

## France

### La tradition éclate

Micheline B. Servin

Numéro 8, printemps 1978

Dramaturgie actuelle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28592ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Servin, M. B. (1978). France : la tradition éclate. *Jeu*, (8), 25–42.

# france: la tradition éclate

Il est difficile de concevoir une représentation théâtrale sans texte, même si entre les pièces écrites selon les sacro-saintes règles des trois unités qui imposèrent leur diktat pendant des décennies et les spectacles de Bob Wilson, pour ne pas citer certains "textes-prétextes" de Peter Handke, la conception du texte et du rôle de l'écriture dramatique ont considérablement évolué.

A ces transformations, non spécifiques à la France, il faut ajouter celles qui émanent du clivage de plus en plus net entre le théâtre de divertissement et le théâtre de réflexion. C'est de loin ce dernier qui, en France, régénère le répertoire dramatique. Car en plus d'indiquer une volonté d'intégrer la réalité sociale, il traduit une réflexion sur le rôle de l'écriture, sur la manière même de la pratiquer : en solitaire, dans le cadre d'une création collective ou d'une compagnie.

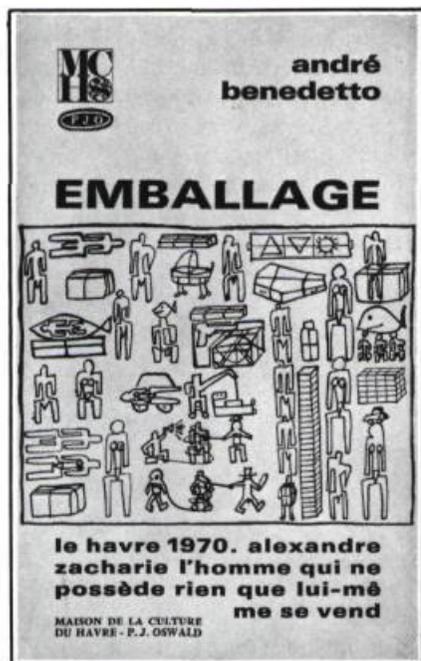
Faut-il le préciser ? Nous ne comprenons pas les quelques auteurs de boulevard qui sévissent dans la caleçonnade maintenant socialisée. Evolution oblige ! Actuellement, et ce, depuis 1968 (le processus va s'accéléralant), on parle de crise du répertoire contemporain. On implique autant les metteurs en scène que les comédiens et... les auteurs. Il y a pourtant des auteurs, mais on a l'impression que la rencontre entre le manieur de plume et le manieur de plateau ne se fait pas, ou se fait trop rarement.

Les facteurs de cet état de fait sont multiples; qu'il suffise de mentionner, premièrement, la politique gouvernementale qui régit la culture et plus particulièrement le théâtre. A quelques exceptions près, seuls les établissements subventionnés, liés au phénomène de la décentralisation (dont l'essor original revient surtout à Jean Vilar), peuvent se permettre de faire des créations d'auteurs français contemporains. Pour être tout à fait honnête, avouons que cette quête n'est pas systématique et qu'elle dépend pour beaucoup de la personnalité du metteur en scène ou du directeur en poste. Cela tient au besoin de rentabilisation, de justification du plus grand nombre d'entrées possible, mais aussi au conservatisme du public. Mais comme ces deux phénomènes sont interdépendants, nul besoin d'épiloguer sur les conséquences

pour la création contemporaine... Intervient également le faire-valoir qu'est la relecture d'un classique !

Les théâtres dits "d'essai" et qui permirent dans les années cinquante l'éclosion d'auteurs tels qu'Adamov, Beckett ou Ionesco, puis Arrabal par exemple, sont en voie d'extinction totale. D'ailleurs, le système économique, le phénomène "spectacle" ont évolué de manière telle que, sans grand risque d'erreur, on peut affirmer qu'ils ne correspondent plus au profil social, et, par conséquent, intellectuel.

Parallèlement, d'autres problèmes graves existent : celui de la critique, qui réagit en censeur et sans grandes lignes directrices, celui des médias, qui ne nous informent pratiquement pas, et celui de l'édition, pour ainsi dire inexistante et très personnaliste dans ses choix. Les éditions Gallimard, fidèles à leur tradition, publient un théâtre de pure écriture; les éditions Stock, avec la collection "Théâtre ouvert", s'attachent au contraire aux nouveaux auteurs et établissent des textes-programmes; les éditions Oswald, disparues récemment, axaient leurs publications sur des textes à caractère politique ou de revendication; Christian Bourgois publie soit des textes joués (donc possibilité de vente au moment du spectacle), soit des auteurs appartenant au catalogue dans d'autres disciplines. Il faut citer également quelques revues, dont *l'Avant-Scène*, à la ligne difficilement cernable, puisque cela va du boulevard bon teint à la recherche; *Théâtre public*, revue du théâtre de Gennevilliers, publie parfois les textes de ses spectacles. Cela fait très peu, d'autant plus que le volume de parutions est infime. C'est en dizaine annuelle qu'il faut compter ! L'éditeur ne se hasarde que sur des noms d'auteurs ou de troupes ayant déjà cir-



culé... Air vicié dans le cercle vicieux ! Le nouvel auteur – sauf s'il émane d'une compagnie – est donc réduit à ronéotyper ses textes et à faire son propre porte à porte auprès des metteurs en scène. Certes, il y a quelques agences privées et surtout le Bureau d'Auteurs de l'Association technique pour l'Action culturelle, mais sa création relativement récente, la précarité de ses moyens et... le conservatisme de trop d'hommes de théâtre limitent son pouvoir d'action. Se développe actuellement une forme hybride de réalisation : la lecture-spectacle ou la mise en espace. Cela permet bien sûr de manipuler, de faire connaître des textes, mais les moyens d'une exploitation aboutie ne sont pas réunis. Pour intéressantes et même nécessaires qu'elles soient, ces manifestations ne permettent pas à elles seules d'asseoir solidement le répertoire contemporain. On ne peut y pratiquer qu'un travail au coup-par-coup. Interviennent également les conditions dans lesquelles elles se déroulent : la lecture-spectacle est rarement programmée plusieurs fois, elle ne se déroule qu'en de rares lieux (comme le festival d'Avignon, ou le Centre Beaubourg, principalement). Le public qui les suit est mi-professionnel, mi-amateur éclairé et il ne peut être, compte tenu des conditions temporelles et géographiques, que réduit. Et quand une réalisation a suivi, c'est qu'elle était généralement prévue !

Il faut évoquer, également, le phénomène "café-théâtre". Il y a d'un côté les vendeurs de boisson, et de l'autre, les comédiens qui donnent un spectacle (dans des conditions de belle exploitation). La plupart du temps, ils écrivent eux-mêmes leurs textes et les jouent. Ils y abordent principalement leurs problèmes de vie; c'est ainsi qu'au cours des deux dernières saisons, les textes sur la femme ont généreusement fleuri. Ce n'est pas toujours dénué d'intérêt; mais de là à dire que cela alimente le répertoire... Il y a le désir de coller au quotidien et au politique, mais on quitte rarement l'anecdotique et on cherche surtout à provoquer le rire, ce gros rire qui ne fait de mal à personne. Cela en dit long sur le fonctionnement idéologique !

#### **auteur dramatique ? signe distinctif : pluriforme**

Pour schématiser, on peut dire qu'on assiste actuellement en France à un éclatement de la personnalité de l'écrivain dramatique : il y a l'écrivain qui écrit trop souvent en solitaire (hélas, coupé des réalités d'une réalisation) et celui qui écrit dans le cadre d'une compagnie; il y a aussi la création collective, par laquelle on peut arriver à des cheminements parallèles entre l'écriture et la réalisation. Cette différence de pratique n'a pas qu'une signification formelle. Ce sont en général les auteurs appartenant à la seconde catégorie qui écrivent les pièces ayant une prise directe sur le quotidien, la réalité, le fonctionnement économique, politique et social actuel : il ne s'agit pas d'un hasard puisque la qualité aristocratique de l'écrivain est pour eux une notion étrangère.

Il convient également de signaler le nombre de plus en plus important d'hommes de théâtre (metteurs en scène, certes, mais aussi comédiens) qui prennent la plume. Plusieurs écrivent en solitaires; ils veulent alors s'exprimer sans visage interposé, revendiquer pleinement un discours. Il ne faut pas être dupe; ils n'écrivent pas par défaillance du répertoire contemporain. Les autres sont conduits à la plume par leurs recherches pratiques, ou par leur réflexion sur leur insertion dans la cité.

#### **quel est cet auteur ?**

Des auteurs donc, il y en a... mais quel est-il cet auteur que l'on cherche, cet auteur qui voudrait bien être reconnu ? Pour une grande part, les auteurs solitaires qui n'appartiennent donc pas à une compagnie et qui sont joués actuellement étaient connus depuis déjà quelques années. En effet, ils sont réduits à être joués au hasard



Roger Planchon : metteur en scène, comédien, auteur et directeur du théâtre de Villeurbane (T.N.P.)  
*(photo : Rajack Ohanian)*

de la demande d'un metteur en scène et de l'acceptation d'un directeur de salle : cette race est particulièrement timorée, le droit à l'erreur n'étant pas permis. De bien curieuses constatations en découlent : un auteur peut être joué plusieurs fois dans la même saison, donner l'impression d'éclater, puis disparaître pendant un temps fort long. Il existe toujours, il écrit, il a des pièces dans ses tiroirs, mais... L'engouement, la vogue – quels agents de l'éphémère – lui tournent le dos, il est réduit à l'attente. Trop souvent un auteur n'apparaît que parce qu'un metteur en scène de renom s'est attaché à l'une de ses pièces. Et comme il y a un grand besoin, et un grand désir, de se faire connaître, rares sont les metteurs en scène qui effectuent rapidement, après un concurrent, la réalisation d'une pièce d'un auteur qu'ils n'ont pas découvert. Ou alors, il faut qu'il y ait le déclenchement du phénomène "mode", auquel cas l'auteur risque de connaître ensuite un sérieux purgatoire. De plus, une sorte de règle de jeu veut qu'une pièce ne connaisse pas deux réalisations simultanées. Sans doute sont-ce là les raisons majeures qui font qu'on ne sent pas actuellement, du moins pour ces auteurs solitaires, d'école et que certains dont le talent est reconnu depuis déjà des saisons font toujours figure de jeunes auteurs. Ainsi, on redécouvre périodiquement Jean Vauthier, Jean Audureau ou Michel Vinaver. Or, un auteur qui n'est pas en contact fréquent avec la scène a tendance à se replier sur lui-même, à être en quelque sorte coupé des réalités ambiantes, de l'évolution du théâtre et surtout du public.

Il y a également un autre phénomène : le manque de moyens financiers impose des réalisations peu coûteuses qui comprennent une faible distribution. Il en résulte que nombre d'auteurs qui tentent d'être joués, se coulent dans ce moule. On imagine sans peine les conséquences pour le répertoire ! Par ailleurs, et souvent parallèlement, ils écrivent un théâtre à tendance littéraire qui, consciemment ou non, vise à échapper au temps. Ils sont conduits à se demander pour quel public et pour quelle époque ils écrivent. Ne croyant pas à une réalisation immédiate, ils sont enclins à refuser l'insertion dans l'actuel, à être les témoins, les critiques de leur époque. Employer les termes de *courant* ou d'*école* à leur égard est impossible. Le texte achevé, ils considèrent qu'il ne leur appartient plus. Mais c'est alors que commence la deuxième phase, et non la moindre de la vie de ces textes. Certes, les metteurs en scène les rejettent dans la mesure où ils veulent exprimer leurs propres idées, mais ne se rejettent-ils pas dans un premier temps eux-mêmes ?

A part quelques-uns, ils vivent en artistes, comme séparés de la vie sociale (même si, la plupart du temps, ils sont astreints à des travaux alimentaires qui leur pèsent...) Aussi, est-ce en toute logique que, adeptes de l'art pour l'art (par contraintes extérieures ou par inclination inconsciente), ils affrontent les éternels thèmes de la vie, de la mort, du destin, de la liberté, etc., en concepts généraux et humanistes — autre handicap de la tradition, sans laquelle ils ne semblent pouvoir exister. Mais cette voie a été démythifiée par ceux qui ont réfléchi sur le théâtre comme composante sociale, d'où la différence entre ceux qui écrivent et ceux qui, de par leur pratique, se heurtent à des problèmes concrets. Outre cela, écriture, sujet et personnages ne sont pas séparables dans toute pièce offrant le minimum d'unité; or, ces auteurs faillissent souvent par la priorité qu'ils accordent à l'écriture sur la parole.

### ces auteurs, quels sont-ils ?

Marguerite Duras <sup>1</sup> : elle s'est conquis un public fidèle, mais limité. Théâtre très écrit où le rythme de la langue dépend du temps des silences, très intellectuel (de gauche), des personnages appartenant à la classe bourgeoise, des sujets abordant l'exploration de l'inconscient; du subjectif, des rapports non dits, surtout à l'intérieur du couple vécu du côté féminin.

Jean-Jacques Varoujean <sup>2</sup> : certes des schémas de la mythologie et de la tragédie classique, mais transposés dans des personnages humbles (vie familiale ou professionnelle). *Façades*, *Daracos* ou les problèmes de cohabitation dans les grands ensembles; *La Caverne d'Adullam* et *Mort d'un oiseau de proie* : les différents membres de la famille vivent selon leurs pulsions et non plus selon la bonne éducation. La projection du sordide, mais surtout de la tendresse.

Victor Haïm <sup>3</sup> : l'allégorie et la métaphore sur un réel allègrement transposé. Fables simples reprenant la dualité faible/fort. Un humour ne dédaignant pas la facilité. *Abraham et Samuel*, ou ce n'est pas parce qu'on est juif qu'on ne subit pas la lutte des classes...; *Comment harponner le requin*, une sorte de quête du Graal païenne et drôle.

René Escudé <sup>4</sup> : jeune auteur, encore peu joué, mais dont les pièces sont d'une

---

1. Editions Gallimard, Paris.

2. Editions Stock, Paris.

3. Editions Gallimard, Paris.

4. Editions Stock, Paris.



*Des journées entières sous les arbres*, pièce de Marguerite Duras. Production de la Compagnie Renaud-Barrault. (photo : Bernard)

facture non conventionnelle : développement non linéaire — même moment ou action vécus par des personnages de classes différentes —, écriture qui ne vise pas la recherche mais l'efficacité. *Le Jour de la dominante*, ou la visite dominicale à la mère internée dans un asile de fous; *Gigogne*, ou le conditionnement de l'aliénation, que ce soit celui de la cellule d'emprisonnement ou celui du travail; *M. le commissaire*, ou le piège de l'ordre et de la hiérarchie; *la Soudaine révolte de Monsieur M.*, ou si le décès du conjoint offrait la possibilité de dire merde.

Serge Ganzl <sup>5</sup> : plus connu pour ses adaptations qui sont en fait des créations... écrites en tenant compte de la personnalité du metteur en scène, du lieu, du public à toucher. Il jongle avec les moyens spectaculaires. Mais il y a aussi ses pièces, dont seules quatre ont été données au public ! *La Bouche*, comment dans un monde en mutation une petite communauté — famille juive — peut-elle parvenir à trouver,

---

5. Ibid.

préservé son identité ? *Albertine*, une femme dans un travail frustrant, des amours ratées, un marché où elle a peine à acheter; une femme en quête d'existence. *Le Système Gaillos*, la spéculation immobilière et la fuite d'un financier. Le quotidien, mais "déflagré" d'une manière surréaliste, une écriture tout à la fois lyrique et juste, écoute du banal. Une obsession très personnelle de la fuite.

Toute sélection est arbitraire, injuste. Citons encore : Andrée Chédid, Rezvani (intellectuel malgré lui et qui gueule son malaise de vivre dans la société actuelle), Anne Perry-Bouquet (qui se nourrit de son expérience dans les classes laborieuses de la Lorraine), Gérard Gélas (romantique anarchisant qui cherche avec sa troupe le spectacle total); Louis Calaferte... La réalisation de l'une des pièces de ces auteurs est souvent le fruit d'une rencontre d'amour... et du hasard, la France subissant plus de Don Juan que d'amoureux fidèles...

### **auteurs, encore un effort, la réalité vous attend !**

Le présent est inséparable du passé. Notre présent est le passé de demain. L'histoire s'inscrivant dans un déroulement, les leçons de l'histoire ne peuvent être négligées. Trop peu d'auteurs se hasardent sur ce chemin. Serait-ce parce qu'il implique de se montrer responsable socialement et politiquement...?

Jean-Claude Grumberg <sup>6</sup> : constructions linéaires, écriture accessible à tout un chacun pour parler du problème juif en Pologne dans les années 1930 avec *Dreyfus*, ou des cassures entre les différentes couches de la société au moment de l'Exposition universelle – *En revenant de l'Expo*. C'est aussi *Rixe*. Il y a le désir de voir comment fonctionnent des communautés.

Roger Planchon <sup>7</sup> : un des premiers metteurs en scène (également comédien) à écrire ses pièces. Ecrivain du rural, ardéchois pour être précis. Une fascination pour la dualité blanc/noir, bien/mal, avec un terrain de prédilection : le sacré. La volonté d'appréhender les moments de cassure sociaux, éthiques, dans leurs rapports avec le présent. *La Remise* ou les forces en opposition au moment de la Résistance; *le Cochon noir* ou les forces en opposition au moment de la guerre de 1870; *Gilles de Rais*. Un verbe abondant, savoureux, terrien. Le sens de la démesure et de l'image. Un théâtre d'auteur qui s'alimente aux sources du peuple.

Voici trois auteurs de textes pour qui importent avant tout la construction dramatique, les différents niveaux de langage et une signification qui renforce celle(s) de la pièce.

René Kalisky <sup>8</sup> : absence de manichéisme et d'émotion. Une construction mathématique où chaque élément, qui a son propre fonctionnement, contribue à la signification globale. *Trotsky*, *Pique-nique de Claretta* ou Mussolini et son entourage; *Jim le téméraire* ou les rapports d'un juif avec le nazisme; *Europa*; *Dave au bord de la mer* ou la problématique d'Israël; *Skandalon*, celle du champion sportif.

Michel Vinaver <sup>9</sup> : une carrière par à-coups, puisqu'elle débute en 1956 avec *les Coréens*, pièce d'actualité; la France et sa guerre impérialiste à l'autre bout du monde. Désir d'appréhender le quotidien sans le séparer du contexte historique,

---

6. Ibid.

7. Editions Gallimard, Paris.

8. Ibid.

9. Editions l'Arche, Paris.

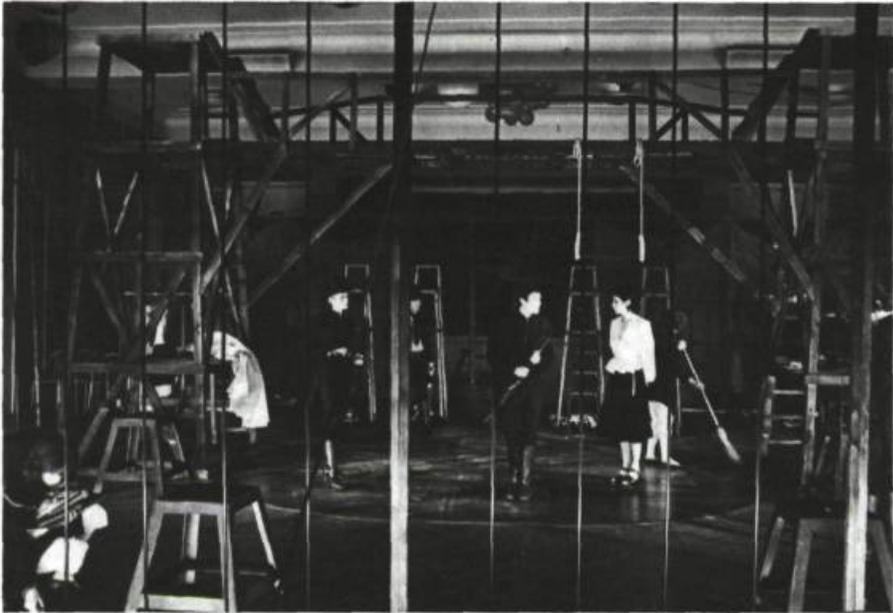


*Le Pique-nique de Claretta*, pièce de René Kalisky. Production du Théâtre des Quartiers d'Ivry.  
(photo : Leslie Hamilton)

d'où une construction par fragments. Trouver dans la structure l'expression de la vérité, l'unité d'un fait; se trouver à la conjonction de plusieurs choses, à la convergence de plusieurs forces (qui peuvent être contradictoires). Exprimer les contradictions d'un chef de famille de 40 ans réduit au chômage (*la Demande d'emploi*), au marché de papier-cul (*Par-dessus bord*). Ce sont aussi *Iphigénie Hôtel*, *les Huisiers* ou la réalité journalière dans son environnement politique, économique, social.

Xavier Agnan Pommeret <sup>10</sup> : parmi les rares dérangeurs publics volontaires ! Dénoncer les erreurs, le mal propre au présent sans en omettre les racines éthiques, morales, historiques et religieuses. Le courage de dire que l'homme, le petit, est manipulé, que ses actions sont récupérées par la société, les possédants. Affronter l'odieux, l'horreur, parce que la vie qui nous est faite, qu'on a laissé faire est ainsi, que ce soit pendant la guerre d'Algérie, *Pour des raisons de coeur*, ou celle de Corée, *Safarirama*. Dénoncer le mensonge, la mystification avec *Lycée Thiers*, *maternelle Ferry*, ou comment l'histoire est racontée par les bourgeois pour leur maintien au pouvoir; les distorsions de l'information par les médias, les romans d'espionnage : *le Réseau de la veuve noire*. Dénoncer le non-respect de la personne humaine, dont l'une des formes les plus aiguës actuellement réside dans les tortures effectuées par la junte chilienne : *la Discothèque*. Dans *la Grande Enquête de François-Félix Kulpa* et *m = M*, c'est le quotidien du monde d'aujourd'hui, du monde actuel. Pommeret utilise des données aussi matérialistes et marxistes que métaphysiques pour le comprendre, le modifier. Des situations choc, une écriture tout à la fois concrète, quotidienne et d'un lyrisme luxuriant. Quand il y a effet de distanciation, il est provoqué par les changements de registres d'écriture.

10. Editions Oswald, Paris.



*Lycée Thiers maternelle Jules Ferry, pièce de Xavier Pommeret. Production du Théâtre des Amandières.*  
(photo : Nicolas Treatt)

Ces nouveaux sujets commandent de nouvelles écritures, de nouvelles conceptions du théâtre. Sans doute est-ce parce que les auteurs sont trop peu nombreux à avoir suivi l'évolution des techniques théâtrales et l'élargissement du public que les metteurs en scène en viennent à écrire. Par besoin de s'exprimer sans personne interposée, inutile de le nier, mais en fonction de leurs recherches propres et de leurs contacts avec le public, cela est certain. De Jean-Pierre Bisson à Philippe Adrien, on a l'impression de passer d'une planète à une autre...

Jean-Pierre Bisson <sup>11</sup> : il écrit pour mettre en scène et surtout pour se mettre en scène. Romantique échevelé, il réclame la tempête, non pour l'affronter, mais pour aller plus vite à la mort. Assoiffé d'amour, il ne le conçoit que fou. Individualiste exacerbé, il injecte, avec un excès capable de faire sauter tous les grands ensembles et tous les ordinateurs, au répertoire actuel une violence, une âpreté, un charnel, gratuits politiquement, qui lui font défaut. *Passion en bleu, blanc, rouge; Smoking; Ce que les femmes préfèrent*; etc.

Denis Lorca <sup>12</sup> : autre ennemi du rationalisme et défenseur acharné du lyrisme. Il n'oublie pas non plus qu'il est un homme social d'aujourd'hui. Mais il affirme que la réalité existe comme le rêve, le quotidien comme l'onirisme. Exemple révélateur, *Zelda ou la Nuit des temps* : dans un asile psychiatrique, des femmes jouent / revivent, comme une expérience cathartique, l'itinéraire de Zelda et Scott Fitzgerald.

Outre le besoin de dire "je", on sent chez ces metteurs-en-scène-auteurs le désir de répondre à une sensibilité du public, à une demande.

11. Ibid.

12. Editions l'Avant-scène, Paris.

De démarches très différentes sont G. Garran, J. Lassale ou P. Adrien. Ils cherchent à résoudre la dualité écriture du livre / écriture du plateau.

Gabriel Garran <sup>13</sup> : directeur d'un Centre national dramatique, metteur en scène à l'affût du texte contemporain. Pourquoi se met-il à écrire ? Parce que, momentanément, il ne veut plus dire "je" par auteur interposé et qu'à sa quête d'homme de théâtre ne correspondent pas de textes. C'est *le Rire du fou*. Deux parties. Deux registres. Le théâtre et le cirque. Dans un asile, des fous encadrés, canalisés par des structures financièrement hiérarchisées, vont de mal en pis. Leur est ensuite donnée la possibilité de s'exprimer librement au cours d'une représentation de cirque. Fous ? Ils ne le sont plus. Ils sont simplement en désaccord avec une société opprimante, de type totalitaire. Ils en proposent une autre, basée sur le pouvoir rotatif.

Mais les tenants du pouvoir, et pour cause, ne sont pas décidés à leur en laisser la liberté. Une construction en puzzle, concrétisant la dialectique du pouvoir, en montre les conséquences. L'éclatement de la structure dramatique se fait par la fusion de registres différents, par le désir de retrouver, dans une étroite liaison des langages, écrit et scénique, le registre populaire. Joué dans les deux salles d'un théâtre, ce spectacle faisait également éclater les normes structurelles habituelles.

Jacques Lassale <sup>14</sup> : amené à l'écriture par ses recherches scéniques, par le besoin, à un moment, que l'écriture-page et l'écriture-plateau soient un même langage. Il revendique le caractère premier du texte. Animateur d'un théâtre de la banlieue populaire, il ancre ses sujets dans le quotidien, mais dans un refus absolu de naturalisme. *Un couple pour l'hiver* : dans un grand ensemble, un jeune provincial rencontre une jeune femme restée moralement au dix-neuvième siècle. *Le Soleil entre les arbres* : deux jeunes fils de bourgeois et leur écoeurement face aux jeux sociaux de leur classe.

Philippe Adrien <sup>15</sup> : comédien, auteur, metteur en scène, auteur de spectacle. Le théâtre est un tout, il accepte de l'affronter globalement. "Clinicien" de la représentation théâtrale, du rapport fondamental entre le texte et l'image, l'auteur et le metteur en scène, sa recherche ne provient ni du hasard ni de la mode. De nombreuses manoeuvres que l'on peut qualifier d'approche : *En passant par la Lorraine*, assemblage de piécettes en un acte; *le Remède*, et surtout *la Baye*, texte plein de lui-même (créé en 1967 par cet autre découvreur de textes qu'est A. Bourseiller), où deux couples anonymement rassurants déballet progressivement leur linge sale, au cours d'un repas d'amis... Il y a aussi *Albert 1<sup>er</sup>* (créé en 1973 par Gabriel Garran à... Montréal), ou les rapports tendus entre hommes et femmes rassemblés comme par hasard dans un appartement. Ces textes ouverts à la représentation dramatique traduisent formellement la non-séparation scène/écrivain et la recherche concrétisée au cours de textes mis en mots par P. Adrien d'après les improvisations des comédiens. De même, *la Douleureuse Mutation des Zupattes* et *Monsieur Du-commun a peur des femmes*. Au cours d'un spectacle créé en 1974, l'auteur a mêlé les deux avec, en première partie, *les Bottes de l'ogre*, monologue fondé sur la parole, le discours, selon les schèmes du théâtre traditionnel, et, en seconde partie, *la Résistance*, écrite en fonction du travail avec les comédiens. La juxtaposition des

---

13. Editions Christian Bourgois, Paris.

14. Editions Oswald, Paris.

15. Editions du Seuil, Paris.



*L'Excès*, pièce de Philippe Adrien. Production du Théâtre des Amandières.

(photo : Claude Lê-Anh)

deux permettait d'aller un peu plus vers la réalité de la représentation. Car c'est cela que traque, cherche, construit Adrien, et ce n'est pas par hasard que son dernier spectacle créé en France s'appelait *Représentations* (le texte pratiquement absent fonctionnait comme un leitmotiv) et que s'y imposait l'évolution de l'image et sa signification. C'est le non-dit (textuel, verbal) qu'il cherche à exprimer. Citons aussi *L'Excès*, qui était la mise en images et en mouvements des thèmes-obsessions de certains romans de Bataille.

L'exemple de P. Adrien est éloquent, il concrétise en un seul créateur la volonté de résoudre la dichotomie encore trop générale entre texte et représentation. Si l'auteur écrit dans son coin et que le metteur en scène cherche son expression scénique propre dans son texte, il faut le hasard pour qu'ils se rencontrent. Et quand, en plus, on veut que le propos concerne le public, on joue Shakespeare ou Molière... Mais heureusement (et loin de nous l'idée de les nier), la prise de conscience de la nécessité d'une expression contemporaine entre dans sa phase active, par des moyens détournés ou directs.

### **le roman, béquille du répertoire contemporain ?**

Une attirance toute particulière se manifeste de la part de metteurs en scène "actifs" (ne se sécurisant pas dans le déjà-reconnu), pour les adaptations d'oeuvres romanesques. Quand l'ensemble théâtral de Gennevilliers se lance dans une adaptation des *Paysans* de H. de Balzac et explique qu'il n'y a pas de pièce de théâtre de cette époque permettant comme le roman une réflexion économique-politico-sociale, on comprend. Il en va de même quand le Théâtre national de Strasbourg adapte

*Germinal* de Zola. A l'inverse des romans, les pièces-témoignages sur l'histoire font dramatiquement défaut dans notre répertoire. Quand il s'agit d'adaptation de romans contemporains, on retombe sur cette espèce d'incommunicabilité entre auteurs et metteurs en scène actuels. Ainsi, C. Lavaudant, parlant de son adaptation de *la Louve basse* de M. Roche, déclare franchement que l'écriture dramatique actuelle manque de profondeur. Qu'il effectue un théâtre de recherche, esthétisant, explique une telle déclaration; mais il n'en reste pas moins qu'elle est révélatrice de ce diable de malaise qui fait grogner tout le monde.

Ces démarches ne sont pas comparables à celles effectuées par certains metteurs en scène qui commandent des adaptations de textes romanesques populaires appartenant au patrimoine culturel commun. Serge Ganzl est spécialiste en la matière. Il a donné un *Quichotte* et un *Fracasse*, un 14 juillet, puis un *Candide*. Ces commandes, pour ne citer que celles-là, ont été passées par des hommes (G. Garran, M. Maréchal) qui cherchent le contact avec un public populaire. Cela est intéressant dans la mesure où se révèle la nécessité d'aborder par les personnages, les thèmes, ce qui converge avec le patrimoine ou les préoccupations des spectateurs que l'on veut concerner.

### développement des compagnies... nouveaux auteurs ?

La tradition, elle existe, elle se maintient, et elle se porte d'autant mieux que tout semble fait pour la préserver. Le "tout sauf ce qui change" est également valable en matière de théâtre. Mais elle ne satisfait plus. Aussi se développe et s'impose, avec une



*La Guerre du vin*, création collective du Théâtre de la Carriera.

force de plus en plus accrue, un courant : qualifions-le de "quotidien". Des auteurs, dont l'âge avoisine la trentaine, écrivent après ou conjointement à une pratique du théâtre, soit comme comédiens (cas de loin le plus fréquent), soit comme metteurs en scène ou dramaturges. Le rôle des dramaturges semble avoir été, ou être celui de catalyseur (même si, par ailleurs, ils peuvent provoquer des excès d'intellectualisme qui aboutissent, certes, à des discours clairs, trop clairs même, qui ferment les spectacles et font courir le risque de leur ôter toute chair, tout ce qui relève de l'impondérable de la vie). Est-ce par les leçons qu'ils ont tirées du théâtre de Brecht (avec tout ce que cela comporte de réflexions politiques et sociales) et les applications qu'ils en ont faites pour des relectures de classiques ou adaptations de textes romanesques qu'ils ont encouragé ou amené des auteurs à écrire un théâtre qui soit social sans qu'il y ait besoin d'adapter ou de triturer le texte ?

Depuis un certain mai 1968, se sont posées des interrogations telles que : "Qu'est-ce que le théâtre populaire ?" ou "Le théâtre pour qui, comment ?" Il faut, pour non seulement se les poser mais entreprendre d'y répondre par les faits, d'une part, accepter sa remise en question, et d'autre part, ne pas faire du théâtre pour soi, pour conquérir la consécration... C'est toute une éthique; elle est indissociable d'un comportement politique.

Ce sont les compagnies, les troupes qui ont dû lutter pour s'implanter dans des régions où jusqu'alors le théâtre n'existait pas ou était bourgeois. Elles ont éprouvé le besoin de pièces contemporaines abordant des problématiques sociales et généralement spécifiques à la région. On en arrive même à un théâtre régionaliste qui, en plus, va rechercher les racines historiques, linguistiques, culturelles de sa région. Ainsi en est-il du Théâtre de la Carriera, en Occitanie, dont la majeure partie des spectacles est en langue d'Oc. Deux d'entre eux sont révélateurs : *Tabo ou la Guerre du vin*<sup>16</sup>, ou comment les petits viticulteurs sont conduits à la faillite à cause de l'achat par la France de vins étrangers; *la Liberté ou la mort*, montrant que la Révolution française vécue en Languedoc ne correspond guère à l'image conventionnelle que nos loyaux serviteurs, les manuels d'histoire, en donnent.

Incontestablement, ces entreprises sont vivifiantes, tonifiantes; partout, elles comportent des dangers. La troupe risque de se retrouver enfermée dans un ghetto qu'elle a elle-même créé — n'y aurait-il que la barrière linguistique à franchir —, de voir son rayon d'action, son champ d'investigation limités. Mais on outrepassa là l'analyse du théâtre pour entrer dans celle de l'engagement politique de tout citoyen, ce qui est affaire de responsabilité personnelle. Il n'en reste pas moins qu'on ne fait pas de théâtre sans choix politique, et nul doute que la prise de conscience de l'artiste (et plus particulièrement du comédien, cet exploité de l'entreprise théâtre) et sa politisation ont été également des facteurs déterminants dans les nouvelles orientations de l'expression dramatique. Nombre de jeunes troupes oeuvrant dans cette voie écrivent collectivement leurs textes ou mènent des enquêtes préalables à l'écriture du texte par le "responsable-crayon" auprès de la population dont elles veulent aborder les problèmes. La réflexion collective apparaît comme le stade du travail textuel.

Pour résumer : l'auteur, sans perdre sa personnalité, cesse d'être sacré pour se consacrer aux autres. Ne soyons pas utopistes, entre la théorie et la pratique, on trouve des différences. Cela implique des conditions minimales et impératives : être intégré à une troupe qui s'est déjà implantée localement. Dans nos structures bourgeoises

---

16. Editions Oswald, Paris.

bien ancrées, ce n'est pas toujours facile à réaliser. Les rapports de ces troupes avec les autorités sont souvent houleux...

Dans l'immédiat, cette pratique du théâtre — qu'on pourrait rapprocher partiellement de l'*agit-prop* — est excitante; mais on peut craindre qu'elle aboutisse à l'enfermement sur soi, à la sclérose, au ressassement ou même à l'éclatement du groupe. Ainsi, le Théâtre de l'Aquarium, qui écrit collectivement ses textes, reconnaît qu'avoir travaillé sur une pièce achevée (*Ah Q* <sup>17</sup> de Denis Chartreux et Jean Jourdeuil, d'après une nouvelle chinoise) lui a permis de retrouver son unité. De son côté, un auteur comme Armand Gatti, après de longues années d'écriture solitaire, travaille maintenant au sein de la Tribu. Il en conclut qu'il y a toujours quelqu'un qui, en fin de parcours, prend la plume : "Je m'étais créé un langage politique; mis au contact des réalités, il ne fonctionnait plus (...) A Montbéliard, écrire n'a plus consisté, pour moi, à asséner mon langage sur une réalité. Ecrire est devenu : me mettre en contact avec une ville et lui laisser la parole" <sup>18</sup>. Cette déclaration rend compte de la multiplicité des recherches dramaturgiques actuelles qui ont pour finalité de trouver le langage de ceux dont on veut être entendu. Il y a plusieurs moyens d'y parvenir.

Au théâtre, les aspects visuels et gestuels importent autant que le texte. Citons l'exemple du Théâtre du Soleil, pour qui le travail collectif n'entre pas en contradiction avec le respect du travail spécifique de chacun des membres. Après *1789* <sup>19</sup> et *1793* <sup>20</sup>, la troupe s'est sentie armée pour aborder l'époque contemporaine avec *L'Age d'or* <sup>21</sup>. Même démarche de fond : intégrer le quotidien du peuple dans



*L'Age d'or*, création collective du Théâtre du Soleil.

(photo : éditions Stock)

17. Éditions l'Avant-scène, Paris.

18. A.T.A.C. informations, n° 71, Paris.

19. Éditions Stock, Paris.

20. Ibid.

21. Ibid.

l'historique, en montrer les fonctionnements, les facteurs d'influence. Refus de la schématisation, du réalisme, du psychologisme. L'écriture du spectacle progresse selon les improvisations des comédiens. Des contacts avec des travailleurs (ceux dont il sera question dans le spectacle) alimentent, rectifient les approches des situations, des personnages. Recherche souvent esthétisante de la traduction théâtrale du quotidien. A cet effet : emploi de masques, références à des personnages classiques, traditionnels, appartenant au patrimoine populaire, comme Polichinelle, Arlequin ou Pantalon. Les séquences s'articulent selon une structure parcellaire. La situation, le personnage et le gestus constituent les éléments fondamentaux du spectacle.

La réalité quotidienne inspire un tout autre théâtre réflexif à André Benedetto ou au Théâtre de l'Aquarium. André Benedetto a écrit une trentaine de pièces qui se recoupent et posent des questions essentielles : comment être révolutionnaire dans la France actuelle, comment agir socialement, politiquement, bref comment vivre responsablement, sans qu'il soit fait pour cela abstraction du monde. Etabli dans le Sud-Est, il se fait l'écho des préoccupations régionales, avec *la Madone des ordures* 22, puis *Aïe les lunes de Fos*, et corporatistes, avec *Emballage* 23 ou *Kamodé* (les dockers et les cheminots). Un langage direct, fougueux. Ecrivain pour une troupe, il s'alimente autant du travail sur le plateau que de ses contacts avec le



*Ah Q.*, pièce de Lou Sin. Production du Théâtre de l'Aquarium.

(photo : Claude Lè-Anh)

22. Editions Oswald, Paris.

23. Ibid.

vécu. Si besoin est, il modifiera une pièce écrite en dehors d'une réflexion collective. Il veut faire connaître, faire réfléchir en donnant un maximum d'informations, d'ouvertures aux personnages et aux situations. Il refuse le "théâtre-document" par danger de la simple et gratuite sensibilisation.

Le Théâtre de l'Aquarium prend naissance dans un contexte universitaire. Il arrive à l'écriture collective après avoir réalisé des classiques. C'est un choix volontaire, politique. Encore universitaire, la troupe décide de monter un spectacle qui exprime le vécu des étudiants (*les Héritiers*, ou le procès de l'université de classe). Ils ont mis le doigt sur l'essentiel : rendre au spectateur son vécu. Mais il y a le *comment* ? Alors, s'amorcent des réflexions sur les rapports fable/document, personnage, expression scénique, fable et écriture collective, politique et recherche artistique. Au fil des spectacles, la démarche s'affirme. *Les Evasions de Monsieur Voisin* est une parabole inventée : un petit bourgeois ayant perdu son travail, ne sachant vivre qu'aliéné, se réfugie dans une cellule. Des réactions leur font prendre conscience de l'importance du document, de l'enquête, préalable ou simultanée au spectacle, et de la nécessité de ne pas leur soumettre la fable. Improvisations et écriture en découlent. Ce sont *Marchands de ville*, ou le scandale de la spéculation immobilière, la violation de leur vie que les Français, trop individualistes, laissent faire; *Gob*, ou comment l'information est distordue par les journaux selon les idéologies qu'ils défendent. Il y avait encore un personnage-héros. Il disparaît dans le dernier spectacle, *Tu ne voleras point*; dans un cabaret politique recréé (on pouvait même boire et manger), les comédiens jouent des sketches dont ils ont personnellement écrit le texte ou trouvé l'expression (clowns, chanteurs populaires) après improvisations. Une liberté totale est laissée à chacun, mais ils frôlent l'éclatement de la troupe. Il n'en demeure pas moins une volonté marquée de puiser dans la France actuelle les matériaux du spectacle et une interrogation (sans doute) sur la création collective.

Etude collective ou individuelle ? Théâtre quotidien ? Trois jeunes auteurs vivent et les incertitudes et les contradictions que cela implique.

Michel Deutch <sup>24</sup> : après quatre pièces (*la Bonne vie*, *l'Entraînement du champion avant la course*, *Dimanche*, *Ruines*) écrites seul ou avec un coauteur, il éprouve le besoin d'une expérience collective : *Germinal*, au Théâtre national de Strasbourg. Dans la phase finale de la rédaction, il se retrouve seul et conduit à ne garder du travail collectif que la réflexion, la leçon des interrogations. Dans la dramatique contemporaine, il a été l'un des premiers à introduire dans les problématiques de l'ouvrier face au monde actuel ce monde de ruines. A l'encontre de toutes les utilisations de paraboles et autres métaphores, il a su décrire en termes concrets cet univers, tout en évitant les pièges du naturalisme.

Jean-Paul Wentzel <sup>25</sup> : fraiseur-tourneur, puis comédien, auteur, metteur en scène, il écrit d'abord *Loin d'Hagondange*, puis, en collaboration avec Claudine Fiévet (avec qui il fonde le Théâtre du Quotidien), *Marianne attend le mariage*. Dans les deux cas, les personnages appartiennent à la classe ouvrière; ce ne sont ni la vie professionnelle, ni la lutte des classes qui sont exprimées au premier degré, ce sont leurs répercussions sur la vie privée. L'aliénation se répercute de manière moins ostensible, mais tout aussi sensible (et même plus vicieuse, puisque sans qu'il y ait con-

---

24. Editions Stock, Paris.

25. Ibid.



*Loin d'Hagondance*, pièce de Jean-Paul Wentzel.

(photo : Claude Cormier)

science), que ce soit dans la vie privée ou professionnelle. L'analyse politique doit s'appliquer aux deux. La première pièce résulte de son expérience propre. La seconde émane d'une enquête. Une troisième pièce a été écrite après une collaboration de plusieurs mois avec la population d'une ville ouvrière : elle illustre le désarroi d'un homme de la campagne qui arrive à la ville. A chaque fois, il y a volonté non de photographier la réalité, mais d'en rendre le contenu, soit par le montage des séquences, soit par le discours.

#### **le quotidien assurément, mais sous quelles formes ?**

Il serait encore prématuré de s'aventurer à tirer des conclusions définitives. Par contre, à partir de lignes de force convergentes, on peut affirmer que le théâtre qui provoque à la fois le plus d'intérêt et le plus de controverses (preuve qu'il dérange réellement) est celui qui cherche la prise directe sur notre temps, notre société; il n'en était d'ailleurs pas autrement pour Shakespeare ou Molière... Ayant pénétré dans de nouveaux lieux, de nouvelles régions, ayant approché de nouveaux publics, il ne peut plus être, ni dans le fond, ni dans la forme, semblable à celui qui se pratiquait auparavant. On a assez déclaré dans les colloques, réunions et autres prises de position que le théâtre est avant tout social. Il faut maintenant passer à la mise en chantier de ces idées.

Selon une tradition bien personnelle, les Français ont besoin de la théorie avant la mise en application; d'où tant de tâtonnements, de fausses certitudes, de crises,

d'engouements et de désillusions. Le théâtre d'aujourd'hui, compris comme fait social et création à voix multiples, reflète bien les sentiments complexes qui le déterminent et le divisent. Où trouver un juste point d'équilibre ? L'inconscient et le subjectif contre le social, le concret contre l'universel : on adopte des attitudes encore trop entières, trop exclusives, trop partisans. Ceux qui se refusent au sectarisme, à quelque niveau que ce soit, risquent la marginalité.

### **une dramaturgie en évolution**

L'écriture dramatique éclate et la crise du répertoire tient plus à la non-concordance entre les langages, celui de la scène et celui du public, qu'à une absence d'auteurs. Au cours des toutes dernières décennies, l'écrivain, après avoir été l'auteur du spectacle, est passé au second plan; le metteur en scène revendique aujourd'hui la création. Attitude coupable, certes, mais à laquelle l'ont entraîné l'absence d'opportunité des pièces contemporaines et un souci évident de s'imposer socialement. Au théâtre, comme ailleurs, l'excès conduit au déséquilibre et à la tyrannie.

Autre fait important : après avoir été, pendant des siècles, un phénomène parisien et exclusivement bourgeois, le théâtre émigre vers la province et s'adresse aux classes pour lesquelles, jusqu'alors, il n'était pas conçu.

Les auteurs contemporains (et c'est pour cette raison que la plupart d'entre eux écrivent dans le cadre d'une compagnie) voient leurs pièces montées au coup-par-coup, d'où cette impression d'éparpillement, d'absence de ligne directrice. Nous ne renions pas dans cette conclusion la convergence d'intérêt dans le théâtre du quotidien, mais il faut s'interroger sur sa capacité de franchir les barrières du temps et de l'anecdote et sur ses possibilités de faire évoluer l'esthétisme : il y a art, il ne faudrait quand même pas l'oublier. Dans un tel cas, le risque demeure grand mais nécessaire puisqu'il répond à une demande du public. Le théâtre doit s'affranchir de la tradition et déboulonner les vieux concepts.

L'un des acquis les plus féconds est sans doute la modification des rapports entre la réalité et la fiction. Alors qu'auparavant on partait de la fiction pour parler du réel, que l'on se protégeait derrière le passé pour aborder le présent, que l'on exprimait (ou voulait exprimer) le quotidien sous couvert du mythique, on assume maintenant l'inverse. On analyse, décode, transcrit, théatralise la réalité pour arriver à la fiction. Le maintenant ne passe plus par l'ailleurs mais par l'ici. L'aujourd'hui est le but à atteindre et l'auteur doit l'affronter sans masques interposés (mais par une technique personnelle d'expression et c'est en cela qu'il y a art). On ne cherche plus à faire venir les spectateurs pour les dépayser, mais pour les faire se trouver dans leur quotidien ("leur banalité inintéressante", pourraient ironiser les traditionalistes). Alors que l'universel, l'atemporel, les vertus héroïques niaient le *vulgaire*, voilà que l'humain devient *créateur*.

On désacralise, puisque l'on vise au politique. La tragédie n'a pas besoin des dieux, puisqu'elle *est* dans les conditions de vie de l'homme : simplement, il faut le transcrire...

**micheline b. servin\***

---

\* Micheline B. Servin est collaboratrice au Bureau d'auteurs de l'Association technique pour l'action culturelle, en France; active auprès de cet organisme, elle a écrit plusieurs articles pour la revue que l'Association publie mensuellement : *A.T.A.C. informations*. Elle est aussi dramaturge et metteur en scène.