

Voilà

3 notes sur le néo-dramatique

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

Comme beaucoup de spectateurs et d'artisans de théâtre, je conçois plus volontiers le théâtre parlant que muet ; pour autant, il n'existe pas de texte *de* théâtre. Sur scène, il peut y avoir de la parole, mais pas de texte.¹ Pas plus qu'il n'y a de texte lors d'un concert — même quand les musiciens jouent le nez dans la partition. Il y a bien un *texte* du quatuor à cordes n°4 d'Alfred Schnittke, mais quand les musiciennes du Kapralova Quartet nous le donnent à entendre, il n'y a plus que de la musique. Le texte s'est *dissous* dans l'espace-temps du concert.

Ce devenir-son, -présence, -action, -parole... du texte est au principe du geste dramatique — même si l'on peut soupçonner, à la lecture de nombreuses pièces, que les écrivains dramaturges n'ont pas toujours conscience de cette évanescence *génétique* de la matière textuelle. Quoiqu'en ait le dramaturge, écrire des drames suppose le choix préalable d'un *devenir-imperceptible*, dont Gilles Deleuze et Félix Guattari proposent qu'il consiste à éliminer "*tout ce qui enracine chacun (tout le monde) en lui-même, dans sa molarité. Car tout le monde est l'ensemble molaire, mais devenir tout le monde est une autre affaire, qui met en jeu le cosmos avec ses composantes moléculaires. Devenir tout le monde, c'est faire monde, faire un monde. A force d'éliminer, on n'est plus qu'une ligne abstraite, ou bien une pièce de puzzle en elle-même abstraite. Et c'est en conjuguant, en continuant avec d'autres lignes, d'autres pièces qu'on fait un monde, qui pourrait recouvrir le premier, comme en transparence.*"²

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

1 Sauf, par ex. dans le cas de projections scéniques de matériaux textuels (titres et intertitres, didascalies, documents...). Quant au *sur-titrage* — consistant à condenser la parole et à la transposer dans l'idiome des spectateurs —, il relève plus de la transcription que de l'inscription. De surcroît, ce défilé indicatif de phrases, susceptible de nous aider à suivre l'action, est relégué hors-cadre.

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

1. Autopoïèse

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

La littérature dramatique n'a pas attendu d'être évacuée de certains plateaux de théâtre pour interroger ce qui la fonde et la nécessite, et pour redéployer ses devenirs en concevant de nouvelles voies, de nouveaux protocoles. Dans la pratique, la place de l'écrit et de l'écriture dans le processus d'invention théâtrale a fait l'objet d'expérimentations nombreuses et diverses depuis les années 1970-80 : matériaux textuels, écrits nourris de séances d'improvisations, recueils de paroles, montages, collages, écrits collectifs, récits, fragments, écritures didascaliques, etc...

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

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

Le geste d'art ne présuppose ni *tabula rasa*, ni splendide isolement, mais constitue ce que les biologistes Francisco Varela et Humberto Maturana

3 Lire notamment : Olivier Py, *Avignon se débat entre les images et les mots*, Le Monde, 30 juillet 2005 ; Georges Banu et Bruno Tackels (dir.), *Le Cas Avignon 2005*, L'Entretemps, 2005.

nomment *autopoïèse*⁴ : "Un système [...] organisé comme un réseau de processus de production de composants qui (a) régénèrent continuellement par leurs transformations et leurs interactions le réseau qui les a produits, et qui (b) constituent le système en tant qu'unité concrète dans l'espace où il existe, en spécifiant le domaine topologique où il se réalise comme réseau."⁵ Félix Guattari utilisera ce concept pour, notamment, caractériser le mouvement d'"auto-affirmation ontologique" qu'engage — ou devrait ambitionner d'engager — toute opération artistique. Dans l'oeuvre d'art, l'état, l'identité, le temps fixe se dissolvent pour se recomposer comme *devenir*.⁶

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

2. Le combat entre soi

L'écriture est un plaisir réputé solitaire... Mais la solitude du dramaturge est fortement (et forcément) peuplée de tous les destinataires de l'écrit en cours : acteurs, scénographes, concepteurs de lumière et d'univers sonores, costumiers, régisseurs, administrateurs, attachés de production et de relations avec le public, metteur en scène et spectateurs, qui composent de concert *l'assemblée théâtrale* — opératrice d'art, instance *poétique*, agencement collectif...

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

L'autopoïèse suppose, bien au-delà de la création d'un spectacle, et davantage encore qu'un agencement, l'invention d'un *système d'invention d'agencements*. De sorte qu'écrire pour le théâtre, c'est d'abord inventer, via l'interface théâtre, un

4 Du grec *auto* soi-même, et *poiësis* production, création

5 Francisco Varela, *Autonomie et connaissance*, Paris 1989, Ed. du Seuil, p. 45.

6 Voir notamment sur ce sujet l'entretien de F. Guattari et Olivier Zahn du 28/04/1992 pour la revue *Chimères* n°23 (été 1994). Texte repris dans *Qu'est-ce que l'écologie ?*, Paris, Lignes/Imec, 2013, pp. 149-172.

système d'invention d'écriture. Un système nécessairement complexe (mais ouvert), capable de préserver la solitude de chacun, tout en rompant l'isolement de tous.

L'isolement, ce peut être l'illusion qu'écrire, ça consiste à devenir écrivain (puis à devenir célèbre !), alors que ça consiste à *devenir* tout court. Ou bien l'illusion qu'écrire, c'est s'adresser au monde (message de la solitude à la multitude : posture du prophète ou du demiurge), alors qu'il s'agit de *faire monde*, de faire du monde un devenir, d'être *au milieu* : "*un flux qui se conjugue avec d'autres flux*"⁷.

À l'inverse, la solitude de l'écrivain c'est son combat singulier avec les idées toutes faites (fussent-elles inédites), "*avec le monde infini de la connerie*", disait Deleuze — autant dire avec tout ce qui lui vient spontanément à l'esprit quand il pense à écrire... La solitude de l'écrivain, c'est le temps passé à penser contre soi-même, à nuire à sa propre bêtise : "*le combat entre soi*."⁸

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

3. L'heure du monde

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

Résumé des épisodes pré-post : dans les années 50, Peter Szondy théorise l'agonie du "drame absolu" à la fin du XIX^e (exténuation du paradigme action-interpersonnelle-au-présent) au profit d'un redéploiement expérimental du drame, qui accouchera d'un drame "moderne", techniquement diversifié, débarrassé de la notion de genre, constitutif d'un territoire au sein duquel, dira Jean-Pierre Sarrazac, *règne le désordre*⁹.

En 1981, Sarrazac introduit lui-même l'idée d'un *devenir rhapsodique du drame*, en référant à l'auteur-rhapsode de l'Antiquité, défini littéralement comme le cou-

7 Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993

8 *ibid.*

9 JP Sarrazac, *Poétique du Drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.

seur-de-chants (de *rhaptein*, coudre, et *odeïa*, chants) : "Refus du 'bel animal' aristotélicien, kaléidoscope des modes dramatique, épique, lyrique, retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique, assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant la mosaïque d'une écriture en montage dynamique, percée d'une voix narratrice et questionnante, dédoublement d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique (ou visionnaire)." ¹⁰

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

La messe semble dite, sauf que le défunt, tel le phoenix renaissant de ses cendres, semble rétif à se laisser glisser dans la tombe... C'est que le drame est moins une *forme* stabilisée par l'usage, qu'une *opération* toujours et nécessairement mue par une volonté expérimentale — par conséquent *critique* dans son dessein même. Le drame, c'est l'art de la crise, de la mise en crise des représentations. Le drame est ce *pas de côté* qui me permet de dépeindre le réel et l'époque que j'habite, *malgré que je les habite*. De sorte que le drame est toujours nécessairement (et paradoxalement) *paradramatique* : il claudique à côté de ses pompes — mais il marche !

À la question : "*Est-ce que vous arrivez à comprendre la structure de vos pièces ?*", Heiner Müller répond : "*Oui, mais plus tard, pas pendant que je les écris. (...) Je ne peux comprendre le matériau ou le texte qu'en me battant avec.*"¹² Combat du dramaturge entre soi et la matière écrite, qui réplique analogiquement son combat entre lui et le monde. "*Dans ton combat entre toi et le monde, seconde le monde*"¹³, semble lui répondre par anticipation Franz Kafka dans son journal, en 1917.

Ce drame ivre de désordre, décomposé-recomposé (chaos recomposé du *chaosmos* Guattarien : "*l'art lutte contre le chaos, mais afin de le rendre plus sensible.*"¹⁴), n'est véritablement opérant que si l'écrivain — et plus largement le collectif artistique théâtral — le regarde comme étant encore et perpétuellement à inventer. Cette *réinvention permanente de l'invention dramatique*, façon de révolution dramaturgique permanente (autopoïèse) me paraît être précisément ce qui,

10 JP Sarrazac, *L'Avenir du drame*, L'Aire, Lausanne, 1981, (puis Circé, 1999.)

11 HT Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche Éditeur, Paris, 2002.

12 *Allemand, dites-vous ?* Entretien avec Sylvère Lotringer, journal *Libération* 6/9 août 1988, trad. A. Bérélowitch. Repris in *Fautes d'impression*, Arche Éditeur, Paris, 1991.

13 "*Im Kampf zwischen dir und der Welt, sekundäre der Welt.*"

14 Interview de F. Guattari par M. Senaldi, mars 1992. Revue *Chimères*, n°38, 30/12/1999.

avec la pulsion rhapsodique¹⁵, caractérise le *néo-dramatique*.

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

Si par contre le théâtre, en quête éperdue de "contemporanéité", se borne à exprimer "l'air du temps", à recracher l'époque, il ne vaut pas une heure de peine. Les horloges des échantillonneurs numériques de réel que nous trimbalons dans nos poches ne donnent pas plus l'heure du monde que ne l'indiquaient les tocantes de nos arrière-grands-pères. Se mettre à l'heure du monde, ça ne consiste pas à relooker nos représentations du monde, mais à devenir tout le temps tout le monde. Singularisation impersonnelle : "*supprimer de soi tout ce qui nous empêchait de nous glisser entre les choses, de pousser entre les choses.*"¹⁶ C'est l'invention de moments, sur le mode de l'éccéité, du "voilà" : moments du monde, emplis du monde. *Seconder le monde*, c'est dire "voilà", c'est inventer des modes de production du *voilà*. Dire "voilà", ce n'est pas seulement dire "regardez" ou "imaginez" — ni même "voyez" ; c'est dire "*on a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde*"¹⁷, on a *secondé* le monde au lieu de lui faire face, on a fait de l'écriture un devenir-monde : nous avons pris modèle sur l'herbe qui pousse entre les pavés, nous nous sommes glissés entre les choses, et *voilà* ce que nous avons ramené.

Enzo Cormann

15 cf. Sarrazac, *La pulsion rhapsodique*, op. cit. 2012, p. 293-340.

16 Deleuze et Guattari, op. cit.

17 *ibid.*