

Théâtre contemporain : écriture textuelle, écriture scénique



La communauté inavouable • Théâtre/Public

taient pour moi la preuve de l'existence d'une gigantesque organisation dont l'un des objectifs était de m'élever dans l'ignorance totale de la réalité. Dès que j'étais seul trop longtemps, l'organisation s'arrangeait pour que des êtres d'apparence humaine, libérés par eux, puissent venir comme si de rien n'était à ma rencontre, afin que jamais je ne puisse douter d'appartenir à une communauté. Mais je savais que tout ceci n'était que mise en scène. Après les avoir croisés, je me retournais subitement pour les surprendre. Et sur le chemin de l'école, ces individus continuaient à faire semblant, comme s'ils avaient tout prévu, jusque dans la possibilité même de ce retournement. Je les voyais s'éloigner et je sentais bien qu'ils se retenaient de rire.

Autre hôpital. Mêmes symptômes. Je le t'avais dit. Les projecteurs du balcon d'en face pointés vers toi ne sont que des lampadaires. Ne plante plus ton couteau.

Voyage en Sicile. Avec celle que j'aime. Cultiver mon jardin, le pense à Wagner. Merci pour le livre.

Maquassant. Je ne lis plus en ce moment. Mon auteur préféré : TGN pour les cartes au 1/25 000 du Vercors. Je lis Maquassant. En Sicile je lis *La Sicile*. Dans un parc de Palerme. Je l'attends. Il pleut. Les théâtres sont tous fermés ou en train ou en travaux - depuis combien de temps ? Quand un pays abandonne ses théâtres... Sous l'arbre, je lis *La Sicile*. Je sais ses lieux.

Je reviens lentement à l'hôtel des Palmes, qui possède un des plus beaux jardins de la ville, un de ces jardins de pays chauds, remplis de plantes étonnantes et bizarres. Un voyageur, assis sur un banc, me raconte en quelques instants les aventures de l'année, puis il raconte ses heures des années passées, et il dit, dans une phrase : « C'est au moment où Wagner habitait ici. »

Je m'écroule : « Comment ici, dans cet hôtel ? » « Mais oui. C'est ici qu'il a écrit les dernières notes de *Parsifal* et qu'il en a corrigé les épreuves. »

Et j'apprends que l'ébène maître allemand a passé à Palerme un hiver tout entier, et qu'il a quitté cette ville quelques mois avant sa mort. Comme partout, il a rencontré son caractère insupportable, son insupportable orgueil, et il a laissé le souvenir de plus inconnus des hommes.

J'ai voulu voir l'appartement occupé par ce musicien géral, car il me semblait qu'il avait dû y mettre quelque chose de lui, et que je trouverais un objet qu'il aimait, un siège préféré, la table où il travaillait, un signe quelconque indiquant son passage, la trace d'une main ou la marque d'une habitude.

Maquassant ouvre l'armoire à glace où Wagner aurait son lit après l'avoir essuyé d'essence de roses.

Je repense cette habitude de fleurs, enfermées en ce meuble, oubliées à l'abri ; et il me semblait y retrouver, en effet, quelque chose de Wagner, dans ce souffle qu'il aimait, un peu de lui, un peu de son être, un peu de son être, dans ce rien des habitudes secrètes et dures qui font la vie intime d'un homme.

Wagner (Ernst) ou Wagner (Richard). Wagner et Wagner. Je cherche Wagner et je trouve Wagner. Je ferme le livre. Tu me sors. Nous marchons dans Palerme. Je ne sais plus. Des fils se tendent. Comme les chaînes des mannequins aperçus dans la vitrine.

Pour Wagner parlera de paysages et de mémoires. D'appartenance et de dénon. Du chemin de halage.

F. F., Paris, mai 2006

• **Ernst Feyer**, Agrégation de géographie et formation de scénariste. Auteur de théâtre et au cinéma. Meilleur au cinéma depuis 1994. Fondateur de la Ga'Vertual D'Orléans, 2001. En résidence à l'Hôpital psychiatrique de Ville-Evrard ou à Monte Notantantant. Les lettres de Ville-Evrard d'Antonin Artaud en 2000. Auteur - dernières phrases (écrites en scène par lui-même) : *Il était temps* (2000), *Pour Wagner* (2007).

2) Faire œuvre des outils de la représentation

Ce ne sont plus le processus, l'élaboration, le mode de construction du spectacle qui sont mis en jeu mais les constituants même de la représentation. Une interrogation sur les fondements du spectacle et sur les conditions à réunir pour qu'il puisse avoir lieu devient le sujet partiel ou global de l'œuvre théâtrale ou chorégraphique. Les trois compagnies ou artistes ci-après relèvent institutionnellement du champ de la danse, que leurs créations débordent largement. Depuis plus de deux décennies, la danse contemporaine a beaucoup inventé et déplacé les frontières disciplinaires et les cadres mentaux.

Depuis le début des années 80, Grand Magasin (Pascal Martin et François Hiffler, rejoints récemment par Bettina Atala) est caractéristique de cette démarche. Le trio, dans ses spectacles, propose une mise en jeu sur le plateau de questions fondamentales de la représentation : ou sommes-nous ? dans quel temps ? quelles sont les variables de la représentation ? qui est là ? que se passe-t-il ailleurs en ce moment ? que faisons-nous ici ? les différents spectateurs voient-ils le même spectacle ? comment réduire le théâtre jusqu'à un point limite de représentation ?

Ils explorent les types de jeu qui naissent des rapports entre annonce et action scénique, acte et commentaire : différentes descriptions d'une même action, description partielle et partielle de différentes actions... Cela peut prendre la forme de comptes rendus téléphoniques, par les membres de Grand Magasin ou des complices, concernant les activités banales de ce qu'ils appellent « l'horlogerie urbaine » (arrivée d'un train, d'un avion, passage d'un feu au rouge...) ou de l'énonciation d'hypothèses alternatives au déroulement du spectacle qui a lieu. À l'extrême, celui-ci consiste en la pure description de son projet. Le texte 1600 mots ce titre non compris n'est que le déroulement et l'accomplissement par le vide de la mission énoncée : créer un texte de 1600 mots sans rien raconter d'autre que celle mission d'écrire un texte de 1600 mots et en donnant en permanence des nouvelles de l'avancée dans la réalisation de cette mission.

Ce théâtre fonctionne par allégories et par ellipses, laissant au spectateur le soin de reconstruire lui-même un sens théâtral, éthique, politique.

À une série de questions que je leur ai fait parvenir, Pascal Martin, François Hiffler et Bettina Atala ont choisi de répondre séparément, puis d'inscrire leurs réponses.

Grand Magasin

Le jeu de la description et de la fiction

Propos recueillis par Clyde Chabot

Vous

Quand et comment vous êtes-vous rencontrés ?

Pascal Martin : François et Pascal en 1982, après avoir tous deux vu leur cousin passé de danseurs qui les avait fait se rencontrer l'année d'avant. Nous rencontrons Bettina au siècle dernier et décidons de passer le 21^e siècle ensemble.

François Hiffler : Pascal Martin rencontre François Hiffler en 1981. La même année exactement, François Hiffler rencontre Pascal Martin. Ces heureux concours de circonstances les incite à fonder Grand Magasin en 1982. Dix-huit ans plus tard, ils rencontrent Bettina Atala qui, à la même époque, fait justement leur connaissance. Cette nouvelle coïncidence les engage, en 2001, à cheminer tous les trois.

Bettina Atala : Pascale et François se connaissaient déjà lorsque je les ai rencontrés puisque Grand Magasin a débuté en 1982. A cette époque je me préparais activement à mon entrée en C.P. J'ai donc connu Grand Magasin en 1995 et nous avons commencé à travailler tous les trois en 2000.

Qu'est-ce qui vous permet de vivre si longtemps votre relation artistique ?

F.H. : C'est principalement parce que le temps passe vite.

B.A. : C'était il n'y a pas si longtemps.

P.M. : Nous ne nous risquons pas à nous poser la question par crainte de l'abîme. Nous nous la sommes posée dès le début, ce qui nous a permis de continuer à nous la poser chaque année.

Avec quoi vous sentez vous en rupture ?

B.A. : Je ne me sens pas en rupture.

P.M. : Faut-il donner des noms ? En général avec les personnes qui proposent des images sensorielles chargées de références sous-entendues que le spectateur reconnaît malgré lui et la grande émotion qui le submerge.

Qu'est-ce qui vous anime ?

B.A. : La possibilité de fabriquer des spectacles exactement tels qu'on les pense ou qu'on aimerait les voir. Le résultat étant toujours à la limite de la satisfaction, cela donne envie de continuer. C'est une sorte de motivation.

P.M. : Parfois trouver une façon de dire qui change notre façon de voir, parfois voir une façon de faire qui change notre façon de dire, parfois rien.

Pourquoi vous levez vous le matin ?

F.H. : La lumière du jour, le son du réveil, l'envie de café, le bruit de la rue, un rendez-vous important etc.

B.A. : Pour petit-déjeuner généralement.

P.M. : Pour du beurre.

Texte

Comment s'élabore le texte de vos spectacles ? En amont ou dans le cours des répétitions ?

P.M. : A la table avec un papier, un stylo et beaucoup de blancs où les mouaches viennent se coller : sur la feuille et très rarement sur le plancher.

B.A. : Les spectacles sont intégralement écrits en amont, et sont surtout écrits. Ils ne sont pas le résultat d'improvisations. Tout se passe autour d'une table. Nous discutons d'abord, puis nous notons les idées qui nous paraissent les plus sensées, drôles, intéressantes. Enfin, au bout de plusieurs heures, jours et mois dans cette situation, le spectacle commence à prendre forme.

Bien sûr nous mettons en espace nos idées au fur et à mesure, mais les actions de base sont tellement simples (s'asseoir, se lever, aller à droite, aller à gauche...) qu'il n'y a pas vraiment besoin de les noter, puisque ce sont des actions que tout le monde, y compris nous, pratique tous les jours.

F.H. : Nous écrivons d'abord des textes, des partitions de mots et d'actions, puis essayons de les exécuter dans le temps et l'espace. Au cours de ces essais, il apparaît en général que des modifications s'imposent. Nous apportons des corrections, pratiquons de nouveaux essais et ainsi de suite jusqu'à être à peu

près satisfaits.

Quelle est la nature de votre écriture ?

P.M. : Il nous est arrivé d'écrire à la campagne des sketches à caractère urbain.

F.H. : Je ne comprends pas la nature de cette question.

Qu'est-ce qui vous inspire ?

F.H. : Une phrase entendue, la lumière du jour, le son du réveil, l'envie de café, le bruit de la rue, un rendez-vous important, un paragraphe lu, un spectacle émergeant.

B.A. : Tout ce qui passe à portée de perception est une source d'inspiration : le journal qui traîne par terre, le chantier au bout de la rue, la musique des voisins. Le fait que nous percevons toutes ces choses et la manière dont nous les percevons est aussi une source d'inspiration. C'est le temps d'attention que l'on porte à quelque chose qui rend cette chose inspirante.

P.M. : Notre langue maternelle, ses malentendus, les répercussions que ça a dans la vie, les homonymes synonymes qui nous ont un jour donnés les synonymes, ses paradoxes autant que ses tautologies.

Quelle perméabilité à l'actualité ?

P.M. : Notre propre perméabilité, le fait que nous sommes obligatoirement contemporains.

F.H. : Notre perméabilité à l'actualité est si forte que celle-ci nous traverse sans que nous ne sentions s'en déposer au passage. Curieusement cependant, la plupart de nos préoccupations se voient très tôt relayées par la presse, l'édition, la publicité.

En quoi votre écriture est-elle actuelle ?

P.M. : En ce qu'elle n'est pas apocryphe.

B.A. : Parce qu'on écrit en ce moment.

F.H. : Le cachet de la poste en fait foi.

Quel est votre texte le plus abouti ? Pourquoi ?

P.M. : *Laurel et Hardy à l'école* parce qu'il se voulait un dialogue socratique sur l'hostilité ou rébellion des éléments qui nous entourent et la difficile quoique comique adaptation de genre humain à son environnement.

Quelle est la fonction du texte dans vos spectacles ?

P.M. : Le langage est puissant. Sa force d'évocation est telle qu'il nous permet de décrire ce que nous ne faisons pas ou d'expliquer ce que nous aurions dû faire. Il nous permet d'être en totale contradiction avec ce que nous énonçons ou même de s'abstenir de toute activité. Il aide à présenter, à se représenter, à nous représenter, au point qu'il peut nous remplacer. Heureusement qu'il a encore besoin de nous pour s'exprimer.

B.A. : Le texte vient souvent infirmer ou confirmer une action. Il permet de porter l'attention du spectateur sur ce que je suis en train de faire, sur ce que mon voisin est en train de faire pendant que je parle, ou sur ce que je ne fais pas. Par exemple, si je ferme une boîte à outils, je peux dire : je ferme une boîte à outils, mais je peux tout aussi bien dire : je ne suis pas en train d'ouvrir cette BAO, ni de m'asseoir, ni de me lever, ni de lire le journal. Toute ces formulations sont vraies, elles ne semblent pourtant pas décrire le même événement.

F.H. : Le texte a d'une part un rôle musical et il vient d'autre part critiquer - contrôler ou confirmer - ce qui est montré.

Sans cette constante sanction par le texte, nos spectacles n'auraient probablement aucun intérêt. L'aspect purement visuel de nos prestations, bien que soigné et agréable, reste très pauvre. Nous tâchons d'écartier le tableau scénique, l'image scénographique, et de tendre à la forme paradoxale du spectacle invisible dans lequel, sous des abords néanmoins colorés, il est principalement fait appel à l'imagination et à l'intellect du spectateur. Le langage a ce pouvoir : c'est connu.

Spectacles

Quelle est la nature de votre travail scénique ?

P.M. : Allier le geste à la parole en mettant parfois la charnière entre deux bouts.

Quelle part pour le doute et l'incertitude dans votre création ?

E.H. : Grande. N'ayant que très peu de compétences dans les divers secteurs concernés (musique, danse, rédaction et prononciation d'un texte...), il nous faut à chaque fois repartir de zéro avec pour toute arme notre seule ambition.

P.M. : Point de départ des projets. Si nous étions certains d'atteindre les buts que nous nous imposons, nous n'essayerions même pas.

Y a-t-il une part d'improvisation dans vos spectacles ?

P.M. : Très peu, sauf si l'aléatoire en est le thème principal.

E.H. : La part d'improvisation est quasi-nulle. Toutefois il arrive que nous nous propositions à l'avance plusieurs formulations d'une phrase, par exemple, avec loisir de choisir au moment de la prononcer.

Nous avons également intitulé, à l'occasion du "5^e Forum international de cinéma d'entreprise", le **JEU DES METIERS** qui consiste pour les joueurs à énoncer librement et à tour de rôle une liste de professions qui ne sont pas les leurs.

B.A. : Elle est réduite au minimum, par exemple, dans le **SPIDCE**, la seule scène improvisée, c'est le jeu des métiers dont les règles sont si simples que l'improvisation est aisée : il s'agit d'énumérer tous les métiers que nous ne pratiquons pas. Je ne suis pas boulanger, je ne suis pas charpentier, je ne suis pas virier... C'est une manière d'évoquer des réalités plus ou moins lointaines et exotiques tout en restant dans le domaine de l'auto-description.

Que cherchez-vous à réaliser ? Y arrivez-vous parfois ?

E.H. : Nous cherchons à réaliser les spectacles auxquels nous aimerions assister. Peut-être y parvenons-nous parfois.

B.A. : On se plaint souvent à dire que nous aimerions faire un spectacle invisible. Il y a une scène dans le **SPIDCE** où l'on dit que nous n'avons pas toujours fait les meilleurs choix, qu'il y aurait probablement un scénario idéal dans lequel nous ne serions pas là en train de dire ces mots, et chacun commence à décrire tout ce qu'il ne serait pas en train de faire tout en faisant cette action. Je donne un dossier, je dis : je ne donnerais pas ce dossier. J'en donne un deuxième, je dis : celui-là non plus. Je pense que de nier ce que nous faisons à chaque étape fait disparaître cette scène en même temps qu'on y assiste.

P.M. : Réfléchir à haute voix. Trouver des logiques que nous ne soupçonnions pas. Découvrir des mystères dans les évidences et s'en réjouir.

Quel est votre spectacle le plus abouti ? Pourquoi ?

P.M. : Chaque fois le dernier en date : le spectacle précédent aboutit à celui d'après.

Est-ce que l'un de vos objectifs pourrait être la réduction la plus radicale de la représentation ?

B.A. : Oui.

E.H. : Le mot *Représentation* a de nombreuses acceptions. Il



Trois personnes
sur un pont
Grand Magasin

est souvent employé et rarement défini. Si par *Représentation* on entend "évocation par divers moyens d'une chose, d'un état ou d'un événement qui n'est pas véritablement présent ici et maintenant", il est vrai que c'est une question autour de laquelle nous ne cessons de tourner. Nous oscillons constamment entre le sentiment qu'il serait impossible ou vain de parler d'autre chose que ce qui advient ici-même, en ce moment précis, et le désir de raconter des histoires, de fixer des scénarios. Allez-retour, donc, entre les joies de la description pure du présent et les attraits de la fiction.

Quelle est la nature de la relation que vous proposez aux spectateurs ?

P.M. : Si nous synthétisons nos présentations comme des démonstrations ou des modes d'emploi, le spectateur a tout loisir de pratiquer avec nous une gymnastique mentale plutôt agréable et saine, voire instructive.

B.A. : Il est difficile de présenter ce que le spectateur pense, ou comment il réagit. Cependant les spectacles sont conçus pour que l'attention du spectateur soit toujours active, pour qu'il fasse avec nous les liens entre telle et telle scène. Il lui est demandé un effort de mémoire et de prédiction.

Le principe des spectacles est de partir à égalité de connaissances avec le spectateur, et d'utiliser ce que nous avons sous la main pour construire une intrigue, un discours, une démonstration. C'est pourquoi nous ne faisons pas référence à des livres ou films que le spectateur serait censé avoir vu pour comprendre nos propos. C'est aussi pourquoi nous avons beaucoup recours à la répétition de certains passages, voire à la boucle (afin de créer une mémoire commune) ainsi qu'à l'auto-référence.

F.H. : Une relation privilégiée.

Quelle est la fonction du théâtre ?

P.M. : Activer les esprits.

Quel est le retour le plus juste que l'on vous ait fait sur votre travail ?

F.H. : Le retour à la case départ.

P.M. : La mort du sujet.

Mouvement / Futur

Qu'est-ce que vous n'avez pas encore écrit ?

B.A. : Je crois que je n'avais encore jamais écrit cette phrase particulière, mais voilà qui est fait.

P.M. : Une pièce de théâtre.

Quel sera le sujet de votre prochaine création ?

F.H. : Je vais raconter ma vie de A à Z pour probablement m'apercevoir à la fin que je n'ai rien raconté du tout.

P.M. : Retrouver des souvenirs oubliés au point qu'ils pourraient être ceux de quelqu'un d'autre.

B.A. : Pour ma part, j'écris un film sur le thème de l'incobérence.

B. A. / F. H. / P. M. / C. C.

Avec Jérôme Bel (chorégraphe), différemment, la représentation se fait aussi lieu d'amplification du réel, d'interrogation et de mise en jeu des fondements de la représentation. Grand Magasin et Jérôme Bel ont au reste déjà collaboré ensemble.

Pour *Nam donné* par l'auteur, un homme et une femme mettent en rapport différents objets du quotidien sans commentaire et sans affect. La pièce *Jérôme Bel* repart des bases de la chorégraphie : corps, musique, lumière, et met en jeu leurs interactions. Les danseurs de *The Show must go on* interprètent et réalisent de façon littérale le texte de chansons populaires connues internationalement. Dans *Le dernier spectacle*, le théâtre est ramené à sa plus simple expression : l'entrée d'interprètes prétendant être ou ne pas être Hamlet, Arndt Agassi, Susanne Linke ou Jérôme Bel.

Les frontières entre les disciplines théâtrales et chorégraphiques sont souvent de plus en plus perméables. Jérôme Bel cite régulièrement le théâtre comme un référent incontournable. Aussi n'a-t-il semblé nécessaire d'inviter ce chorégraphe qui a bouleversé les codes de la représentation depuis les années 1980 à interroger sa pratique sous l'angle de la dramaturgie.

À partir de questions que je lui ai posées par écrit et de nombreux échanges par mail, s'est élaborée une interview qui permet de cerner les principaux enjeux de sa recherche scénique.

Jérôme Bel

Je ne fais pas de différence entre théâtre et danse

Propos recueillis par Clyde Chabot

Jérôme Bel, né en 1968, vit à Paris et à Rio de Janeiro, il travaille internationalement. Il a été élève du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers. De 1985 à 1991, il a dansé pour plusieurs chorégraphes en France et en Italie. En 1992, il a été assistant à la mise en scène de Philippe Decouflé pour les cérémonies des XVI^e Jeux Olympiques d'hiver d'Albertville et de la Savoie. Sa première pièce, une chorégraphie d'objets, s'intitule *Nam donné par l'auteur* (1994), la seconde *Jérôme Bel* (1995), est basée sur la totale neutralité des interprètes. La troisième, *Sémiologie* (1997), a été faite à la demande du Centre Culturel de Bâle (Ljubonne) et de Victoria (Gand), puis a été reprise en 2000 avec des actrices japonaises à Kyoto et Tokyo. Elle met en scène des acteurs portant chacun plusieurs dizaines de T-shirts imprimés de slogans connus de tous. Vient ensuite *Le dernier spectacle* (1998) qui, en citant plusieurs fois un solo de la chorégraphie allemande Susanne Linke, mais aussi Hamlet ou Arndt Agassi, essaie de définir une ontologie du spectacle. La pièce *Xavier Le Roy* (1999) est signée par Jérôme Bel mais entièrement réalisée par le chorégraphe français vivant à Berlin Xavier Le Roy. *The Show Must Go on* (2001) réunit 20 interprètes, 19 chansons pop et un DJ. Une version de cette pièce est au répertoire du Deutsches Schauspielhaus à Hambourg de 2000 à 2005. En octobre 2003, Jérôme Bel est co-carteur avec Alain Platel du festival Klapnuk à Leuven en Belgique. Il est invité à faire une pièce pour le ballet de l'Opéra de Paris, ce sera *Véronique Doisneau* (2004), un documentaire théâtral sur le travail de la danseuse du corps de ballet de cette compagnie, Véronique Doisneau. Cette même année, il pro-