER / SOIRÉE SQUELETTE BY ALPES / CARTE BLAN-
CHE AU GROUPE DU VENT / RENCONTRE AUTOUR DE BERLIN
ALEXANDERPLATZ / MATTHIAS ZSCHOKKE / ALEXANDRE JOLY...

mar

15

sep

11h

présen
tation
saison
09/10

_ save
the
date

WWW
.grutli
.ch

SAISON CHAOS 08/09

L'ÉQUIPE GRÜ

Direction: Maya Bösch et Michèle Pralong
Administration: Olivier Stauss
Assistanat de direction: Karine Strescher
Communication et presse: Charlotte Jacquet
Relations publiques: Laure Chapel
Billetterie et secrétariat: Lone Olsen
Web-design: Fabio Visone
Directeur technique: Jean-Michel Broillet
Technique: Iguy Roulet
Apprentissage: Ronaldo Verly

Design: Pablo Lavalley / c'est à voir ,
Impression: M+H Genève, Régis Chamberlin
Crédits photo: Pablo Lavalley

Théâtre du Grütli
16, rue du Général-Dufour
1204 Genève
t +41 (0)22 328 98 68
f +41 (0)22 328 95 41
info@grutli.ch

Le Théâtre du Grütli est subventionné par le Département de la Culture de la Ville de Genève et bénéficie du soutien du Département de l'Instruction publique du Canton de Genève.