



L'écriture au risque de la théâtralité : les différentes approches de l'atelier d'écriture théâtrale

Marie Bernanoce



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/335>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.335

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2008

Pagination : 153-170

ISBN : 978-2-84310-131-1

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Marie Bernanoce, « L'écriture au risque de la théâtralité : les différentes approches de l'atelier d'écriture théâtrale », *Recherches & Travaux* [En ligne], 73 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2010, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/335> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.335>

L'écriture au risque de la théâtralité : les différentes approches de l'atelier d'écriture théâtrale

L'écriture théâtrale est assez peu pratiquée dans le cursus scolaire malgré un certain développement récent. Elle est plus communément proposée dans le cadre des formations spécialisées universitaires, dans les filières d'arts du spectacle¹. Elle intervient également dans la formation professionnelle, ainsi à l'ENSATT² où Enzo Corman, lui-même écrivain, a créé en 2003 un département des écritures dramatiques qu'il coordonne³.

Pour aborder les différentes approches que l'on peut envisager pour les pratiques d'écriture théâtrale, en particulier en atelier, il paraît nécessaire dans un premier temps de les situer, même rapidement, dans le cadre historique et esthétique qui est celui de l'écriture dramatique moderne et contemporaine. En effet, on verra s'en dégager, dans un deuxième temps, quelques problématiques de fond qui paraissent nécessaires à une réflexion didactique, pour assumer les risques de la théâtralité que nous essaierons de cerner. Or, ce sera notre troisième partie, l'approche génétique de l'écriture dramatique, domaine encore peu exploré, offre des pistes à la didactisation de l'écriture théâtrale. Nous présenterons alors, dans une dernière partie, quelques formes d'atelier d'écriture dramatique en appui sur les réflexions précédentes.

1. C'est ainsi que les étudiants en arts du spectacle à l'université Stendhal croisent l'écriture dramatique à plusieurs reprises, au cours de chacune de leurs années de licence, dans les fondamentaux ainsi qu'en option.

2. École nationale supérieure des Arts et Techniques du Spectacle. La filière mise en scène a suivi en 2004.

3. On peut se reporter à la plaquette de présentation de l'École : http://www.ensatt.fr/PDF/Plaquette_ensatt2008.pdf.

L'écriture théâtrale dans son contexte contemporain

Au terme d'une enquête publiée en 1987, *Le compte rendu d'Avignon*⁴, Michel Vinaver comptait l'écriture au nombre des remèdes à apporter à la mauvaise santé du théâtre contemporain en France, et plus précisément parmi les « remèdes à effet sur le long terme ». L'enquête de Michel Vinaver, datant de vingt ans, est-elle toujours d'actualité ?

Il est d'autant plus intéressant de se poser la question que les programmes du primaire de 2002, valorisant l'apprentissage littéraire, ont été accompagnés, dans leurs documents d'accompagnement, d'une liste réactualisée de pièces de théâtre comportant en 2007 une trentaine de pièces⁵. Il est évident que cette liste contribue à l'émergence d'un réel répertoire de théâtre pour la jeunesse et de sa lecture⁶. D'autre part, les Instructions officielles de 2001 pour le lycée ont donné beaucoup de place à l'objet d'études « texte et représentation », tendant à renforcer également la part de la littérature dramatique dans sa spécificité dramaturgique, entre littérature et scène.

Le travail de recherche que j'ai mené dans une petite centaine de manuels scolaires du primaire au lycée m'a cependant amenée à considérer que les impasses relevées par Michel Vinaver ont toujours leur actualité en France⁷, en tout cas dans le cadre scolaire⁸. Malgré la création et le développement des études théâtrales à l'université, le divorce entre le théâtre et la littérature⁹, né dans les années 1970 d'un net rejet de la littérature lié en particulier à un développement des moyens techniques de la mise en scène, a laissé des séquelles théoriques et pratiques, mal didactisées. L'actuel retour au texte, qui se dessine depuis une dizaine d'années, subit encore les effets de ce divorce comme s'en fait écho Enzo Corman :

4. M. Vinaver, *Le compte rendu d'Avignon, Des dix mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Arles, Actes Sud, 1987.

5. 7 pour le cycle 2 et 28 pour le cycle 3. Relevons que la liste de 2001 comportait deux pièces contemporaines pour les jeunes, puis celle de 2004 une vingtaine.

6. Voir M. Bernanoce, *À la découverte de cent et une pièces, répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Éditions théâtrales/SCEREN-CRDP de Grenoble, 2006.

7. Cette question se pose plus en France que dans les pays anglo-saxons ou en Allemagne, comme le notait déjà M. Vinaver. Se reporter à l'enquête menée par les EAT (Écrivains Associés du Théâtre) et dont rend compte la revue *Du théâtre* dans son hors série n° 14 de juillet 2001 intitulé « Quoi de neuf ? L'auteur vivant ! ».

8. Voir M. Bernanoce, « La didactique du texte de théâtre : comment penser la relation entre écriture et oralité ? La notion de voix didascalique », dans Ph. Clermont et A. Schneider dir., *Écoute mon papyrus, Littérature, oral et oralité*, SCEREN, CRDP d'Alsace, 2006, p. 225-240.

9. L'expression est de M. Vinaver, *op. cit.*, p. 104-105.

Durant une vingtaine d'années, l'opinion commune 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 œuvres (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 théâtre¹⁰.

L'écriture théâtrale contemporaine est une jeune écriture, en termes « d'écriture alternée¹¹ » et à l'aune de l'histoire de la notion de mise en scène, n'ayant guère derrière elle qu'un peu plus d'un siècle. Ses modes de production et de diffusion, donc ses relations conjointes au monde du théâtre et de la littérature, sont encore instables. L'École s'inscrit dans ce cadre, même quand elle ne le sait pas.

L'écriture théâtrale dans une perspective didactique : les risques de la théâtralité et quelques pistes de solutions

Les pratiques scolaires ont trop souvent tendance à décontextualiser la question de l'écriture théâtrale pour la figer dans des formes esthétiques sans rapport avec les pratiques artistiques dont nous venons d'aborder le contexte. Je ne reviendrai pas ici sur les raisons de ce constat en termes de représentations-conceptions¹². Je me concentrerai sur l'étude des risques que doit affronter l'écriture théâtrale lorsqu'elle vient s'inscrire dans un cadre didactique.

10. E. Corman, *Territoire de l'écriture*, www.ensatt.com. Consulté le 20 avril 2008

11. J'emprunte l'expression à C. Naugrette qui appelle ainsi l'écriture théâtrale nouvelle initiée par Diderot avec la reconnaissance d'une écriture de la scène en parallèle à l'écriture dialoguée (*L'Esthétique théâtrale*, Nathan Université, 2000, p. 151).

12. Voir mon article à paraître « La question des genres dans l'enseignement du théâtre contemporain : courants esthétiques et modèles didactiques, des convergences » dans M. Bernanoce, A. Brillant-Annequin dir., *Enseigner le théâtre contemporain*, SCEREN-CRDP de Grenoble.

Le risque du dialogue pur

Sous l'influence du modèle esthétique de l'écriture classique, transformé en norme anhistorique, la théâtralité dans l'écriture est perçue avant tout comme relevant de la forme dialoguée : c'est le «risque du dialogue pur». De ce fait, nombreux seront les cas de dramatisation de textes narratifs sur la seule base de la mise en dialogue : on y voit alors une sorte de succédané de théâtralité aboutissant à l'écriture de sketch, dans la mouvance de ce que publient certaines éditions scolaires ou parascolaires¹³. Dans ce cas, l'écriture théâtrale est en réalité un lieu vide, sans matérialité, et sans grand rapport avec les formes contemporaines de théâtralité. La conséquence en est une valorisation excessive du comique facile de sketch.

Une des réponses à ce risque encouru consistera à regarder de près les conditions de fonctionnement du dialogue théâtral dans le rapport à la théâtralité scénique actuelle. C'est par exemple la méthode d'approche proposée par Michel Vinaver dans *Écritures dramatiques*¹⁴, laquelle relève de la pragmatique du discours. C'est globalement ce que présente comme piste de travail le livre de Chantal Dulibine et Bernard Grosjean *Coups de théâtre en classe entière*¹⁵ dans son chapitre écriture. Mais on peut aussi remarquer que n'est pas réellement pensé le lien du matériau littéraire à la théâtralité, du fait d'une conception trop fonctionnelle de l'écriture théâtrale.

Le panorama que les spécialistes dressent du répertoire théâtral contemporain, ainsi Jean-Pierre Ryngaert dans *Lire le théâtre contemporain*¹⁶, permet d'affirmer la grande force poétique des écritures d'aujourd'hui, et pas seulement dans le dialogue. Par ailleurs, au-delà de la forme alternée, on peut aussi dresser le constat d'une grande porosité entre texte didascalique et texte dialogué. L'univers de Fabrice Melquiot et celui de Joël Jouanneau en sont un bon exemple, pour ne citer qu'eux. C'est donc la totalité du texte dramatique qu'il s'agit alors de se donner comme matériau, au travers de ce que je propose d'appeler la voix didascalique, voix dont les différents constituants, impossible à présenter ici¹⁷, pourront nourrir l'écriture. De ce fait l'atelier

13. Les exemples en sont nombreux, citons *Le Petit Chat miroir* de A. Bueguin, École des loisirs, 1987. Les éditions Retz sont souvent porteuses de cette conception.

14. M. Vinaver dir., *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993.

15. C. Dulibine, B. Grosjean, *Coups de théâtre en classe entière*, CRDP de Créteil, 2004.

16. J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Nathan Université, 2000.

17. M. Bernanoce, «Pour une typologie de la voix didascalique : redonner figure à l'auteur de théâtre contemporain» dans F. Fix, F. Toudoire-Surlapierre (textes réunis par), *La didascalie dans le théâtre du vingtième siècle, Regarder l'impossible*, Presses universitaires de Dijon, 2007.

d'écriture pourra utilement faire interagir pratiques d'écriture et pratiques de mise en voix, à l'image de celles que les comédiens proposent dans les théâtres¹⁸.

Le risque de la pureté générique

Le deuxième risque auquel il faut faire face est celui de la pureté générique. Toujours sous les effets du modèle classique, le texte de théâtre est faussement ressenti comme un texte génériquement pur, avec domination du dialogue et rares indications scéniques fonctionnelles. Les activités d'écriture proposées, dans bien des manuels, consisteront alors à ajouter quelques indications scéniques à du texte dialogué, dans une conception linéaire du rapport texte/scène. Or là encore, si l'on se penche sur toute la variété des écritures dramatiques contemporaines, en particulier du fait de l'épiciation¹⁹, on voit bien que l'on ne peut pas faire exister des activités d'écriture théâtrale sur la seule base de cette pureté supposée. L'épique brechtien est à prendre en compte, mêlé ensuite de toutes sortes de mélanges dramatique/épique rendus d'autant plus complexes que les écritures intègrent également des modèles de mise en scène très ouverts. Enfin, depuis Diderot et son écriture de la pantomime, le théâtre a fait advenir des écritures allant du débordement didascalique total à l'épure dialoguée en passant par de nombreuses variantes. Il s'agira donc d'explorer toutes ces hybridations.

On le devine, les pistes à suivre pour éviter ce second risque tiendront à la découverte, par la lecture, la réception de spectacle et la pratique dramatique (y compris sur le plateau), de formes esthétiques fondamentalement impures, nécessitant un minimum d'historicisation : éclatement des lieux, des époques, mise à mal de la linéarité narrative ; travail du fragment ; montage ; dédoublement épique du personnage (âgé et jeune), etc., dans des formes d'hybridité mêlant dramatique, épique et lyrique.

En termes de dispositif didactique, on pourra proposer des « exercices de variations » d'écriture en demandant aux élèves de choisir, seuls ou en groupes, le modèle esthétique qu'ils veulent adopter ou, au contraire, de faire passer

18. On connaît les réticences de M. Simonot sur le leurre que peuvent représenter toutes les pratiques de lecture lorsqu'elles n'aboutissent pas nécessairement à leur mise en scène, ce qui témoigne là encore de la difficulté des liens entre auteurs et mise en scène. Voir *De l'écriture à la scène*, hors série n° 1, Théâtre Dijon Bourgogne, 2001. L'École, par contre, peut s'en inspirer avec grand profit.

19. Voir, dans le prolongement renouvelé des analyses de P. Szondi, l'article consacré à cette notion dans l'ouvrage dirigé par J.-P. Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, 2004.

un même texte produit au départ sans consigne par toutes les variations esthétiques envisagées²⁰.

Les risques du JE

Le troisième risque à affronter est celui du JE, qui se décline en plusieurs composantes.

Marina Yaguello dans *Alice au pays du langage*²¹, en s'appuyant sur le modèle de Bühler, dégage trois pôles dans l'écriture : le JE, le TU et le IL.



Traditionnellement, on pense que l'écriture théâtrale se situe principalement dans le Tu, donnant le moins de place possible à l'auteur, lequel délèguerait la parole à ses personnages en s'effaçant derrière eux. On retrouve ici des effets du modèle du dialogue pur. Le Tu, c'est le frottement des paroles qui se rencontrent, c'est aussi le rapport à la scène, aux comédiens, au metteur en scène... Le IL sera alors la parole sur le monde²².

Or l'écriture théâtrale contemporaine est aussi bien dans le JE que dans le TU. On pourrait renvoyer aux analyses de Jean-Pierre Sarrazac dans *Théâtre intimes*²³ ou dans son autre essai *Théâtres du moi, théâtres du monde*²⁴, s'attachant à montrer comment la parole théâtrale d'écrivains comme Strindberg, à la charnière entre le XIX^e siècle et le XX^e, s'ancre dans une relation forte et fondamentale à l'intime, dont elle invente la dramaturgie. Dans la même perspective, on peut citer pour le théâtre contemporain des œuvres comme celles de Jean-Luc Lagarce ou Pascal Rambert. Enzo Cormann lui aussi, en écho aux analyses de Jean-Pierre Sarrazac, valorise la relation entre intime et politique :

20. Cela n'exclut pas le modèle classique mais n'en fait qu'un modèle parmi d'autres. Pour la relation aux modèles, voir M. Bernanoce, «L'atelier d'écriture théâtrale : des modèles à leur nécessaire détournement» dans *Le Français aujourd'hui*, n° 1190, «Enseigner l'écriture littéraire», juin 2006.

21. M. Yaguello, *Alice au pays du langage*, Seuil, 1981, p. 22 et 23.

22. Nous ne développerons pas ici la question de l'écriture relevant de ce pôle : que dire sur le monde ? L'écriture théâtrale contemporaine en France n'a-t-elle pas un peu trop abandonné cette fonction, pour se satisfaire de démarches trop centrées, pour le coup, sur le JE et l'ego... La question a été ouverte par N. Huston dans son ouvrage *Professeurs de désespoir*, Arles, Actes Sud, 2004.

23. J.-P. Sarrazac, *Théâtres intimes*, Actes Sud «Le temps du théâtre», 1989.

24. J.-P. Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médiannes, 1995.

c'est ce qu'il nomme le «poéléitique» pour dire la tension entre l'intime et le monde, l'intime traversé par le monde²⁵.

Cette conception permet d'éloigner un autre risque du Je : la possible tendance au psychodrame et le cabotinage d'écriture. S'il s'agit d'être traversé par le monde, de se laisser traverser par lui, les trois pôles fonctionnent en quelque sorte à force égale. En termes d'application didactique, cela met sur la voie de collectes de matériaux d'écriture engageant à la fois le sujet écrivant et son rapport au monde.

Les risques du Je concernent enfin les conditions mêmes de l'écriture, en articulation avec une conception d'essence romantique reposant sur le vieux mythe de l'écrivain solitaire attendant l'inspiration. Cette représentation a encore trop souvent cours à l'école, même si les choses ont évolué. Elle peut aussi se retrouver associée à des pratiques d'écriture extrêmement scolaires qui viennent en quelque sorte la contredire, en mettant les élèves en situation d'injonction paradoxale : censés se comporter en sujets doués, ils se trouvent dévalorisés dans le même temps par des mises en œuvre vidées de tout engagement personnel.

En ce qui concerne le théâtre, la direction proposée ici en réponse à ces risques consistera à prendre appui sur les différentes pratiques explorées par les écrivains de théâtre. La démarche de transposition didactique sera de nature particulière : elle transposera, en effet, non les éléments d'un savoir académique, comme dans le modèle originel²⁶, mais ceux de différents savoir-faire professionnels. Dans tous les cas, il faudra veiller à construire un réel sujet de l'écriture en interaction avec les deux autres pôles du TU et du II.

L'atelier d'écriture : un lieu autonome

La nécessité de recourir à l'écriture théâtrale reposera donc sur ce postulat, qui rejoint les réflexions de Michel Vinaver : l'écriture théâtrale constitue l'un des outils nécessaires à l'apprentissage de la théâtralité. Pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Ryngaert, elle est un «entre-deux²⁷» entre théorie et pratique, entre texte et scène.

Dominique Lacroix, dans *Pratiques du théâtre*, explique comment lui est apparu nécessaire de trouver un mot pour désigner l'atelier d'écriture :

25. C'est du coup tout le modèle linéaire de l'expression qui se retrouve mis en question, comme le fait par ailleurs la recherche didactique sur l'écriture. On perçoit de ce fait en quoi assimiler le Je au terme «Expression» n'est pas sans poser problème.

26. Y. Chevillard, *La Transposition didactique*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1985.

27. J.-P. Ryngaert, «Entrer dans le texte par effraction», dans *Théâtre et formation des enseignants*, colloque de 1991 à Bruxelles, Éditions Lansman, p. 31-38.

Nous appelons *ludus* l'espace intermédiaire de l'atelier – aire symbolique de jeu comme au théâtre- situé au sein de l'école mais dans l'écart²⁸.

Nous proposons ici de ne pas seulement créer ce lieu d'un point de vue pédagogique : il ne s'agit pas seulement d'un lieu intermédiaire entre la normalité scolaire et le hors cadre, ce qui peut figer le lieu scolaire. Il est aussi question de donner vie à un lieu autonome de savoir et savoir-faire entre texte et scène, d'un point de vue didactique.

Par ailleurs, en réponse aux risques dégagés, un travail d'écriture théâtrale ne semble pouvoir se conduire efficacement que sous la forme d'un véritable atelier, dans le sens de « dispositif choral » que lui donne par exemple Jean-Pierre Sarrazac, dans un article d'une grande richesse²⁹. Chacun y sera écrivain et lecteur par une réécriture permanente, avec des temps collectifs d'évaluation canalisés grâce au « si magique » stanislavskien. Chacun aura à déposer dans son texte une énigme dont les autres seront les dépositaires. Chacun aura à « défendre une forme » dont les autres seront les garants. Concernant la formation à l'écriture par le collectif, Corman de son côté parle de « briser l'isolement et muscler des solitudes » avec la « consolidation de singularités » que cela apporte³⁰.

Précisons que Jean-Pierre Sarrazac évoque dans son article la relation entre la conduite d'un atelier d'écriture et sa propre pratique personnelle d'écrivain. On pourrait ainsi distinguer deux types fondamentaux d'atelier³¹, selon que l'animateur est un professionnel ou non, et penser que le premier cas surpasse nécessairement le second en efficacité. L'expérience me fait penser que cette opposition n'est pas pertinente : certains écrivains mènent des ateliers très narcissiques, induisant une esthétique qui est la leur ; à l'inverse, le recours à de nombreux textes d'écrivains choisis pour leur extrême diversité peut permettre de trouver plus d'ouverture³², d'où l'intérêt d'une transposition des différentes pratiques des écrivains : cela ne dispense pas de recourir à leur présence effective, cela va de soi, mais peut aussi permettre de faire advenir l'écriture théâtrale dans toute sa diversité.

28. D. Lacroix, « Écrire du théâtre » dans C. Page, *Pratiques du théâtre*, CNDP et Hachette, 1998, p. 97.

29. J.-P. Sarrazac, « L'atelier d'écriture dramatique », dans *Le théâtre et l'école, Histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ANRAT/Actes Sud-Papiers, 2002, p. 165-176.

30. Entretien de E. Corman avec D. Laboutière, site de l'ENSATT, *op. cit.*

31. Cette question se pose pour tous les types d'atelier d'écriture, pas seulement pour le théâtre.

32. C'est précisément le choix fait par J.-P. Sarrazac.

La génétique de l'écriture dramatique : un essai de typologie

Les recherches didactiques consacrées à l'écriture sont nombreuses. Celles qui concernent le champ de l'écriture littéraire ont montré que le travail sous contraintes, et sans que cela soit synonyme de formalisme ou de technicisme même s'il faut y veiller, porte en lui les germes d'une créativité renouvelée. Mais l'ancrage dans l'artistique n'est pas chose facile, tenant au cheminement autant qu'au point d'arrivée. Il paraît alors assez clair que les apports de la critique génétique, encore peu didactisée³³, dessinent des pistes prometteuses comme l'affirmait déjà Yves Reuter en 1996 dans *Enseigner et apprendre à écrire*³⁴.

Écriture à programme, écriture à processus : les paradoxes de l'écriture scolaire

Le premier constat dont on peut partir en matière de génétique appliquée pose d'intéressantes questions concernant les relations entre écriture littéraire et écriture théâtrale. Il faut en effet relever combien les pratiques scolaires d'écriture semblent avant tout dominées par ce que les généticiens appellent l'écriture programmatique, au détriment de l'écriture à processus³⁵. Il est indéniable que l'École, sans doute par peur du lâcher-prise, est plus encline à envisager les modes planifiés de la programmation que les dérives du processus erratique. À l'inverse, l'introduction des pratiques théâtrales à l'École, dans les années 1980, s'est réalisée sur la base d'une certaine mythification de l'improvisation, ce qui correspond à une démarche à processus. On perçoit bien, du coup, la difficulté à faire se rencontrer écriture théâtrale et apprentissages scolaires. Or, la vogue des pratiques d'improvisation s'est essoufflée, comme l'a montré Jean-Pierre Ryngaert dans son article «L'improvisation», publié dans *Le Théâtre et l'école*³⁶. C'est donc bien le moment de réfléchir aux formes que peut prendre l'écriture théâtrale en lien avec la génétique de

33. Rappelons pour mémoire les ouvrages suivants : Cl. Fabre-Cols, *Les Brouillons d'écoliers*, Grenoble, L'atelier du texte, 1990 ; Cl. Oriol-Boyer dir., *Critique génétique et didactique de la réécriture, Travailler avec les brouillons d'écrivains*, Toulouse, SCEREN - Bertrand-Lacoste, 2004.

34. Y. Reuter, *Enseigner et apprendre à écrire*, ESF Éditeur, 1996, p. 35

35. «Il existe deux grands modes dans les manières d'écrire : l'écriture à programme et l'écriture à processus. Le premier est attesté chez des auteurs dont la rédaction correspond à la réalisation d'un programme préétabli ; Zola en est un exemple type. Le second est représenté par des auteurs qui ne savent rien pour ainsi dire avant de se jeter dans l'aventure de la scription, toute l'invention est dans la main qui court sur le papier ; Proust en est un exemple type.», A. Grésillon, *Éléments de critique génétique, Lire les manuscrits modernes*, PUF, 1994, p. 102.

36. *Le Théâtre et l'école, Histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Arles, ANRAT-Actes Sud-Papiers, 2002.

l'écriture théâtrale, dans les deux directions énoncées, à programme et à processus.

Cependant, il est encore bien difficile de s'appuyer sur une typologie précise en ce domaine même si la recherche génétique a commencé à s'intéresser à l'écriture théâtrale, comme en témoigne le n° 26 de la revue *Génésis* paru en 2005. Je vais risquer ici une typologie se centrant sur les relations des auteurs avec le concret de la scène³⁷. Je m'appuierai pour cela sur une recherche déjà ancienne tant elle nécessite une longue et patiente fréquentation des écrivains de théâtre (laquelle repose sur des discussions, des co-animations de formation, la lecture de témoignages) ainsi que sur un travail d'enquête plus précis qui n'en est qu'à ses débuts dans sa forme actuelle, en appui sur des interviews et un questionnaire³⁸.

Essai de typologie génétique : l'écrivain de théâtre et les acteurs de la scène

Cette typologie³⁹ se concentrera sur les différents modes de relation concrète des écrivains de théâtre avec la scène. Pour définir les types d'écrivains dramatiques, on peut ainsi partir de deux cas extrêmes :

– L'écrivain solitaire, sans contact particulier avec la scène, si ce n'est comme spectateur, mais pas nécessairement. Citons Claudel avant qu'il ne travaille avec Barrault.

– Le metteur en scène qui écrit sur scène, sans écriture publiée, avec une part importante laissée à l'improvisation ou au travail de ses comédiens. Ce fut le cas de bien des créations collectives des années 1970, ainsi de celles d'Ariane Mnouchkine.

Entre ces deux types d'écriture viennent se loger de nombreuses variantes :

– L'écrivain de commande, celui qui écrit pour des comédiens professionnels ou amateurs : c'est le cas des résidences d'écriture pour des jeunes auteurs comme celle de Michel Azama pour *Voyage vers le centre*⁴⁰ ou Françoise Du Chaxel pour nombre de ses pièces, elle qui est coutumière du fait.

– L'écrivain-comédien : ils sont nombreux à l'époque contemporaine, ainsi Serge Valetti, Stéphane Jaubertie ou Bernard Chartreux ; certains même

37. En la présupposant postérieure à l'invention de la mise en scène, comme l'a fait le numéro de la revue *Génésis* cité auparavant.

38. À ce jour, cette recherche est composée d'une dizaine de questionnaires remplis.

39. Elle n'est pas la seule envisageable : il faudrait aussi se pencher sur les différents modes concrets d'écriture et en particulier le fonctionnement de l'imaginaire de la scène, pour en sérier l'éventail.

40. Lansman, Théâtre de la digue, «Urgence de la jeune parole», 1998.

jouent dans leurs propres pièces, ainsi Yasmina Reza. Leur pratique du plateau influence nécessairement leur écriture, et inversement.

– L'écrivain de théâtre qui écrit seul sur une scène, dans une forme de fétichisme du plateau, ainsi de Nasser Djémaï⁴¹.

– «L'écrivain scénique⁴²», qui travaille en compagnonnage avec un metteur en scène ou des comédiens. Ce fut le cas des couples⁴³ célèbres Giraudoux/Jouvet, Claudel/Barrault, Beckett/Blin, suivis par Koltès/Chereau, Tremblay/Brassard, Lagarce/Berreur, etc.

– Le créateur scénique, qui «écrit» seul ou en équipe du matériau scénique qui peut aller jusqu'à ne comporter aucun texte, constitué d'un travail sur les lumières, la scénographie, les tableaux, le jeu, etc. C'est un terrain particulièrement exploré par l'interdisciplinarité scénique mêlant théâtre et danse, cirque, musique, vidéo, théâtre d'objets, etc.

– L'écrivain-metteur en scène de ses textes⁴⁴ : ce cas de figure est aujourd'hui très fréquent, de Valère Novarina à Enzo Corman, en passant par Joël Jouanneau. À l'intérieur de cette catégorie, il y a celui qui écrit avec ses acteurs, donc qui prend en compte une part d'improvisations venues d'eux et/ou ce que ses acteurs peuvent apporter aux personnages, à la fable, à l'action. On pourrait citer Wajdi Mouawad⁴⁵ ou encore Joël Pommerat⁴⁶. Ce dernier va même jusqu'à revendiquer pour l'écriture dramatique contemporaine la nécessité d'un travail totalement conjoint d'écriture et de mise en scène, comme il l'explique dans son texte *Théâtres en présence*⁴⁷, refusant la distinction entre écriture et mise en scène.

Intérêt de cette typologie

Quels enseignements tirer de cette typologie dont certaines catégories semblent à première vue difficilement transposables à l'usage scolaire ? Le premier pourrait se résumer par cette recommandation : veillons à ne pas trop enfermer la démarche d'écriture théâtrale dans un seul et même fonctionnement, en particulier si celui-ci ne se donne pas de destinataires précis.

41. Conversation privée en marge d'une rencontre organisée par la bibliothèque de Cuers, dans le Var.

42. Cette expression reprend le titre de l'ouvrage de M. Vaïs, Presses de l'université du Québec, 1978.

43. Ils le sont parfois dans la vie, citons Ph. Dorin et S. Fortuny, S. Lebeau et G. Gaudreault...

44. Il s'agit parfois d'un recours non souhaité, pour que les textes écrits voient le jour sur scène.

45. Propos recueillis le 20 janvier 2004 par C. Richon, www.fluctuat.net. Consulté le 20 avril 2008

46. Il a créé sa compagnie (Cie Louis Brouillard) avec des comédiens qui lui sont attachés.

47. J. Pommerat, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2007.

Sans rentrer dans le principe du fameux et problématique «texte troué» de la sémiologie, il faut relever à quel point écrire du théâtre revient à se placer dans un rapport d'altérité que l'on pourrait qualifier d'incarné, même dans le cas de l'écriture solitaire. L'écrivain d'aujourd'hui ne peut pas ignorer les formes de la mise en scène de son temps, et combien elles modèlent son écriture dramaturgique y compris par le refus de l'écriture didascalique, particulièrement de régie. Ainsi, l'écriture théâtrale suppose toujours un destinataire, qu'il soit réel (dans les situations de commande d'écriture) ou qu'il soit virtuel, et la force de ce dernier n'en est pas moins grande. C'est là une des pistes de transposition didactique.

Quelques démarches d'atelier d'écriture

Seront présentés ici quatre fonctionnements d'atelier possibles afin de montrer en quoi ils peuvent répondre aux risques de la théâtralité évoqués précédemment, tout en s'inspirant de la typologie génétique dont ils essaient de concilier plusieurs types. Ne pouvant trop développer ici ce vaste domaine, je me limiterai à une description rapide centrée principalement sur les modes d'entrée dans l'écriture.

Un atelier mêlant gammes et « chef-d'œuvre⁴⁸ » : partir des textes d'écrivains/ partir du Je

Dans cette forme d'atelier, il s'agit de concilier la réalité intime et culturelle des participants, leur besoin d'entraînement et la diversité des écritures des écrivains, le tout dans un brassage maximal entre les participants.

Je prendrai l'exemple d'un travail réalisé avec de jeunes étudiants de première année d'arts du spectacle, mais la démarche peut être facilement adaptée à des collégiens⁴⁹ ou lycéens. Dans un premier temps, on part de textes d'écrivains de théâtre proposés comme «réservoirs de théâtralité⁵⁰». Ils donnent lieu à un premier travail d'écriture, des gammes, consistant à dramatiser un texte non théâtral⁵¹ à la manière d'un ou plusieurs modèles, combinés ou

48. J'emprunte l'expression à J.-P. Sarrazac, «L'atelier d'écriture dramatique», *op. cit.*, p. 169.

49. J'ai commencé à l'expérimenter en collège et en formation continue des enseignants.

50. Les textes des auteurs contemporains offrent en effet, dans leur extrême diversité, un large éventail des formes que peut aujourd'hui revêtir la théâtralité, du monologue au dispositif choral, de l'épure dialoguée au débordement didascalique, du dramatique à l'épique, de la pièce machine aux formes fragmentées, de la parole adressée à l'absence d'adresse explicite... en passant par toutes les formes intermédiaires.

51. Pour exemple je citerai le poème de Prévert «Déjeuner du matin», précisément parce qu'il est fort connu.

séparés, donnés à deviner aux autres, et réécrits. Dans cette première étape, nous sommes dans des formes d'écriture à dominante programmatique, mais avec des surprises liées aux différents tâtonnements, comme le remarquent certains étudiants, surpris eux-mêmes de ce que cet essai apparemment cadré leur fait trouver d'inattendu, dans le rire ou le parodique par exemple.

Pour ces gammes d'écriture, bien sûr mises en commun, on peut aussi réécrire un texte à la manière d'un autre, soit individuellement soit en s'échangeant ses textes, pour analyser les résultats produits.

En collège, on pourra utilement faire précéder ces gammes de «gammes préparatoires» consistant à écrire des suites de texte dramatique à la manière de l'auteur ou encore des «textes sandwich». C'était le sens d'un court atelier d'écriture proposé par Nathalie Papin à propos de sa pièce *L'Habitant de l'escalier*⁵², lors d'un stage de formation : «Et si l'habitant de l'escalier, jusqu'ici muet, se mettait à parler...» La partie écrite doit pouvoir se rajouter à l'œuvre initiale sans qu'on voie où s'arrête l'une et où commence l'autre.

Pour lever les risques d'un travail un peu formaliste, il s'agit aussi de lancer très vite, presque en parallèle, la recherche de matériaux personnels qui vont être apportés par chacun pour la seconde (ou troisième) étape du travail, l'écriture d'un «chef-d'œuvre», une petite forme théâtrale complète. Chaque étudiant a donc pour consigne d'apporter des «matériaux d'écriture», de nature textuelle ou non, qui vont servir d'inducteurs d'écriture : article de journal, extrait d'un livre, texte de chanson, film (le MP3 fait des miracles), objets divers... Chacun présente ce qu'il a apporté puis des groupes se constituent, pas nécessairement sur des accords de personnes mais sur la rencontre des matériaux apportés. La consigne donnée est alors d'écrire une ou des scènes formant un tout en se donnant ou en cherchant des contraintes d'écriture venues des textes «modèles» présentés au départ, en ouvrant au maximum l'imaginaire.

Précisons que cette forme d'atelier d'écriture théâtrale demande du temps, ici un semestre. Cela débouchera sur la mise en voix des textes écrits, dont la préparation aide à nourrir les réécritures.

Un atelier d'écriture en cascade, le cadavre exquis théâtral : écriture solitaire/collective

À l'inverse du cas précédent, cette forme d'atelier d'écriture s'accommode facilement d'un temps beaucoup plus réduit. C'est ainsi que vingt-cinq étudiants de deuxième année de licence d'arts du spectacle se sont retrouvés pour un travail d'un demi-semestre⁵³, soit 12 heures, devant ensuite déboucher au

52. N. Papin, *L'Habitant de l'escalier*, dans *Petites formes*, École des loisirs, 2005.

53. Cette expérience a été menée dans le cadre d'un cours intitulé «Écrire pour l'écran, écrire pour la scène».

second semestre (24 heures) sur le jeu et la mise en scène des textes écrits. Il faut donc faire vite, les amener vers l'écriture en construisant le groupe rapidement pour qu'ils se fassent confiance lors du jeu à venir.

Sur une thématique choisie à l'avance, ils vont dès la première séance produire à profusion, ensemble bien que très individuellement, un matériau textuel stimulant l'imaginaire : c'est le « cadavre exquis théâtral ». Réunis en cercle, ils prennent chacun une feuille puis écrivent un titre de pièce imaginaire. Ayant passé sa feuille à sa droite, chacun écrit une liste de personnages, sans pouvoir lire le titre. On fait à nouveau glisser les feuilles à droite puis, après avoir lu cette fois ce qui lui arrive dans les mains, chacun écrit une didascalie initiale. On effectue un dernier glissement des textes avant d'arrêter l'écriture : chacun lit et dit alors ce qu'il a dans les mains : moment extraordinaire de joie et de fantaisie... Les productions sont ensuite échangées de façon totalement aléatoire, chacun repartant avec une feuille. Pour la séance suivante, chaque participant doit avoir ajouté aux éléments qui figurent sur sa feuille le monologue de l'un des personnages. Au début de cette deuxième séance, les textes sont mis en tas et chacun y puise celui qu'il va lire. C'est à ce moment-là que des groupes se forment, sur la consigne d'aller vers les textes qui ont retenu l'attention. Certains seront abandonnés dans le travail semi-collectif qui suivra, mêlant plateau et écriture, d'autres seront mélangés, tout étant possible.

Avec cette sorte d'écriture « en cascade », nous sommes bien sûr clairement dans une écriture à processus, dont les méandres sont renforcés par le jeu entre le personnel et le collectif. L'objectif est de produire du matériau textuel très vite, dans une dynamique porteuse permettant d'évacuer la peur de la page blanche et du regard des autres : les textes n'ont pas d'auteur précis. On est bien loin de la conception romantique, et l'on peut retrouver là certains modes génétiques évoqués pour Wajdi Mouawad ou Joël Pommerat, d'autant que des extraits des textes produits passent ensuite sur le plateau dans des exercices de théâtre de base qui serviront la réécriture.

Un atelier d'écriture performatif : écriture côté plateau/côté textes

Dans cette autre forme d'atelier, il s'agira de mettre en quelque sorte en adéquation la thématique de travail sur le plateau et la thématique d'écriture, ce que je propose d'appeler « atelier d'écriture performative » puisque écrire c'est faire...

Prenons un premier exemple, mené dans le cadre d'un cours de première année de licence d'arts du spectacle et intitulé « écrire et mettre en jeu », d'une durée d'un semestre, soit 24 heures. Une thématique est proposée aux étudiants, celle de la rencontre : ils savent qu'ils auront à écrire en groupes sur

ce thème. Sans plus attendre, dès la première séance, le groupe (vingt-cinq jeunes gens) passe sur le plateau pour des exercices de base en pratique théâtrale, mettant en jeu la rencontre comme technique : marche dans l'espace, équilibre du plateau, découverte du lieu, des autres, échange des prénoms, d'abord donnés (un seul s'adresse à l'autre qui se contente de recevoir) puis donnés/reçus (l'autre répond avec son prénom) avec un travail sur l'adresse, puis choix d'une phrase par chacun dans un tas de pièces de théâtre apportées. Remis en marche dans l'espace, tous adressent aux autres leurs phrases, d'abord données, puis données/reçues. Le groupe est ensuite divisé en deux et les deux sous-groupes sont mis face à face : chacun va aller à la rencontre de son vis-à-vis, l'un des deux a l'initiative de lancer sa phrase, donnant ainsi du jeu à l'autre qui doit répondre avec sa propre phrase. De petites improvisations se développent ainsi, parfois surprenantes, parfois décevantes, on ne s'appesantit guère, on essaie, on réessaie, en faisant varier les couples, et on se ménage des temps d'évaluation où chacun peut formuler ses sensations⁵⁴... Cela peut prendre deux ou trois séances et, à chaque fois, une consigne d'écriture est donnée en fin de séance : « Écrivez ce qui vous reste comme souvenir de ce temps de plateau, sous la forme que vous voulez. » À la fin de cette première étape, chacun lit ou donne à lire par un autre ce qu'il a écrit, et l'on constitue ensuite des groupes d'écriture sur la base des textes produits et des affinités (on travaille sur la rencontre!).

Cette forme d'atelier d'écriture cherche à croiser et à concilier les deux premiers types génétiques de l'écrivain solitaire et de la création collective. On peut également l'envisager en co-animation comédien/enseignant en croisant l'entrée par le plateau et l'entrée par les textes. C'est l'expérience que l'on trouvera relatée en détail dans *Aventures d'écriture*⁵⁵. Le groupe est divisé en deux sous-groupes : l'un démarre l'écriture par la découverte de textes, avec une écriture à la manière de, tandis que l'autre démarre par un travail de plateau autour d'un objet. Puis on croise au moins deux fois, de façon à aller aussi loin que possible dans l'interaction entre plateau et lecture/réécriture.

L'écriture théâtrale jeu de rôles : écrire à la table ? écrire sur scène ?

La question de l'articulation entre plateau et texte peut aussi se traiter d'une manière imaginaire, ce qui n'exclut pas de l'associer ensuite à une réelle articulation écriture/plateau, ou lecture/écriture/plateau. Nous retrouvons là une des didactisations possibles de la typologie génétique. Le texte dramatique,

54. Certains font ce genre de travail pour la première fois, n'ayant jamais eu d'expérience de théâtre.

55. M. Bernanoce, « L'atelier d'écriture théâtrale en milieu scolaire : un lieu où se joue la langue, une langue où se joue le lieu » dans V. Vannier dir., *Aventures d'écriture*, ADAPT, 2002.

sans être nécessairement un texte en manque de scène, inférieur à celle-ci, est en désir de scène.

Il s'agira alors d'écrire en groupes, en se distribuant non pas les rôles des différents personnages, mais les rôles des acteurs de sa mise en scène virtuelle : metteur en scène, dramaturge, régisseur lumière, régisseur son, scénographe, costumière, comédiens... Dans le cadre d'une écriture qui peut être semi-collective, chacun va avoir à remplir un ou deux rôles imaginaires. On peut aussi, en cours de travail, faire tourner les rôles, comme le font certaines équipes professionnelles en particulier en création collective.

Bien sûr, le risque est grand, si les apprentis écrivains connaissent peu la scène, d'assécher très vite l'écriture. Dans ce cas, il faut faire précéder cette forme d'écriture de la découverte des métiers de la mise en scène, ou mieux l'accompagner de cette découverte, l'idéal étant que cela croise la réception de spectacles.

Les trouble-fête de l'écriture : « mettre du chameau »

Pour terminer ce rapide panorama des différentes sortes d'atelier d'écriture théâtrale, nécessairement incomplet, je souhaite aborder ce que j'appelle « mettre du chameau », en référence au texte d'Henri Michaux « Intervention » dans *La nuit remue* :

Autrefois, j'avais trop le respect de la nature. Je me mettais devant les choses et les paysages et je les laissais faire.
Fini, maintenant « j'interviendrai ».
J'étais donc à Honfleur et je m'y ennuyais. Alors résolument, j'y mis du chameau⁵⁶.

Tout comme l'auteur de cette « intervention », alors que les écritures vont bon train et plutôt que de les laisser faire, il peut se révéler fort intéressant et dans certains cas nécessaire d'intervenir et de provoquer des perturbations. Sans avoir à prendre cette consigne au pied de la lettre⁵⁷, les apprentis écrivains seront invités à « mettre du chameau », c'est-à-dire à réécrire leur texte en introduisant un élément donné par l'animateur de l'atelier ou choisi par eux ou par les autres⁵⁸. Ce sera par exemple « introduire un objet-personnage » ou « commencer par la fin ». La première consigne s'inspire des écritures surréalistes et la seconde de ce que la dramaturgie nomme la rétrospection. L'animateur pourra bien sûr donner en accompagnement de sa consigne des textes mettant en œuvre cette consigne, afin de permettre aux écrivains de se

56. H. Michaux, « Intervention » dans *La nuit remue*, Gallimard, 1935.

57. Proposant ce texte à des élèves de cycle central de collège en accompagnement de ma consigne, j'ai eu ainsi la surprise de voir intervenir un réel chameau dans leur histoire !

58. On peut aussi les tirer au sort.

trouver des références⁵⁹ pour leur propre écriture. Il peut également adapter la nature du « chameau » à chacun des textes en cours. On perçoit ici en quoi la transposition didactique des pratiques des écrivains peut mener loin en matière d'esthétique.

Cette forme d'intervention⁶⁰ permet ainsi de réintroduire une écriture à processus dans des démarches programmatiques. Il faut insister sur ce point qui met en jeu le rapport aux autres en soi, dans sa propre écriture. Les personnes s'essayant à la démarche d'écriture ont parfois la sensation, normale et rassurante, que leur chemin est tracé. Il a été si difficile de se frayer une voie que, celle-ci trouvée, on a tendance à trop la baliser en la refermant sur elle-même. « Mettre du chameau », c'est se contraindre à aller plus loin, c'est se surprendre soi-même et chercher des chemins de traverse.

L'écriture théâtrale : une matière à partager, de soi à soi, de soi aux autres

Plus encore que l'écriture littéraire non dramatique, du fait de son rapport à une réception virtuelle multiple d'une part et, d'autre part, du fait de l'adresse qui la fonde dans sa partie dialoguée, l'écriture théâtrale joue sur le rapport de soi à l'autre. Dans le cadre d'un atelier donc d'un groupe, elle pose cette question avec force : fondamentalement, quelle que soit la méthode adoptée, il s'agira de faire interagir des individualités. Celui qui conduit un atelier d'écriture théâtrale doit donc essayer de ménager des espaces intermédiaires, comme des sas, entre les différents JE de l'écriture, comme entre ses différents temps. Le carnet de bord ou journal d'écriture peut constituer l'un de ces sas, totalement personnel ou mi-personnel mi-partagé. En théâtre, ce carnet de bord prendra des formes variées, de la note d'intention fictive à l'article critique fictif, sur son propre texte ou sur celui d'autres. En appui sur les pratiques artistiques, on peut aussi imaginer qu'avec réciprocité un groupe passe commande à un autre groupe, comme une compagnie peut passer commande à un auteur. À l'image des résidences d'écriture menées de façons parfois très originales⁶¹, on peut inventer des conditions à mille lieux du cadre traditionnel trop scolarisé de la classe pour mieux le réinvestir ensuite.

59. La demande vient souvent toute seule : « Mais comment faire ce que vous nous demandez ? », disent les élèves comme les étudiants débutants.

60. Précisons que dans un atelier d'écriture à un niveau déjà expert, il n'est pas nécessaire de recourir à ce principe car les suggestions, les « si magiques », proposées par les lecteurs/auditeurs en réaction aux textes des autres jouent ce rôle.

61. Trois femmes ont ainsi composé un collectif, les « COQ CI GRU », Dominique Paquet, Françoise Pillet et Karin Serres. Elles peuvent par exemple se faire enfermer dans un appartement pendant un temps donné, ou alors écrire sur une place publique...

Pour reprendre la belle formule de Dominique Rabaté, il s'agira de donner un « espace de résonance à ces voix » multiples, en jeu dans l'atelier d'écriture comme elles peuvent l'être dans la littérature elle-même :

Ce sont les modalités d'énonciation littéraire qu'invente la littérature moderne qui sont au cœur de la réflexion. Il ne s'agit plus de les penser en termes de genres mais comme des réponses à cette interrogation première : comment poser sa voix ?

J'envisage donc l'écriture comme lieu de tensions, sans résolution, entre forme et force. Je cherche d'abord à entendre ces effets de voix, qui sont de véritables poétiques toujours singulières

[...] Crise du personnage, éparpillement des voix, mélancolie d'une forme pleine sont-ils notre lot ? Il me semble que la « malchance » de la littérature contemporaine est paradoxalement sa chance. Comme le montre Borges, la littérature doit retourner son impuissance, accepter de devenir un art du reste. Elle doit maintenir le défaut d'une traduction qui manquera toujours à notre désir – pour mieux le relancer⁶².

Le texte de théâtre n'échappe pas à ce jeu de voix, il y participe avec toute la force de son désir de scène, toujours insatisfait lui aussi.

62. D. Rabaté, *Poétiques de la voix*, José Corti, 1999, quatrième de couverture.