



écrivain | performeur | enseignant

TERRITOIRE DE L'ÉCRITURE

Chaque année, plus d'un millier de manuscrits de textes dramatiques circulent en France, en quête d'interprètes, de producteurs, d'éditeurs. Nombre de ces pièces ont été écrites par des "auteurs d'un jour", inspirées plus ou moins adroitement d'ouvrages en vogue, et dans la seule vue de se conformer aux canons esthétiques supposés de l'époque. Cette masse d'ouvrages ineptes, maladroits ou transparents, tend à masquer l'émergence d'authentiques voix nouvelles, fragilisées par l'inexpérience.

Durant une vingtaine d'années, l'opinion commode selon laquelle il n'y aurait plus de "nouveaux auteurs" en France, s'est largement répandue dans l'institution théâtrale afin de justifier l'abandon très général de la recherche de nouveaux talents. Il semble néanmoins que ce discours, ressassé ad nauseam, ait fini par perdre tout pouvoir de nuisance. Un fort désir de paroles contemporaines, relayé par de spectaculaires initiatives des auteurs eux-mêmes, a redonné aux écritures contemporaines une légitimité prometteuse. De nombreux comités de lecture (comme "Troisième Bureau", à Grenoble) ou festivals consacrés à la dramaturgie contemporaine (comme la "Mousson d'Été", à Pont-à-Mousson) témoignent par ailleurs de l'extrême vitalité de l'écriture théâtrale, ainsi que de la richesse et de la diversité de la dramaturgie contemporaine d'expression française.

Une coupure réelle n'en persiste pas moins entre les écrivains (et notamment les plus jeunes d'entre eux) et les scènes auxquelles ils destinent leurs ouvrages. Cette coupure, outre qu'elle encourage le recours à des productions de fortune, qui ne rendent pas toujours justice aux oeuvres (et viennent donc conforter le scepticisme de l'institution), empêche en particulier les nouveaux auteurs de se familiariser par l'expérience concrète avec la réalité de cet art collectif complexe qu'est le théâtre.

Le désir du poète de connaître et de comprendre le collectif artistique auquel il se propose de participer, se heurte donc le plus souvent à la porte close des théâtres. La mise en place d'un département d'écriture dramatique au sein d'une école nationale supérieure de théâtre, participe d'un projet plus général de réouverture des théâtres aux (jeunes) écrivains.

"gens de théâtre"

Mais, objectera-t-on, depuis quand faut-il "enseigner" à Arthur ou à Bertolt, l'art et la manière de devenir Rimbaud ou Brecht ? Qui a "formé" Roland (Dubillard) ou Thomas (Bernhardt) ? Où Samuel et Pier Paolo (Beckett et Pasolini) ont-ils donc "appris" à écrire ? Veut-on un élevage d'écrivains ? un certificat de poète ? une traçabilité des dramaturgies ? Peut-on, doit-on, former (pour ne pas dire : formater) des écrivains ? Ne devrait-on pas, au contraire, surtout ne rien faire ? Ne serait-il pas plus conforme aux visées mêmes de l'écriture dramatique - critiques, voire subversives - de s'abstenir de toute intervention dans son émergence, ses balbutiements, son affirmation ?... Ces objections classiques, rétives à tout "encadrement" de l'apprentissage artistique sont révélatrices d'une représentation approximative - pour ne pas dire obsolète - des études supérieures de théâtre.

Former des gens de théâtre devrait être la finalité de toute école de théâtre : au-delà des spécialités composant le collectif théâtral, chaque élève est appelé à considérer le geste

artistique dans son entier, à le pratiquer dans des conditions professionnelles, à le confronter au public, et à le penser. La collaboration avec les élèves des autres spécialités, ainsi qu'une intense expérience de troupe, permet à chacun d'aiguiser sa personnalité d'interprète, ou de réalisateur, et de s'aguerrir au plan professionnel. La diversité des intervenants et les enseignements théoriques invitent de surcroît les élèves à une réflexion globale et à l'analyse critique.

quelle transmission ?

En somme, le moteur principal des études supérieures de théâtre n'est autre que la fabrique théâtrale elle-même, dès lors qu'elle se prête au triple jeu de l'expérimentation, de la diversité et du retour critique sur le travail en cours.

Ce principe général a inspiré la conception du département d'écriture dramatique, dont la finalité est moins la formation, l'enseignement ou l'apprentissage, que la transmission, tant d'un espace de parole et d'invention, que d'une culture de pratique collective.

C'est pourquoi la pièce centrale du dispositif pédagogique, le "moteur" du département, consiste en un collectif d'accompagnement critique des écrits en cours. Autant dire, premièrement, que priorité absolue est faite à l'écriture, chaque écrivain étant invité à définir un projet artistique pour ses trois années d'école; deuxièmement, que la transmission est envisagée d'abord sous l'angle du questionnement, de l'interrogation des pratiques, davantage que du transfert de connaissances. Certes, l'histoire de la littérature dramatique, comme des esthétiques (et des politiques) théâtrales, vient nourrir la réflexion (Arthur, jeune premier prix de versification latine, et Samuel, lecteur d'anglais à Ulm et secrétaire de Joyce, s'en retourneront-ils pour autant dans leur tombe ?...), mais des échanges approfondis avec des écrivains, des traducteurs, des passeurs de textes, sont systématiquement préférés à des cours magistraux.

Chaque écrivain effectue par ailleurs un stage dans les différents départements de l'école, en qualité d'observateur ou de participant, afin de se familiariser complètement avec l'outil théâtral, et d'en saisir de l'intérieur les potentialités (mais aussi les contraintes) expressives.

reterritorialisation

La trop fréquente confusion entre la nécessaire solitude de l'écrivain et son isolement subi, participe de la mauvaise situation générale faite aux jeunes auteurs. On peut bien sûr déplorer que le rôle tenu jadis par les cafés d'artistes, les cénacles, les salons littéraires, et les visites aux "maîtres" (pratiques aujourd'hui disparues) soit désormais dévolu aux écoles d'art - triomphe réifiant de l'institutionnel sur le spontané informel -, comme on peut déplorer qu'il soit désormais plus courant de se connecter en temps réel avec un inconnu vivant aux antipodes que de s'inviter chez son voisin de palier pour partager une tasse de café...

Mais la pratique résolue de la pensée collective et contradictoire ne constitue-t-elle pas, précisément, une alternative résistante à l'atomisation sociale ? L'école ne peut-elle pas - ne doit-elle pas - préfigurer l'assemblée théâtrale, où trouve à s'examiner l'état et l'avenir de l'espèce ? L'écriture dramatique n'est-elle pas spécifiquement frappée d'altérité ? L'artiste de théâtre n'est-il pas collectif d'artisans ? En somme, l'école de théâtre ne peut-elle pas oeuvrer à la reterritorialisation de l'écrivain dramaturge ? - à savoir : non plus à la périphérie, à la porte, ou à la traîne du théâtre, mais en son sein.

