



HYBRIDITE TEXTUELLE DANS LE THEATRE FRANÇAIS CONTEMPORAIN TEXTUAL HYBRIDITY IN CONTEMPORARY FRENCH THEATER

Arzu KUNT*

Résumé

Depuis le tournant des années 1980, un renouvellement dramaturgique s'effectue dans le paysage théâtral français. Par le biais de nouveaux procédés, les auteurs contemporains imposent de nouvelles structures théâtrales qui se libèrent bien nettement des conventions dramatiques classiques. Il s'agira dans ce travail de trouver des marqueurs textuels qui seraient la preuve d'une présence d'une forme hybride dans la mesure où c'est elle qui donne la parole et qui oriente les conversations. La notion de musicalité dans quelques pièces contemporaines ouvre sur une recherche plus large de l'écriture dramatique dans laquelle le son et le mot ont pour objet de remplacer la notion de fable tout en contribuant à son éclatement.

Mots-clés: Théâtre français contemporain, Hybridité textuelle, Interdisciplinarité, Lecteur, Scène.

Abstract

This article deals with the changes the modern French drama has experienced up until today. It presents and discusses different play examples within the changing process. Starting from the 1980's, contemporary french theater playwrights are proposing texts based on new theatrical form. The aim of this study is to present and evaluate the function of interdisciplinary texts of playwrights such as Jean-Luc Lagarce and Valère Novarina. Through the presence of hybrid genres in texts we will try to underline the potentiality of the question of hybrid structure in stage.

Keywords: Contemporary french theater, Hybrid modelling, Interdisciplinarity, Reader, Stage.

Comme le mulet qui participe de l'âne et de la jument le texte de théâtre est un hybride.

Michel Vinaver, Ecrits sur le théâtre 2,23

Depuis le tournant du XXe siècle, tout comme les autres formes d'expression littéraires le théâtre connaît en France des bouleversements considérables. Ce début d'une longue période de bouleversement touche les habitudes classiques de la composition dramatique et contribue avant tout à un profond renouvellement théâtral puisqu'on voit s'affirmer un grand nombre d'auteurs novateurs qui remettent en question les principes de la dramaturgie.

Les années 1950 dessinent les contours de ce qu'on peut considérer comme une crise qui se poursuit encore aujourd'hui ; le dramatique s'allie à l'épique, l'absurde sert la tragédie, les genres, les modes se mêlent, se déstructurent, fondent de nouvelles formes.

1. Forme chorale

La rhapsodisation de la forme dramatique exprime l'hybridation des modes (dramatique, épique, lyrique, argumentatif...) à l'œuvre dans les écritures contemporaines. Ce « débordement sans fin » touche non seulement les personnages –constamment décomposés et recomposés mais aussi l'écrit, qui est continuellement envahie par l'oralité, le tragique, le comique, le grotesque et le pathétique qui s'interpénètrent ou mieux dire, tous les lieux de l'écriture théâtrale deviennent des lieux instables, inquiets. C'est la forme canonique même du drame ou, toujours selon Jean-Pierre Sarrazac, « la forme régulière, léguée par les traditions aristotélicienne et néo-aristotélicienne du Bel animal et de la Belle nature » (SARRAZAC, 1997: 27) qui se trouve débordée.

Ce débordement est à l'origine des formes kaléidoscopiques et prismatiques du « texte-tissu » dont les textures rythmiques explorent les notions de temps et d'espace et où « une action détendue » (SARRAZAC, 1997: 47) est à l'œuvre. Nous pouvons même dire que, pour ce qui est du poème dramatique, l'intervention des arts tels que la peinture, la musique, le cinéma, la vidéo ou la danse est peut-être ce qui a le plus activé la pulsion rhapsodique, cette « pulsion d'irrégularité » dans les mots de Jean-Pierre Sarrazac,

* Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, arzukunt@hotmail.com



responsable de la réinvention du drame. Enfin, tout comme le note Jean-Pierre Sarrazac, la multiplication des expériences ne peut manquer de fragiliser la forme dramatique, « on pourrait dire qu'elle est toujours au bord de l'évanouissement, du collapsus » (SARRAZAC, 1997: 58) et qu'elle est donc de plus en plus difficile à identifier.

Au cours des trois dernières décennies, de nombreux auteurs contemporains portent un intérêt sous-jacent pour « la musique des mots » et la musique en général. On le remarque à travers le titre de leurs œuvres: *Music-hall* de Jean-Luc Lagarce, *L'Opérette imaginaire* de Valère Novarina qui font référence à des genres de spectacle particuliers unifiant musique et théâtre. De plus, à l'intérieur de ces pièces, la nomination « morceaux » remplace l'intitulé « scène », l'agencement des dialogues est modifié par le rythme donné au débit verbal d'un personnage, des sonorités surgissent dans un monologue et donnent une couleur particulière à la scène.

Peu à peu, la notion de musicalité dans quelques pièces contemporaines ouvre sur une recherche plus large de l'écriture dramatique dans laquelle le son et le mot ont pour objet de remplacer la notion de fable qui s'efface ou du moins, s'affaiblit dans les créations contemporaines.

Le rapprochement entre la musique et le théâtre est possible parce que dans ces deux arts, des points communs apparaissent. Au théâtre, mis à part les pièces didascaliques, la parole joue toujours un rôle important. La parole est vecteur d'information, elle est un élément de l'évolution de la situation dramatique et par conséquent fait sens. La prolifération d'injures augmente la tension dramatique et le jeu de mots provoque du rire. Que ce soit en musique ou au théâtre, à travers les sons ou les mots, l'écoute du spectateur est active et attentive.

Par ailleurs, un autre point commun entre la musique et la littérature, dans son ensemble, est le mouvement de création qui est à l'origine, c'est-à-dire la composition. A cet égard, Pierre Brunel indique que « la musique, la littérature commencent à partir du moment où l'enchaînement des sons, l'enchaînement des mots ne sont pas laissés au hasard. A partir du moment où il y a composition. » (BRUNEL, 1997 : 12). En ce sens, pour le théâtre nous pouvons ajouter l'enchaînement des scènes à l'énumération que fait Pierre Brunel. Aussi faudrait-il ajouter que depuis l'Antiquité grecque, ces deux arts se sont toujours complétés des processions dionysiaques au théâtre grec et le chœur chantant et dialoguant avec les protagonistes, partie structurante du théâtre grec antique. A l'époque baroque, le ballet rassemblait encore le chant, la danse et le théâtre puis la danse prit son indépendance et son unité. L'opéra succéda au ballet en Italie dans les dernières années du XVIème siècle. Peu à peu chaque art a voulu se différencier, trouver sa spécificité pour se perfectionner. Aujourd'hui, les auteurs dramatiques reprennent cette réflexion sur le rapprochement entre la musique et le théâtre non pas pour créer de nouveaux opéras modernes mais pour nourrir intérieurement leurs œuvres.

Certes, la musicalité dans l'écriture n'est pas à confondre avec la musique au théâtre, la bande sonore ou les instruments de musique sur scène, ce qui représentent un sujet à part; nous voyons que l'entrée matérielle de la musique au théâtre réapparaît dans l'écriture et elle est mentionnée dans les didascalies.

La musicalité dans l'écriture relève des emprunts que font les auteurs dramatiques à la musique pour déstructurer la fable classique et affirmer leur modernité et leur originalité par excellence.

Les écrivains qui évacuent la fable et le personnage au profit d'une poésie concrète adoptent la forme chorale. L'un des exemples que l'on peut citer de cette forme est *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce.

La choralité dans le théâtre de Lagarce a pour objet d'introduire dans le drame une part de récit explicatif souvent rétrospectif.

En forme de lamentation, cette pièce consiste en une suite de discours pas cinq femmes: « La plus vieille », « La mère » et ses trois filles qui ont passé leur vie à attendre le retour du jeune frère, chassé de la maison familiale par le père. Lagarce fait intervenir le chœur chargé du récit pour ramasser tous les « morceaux » de la vie du Fils et les recoudre fil à fil pour tenter de donner un sens au présent. Toutes les cinq femmes sont en quelque sorte extérieures à la *fable* qui n'est que le retour du jeune frère et qu'elles ne parlent que du passé et de l'avenir, elles parlent d'une voix commune.

« L'Aînée: M'a embrassée

La Seconde: M'a à peine embrassée

La Seconde: M'a à peine embrassée

La Plus Vieille: Ne me souviens pas qu'il m'ait embrassée. » (LAGARCE, 2002: 257).



De même elles diront toutes, à quelques nuances près, leur incompréhension de n'avoir jamais reçu de nouvelles ni connu les raisons de son départ. Les sœurs diront, de la même manière aussi, leur indécision sur leur avenir.

Le chœur comme voix lyrique

Toujours dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, le personnage Louis qui est pourtant le personnage central n'apparaît pas. Il prend la voix du chœur des femmes. On voit donc que le théâtre lagarcien est plutôt un théâtre de la voix lyrique. Tout se passe à l'instar des tragiques antiques; la voix des femmes se trouve dans la même situation, évoque la même histoire et font « chœur » dans la mesure où elles répètent les mêmes phrases. Ce dont il s'agit, c'est un ressassement de la parole qui incite à penser à une construction musicale « comme pour les *Variations* Goldberg de Bach, le *Boléro* de Ravel ou la musique répétitive de Phil Glass, l'auditeur n'est pas en mesure de mémoriser le détail, mais il se rend compte que tout progresse, malgré les citations et les reprises. » (PAVIS, 2002: 191).

Dans les vingt-deux pièces de Lagarce, le nombre des personnages ne dépasse pas souvent la dizaine et c'est une écriture sèche sans aucune fioriture ou vocable peu usité qui parcourt l'œuvre lagarcienne en général. Si l'originalité de l'écriture de Lagarce ne réside pas dans les mots qu'il emploie, c'est qu'elle se trouve dans sa manière de les employer. En effet, l'auteur se dit lui-même fasciné dans la vie, par la manière dont les gens essaient de préciser leur pensée à travers mille tâtonnements. Dans cette fusion de voix et corps se joue une grande partie des nouvelles écritures dramatiques en France.

C'est là, toute une veine du théâtre français contemporain fondée sur la déconstruction des dispositifs dramaturgiques et sur le défi qu'il lance aux paradigmes formels du genre dramatique (KUNT, 2011: 83).

2. Poème dramatique

Les origines du poème dramatique se trouvent dans les écritures dramatiques qui se sont éloignées du « drame absolu » (SZONDI, 2006: 83) et qui cherchent non seulement des formes nouvelles mais aussi des langages qui visent à l'expression d'une vision intériorisée du monde. Ainsi, le *Faust* de Goethe constitue l'un des premiers poèmes dramatiques où une suite d'épisodes se présente sous une « forme nouvelle » caractérisée par certaines des orientations qui font la particularité du poème dramatique, telles que la non-linéarité de la fable, la tendance au monologue ou, comme le précise Jean-Pierre Sarrazac, « le débordement de la forme dramatique par des tendances et « motifs » proprement épiques. » (SARRAZAC, 1997: 196).

En effet, c'est à l'aube du drame moderne, au moment où le refus de la pureté esthétique s'impose au détriment de la « pièce bien faite », et où l'œuvre dramatique s'ouvre aux autres arts et aux autres formes littéraires, que la notion de poème dramatique commence à s'émanciper à l'égard de la pièce de théâtre. Cette libération n'est évidemment pas sans rapport avec l'avènement de l'art et de la mise en scène. En réalité, l'élargissement même du concept de « spectacle théâtral » a stimulé le caractère expérimental des écritures dramatiques du tournant du siècle. En ce sens, le poème dramatique du XIX^e siècle tend à se rapprocher du poème. Ainsi, l'affirmation bien connue de Maeterlinck: « Il me semble que la pièce de théâtre doit être avant tout un *poème*; mais comme des circonstances, fâcheuses en somme, le rattachent plus étroitement que tout autre poème à ce que des conventions reçues pour simplifier un peu la vie nous font accepter comme réalités, il faut bien que le poète *ruse* par moments pour nous donner l'illusion que ces conventions ont été respectées. » (PAQUE, 1989: 76) Au fait, les dramaturges symbolistes s'éloignent à la fois du théâtre bourgeois et du théâtre naturaliste pour s'intéresser plutôt au déploiement d'une parole poétique dont la représentation s'éloigne de toute obligation mimétique et de tout modèle emprunté au réel. Mais si la maîtrise du poème sur le drame est l'une des priorités des dramaturges symbolistes, la dissolution des limites et des frontières génériques, la libération des structures et des contraintes témoignent d'une véritable « crise des genres ».

Parallèlement à cet entremêlement des genres –auquel l'auteur rhapsode se consacre désormais- c'est aussi le moment où les auteurs dramatiques commencent à proposer les « petites formes » telles que la pièce en un acte et le théâtre de chambre. Or, cette « crise » des genres et des formes n'est pas sans rapport avec la « crise du drame » dont parle Peter Szondi.

A ce titre, le poème dramatique s'inscrit dans la mutation du drame à l'œuvre depuis les années 1880. D'après Peter Szondi, les débuts de la crise du drame au tournant du XX^e auraient marqué le parcours *épique* des textes de théâtre. Comme l'explique Jean-Pierre Sarrazac, il s'agirait « d'une sorte de lutte historique où le Nouveau, à savoir l'épique, doit à terme triompher de l'Ancien, c'est-à-dire le dramatique. » (SARRAZAC, 2004: 9) Le concept de *rhapsodie* proposé par Jean-Pierre Sarrazac présuppose l'idée d'une crise « sans fin » ou mieux dire, il met en valeur la discontinuité des formes dramatiques qui ne suit pas une



logique du remplacement absolu et définitif, mais qui maintient autrement, qui récupère, qui réintègre, qui réinvente, qui recycle différentes formes et différents modes, débordant toute forme canonique, « aspirant à devenir (...) a-canonique. » (SARRAZAC, 1997: 14) Telle est bien la tâche de la *pulsion rhapsodique* à l'œuvre dans la forme dramatique dont les mutations, tout au long du XX^e siècle et même au début du XXI^e siècle, nous permettent plutôt de parler, avec Jean-Pierre Sarrazac, de « changement de paradigme du drame. » Ce devenir rhapsodique du drame contemporain correspond à un foisonnement poétique des genres se contestant les uns les autres dans des hybridations complexes –ce foisonnement poétique n'est pas sans rappeler l'inventivité des premiers poètes désignés justement « rhapsodes » dans la tradition de la Grèce ancienne (...) Ecrivain-rhapsode donc (en grec, *rhaptein* signifie « coudre »), qui assemble ce qu'il a préalablement déchiré et qui dépiece aussitôt ce qu'il vient de lier. » (SARRAZAC, 1997: 25)

Réfléchir donc, sur la question du poème dramatique contemporain à partir de concepts esthétiques nous permettront d'envisager les poétiques dramaturgiques contemporaines sur le mode de la *dis-continuité*. La formulation de l'un des concepts esthétiques, devenu maintenant classique, proposé par l'auteur de *L'Avenir du drame*, celui de « *carrefour naturalo-symboliste* », illustre bien notre propos:

« Plutôt que de nous plier au schéma classique où le théâtre symboliste succède au théâtre naturaliste tel le nouveau roi au monarque défunt, nous nous sommes fondés sur certaines particularités -historiques et poétiques- des relations entre dramaturgies naturaliste et symboliste, pour proposer le concept esthétique de « *carrefour naturalo-symboliste*. » (SARRAZAC, 1997: 13)

Le poème dramatique contemporain se présenterait, en premier lieu, comme l'un de ces formes hybrides dont l'origine serait ce moment de mutation paradigmatique des années 1880-1910. Reste à savoir ce qu'est un poème dramatique dans les années 1980 et 1990, moment où l'on commence à contester « le pouvoir » du metteur en scène et où il est question de « retour du texte ». Mais l'on est en droit de se demander si l'on peut véritablement parler de retour? L'ère de la mise en scène aurait-elle « oublié » le texte? Le fait qu'on revienne à la notion de poème dramatique ne serait-il pas le signe d'un détour, plutôt que d'un retour? A présent, essayons de voir les rapports entre le texte et la scène, entre les écritures et la mise en scène, dans les écritures dramatiques des années 1980 et 1990, en nous concentrant sur le geste des auteurs et metteurs en scène contemporains qui visent à une théâtralité de la parole.

La question du poème dramatique se pose aussi à l'égard de la forme. Si, comme nous l'avons dit plus haut, le poème dramatique s'éloigne de la notion de pièce de théâtre et de celle de « genre », s'il se révèle plus expérimental et participe des formes hybrides actuelles, la notion de *rhapsodie* ou de *pulsion rhapsodique*, proposée par Jean-Pierre Sarrazac est certes incontournable pour théoriser cette « forme » éclatée qui abandonne la synonymie pour faire preuve d'un « débordement sans fin » (SARRAZAC, 2004: 25) de la forme canonique du drame. « Rhapsodie » est certes, le mot-clé quant à la question de la forme du poème dramatique contemporain. Pourtant, si le poème dramatique fait partie de ces textes irréguliers -rhapsodiques donc- qui mettent en œuvre une approche fragmentaire de la réalité, dans le cas du poème dramatique contemporain, notons que c'est à la fragmentation de la forme que nous avons désormais affaire. Par ailleurs, précisons que ce « paysage fractal » se présente comme l'espace par excellence de l'action de ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle *postdramatique*:

« Le postdramatique n'est ni un style, ni un genre, ni une esthétique. Le concept rassemble des pratiques théâtrales multiples et disparates dont le point commun est de considérer que ni l'action, ni les personnages au sens de caractères, ni la collision dramatique ou dialectique des valeurs, ni même des figures identifiables ne sont nécessaires pour produire du théâtre. » (SARRAZAC, 2008: 169)

Mettre en scène des poèmes dramatiques

Si les relations entre le texte et la scène sont tendues pendant les années 80, les années 90 annoncent *le retour* de l'auteur et celui du texte. Peut-être l'autonomie de la représentation, revendiquée par un certain nombre d'artistes, n'est-elle pas incompatible avec l'autonomie du texte. En effet, si l'auteur a acquis une conscience autre de la scène, s'il a développé un rapport au spectacle sans précédent, il est vrai aussi que le metteur en scène dispose, après un siècle de recherches et de multiples expériences, d'un nombre important d'outils qui lui permettent d'aborder les textes contemporains et leurs défis: « Nous entrons dans l'ère de la *représentation émancipée* et de cette *nouvelle alliance* entre le texte et la scène. » (SARRAZAC, 2004: 10)

Auteur du texte et auteur du spectacle sont ainsi amenés à collaborer, - à questionner, à confronter, à déséquilibrer, à trouver des solutions –c'est-à-dire à créer des passerelles entre leurs écritures textuelle et scénique. Le texte et l'art de la mise en scène ont « grandi » en parallèle tout au long du XX^e siècle, parfois ensemble, souvent chacun de leur côté, ils se sont émancipés, l'un par rapport à l'autre, tous les deux par



rapport aux autres arts. Parfois, ils sont prêts à sortir d'eux-mêmes, à aller l'un vers l'autre, à collaborer voire à se laisser *contaminer*:

«La mise en scène est l'écriture au vif. L'écriture vient se croiser, se nouer, se tisser à la trame de l'espace, jouer avec; elle vient se lier encore, s'enchaîner à nouveau au fil du temps... Tout est tissé sur scène. « Le drame se noue » est une expression à prendre à la lettre. Le texte sur la page engendre du texte sur scène, tous les éléments venant encore se tresser à l'espace. » (VALERE, 2005: 11)

Le théâtre se libère certes de la littérature dramatique, il s'autonomise par rapport au drame, mais il ne le rejette pas. Théâtre et texte se sont éloignés, se sont parfois tourné le dos mais ils n'ont pas cessé de se renouveler, de se réinventer. La « mort du drame », annoncé par le « postdramatique », s'inscrit dans une époque où la mutation de la forme dramatique se radicalise. « Et pénétrons sans repentir dans l'ancre du monstre » (SARRAZAC, 1997: 19), nous suggère Jean-Pierre Sarrazac dans l'introduction à *L'Avenir du drame*; le drame, en permanente mutation évolue par (dis)continuités, parfois spectrales, sans jamais créer de vraies ruptures, sans jamais disparaître complètement. A cet égard, nous pensons, avec Jean-Pierre Sarrazac, que le drame contemporain s'inscrit, effectivement, dans une dialectique où le présent est ouvert au passé et au futur. Le fait qu'on revienne à la notion de *poème dramatique* en est bien la preuve.

L'invention et le développement de nouveaux langages scéniques au cours du XX^e siècle, ont changé le statut du metteur en scène: il est devenu « auteur », voire « écrivain » et son art « écriture scénique ». Un texte qui, comme nous le précise Jean-Pierre Sarrazac, tient à l'égard des autres composantes du spectacle, une fonction et un statut différents au sein de la représentation:

«D'abord, par défaut: le texte est l'unique élément qui n'existe plus en tant que lui-même –en tant que texte écrit- dans l'événement de la représentation: il se transforme, se métamorphose, voire il s'abolit dans le temps même de sa manifestation... Ensuite, par excès: le texte est autrement invasif – à travers les corps, les voix, l'espace, et jusque dans l'esprit des spectateurs qui peuvent le connaître antérieurement à la représentation –que tout autre élément présent sur la scène. » (SARRAZAC, 1997: 68).

Aussi faudrait-il ajouter qu'à partir des années 80, nous assistons à un changement du rapport entre le texte et la mise en scène, entre l'écriture textuelle et l'écriture scénique, entre l'auteur et le metteur en scène. Les auteurs contemporains se rapprochent de la scène, les metteurs scène découvrent des auteurs nouveaux et leurs nouvelles écritures. Texte et mise en scène sont, effectivement, en pleine mutation. L'idée d'un « art de représentation théâtrale » suppose, de plus en plus, des échanges, voire des contaminations entre les écritures textuelles et les écritures scéniques. Ainsi, le texte devient plutôt « écriture » et que la mise en scène se veut souvent « pratique du théâtre. » Echanges, contaminations également, au niveau des fonctions: les auteurs s'approprient de plus en plus la fonction de la mise en scène. Ils se disent « poètes ». Pour eux, il s'agit surtout de continuer à écrire sur scène, d'écrire et de réécrire continuellement, non pas dans l'obsession de la représentation, mais toujours avec une conscience de la scène. Ils écrivent de la « poésie », ils inventent « un langage poétique » qu'ils font entendre et voir sur scène. Ce dernier devient un « acte poétique » ou comme dans les mots de Valère Novarina, une « poésie active »; « le théâtre est le lieu (...) où montrer à nouveau aux hommes comment le monde est appelé par le langage. » (VALERE, 1989: 84).

Ainsi, les auteurs-metteurs en scène vont pousser plus loin la liberté du geste du commentaire et donc celui de l'écriture. « Par le travail de la mise en scène, la représentation elle-même devient texte. (...) Le texte écrit vient se nouer à la trame de l'espace, jouer encore avec, s'y enchaîner à nouveau. Tout est tissé sur scène (...) Au théâtre, tout est texte et tout vient se tresser à l'acteur, à l'espace et au corps du public » (VALERE, 2006:92) écrit Valère Novarina. C'est cette conception d'une « écriture totale » qui est à la base du travail artistique de nombreux metteurs en scène contemporains tels que Valère Novarina, Pascal Rambert, Jean-Luc Lagarce, Didier-Georges Gabily et Joel Pommerat.

La collaboration entre auteurs et metteurs en scène, le grand nombre de lectures scéniques, l'édition et la traduction d'un nombre important de textes sont d'une manière les signes de la reconnaissance du rôle de l'auteur et de l'importance du texte dans le théâtre. Il est vrai que depuis les années 90, l'existence d'un nombre important d'auteurs-metteurs en scène est l'une des réalités incontournables du théâtre contemporain. Pour certains, cette réalité est la conséquence la plus évidente de toutes les années où le metteur en scène a « ignoré » voire « méprisé » le texte –et en particulier les textes des auteurs contemporains. Mais il faut se demander s'il s'agit là de la véritable raison qui expliquerait que plusieurs auteurs décident de mettre en scène leurs propres textes. Ces auteurs ont-ils réellement décidé de se consacrer à la mise en scène afin que l'on « revienne au texte »? Dans ce comportement, il faut aussi lire l'envie, le désir, « d'entrer dans la pratique », d'échapper à son isolement, ses doutes solitaires, de ne plus



« être en distance, derrière, à côté (dessous), (...) de devenir le metteur en scène. » (DANAN, 2006: 28)¹ Si les arts deviennent de plus en plus hybrides, les artistes aussi.

Comme l'attestent différents auteurs et metteurs en scène, il nous paraît évident que le texte est redevenu une question centrale pour le théâtre contemporain et que l'auteur *-le poète-* surtout à partir des années 90 a bien sa place dans le paysage théâtral contemporain.

Il convient à présent de s'interroger sur le concept de « retour ». En effet, l'association entre « le retour du texte » dans les années 90 et une éventuelle « crise du texte » pendant les années 60, 70 jusqu'au début des années 80 – période du triomphe de la mise en scène par excellence – est presque immédiate. Le texte, soumis à des expériences scéniques diverses, souvent transformé en matériau, et bien souvent absent de la scène pendant au moins deux décades, serait, enfin, de « retour ». Une interprétation en termes de « retour » mettrait donc en valeur l'idée de « crise » et notamment l'idée de « crise du drame ». Dans *L'Avenir du drame*, ouvrage de référence, Jean-Pierre Sarrazac aborde cette période « du retour du texte » :

« Tout se passe comme si nous devions expier aujourd'hui l'excès de libertés et de « déconstructions » des années soixante et soixante-dix. Nous assistons dans l'écriture en générale et dans l'écriture dramatique en particulier, au nom de la lisibilité, à une sorte de restauration rampante des formes traditionnelles. Or, la rhapsodie constitue, par son seul nom, une protestation vigoureuse –je dirais: calibanesque- contre l'eugénisme dramatique hérité du dogme aristotélicien du « bel animal. » (SARRAZAC, 1997: 17)

On peut dire que le « retour du texte », expression utilisée pour parler de la présence incontestable du texte sur les scènes contemporaines depuis les années 90, se fait sous la forme du « détour par le *poème dramatique* », cette dernière évoquant à la fois la liberté de la forme et la réinvention du dramatique. Tout comme le précise Jean-Pierre Sarrazac, c'est donc « à la dialectique d'un présent ouvert au passé et au futur » que nous avons affaire lorsque nous parlons de *poème dramatique* aujourd'hui. Enfin, tout comme l'ajoute Sarrazac dans *L'Avenir du drame*, « les nouveaux enjeux dramaturgiques qui apparaissent au tournant du XX^e siècle chez Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck..., tels que la fragmentation de la fable, la déconstruction du dialogue et du personnage, sont toujours à l'œuvre aujourd'hui chez des dramaturges. » (SARRAZAC, 1997: 167) « Fragmentation », « déconstruction », « disparition », « réapparition » de la fable, du dialogue, du personnage ne sont que des mutations discontinues qui nous permettent de parler d'un nouveau *paradigme du drame*, que Jean-Pierre Sarrazac appelle le « drame-de-la vie », par opposition à l'ancien paradigme, « le drame-dans-la vie » ou « drame absolu » et les auteurs ont compris qu'il était temps de détourner, de passer les limites, de réinventer.

Les années 1980 ont été des années charnières pour le texte dramatique depuis, les écritures dramatiques ont connu un renouveau, les textes se sont multipliés, et les auteurs se sont souvent consacrés à une réflexion profonde et essentielle sur leurs propres écritures. L'hétérogénéité des formes, la diversité des langages, l'abondance de propositions dramaturgiques, la créativité d'un nombre considérable de textes sont, nous semble-t-il, indiscutables. Or, c'est dans ce contexte de créativité que surgit surtout dans le dernier tiers du XX^e siècle, les différentes tendances de la dramaturgie contemporaine en France. Les nouvelles écritures dramatiques marquées par l'éclatement des formes se libère de toutes les catégories traditionnelles comme *-fable, action, personnages-* et semblent se tourner vers une nouvelle voie où les péripéties se déroulent moins au niveau de l'intrigue qu'au niveau de la langue qui se répète, se ressasse, devient imaginaire parfois. En quête d'un nouveau modèle de texte théâtral, les auteurs offrent pour la plupart, des textes qui échappent aux contours génériques traditionnels.

BIBLIOGRAPHIE

- BRUNEL, Pierre (1997). *Les arpèges composés*, Paris: Klincksieck.
DANAN, Joseph (2006). *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris : Gallimard.
KUNT, Arzu (2011). « Quelques formes de la didascalie dans le théâtre français contemporain », VI. *Ulusal Frankofoni Kongresi Bildirileri*, Ankara: Pelin Ofset, s. 123-129.
KUNT, Arzu (2013). *Nouvelles écritures dramatiques*, Istanbul: Anka.
LAGARCE, Jean-Luc (2002). *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, in *Théâtre complet IV*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
NOVARINA, Valère (1989). *Le Théâtre des paroles*, Paris: P.O.L.
NOVARINA, Valère (2005). « Lire à trois cent yeux. Réponses à treize questions de Jean-Marie Thomasseau » in *Littérature*, No 138.
NOVARINA, Valère (2006). *Lumières du corps*, Paris: P.O.L.

¹ « Être dramaturge, c'est actualiser dans tous les sens du terme; je pense le passé au passé et au présent, je parle en mon nom sur le texte, je donne l'impulsion qui permet de réaliser la fable, l'histoire, les tableaux, les mots et les phrases dont le théâtre est fait. Cependant, je suis en distance, derrière, à côté, calé dans mon savoir et attentif »



- PAQUE, Jeannine (1989). *Le symbolisme belge*, Bruxelles: Labor.
- PAVIS, Patrice (2002). *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1989). *Théâtres intimes*, Arles: Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre ».
- SARRAZAC, Jean Pierre (1997). *L'avenir du drame*, Belfort: Circé/poche.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2000). *Critique du théâtre*, Belfort: Circé.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2004). *Jeux de rêve et autres détours*, Belfort: Circé.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2008). (sous la direction de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval: Circé/poche.
- SZONDI, Peter (2006). *Théorie du drame moderne*, (traduit de l'allemand par Sybille Muller), Belfort: Circé.