



AUTEUR OÙ ES-TU ?

Entre engouement pour la performance, contexte économique et renouvellement esthétique, l'écriture dramatique traditionnelle semble avoir disparu du paysage. Laisant place, dans le théâtre public, aux reprises de classiques ou aux adaptations de romans et de films.

Avignon 2005. Ça gronde dans le petit monde du théâtre public. On s'invective, on s'écharpe et on rejoue la mort du théâtre. L'arme du crime : la consécration de la "performance", omniprésente lors de cette édition. Voilà Vilar assassiné, et le "verbe" noyé dans la merde et le sang. Pourtant, en 2018, le cadavre remue encore. Et il crache des mots, beaucoup même. Car si le triomphe du "postdramatique" (comme le théorisait Hans-Thies Lehmann) sur les scènes a remis en cause la centralité du texte, on constate depuis une dizaine d'années un retour en force de la narration. La parole prolifère sur les plateaux et les épopées de plus d'une dizaine d'heures ne sont pas rares. Dernier en date, le 2666 de Julien Gosselin, adapté du roman de Roberto Bolaño et joué en Avignon en 2016.

Seulement si le texte est bien vivace, l'auteur dramatique contemporain, lui, semble un peu moribond. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un oeil aux grands succès du théâtre public de ces dernières années : réécritures de classiques à la manière du jeune globe-trotter Simon Stone "actualisant" Ibsen et Tchekhov, ou mise en scène de romans comme en proposent Vincent Macaigne (avec Dostoïevski), Julien Gosselin (avec Houellebecq et Bolaño) et prochainement Katie Mitchell (avec Duras) ou Thomas Ostermeier (avec Didier Eribon ou Edouard Louis). En vogue les adaptations de films, comme le *Festen* de Cyril Teste ou *les Damnés* d'Ivo van Hove. Sans compter la méthodologie des Chiens de Navarre et autres collectifs revendiquant fortement le recours à "l'écriture de plateau", expression un peu fourre-tout mais symptomatique d'une relégation symbolique de l'auteur - le texte s'invente en répétition, sans matériau préalable. Pourtant les écrivains dramatiques existent, ils sont nombreux à être édités et joués. Mais, sauf à s'appeler Wajdi Mouawad ou Joël Pommerat, ils ne sont "pas assez visibles, pas assez connus, pas assez reconnus", affirme Corinne Jutard, de l'Association Beaumarchais-SACD, un organisme de soutien à la création dramatique.

"Sous pression"

Cette faible visibilité est liée à des mutations anciennes. Déjà dans les années 70, la scène théâtrale emprunte à la performance pour dynamiser le verbe. Mais elle s'explique aussi par les modalités particulières du retour au texte auquel on assiste aujourd'hui : moins d'allégeance à l'écrit, plus de confiance envers le dynamisme de plateau, dans la proximité duquel les auteurs sont davantage invités à écrire.

Pour *les Ondes magnétiques*, la pièce qu'il montera au printemps à la Comédie Française, l'auteur David Lescot évoque son processus de création : "*La pièce parle des radios libres, c'est à dire d'une expérience extrêmement chaotique et foisonnante? je voudrais que l'écriture épouse ce mouvement. Pour ça j'ai laissé tourner une caméra-stylo, j'ai écrit des séquences à partir de documents très divers, comme d'innombrables rushs que j'aurais tournés. Maintenant je vais essayer de monter tout ça avec les comédiens, d'inventer des personnages avec eux. Et s'il y a besoin de produire plus de textes, je les produirai.*"

Cette confrontation du texte et du plateau rend difficiles les relations entre écrivains et metteurs en scène. *"Un auteur se sent toujours sous pression quand on lui demande de modifier son texte"*, constate Mathieu Bertholet, ancien coresponsable du département d'écriture dramatique de l'Ecole Nationale des Arts et Techniques du Théâtre de Lyon et actuel directeur du Théâtre Poche de Genève. Dans ce contexte, l'auteur dramatique devient de plus en plus encombrant, et les metteurs en scène préfèrent se tourner vers des matériaux textuels plus malléables. Reste alors aux auteurs à monter leurs propres textes ou à nouer des relations de compagnonnage avec un metteur en scène, à l'image du couple que l'écrivain Fabrice Melquiot forme avec Emmanuel Demarcy-Mota.

"Budget ridicule"

Mais cette marginalisation s'expliquerait aussi par les logiques de remplissages qui dicteraient en partie les choix de programmation. Comme le constate Catherine Marcihac, à la tête du Théâtre-Ouvert, *"les auteurs de théâtre contemporains récents ne sont pas fortement représentés, en particulier sur les grands plateaux. Les décideurs veulent minimiser les risques et remplir les grandes salles."* De son côté, Mathieu Bertholet relève qu'en France, *"très peu de théâtre ont la possibilité de faire une création, seuls, il faut monter des coproductions et réunir plusieurs décideurs, c'est donc très compliqué. Du coup, les auteurs contemporains sont souvent joués dans des créations à budget ridicule, par des compagnies émergentes"*.

Dans cette économie de la pénurie, les metteurs en scène ont plutôt intérêt à proposer des projets rassurants, d'où la vogue des réécritures de classiques. Monter un Molière ou un Tchekhov, même complètement réécrit, c'est toujours vendre le nom d'un auteur glorieux. Et c'est d'autant plus important pour les programmateurs, rappelle Catherine Marcihac que *« les établissements scolaires constituent une partie du public, c'est donc difficile de communiquer auprès d'eux avec des auteurs qui n'existent pas dans les programmes du secondaire »*. Sans compter que les auteurs dramatiques français ont un faible pouvoir d'attraction : *« La critique littéraire s'intéresse peu au texte de théâtre, qui est encore plus minoritaire que la poésie dans l'espace littéraire »*, précise Julien Gaillard, édité chez Quartett.

Face à cette situation, les auteurs s'adaptent, privilégiant, pour être joués, des écritures d'une moindre ampleur narrative. *« Parmi les candidatures aux bourses Beaumarchais, on reçoit beaucoup plus qu'avant des monologues ou des textes à deux ou trois personnages »*, constate Corinne Jutard. Un cercle vicieux, puisqu'en retour, les metteurs en scène qui peuvent économiquement disposer de grandes distributions ont davantage de difficultés à trouver des textes de théâtre adaptés à leurs projets. C'est ce qu'explique Julien Gosselin, qui présente actuellement à Gennevilliers (Haut de Seine) son *1993*, écrit par le romancier et essayiste Aurélien Bellanger : *« J'ai une douzaine d'acteurs, et lorsque je cherche un projet à faire avec toute la compagnie, il faut que je trouve un texte avec des rôles pour tout le monde, c'est-à-dire des textes d'une certaine densité narrative. Pour ceux d'entre nous qui veulent faire de la création contemporaine avec des distributions importantes, il fallait soit écrire en direct avec des auteurs, ce qu'a fait Caroline Guiela Nguyen avec Mariette Navarro, soit écrire ses propres pièces, soit travailler sur des objets d'une grande ampleur narrative comme des romans. »*

Aides et résidences

Dans ce contexte, les dispositifs de soutien favorisent clairement l'émergence de nouveaux auteurs. En 2014, Mohamed El Khatib bénéficie d'une bourse de l'Association Beaumarchais-SACD pour *Finir en beauté*, texte aujourd'hui aux Solitaires intempestifs. David Geselson obtient à deux reprises une aide d'Artcena (l'ex CNT) pour en *En route-Kaddish* et *Doreen*. A ces aides économiques s'ajoutent les résidences d'écriture, comme en propose la Chartreuse de Villeneuve-les Avignons (Gard). C'est justement là que David Geselson a séjourné en 2017 pour sa prochaine création sur Nina Simone. C'est là aussi que le jeune auteur Kevin Keiss a travaillé sur *Ceux qui errent ne se trompent pas*, mis en scène par Maëlle Poésy au Festival d'Avignon 2016.

Mais écrire, c'est bien ; être joué, c'est mieux. Car pour les auteurs, ce qui compte évidemment reste l'existence scénique du texte. Théâtre Ouvert propose ainsi aux auteurs une «équipe plateau» : « *On fait se rencontrer un écrivain, un metteur en scène, les acteurs, et on présente le spectacle au public.* » C'est dans le cadre de ce dispositif que Julien Gaillard a rencontré Simon Delétang, qui met en scène ce mois-ci une de ses œuvres à la Colline. «*Simon a fait lire à Wajdi Mouawad plusieurs de mes textes. Il m'a ensuite contacté, et m'a proposé de programmer la Maison. Il m'a dit qu'il programmait mon texte, pas une mise en scène. Il m'a même laissé le choix du metteur en scène. Ce qui est assez rare et remarquable* ».

Certains théâtres développent ainsi une politique engagée envers les auteurs. A l'instar du Centre dramatique national de Montluçon ou du Théâtre de la Tête noire de Saran (Loiret), qui n'hésitent pas à les associer à leurs structures. De bonnes raisons à cela, explique David Lescot, soutenu par le Théâtre de la Ville, la Filature de Mulhouse ou la Comédie de Caen : « *Le texte inventé par des comédiens, je trouve ça très bien, mais je ne vois pas en quoi c'est mieux qu'un texte inventé par un auteur. Ça ne veut pas dire qu'on produit le texte sans les acteurs, le plateau est aussi le lieu d'une invention et d'un surgissement qui doit faire bouger le texte, mais je pense que la poésie de la langue requiert un temps d'écriture qui ne peut pas simplement se confondre avec le temps du plateau ; il doit aussi pouvoir l'excéder.*

Augustin GUILLOT