



Quelques propos sur l'écriture théâtrale

COMMUNICATION DE PAUL EMOND
À LA SEANCE MENSUELLE DU 10 FÉVRIER 2018

Passer de l'écriture du roman à celle du théâtre, c'est aborder un tout autre continent. Bien sûr, c'est le même monde imaginaire que vous transporterez de l'un à l'autre, il ne pourrait en être autrement. Mais il vous faudra utiliser les mots de manière différente. Il vous faudra faire face à des contraintes que le roman ne connaît pas. Il vous faudra tenir compte en permanence de ce que votre texte ne sera pas lu mais entendu. Que sa réception se fera à travers un spectacle où l'apport des acteurs, du metteur en scène et d'autres intervenants encore (scénographe, créateur de costumes, éclairagiste, musiciens, etc.) lui donneront une résonance et une coloration auxquelles parfois vous ne vous attendrez pas.

J'avais écrit trois romans, un quatrième était en train, lorsque, au milieu des années quatre-vingt, un metteur en scène qui m'avait lu — c'était Philippe Sireuil, l'actuel directeur du Théâtre des Martyrs, ici à Bruxelles —, m'a proposé d'écrire une pièce qu'il monterait, si nous estimions l'un et l'autre que le texte était suffisamment abouti. J'adorais le théâtre, j'y allais souvent et jamais pourtant jusque-là l'idée ne m'avait effleuré de tenter ce type d'écriture. L'offre était trop belle, je l'ai saisie au bond et il en a résulté *Les Pupilles du tigre*, cette première pièce si différente de celles que j'ai écrites par la suite et que je regarde aujourd'hui avec un certain étonnement. Le spectacle ne fut pas un grand succès (il fit l'objet, il s'en souvient peut-être, d'une critique sévère de notre ami Jacques De Decker dans le journal *Le Soir*) mais cela n'a pas suffi à me décourager. Le virus m'était inoculé une fois pour toutes. Le jour où j'ai assisté à la première lecture publique de ce texte, le jour où, à quelques mètres de moi, j'ai vu mes personnages de papier

se transformer en êtres de chair et d'os, avec un physique particulier, une voix, des mimiques, l'émotion que j'ai ressentie a été si intense que j'ai su sur-le-champ que je ne me séparerais plus jamais de l'écriture théâtrale.

Écrire une histoire dont les personnages vont devenir vivants ! Quel bonheur ! S'il y a un rêve démiurgique dans la démarche de tout romancier, que dire alors de ce qui anime l'auteur de théâtre ! Elles sont là, devant vous, vos créatures, c'est en elles que les acteurs se sont métamorphosés. Quelle magie à chaque fois que cela se produit ! J'ai un jour écrit ceci que je reprends aujourd'hui avec autant de ferveur : « Les lumières s'éteignent. Le silence se fait dans la salle. Et soudain, tout bascule. Le plateau s'éclaire. Des comédiens apparaissent, ils parlent, ils jouent ma pièce. Je les connais peut-être, certains sont peut-être même des amis, tout à l'heure ou hier soir nous avons pris un verre ensemble, nous avons ri, discuté, mais à présent, ils sont les personnages de ma pièce, ils sont mon rêve, ils sont passés de l'autre côté, du côté de mes mots, du côté de la fiction que ces mots ont inventée. Et moi, qui suis dans le noir de la salle, j'ai le cœur qui bat et j'écarquille les yeux. »

Une vingtaine de pièces, dont certaines montées à plusieurs reprises, autant d'adaptations, quelques-unes de pièces étrangères mais pour l'essentiel d'œuvres non théâtrales, tous ces spectacles et toujours cette émotion si particulière, cette émotion si violente parfois aussi, lorsque, comme par miracle, on sent croître l'écoute du public, lorsque celui-ci se transforme en une sorte de spectateur collectif de plus en plus attentif à ce qui se passe sur la scène, de plus en plus unanime dans son adhésion.

Mais laissons là un lyrisme qui se ferait vite un peu trop envahissant et arrêtons-nous plutôt à ce que représente ce mode de réception très spécifique. Car il est exceptionnel et paradoxal que l'on écrive des pièces uniquement pour être lu (ou alors c'est par dépit, tel jadis Musset, avec son « théâtre dans un fauteuil »). Tout comme il ne reste plus, hormis les professionnels de la scène, que quelques courageux Mohicans pour lire encore du théâtre — il suffit de voir à quoi se réduit la plupart du temps le rayon qui lui est consacré dans les librairies. Quand vous interrogez autour de vous, beaucoup répondent d'ailleurs que lire des pièces leur est souvent quelque peu difficile. C'est qu'après tout, comme l'écrivait déjà Molière, « on sait bien que les Comédies ne sont écrites que pour être jouées » et il

allait jusqu'à ajouter : « Je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre¹. » Il arrive même que certains textes contemporains paraissent, à la lecture seule, presque hermétiques (me paraissent à moi en tout cas) et ne s'éclairent — mais alors parfois magnifiquement — qu'une fois proposés sur un plateau de théâtre avec une dramaturgie adéquate : je pense, par exemple, à *Et si nos pas nous portent* de notre compatriote Stanislas Cotton ou à *Hamlet Machine* de Heiner Müller, pour prendre des pièces qui ont été portées à la scène avec succès.

Pratiquer l'écriture théâtrale, vous le ferez donc essentiellement pour être joué. Autrement dit, pour n'atteindre votre destinataire effectif, le public, que par l'entremise des artisans du spectacle que j'évoquais plus haut et qui imprégneront votre écriture de leur propre démarche artistique. L'étrange chose, passionnante, souvent même exaltante mais un peu inquiétante parfois aussi, que de voir toute cette équipe s'emparer de votre texte. L'étrange chose que de savoir que ce que vous écrivez dans la solitude de votre rêve n'ira à la rencontre de son public qu'en passant par un tel partage. L'étrange genre littéraire, n'est-ce pas, et si différent des trois autres à côté desquels on le range pourtant traditionnellement, roman, poésie, essai, ces trois genres où le texte est offert directement par l'auteur à son lecteur et où celui-ci, la plupart du temps, y adhère par une lecture silencieuse !

Voici donc votre pièce appelée à se métamorphoser en spectacle. Acteurs et metteur en scène l'ont lue — oui, c'est vrai, là vous avez des lecteurs, et même d'excellents lecteurs, des lecteurs ô combien attentifs, actifs, inventifs aussi, soucieux de trouver dans votre texte toutes les entrées qui leur permettront de le faire vivre, de transformer en papillon la chrysalide dont ils se sont emparés. « J'ai compris alors, écrivait mon si cher Paul Willems, qu'à partir de ce moment un auteur dramatique doit se dessaisir de sa pièce. Le texte qu'il a écrit change de nature. La brochure imprimée n'est plus qu'un instrument mnémotechnique comparable au plan d'une ville. La ville n'est pas dans le plan, elle est ailleurs. »

Le curieux, le nécessaire renoncement. Quelque chose va filer entre vos doigts, même si l'on vous demande — c'est plutôt rare mais cela m'est arrivé — d'assister aux répétitions pour peut-être revoir tel ou tel passage de la pièce, une

¹ Molière, « Épître au lecteur », in *L'Amour médecin*, Œuvres complètes, Paris, NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, t. 2, p. II.

fois confronté au travail de plateau. De toute façon, ce qui se passe là ne vous appartient plus, c'est d'autre chose que d'écriture qu'il s'agit, c'est d'un autre art, qui, paradoxalement, s'il cherchait à trop coller à votre texte, à le reproduire trop sagement, trop « fidèlement » comme on dit, ne trouverait pas à s'épanouir et donc à lui apporter toute la mesure et toute la qualité de cet ailleurs qu'évoquait Paul Willems.

Mais si la ville n'est pas dans le plan, si le spectacle est appelé à exister en d'autres dimensions, votre plan n'en est pas moins aussi une sorte de première pierre qui détermine bien des choses. Alors, l'intensité du rêve que vous cherchez à transmettre, de quelle façon en doter l'écriture pour que se prépare au mieux l'édification future du spectacle ? Qu'est-ce qui fait que des textes, même superbes d'un point de vue littéraire, ne « passent » pas sur un plateau de théâtre, alors que d'autres, d'emblée, paraissent, comme par nature, être en adéquation avec leur prise en charge par les comédiens ? Bien sûr, il n'y a pas de recettes, ce serait trop facile. Bien sûr, ce que l'on appelle la « théâtralité » d'une écriture reste toujours un peu insaisissable et mystérieuse. Mais essayons néanmoins d'en cerner l'un ou l'autre aspect, plaçons-nous un instant à la table de l'auteur, regardons-le en train de tracer les mots, d'essayer de faire en sorte qu'ils soient audibles, qu'ils soient jouables.

Que l'on écrive des dialogues — le registre de loin le plus utilisé au théâtre —, qu'il s'agisse du monologue ou même de l'intervention d'un narrateur — ce qui arrive parfois —, il semble tout d'abord qu'une de leurs qualités les plus importantes, pour dire les choses simplement, réside dans l'aptitude de l'auteur à *laisser de la place*. À faire en sorte que le sens soit suffisamment ouvert, à ce qu'il offre une part d'interprétation qui reste toujours quelque peu indécise, sinon ambiguë, pour que la mise en scène et les comédiens puissent s'y glisser sans qu'il y ait redondance entre le texte et le jeu. Bernard Marie Koltès, le grand auteur récent trop tôt disparu, avait cette réflexion : « Au théâtre, il ne faut pas écrire : je suis triste, il faut écrire : je vais faire un tour. » Belle règle, à l'évidence très claire et très juste, mais sans doute trop claire et trop juste, et totalement fautive aussi, si l'on se souvient, par exemple, que le théâtre d'un Tchekhov est plein de « je suis triste » ou d'expressions similaires, mais totalement juste, malgré tout, si on la considère de façon moins étroite et quand on se rappelle de combien

d'interprétations différentes chaque pièce de Tchekhov est susceptible, combien elle est porteuse de significations multiples, exemple même d'une « œuvre ouverte », pour reprendre l'expression suggestive d'Umberto Eco.

Pour décoller de la page, pour se porter aisément dans la bouche des acteurs, vos phrases ne devront donc pas s'accrocher les unes aux autres en un réseau de sens trop étroit et trop cadencé. Gare, à tout ce qui affirmera « *ceci* ou bien *cela* » mais rien de plus, qui ne laissera pas deviner que *ceci* et *cela* sont moins simples qu'il n'y paraît. Il faudra apprendre à ne pas tout dire, à suggérer plutôt qu'à affirmer, à créer des silences, à ne pas craindre, comme on dit parfois, que votre texte soit « troué », à laisser aux personnages leur part d'ombre et de mystère et aux répliques leur part d'équivoque. Il faudra apprendre à faire de ce texte un outil de jeu pour les acteurs, un tremplin pour la vitalité et l'épaisseur qu'ils donneront à leur personnage.

En une page magnifique et dans son style si personnel, Paul Willems — j'y reviens, je lui dois énormément — évoque tout ce à quoi vos mots seront soumis, une fois qu'ils feront partie du spectacle, tout ce vers quoi votre texte doit être appelé et qu'il doit permettre :

Le théâtre délivre le langage des prisons de l'écriture. Les mots de la pièce, scellés comme de petits gisants aux pages du livre, retrouvent liberté et vie. Aussitôt les voilà mobiles, infidèles, insaisissables, délicieux ou effrayants. Pour un rien, ils changent de signification, mentent, pleurent ou disent la vérité. Ils agissent comme s'ils étaient libres. Peut-être sont-ils au contraire comme les girouettes les serviteurs de tous les vents du ciel et les porteurs du sens éphémère de chaque courant d'air.

Et l'auteur d'*Il pleut dans ma maison* d'ajouter :

L'auteur dramatique le sait bien. Chaque fois qu'il écrit une pièce, il se sent comme une mère poule qui aurait couvé un canard, une hirondelle, ou rarement, très rarement – une ou deux fois par siècle – un cygne sauvage. Il y a toujours surprise quand l'œuf éclot. Tchekhov croyait que *La Cerisaie* était une pièce comique. Il est stupéfait, presque affolé, quand acteurs et spectateurs émus viennent le féliciter les larmes aux yeux.

Quelles sont donc les forces qui s'emparent au théâtre d'une œuvre et de ses mots ? En voici quelques-unes : *mémoire, situation, voix, timbre, inflexion, geste, mimique, décor, musique, personnalité du comédien, metteur en scène, concordance, rupture, rencontre*, et beaucoup d'autres. Il y a aussi *le public*. Semblable aux dieux de l'Olympe, il intervient avec passion dans le destin des personnages².

Car vos mots, vos situations, vos personnages ne recevront une forme définitive — je dis bien « *une* forme définitive », pas « *leur* forme définitive » qu'au moment où le public les découvrira tels qu'ils auront été mis en perspective par le spectacle. Plus encore : Willems a raison d'insister sur le rôle du public ; sa réaction peut être chaque soir différente et donner au spectacle des vies multiples. Il suffit parfois d'un seul rire au début de la représentation pour que ne cesse par la suite, qu'on le souhaite ou non, une hilarité qui tire la pièce du côté de la comédie. À l'inverse, « ce soir, ils n'ont pas ri du tout » constateront les acteurs, et voici qu'une gravité insoupçonnée enrobe le même texte et le fait regarder de manière tout à fait différente.

Et que dire de l'esthétique spécifique de chaque mise en scène et des particularités du jeu de chaque acteur ! Quand un auteur a le bonheur de voir le même texte monté à plusieurs reprises, quelle différence dans les versions qui sont proposées ! Assistant un jour à une nouvelle production de ma pièce *Inaccessibles amours*, j'ai été surpris par le jeu d'un acteur qui faisait du personnage principal un être mal à l'aise, tout en retenue, alors qu'il racontait sa piteuse déclaration d'amour manquée et la fuite immédiate de la jeune femme qui en était l'objet. Dans les mises en scène que j'avais vues jusque-là, ce même personnage, au contraire, se confessait avec une sincérité désarmante. Après la représentation, j'ai félicité la troupe et j'ai interrogé l'acteur sur son interprétation. Je me suis alors entendu dire que cette confession du personnage n'était que mensonge et qu'en fait, il avait tué la jeune femme, parce qu'elle se refusait ses avances. « Allons, ce n'est pas possible ! me suis-je écrié. – Relisez votre pièce, Monsieur Emond ! », m'a-t-il répondu. Le soir même, j'ai relu la pièce : oui, l'acteur avait raison, rien,

² Paul Willems, « Théâtre et silence », *Vers le théâtre*, Écrits 1950-1992, textes réunis et présentés par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, AML Éditions/Labor, coll. Archives du futur, 2004, p. 195.

au fond, n'empêchait cette interprétation. J'avais reçu ce jour-là une leçon que je n'oublierais pas de sitôt : sur sa propre pièce, le spectacle peut en apprendre beaucoup à l'auteur.

Peut-être même que les plus grandes pièces du répertoire sont celles qui sont susceptibles d'interprétations toujours nouvelles et que le plaisir que nous avons à les voir remontées tient aussi à cette diversité infinie. Combien d'Hamlet n'avons-nous pas vus, de l'Hamlet politique à l'Hamlet suicidaire ou œdipien ! Combien de *Mouette* ou de *Trois sœurs* si étonnamment dissemblables ! La richesse infinie de ces chefs-d'œuvre tient sans doute autant à leur pluralité de sens qu'à la fascination que provoquent leurs protagonistes et le récit qu'elles nous livrent.

On sait aussi combien le jeu de l'acteur fait bien plus qu'habiller un personnage. Il lui donne vie, une vie liée au tempérament, au caractère et au talent de cet acteur. « Voix, timbre, inflexion, geste, mimique », pour reprendre quelques termes de Paul Willems, et tant d'autres choses encore, tel est bien le pouvoir du comédien sur le personnage. Remplacez dans une distribution un acteur par une autre et la pièce prendra une tout autre couleur, quelle que soit la rigueur de la mise en scène. Le metteur en scène, d'autres fois, fait-il jouer l'acteur en demi-teinte ou, au contraire, en privilégiant l'outrance ? Le personnage montre aussitôt des facettes inattendues. Et que dire de ce que l'on appelle un « contre-emploi » où, volontairement, le comédien choisi est à l'opposé de tout ce que l'on pouvait imaginer jusque-là du personnage...

J'ai dit et je veux redire ici combien j'aime ces formes différentes que les mises en scène et le jeu des acteurs peuvent donner à ce que j'ai écrit, ces révélations inattendues, ces chemins de traverse dans lesquelles mes pièces, parfois, se trouvent embarquées. A l'éternelle question posée à l'auteur de savoir s'il ne se sent pas trahi, je répondrai toujours que je me sens plutôt déçu lorsqu'une mise en scène se révèle n'être qu'une pauvre mise en place et qu'elle ne m'apprend rien de plus que ce que je savais déjà de ma pièce. Bien sûr, comme tous les auteurs, j'ai vécu l'une ou l'autre expérience où l'univers du metteur en scène était peu compatible avec le mien mais cela ne pèse guère à côté de ce que les autres m'ont révélé et des créations où, comme disaient jadis les comédiens, « les dieux sont descendus », où il s'est produit quelque chose de presque miraculeux dans le passage du plan à la ville.

Dans ce questionnement, que je ne peux qu'esquisser ici, des rapports entre le texte et le spectacle, chaque auteur aura forcément son point de vue. Maeterlinck et Craig ont même émis une méfiance totale à l'égard de l'acteur, pour la seule raison que celui-ci véhicule sur scène des éléments accidentels et humains. En quête du monde occulte qui se cache derrière l'apparence du réel, leur théâtre symboliste les conduisait à cette position extrême. « Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous, écrit l'auteur des *Aveugles*, le jour où nous l'avons vu mourir sur scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves³ ! » Et Maeterlinck de rêver à un théâtre où les acteurs seraient remplacés par des ombres ou des figures de cire, « des êtres sans destinée, écrit-il, qui auraient les apparences de la vie sans avoir la vie » et où pourraient s'incarner les puissances extraordinaires sans que l'on soit distrait par la personnalité de l'acteur. À moins, peut-être, de transformer ces acteurs en marionnettes obéissant au geste près aux injonctions du créateur du spectacle, comme l'a fait par la suite — nous sommes, d'ailleurs, dans la même lignée — un Tadeusz Kantor avec son « théâtre de la mort ».

Tout comme on notera aussi que plusieurs écrivains de théâtre contemporains, et non des moindres, sont en même temps des metteurs en scène renommés et qu'ils sont connus pour écrire leurs pièces au fur et à mesure des répétitions, tels Wajdi Mouawad, Joël Pommerat ou Pascal Rambert. J'insiste sur le fait qu'il s'agit d'écrivains de théâtre importants et pas seulement de talentueux créateurs de spectacles. J'insiste donc aussi sur le fait que leurs pièces sont parfois, ou souvent, après leur création, montées par d'autres compagnies et qu'elles sont donc porteuses d'une existence autonome. Mais le processus d'écriture, tout autre que celui de l'écrivain à la table, procède ici de ce que l'on appelle souvent une « écriture de plateau », où la mise en situation de l'acteur joue un rôle déterminant dans l'élaboration du texte en gestation. Une proximité de la scène dont, en d'autres temps et d'autres mœurs théâtrales, bénéficiaient déjà ces chefs de troupe qu'étaient Shakespeare et Molière qui savaient pour qui ils écrivaient les rôles.

³ Maurice Maeterlinck, « Un théâtre d'androïdes » dans *introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor, coll. Archives du futur, 1985, p. 83-84.

Sans doute, d'ailleurs, tout auteur de théâtre écrit-il aussi et, en définitive, peut-être d'abord, pour les acteurs. Et quand ce n'est pas pour tel ou tel acteur déterminé — car cela peut arriver, que l'on soit ou non directement lié à une compagnie —, c'est alors pour des interprètes potentiels, un peu à la manière, peut-être, dont le romancier écrit pour un lecteur idéal, des interprètes auxquels on prêtera imaginairement les traits de ses personnages, leur vitalité, leurs pulsions, une façon d'être particulière, voire une diction spécifique. Il arrive d'ailleurs que la réalité vous joue des tours : un excellent acteur flamand, jouant aussi en français, était prévu dans une de mes pièces ; comme j'aimais beaucoup son accent, j'ai cherché — un peu comme un gamin — à le mettre en évidence en écrivant le rôle, par exemple en terminant des phrases par le son *r* qu'il prononçait délicieusement. Et puis, juste avant le début des répétitions, l'acteur en question a renoncé au spectacle car le tournage d'un film où il était engagé avait été avancé. Le comédien qui l'a remplacé était remarquable mais son accent n'avait rien de particulier...

Mais revenons un moment encore à la table de l'écrivain et à la façon dont il cherche à écrire ses dialogues. Faisons l'expérience de placer côte à côte quelques passages où un romancier fait dialoguer ses personnages et quelques dialogues de théâtre. Les différences nous sauteront vite aux yeux. Dans le roman, les dialogues ne sont jamais vraiment nécessaires et on sait que certains les réduisent à la portion congrue ou ne les utilisent même pas. C'est un choix de l'écrivain parmi d'autres registres et la narration peut les remplacer à tout moment (voyez comment un Flaubert les interrompt sans cesse pour glisser au style indirect ou indirect libre). Dans le roman également, le dialogue peut servir à un simple échange de considérations sans nécessairement opposer les protagonistes, il peut n'apporter que de l'information ponctuelle, musarder du côté de la réflexion ou de l'évocation commune, ou encore prendre un caractère socratique. Et même si ce dialogue a souvent, comme au théâtre, une dimension conflictuelle, rien ne l'empêche de s'éloigner de celle-ci au moindre désir de l'auteur. À la scène, au contraire, le dialogue est l'arme des personnages. Il leur sert à séduire, à convaincre, à tricher, à se lamenter, à combattre, à faire taire l'adversaire ou amoindrir son propos, à courir vers un but, à tenter de réaliser un rêve. À la scène,

en un mot, le dialogue est *action* et l'auteur s'efforcera d'en affûter chaque phrase comme on le fait d'un couteau.

Au théâtre, l'emporte celui qui parle le mieux. N'est-ce pas ce que laisse entendre la fameuse tirade du nez de *Cyrano*? Le substrat de tout dialogue théâtral est la puissance de la parole, son pouvoir dominateur et, s'il le faut, destructeur, même si c'est sous le masque de la douceur. La fameuse lutte des cerveaux, sur lequel Strindberg fait reposer son théâtre, est d'abord une lutte de paroles, pour la parole. Tais-toi, c'est moi qui parle, parce que c'est moi qui ai raison. Le personnage fait semblant d'écouter l'autre, mais c'est comme s'il portait un faux nez. Il n'écoute pas l'autre, ou à peine, il n'écoute que lui-même. Dans tout bon dialogue théâtral, se dissimule une part, souvent essentielle, de faux dialogue. Peu importent les arguments qu'on m'oppose, je détiens la vérité, je suis là pour la dire et d'abord à moi-même. Si presque tout le théâtre moderne est sorti de Strindberg ou de Tchekhov, c'est parce que leurs pièces nous enseignent cela. Prenez la formidable scène d'*Oncle Vania*, où Vania reproche à Serebriakov, qui n'y comprend rien, d'être le responsable de ce que lui, Vania, a raté sa vie. Bien sûr que Serebriakov n'y comprend rien : enfermé dans son monde, il écoute à peine et cela irritera Vania au point qu'il ira chercher son revolver pour tirer sur son beau-frère. Et bien sûr que Vania se doit de faire ces reproches à Serebriakov : ainsi peut-il en même temps se prouver à lui-même qu'il ne porte pas la responsabilité de sa vie ratée, que c'est l'autre qui en est la cause. Pour une part essentielle, le dialogue des deux personnages est fait de deux monologues.

Cette scène exemplaire, nous sentons d'instinct toute la force de sa théâtralité. Comme nous sentons celle de l'emploi obstiné et destructeur que peut faire le personnage, non plus du pouvoir de la parole, mais de son contraire, du silence. Voyez le *Sculpteur de masques*, cette très belle pièce de Fernand Crommelynck. Une jeune femme, dont la sœur vit avec elle et son mari, surprend celui-ci en train d'embrasser celle-là. Elle se mure alors dans un mutisme total, exacerbant la culpabilité du mari jusqu'à la folie.

C'est que cette parole-là — ou la violence de son refus, nous comprenons bien que le processus est le même —, cette parole-là se trouve habitée d'un souffle et d'un dynamisme tout particuliers. Or, dans une pièce, chaque phrase ou presque, doit, d'une façon ou d'une autre, pousser vers le futur ce qui est

représenté, transformer toute situation à peine installée en une situation différente. Sauf exception rarissime, l'auteur sait que la durée du spectacle que l'on fera de sa pièce n'excèdera pas deux heures. L'espace d'écriture dont il dispose est très limité et il faut que la progression narrative soit sans faille. Les grands auteurs le savent d'instinct. Qu'on ne s'y trompe pas : même une pièce comme *En attendant Godot*, dont le moteur principal est l'attente, progresse à marche forcée vers son dénouement. Pour le dire encore avec un mot cher à Paul Willems, au théâtre, chaque personnage, pour peu qu'il soit important, doit, en permanence, évoluer vers son destin.

Ce dynamisme des mots tient de ce que les linguistes appellent la dimension performative du langage. « *Quand dire, c'est faire - How to do things with Words* », proclame le titre du livre fameux dans lequel John Austin s'intéresse à ces énoncés particuliers qui accomplissent une action par le seul fait de leur énonciation : « je vous condamne à dix ans de prison », dit le juge et l'homme est envoyé en prison ; « ceci est mon corps », dit le prêtre, et, pour ceux qui y croient, l'hostie devient le corps du Christ. De cette dimension profératoire, directement ou indirectement, la parole théâtrale doit pouvoir s'enrober, parce qu'il lui faut être sans cesse active. C'est même une véritable charge explosive qu'elle véhicule parfois : quand Œdipe déclare qu'il fera tout pour découvrir la vérité sur la mort de Laïos, il scelle son destin ; dans *Le Singe velu*, une des pièces les plus fameuses d'Eugen O'Neill, un soutier, couvert de poussière de charbon, s'entend traiter d'horrible singe par une demoiselle de la haute société qui l'aperçoit ; il quitte alors séance tenante le paquebot sur lequel il travaille et qui est à quai dans le port de New York, pour vivre une odyssée des plus désespérées qui se termine dans le zoo de la ville, où l'homme pénètre dans la cage d'un gorille et est tué par celui-ci. Voyez encore les débuts d'*Hamlet*, de *Macbeth* ou d'*Ubu roi*, où c'est l'injonction donnée par le spectre ou par l'épouse qui fait basculer le protagoniste vers sa destinée. Ou rappelez-vous la fin de *La Leçon* d'Eugène Ionesco : c'est quand l'élève finit, sur l'insistance du professeur, par prononcer les mots « le couteau tue » que ce même professeur la tue d'un grand coup de couteau spectaculaire, comme s'il l'avait pressée d'émettre son arrêt de mort en nommant ce qui va se passer l'instant d'après.

Une rapide parenthèse, si vous le permettez. Pour dire que, bien sûr, l'écriture théâtrale n'a pas le monopole de cet aspect performatif et que ce serait même ce qui pourrait parfois la rapprocher, par exemple, de l'écriture poétique. Car celle-ci — les poètes qui sont parmi nous le savent mieux que moi —, se dote volontiers d'une dimension prophétique, sinon chamanique, où le plus grand désir qui habite la parole est de se faire acte. Tel ce passage du très beau *Poème à l'impossible* que vient de publier notre confrère Philippe Lekeuche :

La montagne me dévalait, elle
Tombait en moi car j'avais dit :
Montagne, j'ai dit :
Descends, Montagne ! et
Je me sentis crouler
C'était la Montagne écrire⁴

Mais s'engager plus avant dans cette comparaison serait ici hors de propos. Je ferme la parenthèse et reviens un instant encore à la seule écriture de théâtre.

À l'écriture de théâtre où, tout énoncé, même apparemment banal, peut se faire, plus largement alors et selon la situation dans laquelle il est prononcé, gifle, caresse, douleur, reproche, séduction, perfidie, acte suicidaire, renoncement, vengeance ; pour un oui, pour un non, cet énoncé est à vif, prêt à se heurter à la parole d'un personnage antagoniste. Bien plus que constater l'action, les mots sont là pour l'engendrer. C'est cette énergie interne aux répliques, cette théâtralité dévorante, qui permettra, dans le temps très court de la représentation, de condenser parfois l'essentiel d'une ou de plusieurs existences.

Je sais qu'au départ de l'écriture de mes pièces, il y a souvent une sorte d'écoute intérieure de bribes de dialogues — ou de monologues — où s'agite intensément cette dimension performative. Peu importe si j'ignore encore de quoi il sera vraiment question ou qui sont réellement les personnages qui portent ces paroles. Ce n'est que peu à peu que ces phrases commenceront à perdre de leur opacité, que les fenêtres s'ouvriront sur leur cour intérieure, que je réaliserai qui, de la sorte, désire, enrage, appelle à l'aide en les prononçant.

⁴ Philippe Lekeuche, *Poème à l'impossible*, Châtelaineau, Le Taillis Pré, 2018, p. 26.

Un appel à l'aide et le violent refus d'y répondre : ainsi a commencé l'écriture d'une des pièces auxquelles je tiens le plus et auquel j'ai donné un titre de la longueur d'un alexandrin, *Il y a des anges qui dansent sur le lac*. Il a fallu quelque temps pour que ces paroles venues de je ne sais où s'incarnent dans une fille et son père, plus de temps encore pour que d'autres personnages les entourent et que m'apparaisse le canevas narratif de l'ensemble. Comme si n'avaient compté, tout d'abord, que ces voix anonymes qui criaient, l'une le désarroi, l'autre le rejet.

Quelques années plus tôt, une autre pièce, *Malaga*, a commencé de la même façon : quelqu'un dont je ne savais rien encore faisait entendre, à propos de sa situation professionnelle, un mécontentement si tristement banal et si répétitif qu'il ne pouvait que saouler très vite son entourage ; dans d'autres notes, une voix masculine mettait toute son énergie à convaincre une femme que leur couple à la dérive pouvait encore être sauvé — mais j'ignorais qui étaient ces gens ; la pièce ne fut sur rails — et c'est le cas de le dire puisqu'elle se passe dans une gare — qu'au moment où j'ai assemblé les trois personnages et qu'ils ont alors trouvé peu à peu une identité plus précise. Au départ, de simples mots, sans propriétaire véritable et comme à vif, m'ont simplement poussé à en écrire plus. Je pense souvent au beau titre des films de Pedro Almodovar, *Femmes au bord de la crise de nerf* et de John Cassavetes, *Femme sous influence* : le déséquilibre du personnage et la plongée dans la crise auxquels ces titres renvoient constituent, par excellence, une mise en condition performative.

Mais il vous faudra également — restons toujours à la table de l'auteur — organiser la fiction dans laquelle s'engagent vos personnages. Vous savez que le public la recevra selon le rythme que le spectacle lui imposera, alors que l'on peut choisir le rythme de sa lecture. Pas de retour en arrière, non plus, il lui faudra appréhender votre pièce dans un temps unique. Vous savez aussi que, même si vous optez pour un récit très fragmenté, vous aurez à apporter une attention constante à sa construction. Il importera d'en choisir les temps forts avec précision, de façonner vos personnages et leur évolution avec une exactitude d'horloger. Car, s'il arrive parfois — c'est le cas en Allemagne, par exemple — que certains textes de spectacle aillent jusqu'à délaissé l'idée même d'un récit, l'essentiel de ce qui s'écrit aujourd'hui pour le théâtre n'en continue pas moins à trouver place dans une dramaturgie narrative.

Une dramaturgie narrative très apparente dans ce que Michel Vinaver — un des auteurs les plus importants du théâtre français de ces dernières décennies — appelle les « pièces machines ». Dans celles-ci — je cite Vinaver — « l'avancement de l'action se fait par enchaînement et l'intrigue met en conflit des personnages aux oppositions marquées ». De cette dramaturgie plutôt traditionnelle, se distingue une autre, où la progression narrative se fait beaucoup plus discrète, voire quasiment invisible ; c'est celle — je reprends toujours les définitions de Vinaver — des « pièces paysages », lesquelles progressent « par juxtaposition d'éléments discontinus » et où l'action est « plurielle plutôt qu'unitaire⁵ ». Pour avoir pratiqué l'une et l'autre de ces constructions, je sais pourtant combien, paradoxalement et même s'il n'y apparaît pas, l'attention que doit porter l'auteur à la précision de sa narration est plus essentielle encore dans « la pièce paysage ».

Cette distinction dans la manière d'organiser le récit, on pourrait également la faire également au cinéma. Un film comme le magnifique *Short cuts* de Robert Altman, qui assemble en les adaptant une série de nouvelles de Raymond Carver, serait, par exemple, un cas exemplaire de construction « paysage ». C'est, qu'en fait et plus largement, les structures narratives théâtrales et cinématographiques présentent de nombreuses ressemblances. Bien sûr, il y a une différence de taille : au cinéma, l'image est reine ; la plupart du temps, le scénariste n'écrira sa continuité dialoguée que lorsque, séquence par séquence, toute la progression du récit et tout ce qui ressort du visuel auront été déterminés. « On regarde un film, alors qu'on écoute une pièce », rappelle le scénariste américain Robert McKee. Et il précise : « L'esthétique cinématographique est à 80 % visuelle et 20 % orale. Ce que nous voulons, c'est voir quelque chose et on n'écoute qu'à moitié la bande-son⁶. » D'où ce conseil qu'il donne aux scénaristes : « N'écrivez jamais la moindre ligne de dialogue si vous pouvez créer une expression visuelle⁷. » À l'inverse, au théâtre, quel que soit le travail scénique sur l'image, quel que soit également le

⁵ Sous la direction de Michel Vinaver, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 901.

⁶ Robert McKee, *Story*, Paris, Dixit, 1988, p. 362.

⁷ *Idem*, p. 365.

travail de l'auteur sur le silence ou le non-dit, ce sont les mots qui, en définitive, mènent le bal.

Mais que de convergences également ! Récit cinématographique et récit théâtral ont des durées souvent très semblables. L'un et l'autre se déroulent essentiellement au présent. L'un et l'autre utilisent le dialogue comme registre fondamental. L'un et l'autre ont, comme lecteurs essentiels, ceux qui vont s'emparer de l'écrit pour en faire un spectacle. Et lorsque, tout à l'heure, je parlais de la nécessité, en écrivant une pièce, de « laisser de la place », tous les scénaristes vous diront qu'au cinéma c'est sans doute plus important encore.

Dans la façon de mener la narration, que de règles implicites pareillement également respectées de part et d'autre, à moins qu'elles ne soient prises en compte que pour être mieux transgressées. Ce n'est certes pas un hasard si l'ouvrage qui constitue la « bible » de nombreux scénaristes, *La Dramaturgie*⁸ d'Yves Lavandier, sous-titrée « les mécanismes du récit », tout en se référant majoritairement au cinéma, puise également nombre de ses exemples dans le répertoire théâtral, de Sophocle et Molière à Pirandello ou Beckett. C'est qu'au théâtre comme au cinéma, le récit se fonde sur le conflit et l'émotion. De quelque manière que ce soit et même s'il le dissimule, il fait fonctionner les mêmes fondamentaux : des personnages aux prises avec des obstacles, alors qu'ils cherchent à atteindre leur objectif ; la mise en exergue de moments de crise ; la multiplication de tours et détours pour amener le public à adhérer à ce qui lui est raconté.

Le temps me manque pour développer tout ceci et je m'en tiendrai à ce seul exemple très simple et très concret : que de fois, auteurs de théâtre et scénaristes ne font-ils pas appel, les uns comme les autres, à ce que l'on nomme chez nous l'*ironie dramatique* (*the bear on the beach* — l'ours sur la plage —, disent les scénaristes américains de façon plus imagée) ; autrement dit ces moments du récit où l'auteur s'arrange pour que le spectateur apprenne ce que le personnage ne sait pas ou ne sait pas encore. Pourquoi une telle façon de faire ? Parce qu'elle augmente à coup sûr l'empathie de ce spectateur pour ce personnage.

Un couple d'amoureux se promène au bord de la mer et la caméra nous les montre. Elle se détourne ensuite pour nous faire découvrir un ours qui surgit derrière la dune. Nous le voyons, cet ours, tandis que les amoureux, inconscients

⁸ Yves Lavandier, *La Dramaturgie*, Paris, Le Clown et l'Enfant éditeurs, 1994.

du danger, poursuivent leur marche insouciant, ce que la caméra nous remontre un bref instant, avant de revenir vers l'ours au rictus effrayant qui court vers ses victimes potentielles et peut-être bientôt réelles.

Procédé élémentaire, direz-vous, puisqu'il fait florès dans le théâtre de guignol où un pauvre et gentil voleur, tout à son travail, ignore la présence d'un méchant gendarme qui s'avance derrière lui le bâton levé, tandis que le public de gosses se met à crier, pour attirer l'attention du malandrin si sympathique. Certes. Mais n'est-ce pas également le procédé qu'utilisait déjà Sophocle, quand il nous montrait le pauvre Œdipe, dont chacun, dans le public, savait déjà qu'il était, sans le savoir, le meurtrier de son père, déclarer qu'il n'aura de cesse de trouver le meurtrier en question ? Et rien de différent, non plus, de Molière qui cache Orgon sous la table, quand le méchant Tartuffe fait des avances à Elmire... Qu'il écrive un film ou une pièce, l'auteur, presque d'instinct, connaît la force de cette façon de raconter.

Si je l'ai utilisée dans plusieurs de mes pièces, jamais je n'ai été aussi impressionné par sa capacité à susciter la pitié ou l'ironie qu'en voyant les réactions du public lors la récente adaptation que j'ai faite de *Madame Bovary*. En l'occurrence, la situation concernait Charles Bovary. On sait combien Flaubert ne l'a pas gâté, l'accablant, plus encore que les autres personnages, de son ironie ravageuse. Lui dont « la conversation est plate comme un trottoir de rue », lui qui reste aveugle à la soif de sa femme de connaître une vie plus exaltante, ne devine absolument rien de ce qui se passe entre Emma et ses deux amants successifs, Rodolphe et Léon. Au bout du compte, le pauvre lourdaud apparaîtra pourtant comme le seul personnage du roman capable d'amour désintéressé et de générosité. « Tu es bon, toi⁹ », lui dira Emma, après avoir avalé l'arsenic fatal.

Ce spectacle *Madame Bovary* reposait sur une dramaturgie un peu particulière. Quatre acteurs, une femme et trois hommes, se distribuaient tous les rôles mais aussi la narration et le chant, puisque le texte oscillait entre dialogues, monologues et récit, parfois musical. Ces quatre acteurs restaient sur scène durant tout le spectacle. Pendant les dialogues où ils ne jouaient pas, ils regardaient les autres jouer. Ils ne jouaient pas mais, puisqu'ils étaient présents, ils n'en restaient

⁹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, adaptation théâtrale de Paul Emond, Bruxelles, Maelström, 2015, p. 124.

pas moins porteurs, virtuellement en quelque sorte, des personnages qu'ils interprétaient lorsqu'ils jouaient.

J'ai remarqué alors combien cette seule présence physique, quand il était « hors-jeu », de l'acteur qui jouait Charles, accentuait la cruauté de certaines scènes. Telle, par exemple, celle où Rodolphe devient l'amant d'Emma au cours d'une promenade à cheval. Ce moment de la pièce se passait donc juste à côté de l'acteur qui jouait Charles, même si une convention implicite avait établi qu'il y avait là deux espaces différents. « Je me réjouis chaque jour des bienfaits que l'équitation procure à ma chère petite femme¹⁰ », déclarait l'instant d'après et de retour dans le jeu Charles Bovary au public. La réaction de celui-ci ne se faisait pas attendre. Jamais elle n'aurait été si forte si le dispositif scénique n'avait laissé Charles sur scène, au moment où le public voyait ce que lui, Charles, ne savait pas.

La présente communication que l'heure me conseille à présent de clôturer, j'ai commencé à l'écrire, persuadé que j'allais précisément vous parler des dernières adaptations que j'ai eu le bonheur de faire : celle du *Le Château* de Kafka, sous le titre *Nous sommes tous des K*, avec La fabrique des petites utopies de Grenoble et leur grand chapiteau ; à Paris, celles de *Madame Bovary* au Théâtre de Poche Montparnasse et celle de *L'Écume des jours* de Boris Vian, pour le Théâtre de la Huchette. Et voilà qu'au bout du compte, je n'ai pu faire qu'une courte allusion à *Madame Bovary*. C'est qu'avant d'aborder les questions que pose l'adaptation, je voulais vous livrer quelques considérations plus générales sur l'écriture théâtrale elle-même et qu'elles m'ont entraîné jusqu'ici. Merci d'avoir eu la bienveillance de les écouter. Une autre fois, j'essaierai vraiment de vous parler de mes adaptations récentes...

Copyright © 2018 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Paul Emond, *Quelques propos sur l'écriture théâtrale* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2018. Disponible sur : <www.arllfb.be>

¹⁰ *Idem*, p. 64.