HAL
open science

À L'échelle des mots - L'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Alexandre Koutchevsky

To cite this version:

Alexandre Koutchevsky. À L'échelle des mots - L'écriture théâtrale brève en France (1980-2007). Littératures. Université Rennes 2, 2009. Français. NNT : . tel-00370565

HAL Id: tel-00370565

https://theses.hal.science/tel-00370565v1

Submitted on 24 Mar 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2

ÉCOLE DOCTORALE – HUMANITES ET SCIENCES DE L'HOMME

Arts : pratiques et poétiques E.A. 3208

À L'ÉCHELLE DES MOTS

L'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Thèse de Doctorat

Études Théâtrales

Présentée par Alexandre KOUTCHEVSKY

Directeur de Thèse : Didier PLASSARD

Soutenue le 8 janvier 2009

JURY
M. Joseph DANAN, Auteur dramatique, Maître de Conférences H.D.R. à l'Université Paris 3 (rapporteur)
M. Jean-Pierre RYNGAERT, Professeur à l'Université Paris 3 (rapporteur)
M. Jean-Marie PIEMME, Auteur dramatique, Professeur à l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (Bruxelles)
M. Bruno BLANCKMAN, Professeur à l'Université Rennes 2
M. Didier PLASSARD, Professeur à l'Université Rennes 2

Sommaire

INTRODUCTION **7**

PREMIÈRE PARTIE/HISTOIRE ET CONTEXTUALISATION **23**

I – Portrait d'un héritage **24**

1 – Modalités d'absorption **25**

L'atelier des auteurs, l'expérimentation : une constante dans l'histoire des formats courts 26

Marginalisation des formes de jointure 34

Comique et brièveté 38

2 – Effets d'une crise sur les formes brèves **41**

3 – Brièveté et modernité **46**

Fictions brèves médiatiques et textes théâtraux brefs 50

II – La question du « retour des auteurs » **54**

1 – Mais où étaient-ils partis ? **54**

Visibilité de l'écrivain, pâleur de l'auteur dramatique 54

Les années soixante-dix : idéologies collectives, pratiques scéniques, auteurs discrets 56

2 – Nouvelle présence des auteurs **57**

Nouvel essor de la politique culturelle 58

Multiplication des comités de lecture, les E.A.T., le nouveau souffle de l'édition 59

Le rôle des universités, la présence du texte et des auteurs dans l'enseignement 62

III – Le corpus **64**

1 – Présentation et problématiques générales du corpus **64**

Questions d'appellations 65

Commandes 67

Typologie 70

2 – La fragmentation comme régime d'agencement des textes **74**

Désirs d'*opus* 79

3 – Les auteurs : d'où écrivent-ils ? **82**

Permanence des instances traditionnelles : ce qui vaut pour contrainte 83

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

DEUXIÈME PARTIE / À L'ÉCHELLE DES MOTS 91

I – Raconter vite : la fable brève 92

1 – Mécanique 1 : les effets de zoom et de ralentissement 100

Le choix des mots et leur mise en dépendance contextuelle 100

Micro-accélération et surgissement : le gigot-flageolet et le fauteuil club 106

Le mot comme noyau irradiant : *Fissures* 112

2 – Mécanique 2 : les effets d'accélération 127

Le vers libre entre zoom et accélération : révélation et catastrophe dans *Marianne* 127

Saturation des zones sensibles 137

3 – La traque du réel 146

Du fragment aux fractales 146

Brièveté et réel : un toucher juste 151

II – Ce sont des humains qu'il nous faut : le personnage bref 163

1 – Évolutions et contextualisation du personnage bref 163

Élargissement du statut de « personnage » 164

Entre développement et singularisation 166

2 – Dénominations et appellations 169

Le locuteur évocateur ou comment agiter l'imaginaire du nom 171

Personnage, figure, silhouette 180

3 – La force du visible 185

L'homme au livre 187

4 – De nouvelles formes d'écho affectif 195

Les Cendres et les Lampions 196

Symptômes d'humanité 201

« Je suis » 206

TROISIÈME PARTIE / LES REPRÉSENTATIONS DES TEXTES THÉÂTRAUX BREFS : L'EXEMPLE DES NAISSANCES 215

I – Problématiques de représentation des textes théâtraux brefs 216

1 – Ambiguïtés du format court 216

Un risque consumériste ? 216

Le rapport au degré d'investissement 218

L'horizon d'attente 222

2 – Le théâtre secoué par la brièveté 223

Dans ou en dehors des théâtres ? 223

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Délocalisation des espaces de représentation 226

II – L'exemple des Naissances 228

1 – Qu'est-ce que les *Naissances* ? 228

Impulsions de départ 228

La commande initiale, les commandes suivantes 230

Le fonctionnement sur onze ans, la machine de production 234

Le rôle du bref dans les *Naissances* 239

2 – L'interprète bref des *Naissances* 244

Présence et vélocité 244

Gammes gestuelles 246

3 – *Le Tueur souriant* : le toucher de la proximité 249

Trois versions 249

Les espaces du *Tueur souriant* : jeux et enjeux de la proximité 254

CONCLUSION 263

ANNEXES 283

BIBLIOGRAPHIE 421

INDEX 445

REMERCIEMENTS 447

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

HOMME QUI SOURIT.– *(voix lente, peut-être)*
Cher toi hier soir vers dix-huit heures j'ai simulé une tentative de bonheur je me suis couché dans une prairie à vaches et ces mots m'ont traversé pourquoi faut-il une fois encore expier l'inouï forfait d'être en vie et épuisé je me suis endormi

Il lit aussi la signature : « Toto. »
L'Homme à la lettre s'approche de l'Homme qui sourit, l'étreint, puis regarde le bout de ses pieds. L'Homme qui sourit étreint à son tour l'Homme à la lettre, puis regarde le bout de ses pieds. Et tous deux regardent leurs bouts de pieds.

Philippe MINYANA, extrait de la fin de « L'Ami », *Drames brefs (2)*.

Il faudrait dans la phrase les mots composés à de telles places que la phrase ait un sens pour chacun des sens de chacun de ses termes.

Francis PONGE, *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*.
.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

INTRODUCTION

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> Les formes brèves, les petites pièces, les fragments, les éclats de théâtre me paraissent être des jeux du cirque. […] Une atomisation du propos qui conforte la position dominante du consortium des employeurs de l'industrie théâtrale […] Pour être joué petit, il faut écrire petit. Écrire plaisant, gentil, mignon. Les petites pièces les plus efficaces sont souvent des gags. […] Elles font rire, sourire. Trois petits tours et puis s'en vont[1].

Voici, tracé par Daniel Lemahieu, un premier horizon de notre sujet. Et la ligne d'horizon opposée, réponse[2] de Roland Fichet à Daniel Lemahieu :

> Les formes brèves, les petites pièces, les fragments, les éclats de théâtre — je reprends ta liste — déplacent les frontières du texte de théâtre, ouvrent le jeu, provoquent des événements de pensée et des événements de poésie, produisent des combinaisons inédites, s'inscrivent dans des partitions textuelles et théâtrales qui, au bout du compte, redonnent toute sa place à la littérature sur les scènes où s'articule le théâtre de cette fin de siècle (et du suivant, j'espère)[3].

Ces deux citations ont l'avantage de présenter, de façon sommaire et tranchée, les enjeux de cette étude.

Reformulons sous forme de questionnement les propos de Daniel Lemahieu : dans quelle mesure les formes brèves constituent-elles le produit idoine pour le système français actuel de production théâtrale ? Écrire des formes brèves impose-t-il d'écrire sans ambition littéraire ni théâtrale ? N'y a-t-il que le mode comique qui confère de l'efficacité aux formes brèves ?

Pareillement, reformulons les propos de Roland Fichet : où se situeraient aujourd'hui les frontières du texte de théâtre ? en quoi les formes brèves déplaceraient-elles alors ces frontières ? les textes théâtraux brefs établissent-ils des relations spécifiques à la poéticité, au littéraire ?

---

[1] Daniel LEMAHIEU, « Dispute, deuxième lettre », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10, « La forme courte au théâtre, voyage », Revue du Centre National des Écritures du Spectacle, 2000, pp. 31-32.
[2] Il s'agit réellement d'une « réponse » puisque ces extraits proviennent d'une série épistolaire sur la forme brève entre les deux auteurs, commandée par Gilles Aufray pour le numéro 10 des *Cahiers de Prospéro*.
[3] Roland FICHET, « Dispute, troisième lettre », *Ibidem*, *p.* 54.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Après ces questions qui permettent d'ouvrir le jeu de la réflexion, il est possible de définir plus précisément les points de départ et le champ de cette recherche. Quatre impulseurs sont à la source de ce travail : un constat, une intuition, une citation, une interrogation. Le constat est simple : les textes théâtraux brefs (en France) ont le vent en poupe, ils prolifèrent depuis une bonne vingtaine d'années (tant au niveau des représentations que des publications). L'intuition : cette forte présence des textes brefs dans le paysage théâtral français n'est pas simplement due à l'amélioration des conditions d'écriture, de production et de diffusion des auteurs, elle est le symptôme d'une évolution profonde des écritures dramatiques contemporaines. La citation est extraite d'un entretien avec Jean-Marie Piemme que nous[4] avons réalisé en 2002, au début de cette recherche. Revenant sur l'écriture de ses textes courts *Récit de ma naissance* et *Livre d'images*, commandes du Théâtre de Folle Pensée pour le projet des *Naissances*[5], l'auteur établit une différence importante entre les deux façons d'écrire ces deux textes :

> Dans la foulée du *Badge de Lénine*[6] je vais écrire *Récit de ma naissance*, qui est, au fond, un récit accidentellement court. C'est-à-dire que je ne cherche pas à faire une forme courte. J'aurais pu aussi bien faire cent cinquante pages sur ma naissance. Donc ça dure dix minutes parce qu'il faut que ça dure dix minutes.
>
> Quand je fais le second texte [*Livre d'images*] je me pose alors très sciemment la question de savoir ce qu'est un texte bref. Et je réponds pour moi-même : « ce n'est pas un long qui est raccourci. » Un texte bref c'est quelque chose qui a une structure particulière, qui a un mode de fonctionnement particulier, qui essaie, au fond, de rentabiliser théâtralement un temps bref, un espace localisé[7].

Le quatrième impulseur est une interrogation, à double face, qui découle des propos de Jean-Marie Piemme : à être bref, qu'est-il gagné ou perdu?

Avant d'aller plus loin dans l'exploration des questions que soulèvent ces quatre points de départ, il est nécessaire de s'arrêter sur les définitions, tant elles peuvent, quand il s'agit de la « forme brève », devenir rapidement la source de confusions multiples.

---

[4] Entretien avec Jean-Marie Piemme du 16 avril 2002, réalisé par Marine Bachelot et Alexandre Koutchevsky. Voir également sur ce sujet l'article de Jean-Marie Piemme « Monologue, polyphonie », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10…, *op. cit.*, pp. 38-42.

[5] *Les Naissances* : projet de onze années initié par Roland Fichet et le Théâtre de Folle Pensée, s'appuyant sur des commandes de textes brefs à des auteurs du monde entier. La dernière partie de cette étude est en partie consacrée aux *Naissances*.

[6] *Le Badge de Lénine*, Actes-Sud papiers, 1992.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Les propos de Gérard Dessons, dans son article sur « La notion de brièveté », permettent de clarifier les enjeux que Piemme soulève dans son entretien :

> L'approche de la brièveté est dominée par la notion de « forme brève », qui désigne les discours ayant en commun d'être (relativement) courts, à défaut d'être toujours brefs. On recense sous cette terminologie des objets de langage très différents : discours formulaires (adages, aphorisme, apophtegme, axiome, devise, dicton, maxime, précepte, proverbe, pensée, réflexion, remarque, sentence, similitude), discours incomplets ou inachevés (fragments bribes), discours enchâssés, liés à une théorie de la discontinuité (citation, épigraphe, topoï et discours ritualisé comme le gab médiéval), discours cryptographiques (énigme, emblème), discours mondains " à effets " (épigramme, concetto, « mot », pointe, witz)[8].

Cette approche théorique de la brièveté par le biais du concept de « forme brève »

> a […] entériné la confusion entre l'idée de bref et l'idée de court, confusion qui repose sur une lecture hâtive du rapport entre les deux notions depuis l'époque classique ; […]
>
> La confusion entre ces deux notions repose d'abord sur le fait que les deux mots ont des emplois qui se recouvrent […] ensuite sur le fait que *court* n'ayant pas de substantif, c'est le mot *brièveté* qui lui en tient généralement lieu ; [9]

Dans la suite de son article, Gérard Dessons finit donc par distinguer clairement le *court* du *bref*, ce dernier étant pour lui avant tout « un mode de signifier », un « mode énonciatif »[10].

Il me semble en effet que c'est là une distinction pertinente[11], que l'on peut reformuler ainsi en deux entités : le *format* du texte (le nombre de mots qu'il comprend, pure mesure *quantitative*), qui se différencie des *effets de brièveté* à l'œuvre dans le texte, produits par des techniques propres à l'écriture brève (aspect *qualitatif*). J'établirai les liens qui articulent ces deux notions juste après les avoir définies.

---

[7] Entretien avec Jean-Marie Piemme du 16 avril 2002. *Pièces d'identité*, Rouen, Éditions Médianes, 1995.

[8] Gérard DESSONS, « La notion de brièveté », in *La Licorne*, n° 21, Publication de la Faculté des Lettres et Langues de l'Université de Poitiers, 1991, p. 5.

[9] IDEM, *ibidem*, pp. 3-4.

[10] ID., *ibid.*, p. 6.

[11] Mireille Losco remarque en ce sens que « la problématique soulevée par la forme brève se pose moins en termes de durée qu'en terme d'optique et de composition. La brièveté, comprise comme limitation temporelle — limitation d'ailleurs impossible à quantifier *stricto sensu* — n'est paradoxalement pas le critère pertinent de la forme brève. » Mireille LOSCO, « Forme brève » in *Études Théâtrales*, n° 22, « Poétique du drame moderne et contemporain, lexique d'une recherche », Louvain-la-Neuve, 2001, pp. 48-49.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Voyons donc tout d'abord la question du format. Définir à partir de quel volume de mots un texte passerait du court au moyen, ou au long format, est une démarche délicate. Notons préalablement que le but ici n'est pas d'établir des critères qui définiraient de manière stricte à partir de combien de mots un texte peut être qualifié de court ou de moins court, de long ou de moins long. La question du format se pose en fait de façon différente suivant le point de vue d'où on la considère. On peut ainsi distinguer quatre pôles d'appréciation du format :

- les commanditaires de textes en vue d'une représentation (metteurs en scène, directeurs de structure, organismes publics ou privés à l'occasion d'un concours ou d'un festival, etc.) pour qui la question du format va se poser en termes de durée de spectacle. Il est également fréquent en ce cas que la commande soit indexée à un nombre de signes.

- les éditeurs, qui sont soumis à diverses contraintes techniques plus ou moins fortes, notamment en terme de pagination. Ainsi, à un questionnaire que je lui avais envoyé, destiné à savoir ce qui était considéré comme un texte théâtral bref chez Actes Sud, Claire David répond que les textes doivent tenir en trente-deux pages minimum, car un livre de moins de trente-deux pages est plus difficile à fabriquer ne requérant pas les mêmes machines d'impression que les plus de trente-deux pages[12].

- les auteurs, qui donnent sans aucun doute les définitions les plus larges en terme de format, surtout si aucune contrainte concrète extérieure (en terme de volume de texte ou de durée) ne préside à leur geste d'écriture.

- les lecteurs et spectateurs, que je ne dissocie pas pour le moment, auxquels il échoit en bout de course d'apprécier si le texte et / ou sa représentation leur ont paru passer vite ou s'écouler lentement. Autrement formulé : le pôle réceptif juge si le format court, qui lui a

[12] Mais s'il n'y a qu'un texte en 32 pages nous ne sommes plus dans un format court, suivant les définitions que nous allons donner plus bas. Les ouvrages de 32 pages minimum impliquent donc l'édition conjointe de plusieurs textes pour entrer dans le corpus.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

été proposé, lui a paru bref ou pas. Mais si cette question est intéressante elle reste néanmoins difficilement étudiable car trop sujette à subjectivité.

Pour les besoins de cette étude, il est pourtant nécessaire de définir un format limite, une certaine quantité de mots, en deçà desquels un texte pourrait être qualifié de « court ». Il faut donc décider d'une mesure-étalon à laquelle se référer. Il n'y a de court que par rapport à une longueur donnée comme usuelle, majoritairement représentée dans l'usage. Ainsi, à ces quatre pôles d'appréciation du format, nous pouvons ajouter le critère de la proportion. À savoir qu'il n'y a de texte « court » qu'en rapport avec des textes considérés comme « longs ». Pour l'époque contemporaine que nous étudions, on peut considérer que la durée moyenne la plus répandue est d'environ une heure trente de spectacle, soit plus ou moins une heure à la lecture. Posons alors les critères de classement suivants :

- Entre trente minutes et une heure à la lecture nous sommes en face d'un moyen format (comme le moyen métrage au cinéma).

- En dessous de trente minutes de lecture nous sommes dans un format court.

- Et en dessous de dix minutes de lecture nous sommes en présence d'un format très court. Ce type de format nous intéressera plus particulièrement car on y trouve les effets de brièveté les plus intéressants. On peut encore ajouter une dernière catégorie, les formats ultra-courts, constitués de seulement quelques lignes.

Ma recherche prend en compte les formats courts, très courts et ultra-courts afin de rendre la démarche plus nette[13].

Qu'en est-il à présent des effets de brièveté ? Si l'adjectif « court » convient donc pour qualifier les formats des textes, dès lors que nous devons entrer dans une analyse précise des mécanismes stylistiques, il nous semble que le qualificatif

[13] Mis à part pour les formats très courts (de 1 à 3 pages) et ultra-courts (quelques lignes), il est difficile d'établir une correspondance entre ces durées et un nombre de pages, notamment à cause des nombreuses possibilités de disposition des mots sur la page, de l'usage répandu du blanc typographique.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

« bref » est plus intéressant car il dénote un « mode énonciatif », pour reprendre l'expression de Gérard Dessons, une manière de se comporter vis-à-vis de l'écriture. Ainsi, tous les textes courts, très courts et ultra-courts que nous croiserons, n'utilisent pas forcément les mêmes outils de la brièveté ; ils ne les utilisent pas non plus dans les mêmes proportions, ni de la même façon.

De plus, au sein d'un texte bref, nous devrons sans doute encore détailler les niveaux d'analyse : les effets de brièveté peuvent se jouer à l'échelle de l'action, de la fable (jeux sur l'ellipse et l'implicite par exemple), aussi bien qu'à l'échelle du rythme (ruptures ou accélérations à l'œuvre dans le travail sur les sonorités par exemple). Il est probable, par ailleurs, que la question des effets de brièveté se pose de manières différentes suivant l'angle d'attaque : mécanismes du texte, point de vue de l'auteur, point de vue des spectateurs, des lecteurs. Il faudra explorer cet aspect et ses conséquences.

Bien entendu, le format court d'un texte et ses effets de brièveté ne forment pas deux bulles étanches : entre ces deux entités se mettent en place tout un réseau de relations signifiantes. S'il est peu contestable qu'un texte de dix lignes a plus de chances de produire une sensation de brièveté qu'un texte de cinquante pages bien remplies, cela ne nous autorise pas pour autant à affirmer qu'il y a une relation causale systématique entre un texte de format dit « court » et les effets de brièveté qu'il produit. Un texte de trente minutes peut tout à fait paraître extrêmement long et ne pas du tout présenter les mécanismes stylistiques ou narratifs que semblerait induire son format court.

Tout au plus pouvons-nous prétendre qu'un texte, dont la lecture sans effets, ni rythmiques ni de tempo particuliers, n'excède pas dix minutes (soit un format très court), provoquera très probablement des effets de brièveté pour le récepteur, à condition que ce dernier sache dès le début[14] que le texte qu'il lit ou entend ne va pas durer longtemps, ce qui est le cas la plupart du temps. C'est donc en tenant compte de cette articulation entre format court et brièveté qu'il faudra aborder les textes du corpus.

[14] L'horizon d'attente du lecteur et du spectateur de formes brèves joue un rôle décisif dans les processus de réception du texte comme du spectacle.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

À présent que nous avons défini les principaux prémisses méthodologiques, il est temps de restreindre le champ aux formes brèves objets de cette étude. « Formes brèves » ? saynète, scène, pièce en un acte, acte unique, intermède, clôture, parade, fragment, etc. sont autant d'appellations jalonnant l'histoire du théâtre que l'on peut regrouper sous ce terme générique du seul fait qu'elles désignent des objets écrits et/ou scéniques de format court. Les « formes brèves » qui nous occupent peuvent être définies ainsi : les textes théâtraux de format court (moins de trente minutes de lecture) ou très court (moins de dix minutes) ou ultra-courts (quelques lignes) écrits en français par des auteurs s'inscrivant dans le système d'édition et de production de ce pays de 1980 à 2007. Cette étude se construit à partir de la lecture de 303 textes[15]. Ces derniers sont publiés[16], et ont généralement fait l'objet d'une ou plusieurs représentations professionnelles[17]. Notons que nous prenons en compte les textes qui ont été publiés mais pas nécessairement joués, même si l'immense majorité de ceux qui constituent le corpus a été montée ou au moins lue en public (dans une proportion minime), la publication étant souvent la conséquence de ces représentations scéniques. Quant aux textes qui auraient été seulement joués et non publiés, l'unique moyen de les comptabiliser eût été d'obtenir de la S.A.C.D. (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) les statistiques afférentes. J'ai fait cette demande à de nombreuses reprises, mais sans succès, le service statistiques étant submergé de requêtes. Mon étude portant essentiellement sur l'analyse des textes écrits, cette absence de données quant au chiffrage des représentations de textes non publiés n'empêche pas de conduire les analyses. Je précise que j'emploierai, tout au long de ces pages, l'expression « formes brèves » comme désignant de manière restrictive — sauf mention contraire — les textes théâtraux brefs tels que définis précédemment.

---

[15] Voir en annexe le classement des textes en tableaux. Ce nombre ne comprend pas les textes commandés pour les *Naissances* (155 textes), projet de onze ans du Théâtre de Folle Pensée, étudié en troisième partie.

[16] La répartition des modes de publication se fait ainsi : textes de plusieurs auteurs réunis au sein d'un recueil thématique : 195. Textes d'un même auteur réunis au sein d'un recueil : 103. Textes publiés seuls ou en duo (deux textes courts au maximum dans le même recueil) : 5. Je reviendrai sur l'explication de ces chiffres en deuxième partie, ainsi que sur la façon dont j'ai constitué mon corpus.

[17] J'entends : montés par des compagnies professionnelles.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Le corpus commence au milieu des années quatre-vingts[18] en regard d'une série de phénomènes que je détaille ci-après, et se termine fin 2007 pour des raisons arbitraires de limitation de la période de recherche. Il est néanmoins peu probable que le mouvement littéraire et théâtral étudié dans ces pages s'éteigne de sitôt. La multiplication des formes brèves n'a cessé d'aller en s'accentuant des années quatre-vingts jusqu'à aujourd'hui, et pour le moment, rien ne paraît devoir l'enrayer. Il ne s'agit donc pas d'une mode passagère, d'un engouement subit du théâtre français pour les formats courts, mais bien d'un mouvement profond, durable. Si je parle de « mouvement littéraire et théâtral » c'est qu'il me semble en effet que cet accroissement quantitatif se double d'un évolution esthétique (au sens large) : même s'il existe toujours des auteurs qui écrivent des pièces en un acte comme on l'a fait tout au long du XXe siècle, ce sont ceux qui cherchent et trouvent dans la brièveté un moyen d'ouvrir de nouveaux champs aux écritures théâtrales qui vont constituer le cœur de cette étude.

On ne peut comprendre ce phénomène de prolifération des formes brèves et de mutation de leurs perspectives d'écriture (et de représentation), sans le replacer dans ce qu'on a appelé « le retour des auteurs », à l'œuvre dans l'histoire récente du théâtre français. Didier Plassard remarque sur ce point que :

> La situation de la France […] apparaît intermédiaire entre les pays européens où la place de l'auteur dramatique contemporain s'est maintenue sans réelle discontinuité depuis l'après-guerre (Allemagne, Angleterre) et d'autres qui, comme l'Italie, minorent depuis les années 1970 sa place en privilégiant d'autres choix artistiques : théâtre-danse, théâtre d'images, multimédia, création collective[19].

Cette situation particulière à la France constitue la première des trois grandes raisons que l'on peut distinguer pour expliquer ce phénomène de multiplication et de mutation des textes théâtraux brefs.

Première raison, donc : le « retour des auteurs » dans les années 1980, période où le texte et les auteurs de théâtre commencent à réapparaître sur le devant de la scène, après les années 1970 où leur présence se faisait plutôt discrète.

---

[18] Plus précisément, le texte le plus ancien que nous prenons en compte date de 1984, il s'agit de *Les Rouquins* de Jean-Claude Grumberg (Actes Sud). Et le dernier recueil dans l'ordre chronologique du corpus s'intitule *25 petites pièces d'auteurs*, publié à l'occasion des 25 ans des Éditions Théâtrales en septembre 2007.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Ensuite, dans ce contexte relativement favorable aux auteurs, les raisons d'ordre esthétique constituent une donnée centrale : les textes étudiés traduisent avec acuité les problématiques des écritures théâtrales contemporaines, en reposant notamment à leur manière la question du fragment. On peut ainsi comprendre la multiplication des textes théâtraux brefs comme une excroissance vivace des poussées inventives des écritures théâtrales contemporaines. Ces textes explorent une direction formelle — faire bref — parmi d'autres voies que l'on peut observer, dans ce mouvement de recentrement du théâtre sur le texte et les auteurs, comme l'épicisation, la multiplication des avatars de personnages, la romanisation des didascalies, la tendance au vers libre, la forte présence du montage, pour ne citer que les principaux traits stylistiques et dramaturgiques de ces écritures. Et justement, toutes ces caractéristiques sont également présentes dans les textes du corpus. Une de nos tâches principales est donc de voir en quoi ces mutations des écritures théâtrales subissent un traitement spécifique quand elles sont prises dans la dynamique de la brièveté.

Enfin, les textes théâtraux brefs — et leurs représentations scéniques — se révèlent des objets artistiques et culturels particulièrement bien adaptés au système de production et à l'économie du théâtre français des deux dernières décennies, ce dernier aspect expliquant davantage la question de la prolifération des textes plutôt que celle du changement de perspective de la forme brève. Même si, pour autant, il est peu probable que ces textes constituent uniquement le produit adéquat qui conforte « la position dominante du consortium des employeurs de l'industrie théâtrale » comme l'écrit Daniel Lemahieu. Les modes de production et de représentation qu'ils poussent à inventer, invitent les institutions à déplacer les recettes en usage pour les formes longues, notamment en matière d'accueil du public, de circulation dans le bâtiment-théâtre ou bien d'horaires.

Qui sont ces auteurs qui écrivent des textes théâtraux brefs ? Nous pouvons distinguer une génération — celle, précisément, que l'on indexe au « retour des auteurs » — qui commence à se faire reconnaître à la fin des années 1970 ou au début des années 1980 (Philippe Minyana, Noëlle Renaude, Didier-Georges

[19] Didier PLASSARD, « Des poètes, pour quoi faire ? », in *Études Théâtrales*, n° 24-25, « Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) L'avenir d'une crise », Louvain-la-Neuve, 2002, p. 244.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Gabily, Roland Fichet, Christian Rullier, Michel Azama, Enzo Cormann, etc.). Le corpus comprend également des auteurs plus jeunes, tels que Xavier Durringer, Sophie Lannefranque ou Fabrice Melquiot, pour ne citer que quelques noms. Mais il serait bien délicat de fonder ici des différences d'approche sur un clivage générationnel pour le moment artificiel ; nous n'avons pas le recul nécessaire. Caractéristique importante partagée par ces auteurs : ils sont soit exclusivement, soit pour l'essentiel, des auteurs de théâtre. On verra que cette spécificité a son importance dans l'explication du changement de perspective d'écriture des formes brèves.

Il importe de noter dès à présent que, parmi les auteurs que nous rencontrerons, aucun ne se consacre exclusivement à l'écriture de textes brefs. Le travail sur la brièveté est à observer dans le flux global de leur production. Il existe en fait deux grands cas de figures qu'il est nécessaire d'avoir en tête quand on analyse les productions courtes de ces auteurs. La première possibilité correspond au cas où le texte est écrit en réponse à une commande, ce qui constitue, dans le corpus, un peu moins de 200 textes[20]. Dans ce cas le format court est imposé (par un nombre de signes ou par une durée). Autre possibilité : l'auteur écrit un format court et les seules contraintes de volume sont celles qu'il s'impose en fonction de ce qu'il veut raconter, des procédés qu'il souhaite employer, etc.

Si j'emploie l'expression de « texte de théâtre » c'est qu'elle semble plus à même que celle de « pièce de théâtre » de désigner ce qui s'écrit depuis une vingtaine d'années[21]. Ce n'est certes pas que les pièces de théâtre auraient disparu, mais c'est que la notion même de « pièce » renvoie nécessairement à un ensemble de modèles d'écritures dramatiques qui semblent souvent quelque peu délaissés — ou, à tout le moins, fortement détournés — par bon nombre des

[20] Sans compter les textes des *Naissances* qui sont à environ 90% écrits pour répondre à la commande de Roland Fichet. (Voir troisième partie).

[21] Voir l'usage généralisé du terme « texte » chez Hans-Thies LEHMANN dans *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri LEDRU, Paris, l'Arche Éditeur, 2002 (1999 pour l'édition en langue originale).

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

auteurs du corpus[22]. Je suivrai sur ce point la différence établie par Joseph Danan :

> L'expression d' « écriture dramatique » ne peut prétendre aujourd'hui englober tous les textes écrits pour le théâtre. Aux textes qui reposent encore sur une dramaturgie, entendue comme une organisation de l'action […] qui sont donc structurés selon un système dramaturgique interne […], j'opposerais les « textes-matériau », des textes qui, ne se satisfaisant pas de contester ou d'affaiblir leur « dramaticité », comme bien des textes contemporains (ceux notamment relevant de la « pièce-paysage » vinavérienne), finiraient par l'annuler en annulant leur spécificité de textes dramatiques et donc la frontière qui les sépare du récit (c'est le cas le plus fréquent), voire du poème ou de l'oratorio ou de quelque forme non dramatique que ce soit[23].

J'ajouterai que ce qui fait théâtre dans un texte ne peut pas être systématiquement indexé aux procédés de la « pièce » de théâtre, comme le précise Joseph Danan : « il n'y a plus aujourd'hui coïncidence entre le théâtral et le dramatique. »[24] Si ces textes sont des pièces, il faut alors ouvrir le sens du mot « pièce », le redéfinir. Ces textes seraient des pièces au sens littéral et originel, des morceaux — agençables telle une marqueterie — *du* théâtre. Des façons d'écrire pour ce qu'on appelle théâtre. J'emploierai plus volontiers le terme de « pièce » dès lors qu'il s'agira de parler de la représentation scénique.

Pour comprendre où se situent les auteurs et les textes étudiés, il est nécessaire de fournir dès à présent quelques éléments importants qui éclairent les problématiques historiques de la forme théâtrale brève. Ces éléments seront développés dans la première partie de ce travail.

La phase de recherches initiales suffit à confirmer ce sentiment : les formes théâtrales brèves accumulent les jugements rédhibitoires quant à leur « qualité » supposée. Tout se passe en fait comme si le format court subissait en permanence la conséquence d'un glissement dénominatif vers la « petite forme ». Et l'expression de « petite forme », si elle qualifie bien le fait qu'un texte ou une représentation sont de courte durée, entraîne implicitement une relative

---

[22] Dans la lignée de cette remarque, il faut rappeler aussi la diversité des appellations qui désignent ceux qui écrivent les textes de théâtre : auteurs, auteurs dramatiques, écrivains, écrivains de théâtre, poètes, poètes dramatiques, dramaturges. Elles témoignent de postures particulières vis-à-vis de l'histoire l'écriture théâtrale.

[23] Joseph DANAN, « Écrire pour la scène sans modèles de représentation ? », in *Études Théâtrales*, n° 24-25, *op. cit.*, p. 195.

[24] IDEM, *Ibidem*, p. 196.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

dépréciation qualitative. En matière théâtrale, ce qui est petit par la durée est généralement considéré comme étant de qualité moindre.

Ce jugement du mineur s'explique aussi par le fait que les formats courts travaillent presque exclusivement, au cours de l'histoire, du côté du comique[25] ; et que le comique, comme dans la farce, reste le lieu du vulgaire ou d'une présence du corps qui ne s'embarrasse pas de précautions oratoires. Cette question nodale du comique va subir des évolutions capitales au cours des XIXe et XXe siècles. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces questions au cours de la première partie de cette étude. Ce qui me semble important à repérer dès à présent c'est le mouvement général d'accroissement des possibilités de s'émanciper des formes exclusivement populaires et du comique systématique, à l'œuvre dans les textes théâtraux de format court, même si, comme le montrent les propos de Daniel Lemahieu, cités en ouverture de cette introduction, l'association entre gag et forme brève est encore loin d'avoir disparu. Comment se pose aujourd'hui pour les auteurs et dans leurs productions brèves la question du genre mineur ? du comique ? Et qu'en est-il de ces questions du côté des artistes de la scène, des spectateurs, des producteurs ?

Par ailleurs, si la forme brève a pu être aussi souvent considérée comme mineure, c'est également parce que cette dernière a généralement été située dans un rapport utilitaire à la forme longue. Souvent dévolue à des fonctions d'atelier ou de formation, elle a permis, et permet encore, de réduire les risques de l'exposition publique. Nous examinerons les modalités de ce phénomène.

En tout cas, les formats courts ne sont certainement pas mineurs en ce sens qu'ils seraient moins nombreux que les formats longs dans l'histoire de la production théâtrale. Les repérages et sondages historiques que j'ai effectués parmi les diverses époques du théâtre occidental, confirment la profusion des formes théâtrales courtes. Elles sont par contre très largement sous-représentées dans les études, les comptes rendus critiques, et diverses historiographies.

[25] « Un élément de la réalité sera dit comique s'il provoque chez ceux qui le contemplent le rire, le sourire, ou un état d'euphorie amusée. » Jacques SCHERER, « Comique », in Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2003 (1995), t. I, pp. 372-373.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

À la suite de ces remarques historiques, un des enjeux de cette étude sera donc de décrire la spécificité du champ de travail des auteurs d'aujourd'hui quand ils écrivent des formats courts. Car mis à part ces questions d'héritages, il faudra que nous détaillions l'interrogation avancée au début, à savoir : pourquoi écrire bref ? qu'y trouvent les auteurs qu'ils ne trouvent pas dans les formats longs ? Or, comme le note Bernard Roukhomovsky il y a beaucoup de raisons d'être bref :

> À chacun sa brièveté : de l'humoriste aiguisant le sarcasme en traits subtils et décisifs, brièveté du diariste attentif à inscrire, au jour le jour, la trace infiniment ténue de l'éphémère ou de l'infime, de la pensée qui fuse ou de l'instant qui glisse, brièveté du moraliste soucieux d'en dire assez, mais également assez peu, pour donner à penser, brièveté du portraitiste habile à faire tenir un personnage dans un trait de plume, brièveté de l'homme du monde assez poli pour se faire entendre à demi-mot, etc.[26]

Parvenir à dresser un éventail (raisonné et lacunaire) de ces raisons constitue donc un des objectifs principaux de cette recherche. L'objet central de ces pages c'est bien d'essayer de *caractériser un style*, la brièveté, non pas dans l'absolu mais dans ses manifestations concrètes au sein d'un corpus de textes théâtraux précis qui s'étend de la fin du XXe siècle au début du XXIe. Or, ce qui caractérise la brièveté c'est bien d'affecter tous les composants de la chose théâtrale, de leur faire subir à chacun un traitement particulier. C'est pourquoi j'ai développé mes recherches à la fois dans le champ dramaturgique et littéraire, vers des questions stylistiques, esthétiques, mais également dans les domaines de la production et de l'édition, cela afin de parvenir à fournir au lecteur, au terme de ces pages, une idée partielle, mais, je l'espère, assez claire de ce que représentent aujourd'hui, et depuis une vingtaine d'années, les enjeux et la place des textes théâtraux brefs dans le théâtre français.

Cependant, s'il m'a paru important de prendre la peine de présenter le paysage de ces textes, l'ambiance — pourrait-on dire — de leur écriture, de leurs représentations et de leur réception, de les contextualiser, c'est justement pour tenter de mieux comprendre comment ils fonctionnaient, et de quelles bases, quels désirs, fantasmes, présupposés, espoirs, repoussoirs, partaient leurs auteurs. La question du texte bref et le postulat de son style singulier restent donc le centre de gravité de cette étude. C'est pourquoi j'ai cherché du côté des processus brefs notamment du poème et de la nouvelle tout ce qui pouvait éclairer les textes

[26] Bernard ROUKHOMOVSKY, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, 2001, p. 6.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

théâtraux de format court. C'est pourquoi aussi, quand j'en suis venu à l'analyse des textes, j'ai concentré mes observations sur un petit nombre d'exemples et d'auteurs qui m'ont semblé présenter un souci singulier du style bref.

Dépeindre et analyser un paysage contemporain pose quelques soucis méthodologiques, le plus évident étant celui du recul nécessaire au regard historique. Il ne s'agit donc pas ici de faire l'histoire de ces formes, mais de tenter de les situer à la fois dans leur époque et à la suite de leurs ancêtres, en essayant d'interpréter le sens de nos observations. Cette démarche nécessite de se rendre poreux à l'époque, « contemporeux »[27], tout en conservant la juste distance d'observation et d'analyse.

Il s'agit donc, dans ce travail, de montrer en quoi les textes théâtraux brefs du corpus défini plus avant, en s'inscrivant dans la dynamique de nouvelle visibilité des auteurs, explorent les pistes de l'écriture théâtrale brève. Comment le style bref s'articule-t-il avec l'évolution des instances de l'écriture théâtrale des vingt dernières années ? En quoi les textes étudiés marquent-ils une évolution décisive dans l'histoire des écritures théâtrales brèves ? Fragments ? miettes de drame ? petites pièces divertissantes ? est-il encore possible de les considérer ainsi ?

Au terme de cette introduction, récapitulons brièvement le cheminement que nous allons suivre. La première partie sera consacrée à établir les bases historiques nécessaires à la bonne compréhension du corpus et de ses enjeux, voir d'où il vient pour essayer de comprendre par où il passe. Nous y traiterons, entre autres, des différentes « modalités d'absorption »[28] des formats courts par les formats longs, phénomène qui a jalonné l'histoire des « petites formes ». On verra que cette question ne peut plus être aujourd'hui abordée sous le même angle. Ces préalables posés, nous serons à même de descendre à l'échelle des mots, pour procéder à toute une série de micro-lectures en suivant deux axes d'étude principaux : la fable brève et le personnage bref. Quelles sont les mécaniques stylistiques spécifiques employées par les auteurs pour produire des effets de

[27] J'enprunte cette expression à Roland Fichet qui l'utilise dans la revue *Folles Pensées en Côtes d'Armor*, publication du Théâtre de Folle Pensée, Saint-Brieuc, 2001.
[28] Expression de Jean-Pierre Sarrazac, à partir de laquelle nous entamons la réflexion dans cette première partie.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

brièveté ? quelles sont les conséquences de ces mécaniques sur la réception des textes par les lecteurs ? quels types d'appréhension du monde traduisent ces écritures brèves ? À l'issue de l'exploration de ces questionnements, j'aborderai pour finir les principaux enjeux soulevés par les modes de représentation des textes brefs dans la dernière partie de ce travail. Outre les aspects spécifiques de production de ces formes, il s'agira notamment de développer quelques exemples concrets à travers le prisme des *Naissances*, projet littéraire et théâtral de onze ans centré sur la forme brève (1991-2002). Ces textes de quelques lignes, pages, engagent-ils une façon de travailler ou une esthétique singulières pour les artistes de la scène ?

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE ET CONTEXTUALISATION

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

I – Portrait d’un héritage

Je rappelle d’abord que le premier temps de cette première partie n’a pas pour but de présenter dans le détail tous les modes d’existence qu’ont pu connaître les formes brèves au cours de l’histoire théâtrale : nous en serions quittes pour quelques autres thèses. Le but est ici de parvenir à définir quelques constantes et évolutions majeures qui permettent de contextualiser le corpus contemporain (que nous présentons à la fin de cette première partie). Il s’agit de formuler les problématiques dont héritent les auteurs sujets de mon étude.

Je rappelle aussi que lorsque j’emploie les expressions « les formes théâtrales brèves » ou « les formes brèves », il faut entendre une acception limitée aux formes théâtrales brèves qui ont pour point de départ ou d’appui un texte écrit. « Texte écrit » dessinant un champ allant du canevas de la commedia dell’arte à une pièce en un acte de Tchékhov, en passant par un dramaticule de Beckett. Cet étirement de possibilités, du texte-canevas au texte autonome, constitue une problématique constante dans l’histoire des textes théâtraux brefs, comme du texte théâtral en général.

Je propose de partir d’une remarque de Jean-Pierre Sarrazac sur la multitude des formes brèves au cours de l’histoire du théâtre et de leur « destinée » :

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> *Tout au long de l'histoire du théâtre, il y a eu des formes brèves.* La farce, les sermons joyeux, les « actos » à la Lope de Rueda, les parleries de Ruzzante, les pièces en un acte de Marivaux, les proverbes dramatiques de Carmontelle puis de Musset […] Cependant, la destinée de ces formes brèves […] fut quasi invariablement d'être digérées par les grandes formes canoniques. À l'instar de la farce médiévale tardive par la comédie moliéresque. […]
>
> Mais ce qui se produit de nouveau, au tournant du XXe siècle, c'est justement l'arrêt de ce processus d'absorption du mineur par le majeur et du petit par le grand.[29]

On ne peut d'abord que confirmer ce constat, à savoir que l'histoire du théâtre — tout au moins occidental — est sans cesse marquée par la coexistence de formats courts et de formats longs[30]. On pourrait ainsi allonger jusqu'à plus soif la liste initiée par Jean-Pierre Sarrazac, tant les formats courts ont revêtu des appellations différentes tout au long de l'histoire. Mais il est plus intéressant de se pencher sur les deux affirmations suivantes : « la destinée des formes brèves fut quasi invariablement d'être digérée par les grandes formes canoniques » d'une part. Et, d'autre part : le début du XXe siècle voit « l'arrêt de ce processus d'absorption du mineur par le majeur et du petit par le grand ». La première proposition semble globalement justifiée, dans la mesure où l'on précise les modalités de ces processus d'absorption. Mais, s'il se passe bien quelques phénomènes décisifs pour la question des formes brèves au cours de ce qu'on appelle « la crise du drame » (fin XIXe, début XXe), je formulerai ici l'hypothèse que le processus d'absorption du mineur par le majeur, du petit par le grand, ne s'arrête pas pour autant à cette époque, et les évolutions marquantes des formes brèves ne se produisent pas uniquement à l'occasion de la crise du drame.

1 – Modalités d'absorption

Comment comprendre dans un premier temps ce rapport « d'absorption » qui caractériserait les liens entre forme brève et forme longue ? Je vois deux manières de saisir cette réalité : premièrement, les formats courts ont toujours

[29] J.-P. SARRAZAC, « Réflexion sur un moment d'histoire de la forme courte au théâtre », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10…, *op. cit.*, p. 106.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

constitué un matériau privilégié pour l'atelier des auteurs, ils sont la base de l'apprentissage et du laboratoire. Ils sont l'humus des textes longs.

Le second trait, qui permet de parler de rapport d'absorption, est le suivant : les formats courts ont longtemps et majoritairement servi comme formes de jointure. Ils possédaient leur place spécifique au cœur de la séance théâtrale, dans les cas où cette dernière s'articulait sur un format long.

L'atelier des auteurs, l'expérimentation : une constante dans l'histoire des formats courts

Il est nécessaire de se rendre compte que tout auteur qui écrit un texte court pour le théâtre, a plus ou moins présent à l'esprit cette réalité : que son texte s'inscrit dans la tradition d'un genre mineur. Même s'il faut nuancer cette affirmation en fonction des auteurs, des époques, des contextes, et ce, particulièrement après la crise du drame de la fin du XIXe, cette idée n'est pas sans lien avec la fonction de laboratoire des textes courts. En effet, texte court et représentation courte ont cet avantage de réduire les risques encourus par l'exposition publique. Dès lors, il n'est pas étonnant que le format court soit utilisé préférentiellement par des auteurs débutants, ou par des auteurs confirmés souhaitant conserver un espace d'expérimentation en partie dégagé des enjeux et attentes qui pèsent sur les formes longues. Comme le serait l'esquisse en peinture, le format court se révèle être un bon format d'atelier. Et tout auteur, s'il commence par l'atelier, ne cesse pas pour autant d'y retourner pendant sa carrière. Dans cet aller-retour entre atelier et exposition publique, les formats courts constituent souvent des textes de bon compromis entre l'essai et le présentable.

À travers les exemples du théâtre de la Foire, des pièces courtes de Molière et de Tchékhov, on peut ainsi dégager trois visions différentes de cette relation entre texte court et champ d'expérimentations.

---

[30] Il semble que dans cette citation, Jean-Pierre Sarrazac ne différencie pas « forme brève » de « format court » ; en accord avec ce que j'ai expliqué en introduction, j'emploie donc ici l'expression « format court ».

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Avec le théâtre de la Foire, c'est tout d'abord la fonction d'école d'auteur que l'on peut souligner. Rappelons d'abord ce qu'est le théâtre de la Foire :

> … on désigne comme théâtre de la Foire (en y incluant les premiers théâtres des boulevards), ce qui s'est joué à Paris d'environ 1680 jusqu'au début de la Révolution française, et notamment le recueil de textes choisis publié sous ce titre de 1721 à 1737. […] Á Paris, la foire de Saint-Germain, rive gauche, dure trois mois au printemps, la foire de Saint-Laurent, rive droite, trois mois en été. Elles drainent un public très mélangé de badauds, de bourgeois, d'aristocrates. Des entrepreneurs de spectacles y viennent de toute l'Europe. Des constructions semi-permanentes leur fournissent, à l'aube du XVIIIe siècle, des « loges » où ils installent leurs théâtres, précédés de hauts balcons sur lesquels se jouent les « parades », petits sketches qui arrêtent les passants[31].

Les textes du théâtre de la Foire sont réunis dans le recueil précité établi par Lesage, auteur le plus connu de ce théâtre, avec Dorneval et Fuselier.

> Les spectacles du théâtre de la Foire, sous l'influence de Lesage et de ses collaborateurs se fixent […] sous une forme ternaire. Toutes les combinaisons sont possibles dans la représentation du spectacle :
>
> - Un prologue suivi d'une pièce en deux actes.
> - Un prologue suivi de deux pièces en un acte.
> - Trois pièces d'un acte chacune.
> - Une pièce en deux actes et une pièce en un acte ou vice versa.
>
> […] Le temps que prend une représentation est un facteur déterminant. Pour accéder au statut de théâtre, il est impossible de présenter des spectacles trop courts. Au dix-septième siècle, après les excès du baroque, la « séance » semble se fixer autour de deux heures[32].

La comédie en un acte est, conséquemment, considérée comme mineure :

> Depuis la Renaissance, l'usage s'est établi en France de composer des comédies en cinq actes. Et traditionnellement, parallèlement à la tragédie, écrire des comédies en cinq actes, c'est en quelque sorte faire de la grande comédie. Concurremment, la comédie en un acte est considérée comme un genre mineur. Sans forme définie, on l'assimile volontiers à la farce ; l'expression « pièce en un acte » n'apparaissant qu'assez tardivement[33].

Les auteurs de la foire eux-mêmes n'ont jamais su vraiment se départir de cette idée que leurs écrits étaient de qualité inférieure. D'où leur recherche permanente de justification. Ainsi :

> Carolet, auteur de la seconde génération, plaide pour un théâtre forain qui serait un champ d'expériences. Il accorde au public de la Foire le rôle d'un maître dont les leçons feraient éclore le talent, et prépareraient à une production plus relevée sur d'autres scènes. […] il réduit le théâtre forain à un théâtre de formation du jeune auteur professionnel :

---

[31] Martine DE ROUGEMONT, « Foire (le théâtre de la) », in Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2003 (1995), t. I, pp. 663-665.

[32] Isabelle MARTIN, *Le Théâtre de la Foire des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002, p. 179.

[33] IDEM, *ibidem*, pp. 176-177. L'expression « pièce en un acte » ne sera utilisée qu'au XVIIe siècle précise par la suite Isabelle Martin.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> […] « Il est du Théâtre de la Foire, comme de toutes les *Écoles* ; on y entre pour devenir habile, mais on n'y doit pas toujours rester, et c'est assez pour rendre recommandables ces Écoles, qu'elles préparent à de grandes choses […] »[34]

Ce « devenir habile » nous intéresse au premier chef, car il est un point central que l'on retrouve dans un très grand nombre de propos d'auteurs pratiquant la forme brève, et ce, à toutes les époques. C'est que le genre de la Foire, avec son public varié, bruyant, changeant, réclame que les effets d'écriture et les canevas soient extrêmement préhensibles. Les auteurs ne perdent pas de temps pour susciter l'attention et doivent, au cours du spectacle, fréquemment renouveler cette dernière, d'où la nécessité d'affûter les techniques d'accroche ou la rythmisation de la pièce. Si une grande part de cette tâche revient aux comédiens, les auteurs doivent toutefois savoir s'emparer de l'actualité la plus immédiate pour intéresser le public. Les qualités essentielles qu'ils doivent développer sont la réactivité aux faits d'actualité et la puissance parodique. Isabelle Martin note que cette exigence de réactivité, donc de rapidité dans l'écriture du texte, « force l'auteur à écrire sans remords et à achever sans délai, ce qui le rend plus " productif " »[35] :

> Une pièce polémique doit répondre du tac au tac aux attaques d'un autre théâtre, une pièce de critique littéraire doit être faite dès que la pièce de référence apparaît, […] Pour les parodies, dans le cas général, il faut immédiatement se faire porter par la vague du modèle, et ne parodier que les œuvres à succès[36].

L'écriture de formats courts incite de fait à multiplier les essais, les tentatives, ce qui est bien une caractéristique du régime de l'apprentissage, qu'il se fasse ou non au sein d'une école constituée.

Avec *La Jalousie du barbouillé* et *Le Médecin volant*, deux farces de Molière — nommées comme telles par l'auteur —, on peut repérer le processus suivant : l'élaboration de matériau d'écriture au sein de la pièce brève, puis son transfert dans les pièces longues. *La Jalousie du barbouillé*, dont le sujet est tiré de Boccace (*Le Jaloux corrigé*, septième journée du *Décaméron*, IV), fut jouée en province puis à Paris de 1660 à 1664. *Le Médecin volant*, imité de l'italien *Il Medico volante*, fut joué seize fois de 1659 à 1666. Dans l'avant-propos de

[34] ID., *ibid.*, p. 69.
[35] ID., *ibid.*, p. 73.
[36] ID., *ibid.*, p. 79.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

l'édition des œuvres de Molière pour la Bibliothèque de la Pléiade[37], Maurice Rat retrace l'histoire de ces deux farces afin de justifier le choix de leur publication parmi les autres pièces de l'auteur. On apprend que l'identité de l'auteur de ces deux textes a été mise en doute, tant ils semblaient indignes de Molière à quelques commentateurs, comme le poète Jean-Baptiste Rousseau en 1731 :

> […] l'une et l'autre ne sont que des canevas remplis grossièrement par quelqu'un qui n'a jamais su écrire […] Tout cela est revêtu du style le plus bas et le plus ignoble que vous puissiez imaginer[38].

Mais en 1819, Viollet-le-Duc fait paraître les deux pièces de Molière chez Desoer, et :

> Dans un *Avertissement*, Viollet-le-Duc […] défend vigoureusement les deux farces contre l'appréciation sévère de Rousseau, affirmant que *Le Barbouillé* et *Le Médecin volant* « ne seront jugées indignes de Molière par aucun de ceux qui voudront bien considérer à quelle époque, à quel âge et pour quelle destination il les a composées. »[39]

Le rappel de ce contexte (textes de jeunesse, clairement inscrits dans la tradition de la farce, peu de représentations) permet en effet de situer l'ambition et le temps de travail de Molière pour ces deux pièces. Néanmoins, l'auteur ne les oubliera ni ne les reniera, puisqu'elles se révèleront constituer une source de matériaux importante pour les œuvres futures qui établiront sa renommée :

> On peut voir surtout dans *Le Barbouillé* une première esquisse de *George Dandin*, où George correspond au Barbouillé, Angélique sa femme… à Angélique et M. de Sotenville à Gorgibus. Mêmes ruses des deux Angéliques, qui feignent toutes deux de vouloir se tuer, même nigauderie des deux maris, même intervention paternelle de Sotenville-Gorgibus[40].

Par ailleurs, des bribes du *Barbouillé* reparaissent dans *Le Mariage forcé*. Quant au *Médecin volant*, on y trouve

> […] des éléments d'intrigue que Molière plus tard saura utiliser dans *L'Amour médecin*, *Le Médecin malgré lui* et *Le Malade imaginaire*. […] Surtout des traits communs se retrouvent dans *Le Médecin volant* et *Le Médecin malgré lui*. « Qu'elle s'en garde bien, il ne faut pas qu'elle s'amuse à se laisser mourir sans l'ordonnance du médecin » est une plaisanterie commune, à un mot près, aux deux pièces (sc. IV et acte II, sc. IV) ; de même « Je ne suis pas un médecin mercenaire »

---

[37] MOLIERE, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Maurice RAT, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
[38] Cité par Maurice Rat, MOLIERE, *op. cit.*, p. LXII.
[39] ID., *ibid.*, p. LXIII.
[40] ID., *ibid.*, p. 835. On peut trouver davantage de ressemblances entre ces farces et les pièces postérieures de Molière, dans : MOLIERE, *Trois courtes pièces*, Paris, Éditions Gallimard, 2004. Un petit dossier en fin d'ouvrage est consacré au transfert de matériaux de ces courtes pièces aux pièces plus longues de l'auteur.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> (sc. VIII et acte II, sc. IV) ; […] Scapin, dans *Les Fourberies* (I, 1) lorsqu'il dit : « Je vois se former de loin un nuage de coups de bâton qui crèvera sur mes épaules », rappelle le Sganarelle du *Médecin volant* (sc. XIV), s'écriant : « Le nuage est fort épais, et j'ai bien peur que, s'il vient à crever, il ne grêle sur mon dos force coups de bâton ? »
>
> Ces reprises marquent que Molière avait toujours présente à l'esprit l'heureuse farce de ses débuts[41].

Là encore, on pourrait nommer dans l'histoire beaucoup d'autres cas de transfert de matériaux d'une pièce courte à une longue, comme par exemple Beaumarchais, qui écrit *Le Barbier de Séville* sur le modèle de certaines de ses parades[42] auxquelles il s'est essayé de bonne heure.

Mais j'aimerais en venir au dernier exemple, fort différent des deux premiers.

Avec Tchekhov, la question de la brièveté et du format court est plus qu'essentielle : elle caractérise son style[43]. Rien d'étonnant dès lors à ce qu'il ait écrit plus d'une cinquantaine de nouvelles. Toujours dans cette perspective de l'atelier de l'auteur, on peut étudier les liens entre ses nouvelles et ses neuf pièces courtes en un acte. Je choisis de parler ici de Tchekhov car la question du rapport récit/théâtre est centrale chez ce dernier, tout autant qu'elle le sera pour les auteurs du corpus.

En effet, quels sont les sources et impulseurs des courtes pièces de Tchekhov ? Ses nouvelles :

> On ne le soulignera jamais assez : au total, seuls *L'Ours* et *La Demande en mariage*, considérés par Tchekhov comme des petits vaudevilles à la française écrits en un rien de temps pour se délasser, ont été écrits directement, sans passage par le récit. Toutes les autres pièces, auxquelles d'ailleurs, il n'accordait pas beaucoup plus d'importance, dérivent de nouvelles, depuis *Sur la grand-route*, issue, en 1884, d'un récit trois fois plus court, intitulé *En automne*, jusqu'au *Jubilé*, ultime « plaisanterie en un acte », écrite en 1891 à partir d'une nouvelle de 1887, *Une Créature sans défense*[44].

---

[41] ID., *ibid.*, p. 837.

[42] Les parades de Beaumarchais sont des pièces en un acte fondées sur un canevas conventionnel adapté de la commedia dell'arte.

[43] « Plus c'est court, mieux ça vaut… la brièveté est sœur du talent. » Anton TCHEKHOV, *Correspondance*, Plon, 1956.

[44] Françoise MORVAN, préface de TCHEKHOV, *Pièces en un acte*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Paris, Actes Sud, coll. Babel, 2005, p. 8.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Si la frontière est poreuse[45], ce passage d'un genre à l'autre s'effectue toujours dans le même sens : du récit au théâtre. Françoise Morvan souligne :

> On a l'impression que le théâtre, en contraignant à préciser, accentuer, condenser et développer tout à la fois, constitue un aboutissement plus qu'une transposition. […] Tchekhov a transposé en forçant le trait, en donnant du relief, avec un sens prodigieux de la scène[46].

Pour Tchekhov, l'expérimentation consiste donc à faire théâtre à partir d'une nouvelle, d'un récit :

> […] le terme d'étude dramatique employé pour désigner ses pièces courtes non comiques (et emprunté à Pouchkine) est à prendre au pied de la lettre : ces pièces en un acte sont bien des études, des expériences menées librement à partir d'une idée, comme des improvisations, spontanées, rapides et légères. Il est possible que l'idée ne soit pas bonne, que l'expérience ne mène à rien. En ce cas, peu importe, l'essai reste à l'abandon[47].

Le matériau linéaire du récit doit être redécoupé, réécrit puis cristallisé en répliques et personnages. Études, donc, où la mise en théâtre d'une trame, d'une action, l'art de brosser un décor, un paysage, une ambiance en quelques phrases, constituent l'enjeu central. L'écriture de pièces en un acte à partir de nouvelles permet véritablement à Tchekhov de dynamiser le matériau narratif (actions, descriptions, personnages). Notons aussi que là encore, on peut déceler en germe les grandes lignes des futures pièces longues. Évoquant *Tatiana Repina*, une des études dramatiques, Françoise Morvan note que l'on peut mettre cette courte pièce en rapport avec *La Cerisaie* :

> […] la tension entre le comique et le tragique, le travail du contrepoint, le tout pris dans la chape d'une langue commune à laquelle on n'échappe pas, c'est déjà ce qui fera la force de *La Cerisaie*[48].

Enfin, il faut signaler, toujours dans cette perspective de l'écrivain au travail, que Tchekhov écrit la majorité de ses neuf pièces en un acte après l'échec d'*Ivanov* en 1889. Pendant sept ans, il s'abstiendra d'écrire pour le théâtre des œuvres de longue haleine. Le succès de ses courtes pièces, en plus de lui fournir des revenus financiers assurant sa sécurité matérielle, lui redonnera confiance en

---

[45] « […] si poreuse qu'il s'amuse à publier en 1884 une brève nouvelle, *Messieurs les petits-bourgeois*, sous-titrée " pièce en deux actes ", et que, sous le même titre, *Calchas*, une nouvelle écrite à la fin de l'année 1886, devient, au début de l'année suivante, une " étude dramatique en un acte. " » IDEM, *ibidem*, p. 9.
[46] ID., *ibid.*, p. 9.
[47] ID., *ibid.*, p. 10. *Sur la grand-route*, *Le Chant du cygne*, *Tatiana Repina* sont sous-titrées « études dramatiques ». Les six autres pièces en un acte de Tchekhov sont sous-titrées « farce ».
[48] ID., *ibid.*, p. 11.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

son écriture, malgré le peu d'estime qu'il avait — ou feignait d'avoir ? — pour ces formes brèves[49].

Par ces trois exemples, j'espère avoir montré que les pièces courtes peuvent offrir aux auteurs l'espace de l'essai. Elles permettent la confrontation au public, au milieu littéraire et théâtral, tout en minimisant les risques en cas d'échec. En contraignant les auteurs à chercher la concision et l'efficacité dans les trames, les canevas, autant que dans le style, elles aident ceux-ci à se forger du matériau et des techniques d'écriture théâtrale qui pourront être réinvestis dans les pièces longues futures. Cette vertu formatrice et cet espace d'essais sont des caractéristiques toujours valides pour le corpus contemporain. Mais les enjeux et les problématiques d'écriture ne se formulent plus de la même façon. Afin de mesurer cet écart, il peut être intéressant de comparer rapidement les propos des auteurs du corpus avec ce que nous venons de voir au sujet de la Foire, de Molière ou de Tchékhov. Ainsi, on constate tout d'abord que la notion d'exercice n'a pas disparu. Voici ce qu'en disent par exemple Philippe Minyana et Roland Fichet :

> Je pense qu'il est bien aussi qu'un auteur fasse ses gammes. On peut tout à fait envisager l'auteur comme un peintre. Le peintre ne fait pas que des grandes toiles, il fait aussi des croquis[50].

Et Roland Fichet :

> *Copouler* ou *Question d'odeur* ce sont des petites études dramatiques. Dans *Question d'odeur* il y a une situation très simple, deux personnages qui ont des noms qui les saisissent, et un dialogue qui actionne une crise qui va jusqu'à la mort. C'est une petite étude littéraire, au sens d'exercice, d'esquisse, de croquis. Faire des études laisse entendre qu'on en tire des enseignements.
>
> Dans l'étude il y a pour moi l'idée d'un secret, de quelque chose qu'on cherche, qu'on s'applique à trouver. Mais ce n'est pas faire en petit ce qu'on fera plus tard en grand, il s'agit de trouver des secrets de précipitation de forme et de sens. C'est la quête d'un toucher. Entrer en contact avec le réel suppose parfois cette délicatesse, cette vitesse, cette subtilité. Ne pas peser, ne pas insister, viser juste[51].

Là où Fichet se différencie de Molière (mais c'est vrai aussi pour Minyana), c'est quand il dit que, pour lui, écrire des « petites études dramatiques » « ce n'est pas faire en petit ce qu'on fera plus tard en grand ». Cette « quête d'un toucher »

---

[49] Voir sur ce point notamment la préface de Françoise Morvan, déjà citée, ainsi que les extraits de lettres de Tchekhov sur ses pièces en un acte à la fin du recueil. Voir également la notice de Geneviève Bulli à la fin de : TCHEKHOV, *La Cerisaie, Le Sauvage, Oncle Vania, et neuf pièces en un acte, Théâtre complet*, vol. II, Paris, Éditions Gallimard, 1967, pp. 627-629.

[50] Entretien avec Philippe Minyana du 1er août 2002. J'aurai l'occasion de citer plusieurs extraits d'entretiens que j'ai réalisés entre 2000 et 2006 avec différents auteurs du corpus.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

qu'il pose comme matrice d'écriture de ses formes brèves, semble un bon marqueur des évolutions des intentions des auteurs dans l'histoire des textes théâtraux courts. Toutefois, cette remarque ne peut en rester pour le moment qu'au stade de l'intuition. Nous verrons plus loin de manière plus détaillée en quoi consiste le véritable changement de perspective d'écriture des formes brèves, qui se situe à l'époque de la crise du drame[52].

La valeur de laboratoire, de prise de risques aux conséquences minimes, reste elle aussi toujours d'actualité, à en croire Michel Azama, parlant du texte de commande qu'il avait écrit pour le projet des *Naissances* en 1991 :

> *Lettre d'Alcibiade à sa psychanalyste* est un collage de fragments, ce que je n'avais jamais fait. La forme courte permet de se risquer dans des formes que l'on n'a pas encore explorées. Parce qu'on se dit : « de toutes façons, c'est pour un texte court ». J'avais comme une permission d'explorer des formes inhabituelles[53].

Quant à Didier-Georges Gabily, au vu de l'état dans lequel l'a mis l'écriture de *Contention-Un baisser de rideau*, il tente de réduire l'importance de ce texte, en se convainquant qu'il n'est qu'une « petite pièce » :

> Fini *Contention – un baisser de rideau*. Rien à en dire. Ou cela : si c'est réellement la maison de ma tête (une semaine en compagnie d'une suite possible pour *La Dispute* de Marivaux) alors je devrais avoir de quoi m'inquiéter pour longtemps. Me console en me berçant de l'illusion qu'il ne s'agit que d'une *petite* pièce. Jamais une de mes *grandes* ne m'a mis dans ces états-là… Tant d'épuisement et de découragement alors que me voici face à *Gibiers II*[54].

Malgré cette tentation qu'il peut y avoir à réduire l'importance de leurs productions brèves, la majorité des auteurs souligne qu'écrire des formats courts est une affaire sérieuse, qui ne doit pas être déconnectée de leur démarche globale d'écriture, surtout quand ces textes sont suscités par des commandes, pratique extrêmement répandue quand on regarde les textes du corpus. C'est ce que note ici Philippe Minyana :

> Pour moi l'écriture de commande, y compris de formes brèves, n'est pas intéressante si elle n'est pas liée à mon propre travail, à ma propre recherche. Il faut que mes textes s'emboîtent, soient comme des tiroirs, des poupées russes, que l'on

---

[51] Entretien avec Roland Fichet du 26 août 2006.
[52] Voir infra p. 41 *sq*.
[53] Entretien avec Michel Azama du 23 février 2002. Sur ce projet des *Naissances* voir infra le dernier chapitre de cette étude : p. 215 *sq*.
[54] Didier-Georges GABILY, « Journal, extraits août 94 – octobre 94 », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 4, Revue du Centre National des Écritures du Spectacle, mars 1995, p. 92. Didier-Georges GABILY, *Contention*, in *Théâtre contre l'oubli*, Éditions Actes Sud-Papiers, 1996. *Violences*, Éditions Actes Sud-Papiers, 1991.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> mette en abyme ce qu'on a déjà inauguré, ce sur quoi on a déjà réfléchi, que l'écriture ne soit pas un accident mais une continuité[55].

Et Jean-Marie Piemme confirme qu'il y a une nécessité tout aussi forte à écrire des formes brèves que des longues :

> […] il me semble qu'il y a un risque de dispersion et d'éclectisme à produire des textes courts sans souci de les ramener à une nécessité personnelle d'écriture, sans les inclure à un moment ou à un autre dans un projet personnel. […] Il en va de la forme courte comme de la longue : seule la recherche d'un lien organique avec ce qu'on est, dans la pluralité de ce qu'être veut dire, permet à l'écriture de ne pas devenir une tricherie[56].

Si les principales fonctions des formes brèves ont donc perduré jusqu'à aujourd'hui, il n'en va pas de même pour les formats courts de jointure (prologues, intermèdes), qui ont pratiquement disparu, tant ils n'avaient de sens que par rapport aux formes canoniques (le drame, la comédie, le mélodrame…) auxquelles ils étaient associés.

Marginalisation des formes de jointure

> Le théâtre traditionnel a habitué le public à la durée. Aller au théâtre, c'était pénétrer un univers : les spectacles antiques occupaient des heures et des jours. Le spectacle du XVIIe siècle commençait dans la journée pour s'achever avant les heures graves de la nuit. Mais, en général, les tragédies ou les grandes comédies étaient précédées ou suivies de petits actes, farces, impromptus ou avant-propos, mettant, pour les premiers, le spectateur en condition, passage obligé du monde réel à celui de la fiction, laissant aux retardataires le temps d'arriver, ou se terminant sur une petite pièce […] facilitant la retombée sur terre[57].

On peut compléter ces propos de Noëlle Guibert en remarquant que les formes brèves ont longtemps eu pour fonction principale de simplement « faire passer » la forme longue auprès du public. Celui-ci, debout sur la place en plein air ou au parterre pendant plusieurs siècles, est sujet aux bousculades, à l'ennui, à la fatigue, sans compter l'influence déterminante de l'univers sonore (commentaires à voix haute, diverses réactions et exclamations).

Ainsi, suivant les époques, il fallait ou bien distraire le public à bon compte comme le faisaient par exemple les intermèdes au temps de Molière, ou bien

---

[55] Entretien avec Philippe Minyana du 1er août 2002.
[56] Jean-Marie PIEMME, « Monologue, polyphonie », *op. cit.*, p. 42.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

amener un public turbulent au calme et à l'attention (ce fut par exemple la fonction du prologue jusqu'au milieu du XVIIe siècle). Par la suite, le lever de rideau constitue une pratique courante jusqu'au début du XXe siècle :

> […] « le lever de rideau » est, en France, une pièce en un acte, généralement gaie, que l'on donnait avant l'œuvre principale, de la fin du XVIIIe siècle au début du XXe. Elle permettait de "chauffer'' la salle et d'attendre que les personnes de qualité aient pris place. Jusqu'à une époque récente, cette tradition fut observée par la Comédie Française : un proverbe de Musset avant une tragédie par exemple. De même que le court métrage au cinéma, le lever du rideau constituait un banc d'essai pour de jeunes auteurs, mais les plus chevronnés n'y répugnaient pas[58].

Agnès Pierron note quant à elle que la différence entre « grande pièce» et « petite pièce » est renforcée par la fonction socialement hiérarchisante du lever de rideau :

> Les gens "chics'' arrivaient soigneusement avec un retard de trois quarts d'heure, juste pour le début de la grande pièce. Mais le "vrai'' public, celui qui venait moins pour se montrer que pour prendre du plaisir au spectacle, était dans la salle bien à l'heure et, pour rien au monde, il n'aurait manqué le lever de rideau[59].

Plus fondamentalement, l'alternance de séquences courtes et de séquences longues garantit la respiration d'une représentation, la variété rythmique peut faciliter la perception de la forme longue.

Si l'on peut distinguer trois grandes fonctions dévolues à ces formes brèves de jointure (l'ouverture, la pause/relance, la clôture)[60], il faut surtout différencier les textes de format court écrits dans la visée d'une articulation spécifique à un format long précis ou dans le cadre d'un contexte particulier, des textes de format court, pensés par leur auteur comme mobiles (c'est-à-dire pouvant être associés à différents formats longs).

Ainsi, en ce qui concerne la fonction d'ouverture, les textes de la seconde catégorie deviennent forme de jointure uniquement par l'usage qui en est fait dans

---

[57] Noëlle GUIBERT, « Heures brèves ou le théâtre de six heures du soir », in *Bagatelles pour l'éternité*, textes réunis par Philippe BARON ET Anne MANTERO, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 2000, p. 303.

[58] Georges GOUBERT et Anne-Marie IMBERT, « Lever de rideau », in *Dictionnaire encyclopédique…*, *op. cit.*, p. 981. Théophile Gauthier : « Les pièces en un acte servent, en général, de lever de rideau, c'est-à-dire, en argot de théâtre, donnent le temps d'arriver pour la grande pièce. Si l'on ne jouait rien du tout, les rares spectateurs déjà placés pourraient prendre de l'humeur et faire du tapage ; mais ils n'ont rien à dire, la toile est levée, et il se marmotte quelque chose sur la scène. » Cité par Agnès PIERRON, « Lever de rideau », *op. cit.*, *p.* 303.

[59] A. PIERRON, « Lever de rideau », in Agnès PIERRON, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Éditions Le Robert, 2002, p. 303.

[60] Dans les recherches que j'ai effectuées, les formes de clôture sont très minoritaires.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

la représentation. L'agencement entre le format court et le format long se définit alors en termes de juxtaposition (lever de rideau), et non pas d'exposition ou d'introduction (prologue).

On peut également citer les textes dits « de circonstance », dont l'usage est aujourd'hui abandonné. Par exemple les prologues joués à l'occasion de l'ouverture ou de la réouverture d'un théâtre au XIXe pour solenniser la reprise de son activité, ou bien les « à propos » écrits pour la fête d'un souverain, une victoire militaire, une naissance ou un mariage royal, la signature d'un traité, etc. Aujourd'hui, les champs publics de l'événement social, politique, ou le champ privé du familial, ne constituent plus des espaces d'aboutissement pour l'écriture et la représentation des formes théâtrales brèves, au sens ancien de formes de « circonstance ». Par contre, le caractère réactif propre à ces pièces d'occasion s'est perpétué en particulier dans les formes brèves du théâtre d'intervention, notamment les formes de rue, dont le but est souvent, précisément, (comme l'étaient les formes du théâtre de la Foire) de produire un événement théâtral en lien étroit avec un événement social ou politique facilement identifiable par la communauté des spectateurs.

Cependant, que les textes fassent partie de la première ou de la seconde catégorie, la forme courte d'ouverture ou d'intermède ne peut occuper, dans l'horizon d'attente du spectateur, la même place que la pièce principale. Que ce soit le prologue ou le lever de rideau, ces formes restent fonctionnalisées[61] : au service de ce qui les suit, elles se doivent de rester discrètes. Par conséquent, le public, même s'il peut les écouter et les goûter avec attention, n'est pas supposé déployer à leur égard la même concentration que celle qu'il réserve au plat de résistance. Quant à l'intermède, il se définit encore plus nettement comme une forme qui ne doit en rien prendre le pas sur ce qui la précède et la suit. C'est la règle du jeu, et en ce sens, on pourrait dire que ce qui est absorbé par la forme longue, avec de lourdes conséquences pour la forme courte, c'est la concentration, le degré d'investissement du spectateur, sa puissance de projection dans ce qu'on lui donne à voir et entendre.

[61] Voir les différentes fonctions du prologue définies par Patrice Pavis : intégration à la suite, changements de perspective, discours intermédiaire, modalisation. Patrice PAVIS, « Prologue », in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, pp. 304-305.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Que sont devenues ces formes ? Globalement, les ouvertures, intermèdes, divertissements, et autres formes interstitielles de la première catégorie, sont marginalisées quand le genre théâtral qui les intègre disparaît. Ainsi, le prologue est abandonné à la fin du XIXe siècle, avec la disparition du mélodrame[62]. Il ne réapparaît que ponctuellement au cours du XXe siècle, avec, par exemple, le prologue de *La Dispute* de Marivaux, écrit par Patrice Chéreau et François Regnault en 1976. L'intermède de la comédie-ballet moliéresque n'a plus lieu d'être quand celle-ci disparaît, mais Antoine, au début du siècle, faisait jouer les intermèdes du *Malade imaginaire* en distribuant les rôles d'Argan et Toinette à des artistes de café-concert.[63] Et plus récemment, en 2005, la compagnie La nuit surprise par le jour, a monté *Les Précieuses ridicules*, *Tartuffe*, et *Le Malade imaginaire* avec leurs intermèdes[64] et prologues. On peut signaler enfin les « *Knee Plays* » en 1976, courtes pièces musicales (avec texte) composées par Philip Glass pour l'opéra *Einstein on the beach* mis en scène par Robert Wilson. Cinq Knee Plays, placées au début et à la fin de l'opéra, ainsi qu'entre les quatre actes, constituent une version moderne des formats courts de jointure[65].

L'abandon quasi-généralisé des formes de jointure marque un changement de perspective dans la façon de concevoir la place des formats courts dans les représentations. Ainsi, pour Schnitzler, ses pièces en un acte « ne prenaient tout leur sens que si elles étaient comprises dans une série, représentées les unes après les autres au cours d'une seule soirée »[66]. Et Antoine a, au Théâtre-Libre

> une prédilection pour les pièces en un acte. Au nombre de cinquante-trois, elles constituent presque la moitié de son répertoire. Elles sont donc des œuvres à part entière et ne se bornent pas à servir de levers de rideau ou à terminer un spectacle[67].

---

[62] ID., *ibid*., « Prologue », p. 432.
[63] ID., *ibid*., « Intermède », p. 281.
[64] Le spectacle s'intitule *Le Bourgeois, la Mort et le Comédien* (mise en scène de Yann-Joël Collin). Les intermèdes étaient remis au goût du jour (parodie d'émission de divertissement télévisé par exemple), tandis que le prologue du *Malade imaginaire*, entièrement voué au culte de Louis XIV, était dit dans sa totalité mais mis en chanson.
[65] Même si le modèle des Knee-plays est sans doute plutôt à chercher du côté des intermèdes de Kyôgen entre les deux actes d'un Nô.
[66] Jean-Claude FRANÇOIS, « Théorie et dramaturgie de la pièce en un acte chez Schnitzler », in *Études Théâtrales*, n° 15-16, « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », Louvain-la-Neuve, 1999, p. 80.
[67] Philippe BARON, « Quelques pièces naturalistes en un acte du Théâtre-Libre », in *Bagatelles pour l'éternité*, *op. cit.*, p. 293.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Pour Antoine, la présentation de ces pièces en un acte est surtout une façon de promouvoir des auteurs peu connus. Mais ce faisant, il propose une modalité de représentation des formats courts (plusieurs pièces de plusieurs auteurs en une séance) qui est promise à un bel avenir. Ainsi, à la fin du XIXe siècle, étant donné qu'ils ne sont plus articulés systématiquement à un format long, deux voies restent d'actualité pour les formats courts : les représentations solos (un texte court sans rien avant ni après), mais cette possibilité se heurte à des obstacles matériels, esthétiques et culturels — j'y reviens à propos du corpus contemporain —, et les représentations en série (comme le fait Antoine lors de la première séance du Théâtre-Libre le 30 mars 1887 avec quatre pièces en un acte). Les représentations en série ne sont pas une nouveauté, on a vu que le théâtre de la Foire, par exemple, les mettait déjà en œuvre. La différence entre les représentations en série de la Foire et celles d'Antoine se joue au niveau de la tonalité du matériau textuel : chez Antoine, il n'est plus exclusivement comique. Certes, cette évolution ne date pas d'Antoine[68], mais il n'est pas facile de la situer avec précision dans l'histoire des formats courts. Il me semble plus pertinent de poser la question ainsi : pour quelle(s) raison(s) les auteurs de formats courts ont-ils pu envisager de ne plus lier systématiquement comique et brièveté ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de repérer les différentes configurations qui associent dans l'histoire comique et brièveté.

Comique et brièveté

L'histoire du comique dans les pièces brèves ne peut pas être posée exactement dans les mêmes termes que celle du comique dans la comédie. Cependant, l'opposition qui articulerait le rapport entre le théâtre « littéraire » et la comédie peut nous intéresser :

> […] la comédie a souffert d'une contradiction fondamentale qui n'a cessé de la marquer depuis sa naissance jusqu'au seuil de l'âge moderne : longtemps écartelée entre ses origines populaires et une ambition littéraire de plus en plus

[68] L'apparition de la « pièce en un acte », à côté de l'ancienne « comédie en un acte », date du XVIIe siècle et prépare cette évolution (disparition potentielle du comique dans le format court), même si les pièces en un acte peuvent être comiques.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> affirmée, elle perdra ses signes distinctifs quand le théâtre aura achevé de se couper de ses racines, à l'âge industriel et bourgeois[69].

Cette tension permanente entre littéraire, comique, et populaire, se pose de manière accrue dans les formats courts puisque l'histoire de ces derniers consiste en la possibilité croissante pour les auteurs de s'extraire du comique systématique.

Brièveté et puissance comique sont fondamentalement liées, pour une raison simple : le comique est avant tout une affaire de rythme, un art de la surprise, fondé sur la rapidité d'effet, une question de mécanique verbale (sans parler des effets scéniques). Liée au comique, la brièveté permet la détente, le rire fonctionne alors comme une soupape dans le fil de la représentation (intermèdes, divertissements) ; cette configuration est celle que l'on trouve massivement jusqu'à la marginalisation des formes de jointure (globalement entre le milieu et la fin du XIXe siècle).

La seconde configuration, qui lui succède, marque le passage du comique vers l'humour, où la brièveté se pose par excellence comme le style de ces nouvelles formes que sont le sketch et le gag. Au XXe siècle, ce qui frappe d'abord, c'est une grande diversification des types de comique véhiculés par les formats courts : la gamme se déploie, allant des parodies coup de poing et contestataires des futuristes, à l'humour grinçant des *Dramaticules* de Beckett, sans oublier la multitude de pièces en un acte, de sketches et de gags en tout genre, et ce tout au long du siècle[70]. Un des enjeux importants pour les auteurs (et metteurs en scène) va alors se cristalliser sur l'articulation entre forme brève littéraire et forme brève divertissante. Ce n'est certes pas que l'une et l'autre soient incompatibles, mais leur clivage s'est accentué, au cours des cinquante dernières années, sous l'effet conjugué d'au moins deux phénomènes. D'une part, le registre du divertissement a été largement récupéré par la télévision (on peut penser aux multiples séries de sketches brefs télévisuels très à la mode depuis une

[69] Robert ABIRACHED, « La comédie », in *Encyclopaedia Universalis*, 1999.
[70] Une recherche dans la base internet bibliographique Sudoc est sur ce point édifiante, puisqu'on y trouve pour le XXe siècle en France plusieurs centaines de « pièces en un acte », « comédies en un acte », « courtes pièces », etc. Voir : www.sudoc.abes.fr.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

dizaine d'années)[71], d'autre part, les séparations entre théâtre de boulevard, one-man show[72], et théâtre public ont accentué le partage entre rire et sourire.

C'est donc la volonté de se démarquer d'une certaine conception du divertissement, qui a pu pousser bon nombre d'auteurs (en particulier du corpus contemporain) à se départir du comique si facile à faire naître quand on écrit bref pour le théâtre. Mais c'est aussi que la dévalorisation dont pâtissent les formes brèves comiques dans l'échelle de la « valeur littéraire » est une constante de l'histoire théâtrale occidentale. L'exemple de Cami (1884-1958) est emblématique. Ce dernier excelle dans la brièveté dramatique avec ses « mini-mélos », ses « drames-éclair », ses « tragédies-flash », qui rencontrent un vif succès populaire :

> La plupart des courtes pièces de Cami sont […] bâties pour illustrer de façon didactique un calembour final pris au pied de la lettre[73].

Mais :

> L'indignité qui pèse sur Cami provient d'un pêché majeur : sa force comique. Cami est drôle, donc il n'est pas sérieux. N'étant pas sérieux on ne lui accorde aucune importance[74].

Et Topor de déplorer que Breton n'ait pas fait figurer Cami dans son *Anthologie de l'humour noir*.

Si l'on ressaisit, à propos de cette problématique du comique, la question posée au début de cette partie, à savoir, y a-t-il un arrêt du processus d'absorption du mineur par le majeur à partir de la crise du drame, on s'aperçoit que les mentalités et le jugement de l'histoire littéraire ont sans doute évolué vers une plus grande reconnaissance des formes brèves comiques par le biais de cette diversification des styles de comicité. Mais l'hypothèse de l'arrêt du processus d'absorption du mineur par le majeur, que pose Jean-Pierre Sarrazac, s'appuie essentiellement sur le développement du fragment, issu en droite ligne de la crise de la forme dramatique.

---

[71] Par exemple *Un gars une fille* (Productions 22, diffusé sur France 2) ou *Caméra café* (121 Productions - CALT Productions - M6 Métropole Télévision, diffusé sur M6).
[72] One-man show et pièces de boulevard étant d'ailleurs généralement repris par cette même télévision en guise de diffusion de représentations théâtrales.
[73] Roland TOPOR, « La force camique », second avertissement de CAMI, *Drames de la vie courante*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert/ARRT/et compagnie, 1988, p. 11.
[74] IDEM, *ibidem*, p. 12.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

2 – Effets d'une crise sur les formes brèves

Qu'entendre par « crise du drame » ou « crise de la forme dramatique » ?

> Pour faire bref, on pourrait dire que cette crise, qui éclate dans les années 1880, est une réponse aux rapports nouveaux qu'entretient l'homme avec le monde, avec la société. Cette relation nouvelle se place sous le signe de la *séparation*. L'homme du XXe siècle — l'homme psychologique, l'homme économique, moral, métaphysique, etc., — est sans doute un homme « massifié », mais c'est surtout un homme « séparé ». Séparé des autres […], du corps social […], de Dieu et des puissances invisibles et symboliques… Séparé de lui-même, clivé, éclaté, mis en pièces[75].

Cette vision d'un homme séparé est importante à prendre en compte quand on aborde la question de la fragmentation qui mène aux formats courts, car les évolutions des formes d'écriture théâtrale vont se faire l'écho de cette « mise en pièces ». Ainsi, à un niveau plus formel, cette crise de la forme dramatique se traduit par quatre crises majeures, qui pèsent toujours sur le corpus contemporain :

> Crise de la fable […] — c'est-à-dire tout à la fois déficit et morcellement de l'action —, qui permet notamment l'éclosion de ces dramaturgies actuelles du « fragment », du « matériau », du « discours ». Crise du personnage, qui, en s'effaçant, en se mettant en retrait, libère la Figure, le récitant, la voix. Crise du dialogue, à la faveur de laquelle s'invente un théâtre dont les conflits s'inscrivent au cœur-même du langage, de la parole. Crise du rapport scène-salle avec la mise en cause, dans — et dès — le texte-même, du textocentrisme[76].

Si l'on considère ces « crises » comme des remises à plat, fondées sur une série de mises en doute des concepts, des pratiques d'écriture et de représentation, on se retrouve en face d'une constellation de micro unités dramatiques, susceptibles d'être réagencées de toutes les manières imaginables. Cette « crise » ne s'est jamais arrêtée : il n'y a plus de modèle de pièce canonique au XXe siècle, de n'importe quelle forme est susceptible de naître un chef-d'œuvre. Les cartes du dramatique sont battues et redistribuées, il s'agit de recomposer les figures de nouvelles dramaturgies, et dans cette optique, la pièce en un acte — dont

[75] Jean-Pierre SARRAZAC, « Crise du drame », in *Études Théâtrales*, n° 22, « Poétique du drame moderne et contemporain », Louvain-la-Neuve, 2001, p. 8.
[76] J.-P. SARRAZAC, *loc. cit.*, p. 14.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Strindberg pensait qu'elle était « peut-être la formule du drame à venir »[77] — apparaît comme un bon moyen de répondre à la sensibilité de cette fin du XIXe siècle :

> Le fait qu'après 1880 des auteurs dramatiques comme Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck, Hofmannsthal, Wedekind […] se tournent vers la pièce en un acte ne montre pas seulement que, pour eux, la forme traditionnelle du drame était devenue problématique ; c'est souvent une tentative de sauver de la crise le style « dramatique », style de la tension vers le futur.
>
> […]
>
> … l'œuvre dramatique de Strindberg fait le mieux voir que la pièce en un acte est appelée à doter le théâtre d'une tension qui ne procède pas du rapport interhumain. […] Strindberg en vient […] dans son essai *La pièce en un acte* […] à renoncer à l'intrigue et, du coup, à la pièce qui assure à elle seule le spectacle : « Une scène, un « quart d'heure », c'est là, semble-t-il, la pièce de théâtre type des hommes d'aujourd'hui… ». La condition en est que la pièce en un acte se distingue du drame, qui fait la soirée, non seulement par la quantité, mais aussi par la qualité, par la manière dont se déroule l'action et, en relation étroite avec elle, par la nature de la tension[78].

Où donc alors les auteurs transfèrent-ils cette « tension vers le futur » qu'il essaient de sauver ?

> Comme dans la pièce en un acte, la tension ne se nourrit plus de l'événement interhumain, elle doit être déjà ancrée dans la situation. […] la situation ici doit tout donner. […] la pièce en un acte est bien […] le drame de l'homme privé de liberté. Elle est née à l'époque du déterminisme, et celui-ci unit les dramaturges qui s'en sont servis, quelles que soient les différences stylistiques et thématiques[79].

Cette hypothèse de Peter Szondi est reprise et actualisée par Jean-Pierre Sarrazac :

> […] cette brièveté […] n'est peut-être que le symptôme d'un phénomène plus important : la liquidation au théâtre de ce conflit organique interpersonnel, interindividuel qui, pour parvenir à sa résolution, exigeait cinq — ou, au minimum, trois — actes ; l'avènement d'une dramaturgie du montage où il n'y aurait plus de nouement, puis de dénouement, plus, au sens propre, de conflit interpersonnel…[80]

Il faut établir quelques remarques sur ces analyses. La disparition du conflit interpersonnel conduit la tension à s'ancrer directement dans la situation. Certes, mais il faut quand même noter que cet ancrage dans une situation constitue une

---

[77] Cité par Peter SZONDI, in *Théorie du drame moderne*, trad. Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983 (1956), p. 80. Également de Strindberg : « Eine Szene, ein « Quart d'heure », scheint der typ für das theaterstück der heutigen Menschen zu werden », A. STRINDBERG, « Der Einakter », München und Leipzig bei Georg Müller, 1910, p. 340-341. « Une scène, un quart d'heure, c'est là semble-t-il la pièce de théâtre type des hommes d'aujourd'hui » (trad. p. Pavis, in *Théorie du Drame moderne*, *op. cit.*).
[78] IDEM, *ibidem*, pp. 77-78.
[79] ID., *ibid*., pp. 78-79.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

matrice de brièveté particulièrement efficace couramment employée dans de nombreuses formes brèves bien avant la crise du drame (que l'on pense par exemple à *L'Amour médecin* de Molière, dont la première scène expose en une page à la fois les relations entre les personnages, le problème à surmonter et les moyens pour y parvenir). En transférant la tension dans la situation, les auteurs dont parlent Szondi retrouvent en fait une matrice de brièveté fréquemment employée car permettant de signifier beaucoup en en disant peu. Ce qui par contre est véritablement nouveau c'est que « La pièce en un acte moderne n'est pas un drame en miniature, mais une partie du drame, érigée en une totalité. » [81] En effet, c'est plutôt là que se situe le véritable changement de perspective. Pour le mesurer, on peut citer Goldoni à la fin du XVIIIe siècle, dans l'« Avis au lecteur » de son *Petit théâtre de société*, à propos des comédies en un acte qu'il contient :

> Si d'autre part, certains croyaient que c'est chose facile, et qui requiert moins de travail qu'une comédie en trois ou cinq actes, ils se tromperaient beaucoup. L'invention du sujet est la même, les caractères sont tout aussi nécessaires à la brièveté et à la longueur, l'intrigue, les péripéties, le dénouement sont des parties intégrantes et indispensables à la comédie la plus brève comme à la plus longue[82].

On le voit, la perspective de Goldoni est clairement celle de la miniature ; c'est pourquoi, comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac :

> Sous ce mot d'ordre de brièveté, c'est donc une véritable révolution qui s'annonce. Rien de moins que l'invention de cette dramaturgie moderne du *Fragment* qui va se poursuivre jusqu'à Beckett et au-delà[83].

L'apparition du fragment moderne, par le biais privilégié de la pièce en un acte, n'élimine pas pour autant les miniatures. Mais l'exigence de complétude n'est plus aussi forte, la pièce n'a plus forcément à faire monde, il n'est plus besoin de décrire totalement l'iceberg pour en parler. La question du fragment étant véritablement centrale pour l'étude des formes brèves du corpus, je me contente pour le moment de nommer ses premières manifestations à l'époque de cette crise du drame, à la fin du XIXe siècle. On verra dans la deuxième partie que la problématique du fragment recouvre en fait plusieurs problèmes différents.

---

[80] J.-P. SARRAZAC, *loc. cit.*, p. 102.
[81] p. SZONDI, *op. cit.*, p. 78.
[82] Carlo GOLDONI, « Avis au lecteur », in *Le Petit Théâtre de société*, vol . 1, trad. Nathalie Ledeuil-Miglierina, E.N.S. Éditions Fontenay-Saint Cloud, coll. Signes, 1994, p. 22.
[83] J.-P. SARRAZAC, *loc. cit.*, p. 102.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Conséquence directe de cette valorisation du fragment dramatique : le développement de formats très courts (une page ou deux) voire ultra courts (quelques lignes). Là encore, les futuristes posent les actes les plus nets, par leur justement nommés « synthèse théâtrale » ou « drame hypersynthétique », dont Giovanni Lista éclaire ici les prémisses :

> Les antécédents de la « synthèse dramatique » lancée en 1915 par Marinetti, au nom du nouveau théâtre futuriste, sont nombreux. Déjà au cours du XIXe siècle, la saynète, ou la pièce courte, étaient parmi les formes expressives les plus utilisées par la scène populaire. Plusieurs poètes et écrivains étaient alors attirés par la « synthèse » au théâtre. Parmi eux Paul Verlaine, qui, dès 1867, écrivit en collaboration avec François Coppée la pièce *Qui veut des merveilles ?* Celle-ci était conçue comme une revue où de véritables sketches alternaient avec des scènes plus longues[84].

Ci-dessous un drame hypersynthétique qui permet de se faire une bonne idée des capacités de condensation des futuristes :

> LE CADAVRE VIVANT
>
> (Drame hypersynthétique)
>
> Un croque-mort entre en scène. Il regarde à gauche et à droite de la scène. il se fourre les doigts dans le nez et, sortant en courant, s'exclame : « il n'est pas là ! »[85]

Avec ce genre de proposition, on se rapproche alors du sketch, ou du gag, formes qui utilisent au mieux les potentialités du style bref, de par la nécessité d'énergie et de condensation qu'elles exigent. Passer ainsi du court au très court, ou à l'ultra court, comme le font les futuristes, traduit aussi leur désir de provocation — à peine commencé, déjà fini — ainsi que leur volonté de liquider le théâtre traditionnel :

> Les synthèses affichent […] une volonté fortement iconoclaste. Si les futuristes ont placé le concept de synthèse, de brièveté, au cœur de leur démarche, c'est qu'ils sentent en lui une énorme puissance de déflagration. […]
>
> Brièveté = dynamisme, vitalité, « coup de poing », par opposition à la lenteur, la dilution, l'apathie du théâtre traditionnel « long ». La brièveté doit leur permettre de libérer cette décharge d'agressivité qu'ils portent en eux […] qui exalte notamment « la gifle et le coup de poing », la « guerre seule hygiène du monde »…[86]

---

[84] Giovanni LISTA, in *La Scène futuriste*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1989, p. 185.
[85] Giuseppe STEINER, *Le Cadavre vivant*, in *Théâtre futuriste italien…*, *op. cit.*, p. 78.
[86] Jean PABION, « Les synthèses du théâtre futuriste italien », in *Acta Universitatis Wratislaviensis*, n° 1300, Wroclaw, 1991, p. 170.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Afin de compléter ces propos, on peut également citer l'analyse que fait Giovanni Lista de ce choix des futuristes de saper le théâtre traditionnel au moyen de leurs formes brèves :

> On [les critiques] reprochait […] aux synthèses futuristes de ne pas aspirer à l'immortalité des classiques ou encore de ne pas mener à l'ineffable de l'art, avec un grand A. Or, la poétique même du théâtre synthétique était née de postulats exactement contraires : le choix du fragment, contre la poétique des grandes formes, et la banalisation de l'art, c'est-à-dire la destruction de son aura. Les synthèses futuristes voulaient précisément exalter la création éphémère contre la sacralisation muséale des chefs-d'œuvre immortels. Les procédés formels adoptés par ce théâtre essayaient de désaliéner le spectateur en lui révélant l'artificialité du langage théâtral, son statut purement spectaculaire, contre l'illusionnisme du théâtre bourgeois. […] Avant tout autre chose, la synthèse futuriste était donc une tentative de manipulation des fondements linguistiques du théâtre qui devaient désormais être sollicités de la manière la plus inédite et la plus « libre », en s'affranchissant de toute règle établie et en ne prenant comme modèles que les aspects les plus nouveaux de la vie quotidienne[87].

On mesure toute la différence qu'il peut exister avec la façon dont beaucoup d'auteurs du corpus placent délibérément aujourd'hui leurs formes brèves sous la bannière de la littérature et dans le droit fil des évolutions des grandes formes. Par ailleurs, s'il leur arrive encore de parodier quelques formes traditionnelles théâtrales repérables, les auteurs du corpus contemporain ne peuvent plus investir les formes brèves du même rôle destructeur, vis-à-vis des formes traditionnelles, que celui qu'elles avaient à l'époque des futuristes. Il n'y a plus de modèle de pièce suffisamment présent, qui s'impose comme le *modèle du genre*, pour donner prise à un travail de sape provoquant, comme ont pu le développer les futuristes. Il existe, certes toujours, *des* modèles (le personnage, la didascalie, le dialogue, continuent à jouer ce rôle de marqueurs de « théâtre »), mais ceux-ci sont en permanence détournés, abandonnés, au profit de multiples inventions qui ne cessent de puiser dans des champs non théâtraux (poésie, récit, musique, cinéma, feuilletons…). Les formes brèves du corpus ont aujourd'hui une puissance de provocation très limitée.

La provocation, issue de l'ultra-court, est donc une des conséquences repérables de ce développement du fragment enclenché par la crise de la forme dramatique. Ajoutons à ceci la constante des vertus d'école, de laboratoire, la marginalisation des formes de jointure, les enjeux des représentations en série, la diversification des styles de comicité, et nous avons une petite synthèse des

[87] Giovanni LISTA, in *La Scène futuriste*, *op. cit.*, pp. 200-201.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

mutations et continuités des formes théâtrales brèves qui constituent l'héritage des auteurs du corpus contemporain. Il manque cependant, pour compléter ce portrait d'un héritage, l'évolution décisive qui associe, au début du siècle dernier, brièveté et modernité.

3 – Brièveté et modernité

Mireille Losco note que :

> Si la forme brève se taille une place importante dans la modernité, c'est […] parce que, depuis les années 1880 où le théâtre traverse une crise sans précédent, elle s'affirme comme l'une des alternatives possibles à la dramaturgie traditionnelle. […] Cette dramaturgie se donne […] pour projet de présenter de façon condensée des gestes significatifs des relations plurielles qu'entretiennent les hommes avec le monde[88].

À la fin du XIXe siècle, ces relations de l'homme au monde sont notamment caractérisées par la multiplication et l'intensification des moyens de locomotion. La course à la vitesse est engagée.[89] Il y a longtemps, le passage de la marche à pied au cheval signale le premier changement décisif, le corps humain est véhiculé par quelque chose qui lui permet d'atteindre des vitesses qui lui sont physiquement inaccessibles. Mais c'est surtout l'arrivée du train, de l'automobile, puis de l'avion, qui crée des soubresauts décisifs dans le vécu intime des rapports de notre corps à l'espace. Les futuristes témoignent clairement de cet emballement cinétique qui caractérise le début du XXe siècle. Ils en sont les représentants véhéments, la porosité entre les nouvelles techniques de locomotion et les formes artistiques se doit, pour eux, d'être maximale :

> Le drame moderne doit exprimer le grand rêve futuriste qui se dégage de notre vie contemporaine exaspérée par les vitesses terrestres, marines et aériennes et dominée par la vapeur et l'électricité[90].

Cette excitation cinétique est indissociable de la prise en compte du caractère urbain de l'homme du début du XXe siècle. La sensibilité de l'homme

---

[88] M. LOSCO, « Forme brève », *loc. cit.*, p. 49.
[89] « D'une manière générale, la rapidité et le synthétisme faisaient partie de l'esprit de l'époque, en tant que nouveaux mythes de la civilisation moderne. » Giovanni LISTA, *op. cit.*, p. 188.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

des grandes villes appelle une rapidité qui peut se trouver dans des formes cabaret, dans la succession des numéros :

> Le principe du démantèlement de la cohérence dépend de la transformation de l'expérience quotidienne, impossible à transcrire par une forme théâtrale apaisante et limpide. Otto Julius Bierbaum note en 1900 : « L'homme de la ville aujourd'hui […] a les nerfs de la variété ; il n'a encore que rarement la possibilité de suivre de grands complexes dramatiques ; il ne peut que rarement accorder sa sensibilité sur une totalité pendant trois heures de théâtre […] » Il est clair que le principe formel de la succession de numéros va directement de pair avec la structure temporelle de la représentation théâtrale. Une perception, devenue impatiente, de la grande ville exige une accélération que l'on veut retrouver dans le théâtre. Le rythme du vaudeville avec ses techniques de la pointe rapide, la concision et la plaisanterie, ne demeure pas sans effet sur les formes théâtrales « plus nobles »[91].

Sous ces désirs d'accélération on décèle l'idéologie du mouvement. Peter Sloterdijk donne une définition éclairante du « progrès » qui traverse notre « modernité » :

> […] le progrès est mouvement vers le mouvement, mouvement vers plus de mouvement, mouvement vers une plus grande aptitude au mouvement. C'est seulement parce qu'il en est ainsi que dans la modernité, l'éthique peut directement naître de la cinétique[92].

Le même Sloterdijk observe un peu avant :

> Quand il est question de progrès, on pense au motif fondamental cinétique et cinesthésique de la modernité qui ne vise qu'à libérer l'automouvement de l'homme de ses limites. […] C'est une caractéristique des processus progressistes de commencer par des initiatives éthiques pour continuer dans un automatisme cinétique[93].

L'idéologie de notre modernité se traduit par cet « automatisme cinétique » dont Gilles Châtelet décrit ironiquement les limites dans *Vivre et penser comme des porcs* :

> Jeunes nomades, nous vous aimons ! Soyez encore plus modernes, plus mobiles, plus fluides, si vous ne voulez pas finir comme vos ancêtres dans les champs de boue de Verdun. […] Le « jeune plein d'énergie » est donc censé incarner la modernité et donner l'exemple face aux « ringards » et aux « conservateurs rigides » qui montrent peu d'enthousiasme pour la fluidité […][94]

---

[90] F. T. MARINETTI, « Le Manifeste des auteurs dramatiques futuristes », cité par Giovanni LISTA, in *La Scène futuriste*, Paris, CNRS Éditions, 1989, p. 113.
[91] H.-T. LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 93.
[92] Peter SLOTERDIJK, *La Mobilisation infinie*, trad. H. Hildenbrand, Paris (Frankfurt am Main), Christian Bourgois Éditeur, (Essais Points Seuil), (Suhrkamp Verlag), 2000 (1989), p. 35.
[93] IDEM, *ibidem*, p. 33.
[94] Gilles CHATELET, *Vivre et penser comme des porcs*, Paris, Gallimard (Éditions Exils), coll. Folio actuel, 1998, p. 87.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Cet automatisme cinétique se fonde sur l'accroissement des capacités de déplacement des corps, la fascination pour les machines constituant le socle d'un culte voué à la mobilité.

On ne peut donc comprendre pleinement ce développement des formes brèves sans prendre le temps de réfléchir au paysage culturel que nous habitons — et qui nous habite : « Le fait d'être environnés de fragments, d'empilements, de flashes, on y répond à notre manière depuis le début du siècle »[95], dit Philippe Minyana à propos des auteurs et des futuristes en particulier.

J'aimerais donc poser les grandes lignes problématiques de ce paysage culturel, avant d'observer, dans la seconde partie, le détail des liens (le « à notre manière » de Minyana) entre les textes du corpus et les questions que nous allons nommer à présent — autant que faire se peut, car cette démarche qui consiste à relier un état du monde et sa représentation dans la matière artistique est délicate.

Les représentations du monde qui nous parviennent par le biais de la sphère médiatique et culturelle, au sens large, et ce que nous vivons dans ce monde, en tant qu'individus au sein de celui-ci, constituent deux aspects de notre réalité qui cheminent ensemble de plus en plus fréquemment, quotidiennement. La paroi entre l'expérience du monde (ce que nous vivons dans ce monde) et le récit du monde (ce qu'on nous raconte de ce que nous vivons) est de plus en plus poreuse. Et ce récit du monde tel qu'il nous est majoritairement livré est fondamentalement bref. Les entités qui nous content ce monde ne cessent de se succéder à un rythme effréné. Certes, l'idéologie de la locomotion continue à nous marquer ; mais c'est surtout la mobilité des « informations » qui caractérise le paysage des formes brèves de notre époque. En cela, on observe une véritable évolution par rapport au début du siècle dernier. L'avènement de la « société de communication » signale que nous sommes passés dans un monde où les « informations », et donc des récits (constitués de matériaux et de syntaxes visuels, écrits, sonores) se multiplient de manière exponentielle du fait même que leurs modes de transmission, les canaux technologiques qui les véhiculent et les font exister, permettent leur diffusion incessante. Marc Le Bot remarque ainsi :

[95] Entretien avec Philippe Minyana du 3 octobre 2006.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> Le lien social devient idéalement : que tout communique avec tout ; que la communication de « données » ou « informations » se fasse partout et vite ; qu'aux dialogues se substitue l' « interactivité » permise par le système ; qu'êtres et choses, le long des réseaux, soient les nœuds et les relances de la communication. […] [96]

Giorgio Agamben va encore plus loin quand il écrit que « toute communication est avant tout non pas communication d'un commun mais d'une *communicabilité*. »[97] C'est la capacité même des informations (comprises au sens large) à se couler dans le flux, qui décide de leur existence. Toutes proportions gardées, nous verrons que les textes du corpus possèdent aussi ces qualités de mobilité. Les textes théâtraux de format court ou très court circulent facilement au sein des compagnies, des publics, des institutions, des établissements d'enseignement, en grande partie grâce au peu de temps qu'ils demandent pour être lus, saisis, travaillés, testés. Le format court confère à ces textes une motilité[98] qui les inscrit foncièrement dans la modernité.

Le mouvement comme valeur est donc très intimement lié à une esthétique de la brièveté (que l'on pense au zapping, à l'abrutissement face à la nouveauté, ou bien encore au jeunisme). Déjà on constatait ce rapport entre vitesse et durée courte chez les futuristes :

> À la base de l'intuition d'un théâtre synthétique il y avait eu la vitesse considérée comme une valeur absolue par la vision futuriste du monde. La rapidité de l'expression, et donc la poétique des petites formes, en découlaient naturellement[99].

Cette exigence oppressante de renouvellement incessant impose qu'il y ait un maximum de mouvement afin de faire circuler au plus vite ce qui occupe le devant de la scène, qu'elle soit médiatique ou spectaculaire. Une norme contemporaine veut que nous ayons le sentiment constant de voir et d'entendre « autre chose ». Nous savons pourtant que ce sentiment s'épuise extrêmement vite, puisqu'il ne cesse de travailler à sa propre perte, emporté par sa fuite en avant qui est sa raison d'être. D'où le fait que l'arrêt, la stase, — sans doute par réaction — propices à une saisie du sens, constituent des matrices d'écriture assez présentes dans les textes du corpus.

---

[96] Marc LE BOT, « L'Art médiatique », in *Esprit*, n° 138, Paris, mai 1988, p. 42.
[97] Giorgio AGAMBEN, *Moyens sans fins Notes sur la politique*, trad. par la rédaction de la revue *Futur antérieur*, n° 15 (1993), Éditions Payot et Rivages (2002), p. 21.
[98] Motilité : faculté de se mouvoir. Mobilité : caractère de ce qui peut se mouvoir ou être mû.
[99] G. LISTA, *op. cit.*, p. 199.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Fictions brèves médiatiques et textes théâtraux brefs

Il peut être intéressant de resserrer le champ d'application de cet emballement cinétique aux questions concernant les récits ou fictions. Sur ce qui fait fiction, on peut partir du constat de Jacques Rancière :

> Le réel doit être fictionné pour être pensé. […] Écrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité. Cela n'a rien à voir avec aucune thèse de réalité ou d'irréalité des choses. […] La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des « fictions », c'est-à-dire des réagencements *matériels* des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire[100].

Quelles sont les conséquences de cette affirmation — que le réel doit être fictionné pour être pensé — comprise dans l'univers communicationnel évoqué plus haut ? Première conséquence : une succession quasi-ininterrompue de mini-scénarios contant le monde nous parvient quotidiennement, c'est ce qu'on appelle « l'actualité ». « On sait que l'actualité est une construction du système de l'information, et non l'inverse »[101], nous dit Gérard Leblanc dans son ouvrage *Scénarios du réel*. Le terme de « scénario »[102], appliqué au traitement de l'actualité, a ceci d'intéressant qu'il semble impliquer un automatisme, un réflexe d'anticipation, une compulsion de répétition[103]:

> Avec d'infimes et dérisoires variantes, les mêmes événements se répètent à n'en plus finir. La machine de l'information recense, à ne jamais s'en lasser, les mêmes infractions aux lois, ou prétendues telles, de la nature et de la société. Et le même schéma narratif — ordre / perturbation / conflit / dénouement — nourrit la plupart des scénarisations[104].

Au point que « la réalité factuelle est évacuée dès qu'une structure dramatique préalable à sa saisie est plaquée sur elle. »[105]

---

[100] Jacques RANCIERE, *Le Partage du sensible esthétique et politique*, Paris, La fabrique-éditions, 2000, pp. 61-62.
[101] G. LEBLANC, *Scénarios du réel*, *op. cit.*, t. 2, p. 12.
[102] « Le terme de « scénario » a d'abord appartenu au vocabulaire du théâtre — où il a commencé par désigner la scène et son organisation scénographique —, avant d'appartenir à celui du roman puis à celui du cinéma où il a fini par désigner la continuité dialoguée du film. » IDEM, *ibidem*, t. 2, p. 9.
[103] Expression de Bernard Stiegler (cf. infra p. 52).
[104] ID., *ibid*., t. 2, p. 36.
[105] ID., *ibid*., t. 2, p. 37.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

À partir du format court ou très court comme point commun, nous pouvons penser les différences entre les fictions du corpus et les fictions médiatiques[106]. Les multiples zones de porosité entre ces deux types de fictions de format court confèrent l'intérêt de cette démarche comparative. Tout d'abord, il me semble que le geste d'écriture de bon nombre d'auteurs du corpus — ayant l'actualité pour matière ou impulseur — se révèle, précisément, au prix d'un pas de côté vis-à-vis de ce réflexe : plaquer une structure dramatique bien connue sur la réalité. En ce sens, l'affirmation d'un point de vue original, d'un angle d'attaque net et conscient, et surtout d'un style d'écriture, me semblent constituer quelques unes des marques nécessaires (mais non encore suffisantes) pour différencier le traitement journalistique du traitement artistique. Cette divergence de démarche dans l'appréhension d'une matière commune ne doit cependant pas nous cacher que des divergences se jouent aussi au niveau même du choix de ces matières à fiction[107].

Ensuite, des différences fondamentales se jouent aussi sur deux autres plans : les objectifs de ces deux types de textes courts et les modes de leur diffusion et de leur présence dans l'espace public et privé.

> C'est le propre de la narration d'effacer l'idée même que le monde soit fragmentaire : elle n'a sans doute pas d'autre but, et c'est là l'essentiel de la jouissance qu'elle procure. Elle comble les vides et ne joue des ellipses que dans l'éclat des transitions[108].

Les fictions brèves médiatiques peuvent être conçues comme ces narrations qui effacent le fait que le monde est fragmentaire, les textes du corpus comme des narrations qui exhibent leur aspect incomplet. On peut aussi interpréter ce phénomène dans la perspective du théâtre « postdramatique » d'Hans-Thies Lehmann :

> Manifestement, dans un théâtre postdramatique, se trouve enfermée l'exigence d'une perception ouverte, éclatée, fragmentée plutôt que l'approche uniformisante et globalisatrice. […] Marianne van Kerkhoven […] a — dans son

[106] Le texte *En trop* de Roland Fichet constitue un bon exemple d'écart entre ce qui se dit dans les médias et ce que peut en faire un auteur. À partir de la question de la limitation des naissances en Chine, Fichet écrit un texte centré sur les jeunes hommes chinois qui se retrouvent seuls car il n'y a pas assez de femmes pour eux, ils sont en trop. J'analyse plus loin cet exemple dans le détail (voir infra p. 151).

[107] Cette remarque étant liée en grande partie à ce que nous avons dit avant : tel fait d'actualité sera plus volontiers traité par les médias, à cause de son aptitude à être scénarisé facilement, alors que ce même fait pourra être délaissé par un auteur pour la même raison, par souci de l'écart.

[108] Daniel OSTER, « Fragment (littérature) », in *Encyclopaedia Universalis*, 1999.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> essai *Le poids du temps* — établi un rapport entre les nouveaux langages théâtraux et la théorie du chaos qui prétend que la réalité consiste davantage en des systèmes instables que dans des circuits hermétiques ; les arts y répondraient par une pluralité de signifiés, une polyvalence et une simultanéité, le théâtre avec une dramaturgie fixant plutôt des structures partielles qu'un modèle général. On sacrifie la synthèse pour, d'un autre côté, atteindre une densité en des moments intenses[109].

On verra pourtant que, dans l'optique de la forme brève, « synthèse » et « densité » ne sont pas forcément incompatibles, loin s'en faut. Tout dépend de l'échelle de perception à laquelle on se place.

Enfin, une autre différence fondamentale se joue au niveau des modalités divergentes de temporalisation :

> L'art en général est ce qui cherche à faire temporaliser autrement, à faire que le temps de la conscience du *je*, que soutient le fonds conscient de sa mémoire incarnée, soit toujours diachronique, et libère, en l'affirmant, l'inattendu narcissique de sa singularité projetable dans un *nous* par l'intermédiaire de *l'écran que constitue toute œuvre d'art*.
>
> Ceci est une expérience. Mais la télévision cherche au contraire à synchroniser les consciences, c'est à dire à les annuler comme consciences, en les enfermant dans la modalité la plus pauvre qui soit de la compulsion de répétition. Tel est le *contrôle par les affects* dans les sociétés de contrôle[110].

Autrement dit, le flash publicitaire tendrait à synchroniser les consciences des individus, tandis que le flash littéraire, théâtral, tendrait à les singulariser. Pour développer ce qu'écrit Stiegler, j'emprunterai l'expression « à l'affût des temps morts »[111] à Gilles Châtelet pour définir, en opposition à ce processus de synchronisation des consciences, l'espace des fictions qui nous intéressent. J'avancerai l'hypothèse suivante : les temps morts jouent un rôle décisif dans la constitution de ces espaces contemporains de la singularisation, de la subjectivité.

---

[109] H.-T. LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, pp. 129-130.

[110] Bernard STIEGLER, *De la misère symbolique 1, l'époque hyperindustrielle*, Paris, Éditions Galilée, 2004, p. 182. Hans-Thies Lehmann fait une analyse qui va dans le même sens : « Le bombardement permanent des images et des signes, associé à une scission toujours plus grande entre la perception et le contact corporel réel par les sens n'entraîne t-il pas, à long terme, les organes à enregistrer de manière toujours plus superficielle ? On peut poser la question. Si, avec Freud, on admet que les impressions s'inscrivent comme traces et frayages dans les différents systèmes de l'appareil psychique, il y a donc des raisons de craindre que l'accoutumance à la répétition permanente d'impressions, en fin de compte, sans rapport les unes avec les autres, ne mène à ce que se dépose dans le psychisme des frayages toujours plus plats, que le comportement émotionnel comme tel se fasse lui aussi plus « superficiel », que la défense contre les stimuli devienne toujours plus imperméable. » H.-T. LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 140

[111] G. CHÂTELET, *op. cit.*, p. 90 : « La *production de type mécanique*, avec ses ruptures de stock, ses files d'attente et ses ordres handicapés par la discontinuité, a dû s'incliner devant l'élégante fluidité de la *production en réseaux*, qui, entre autres avantages, éliminait le problème préoccupant de la flânerie ouvrière toujours à l'affût des " temps morts ". »

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Il est important de garder en mémoire cette opposition de démarche (auteur, singularisation / publicitaire, synchronisation), car elle incarne de véritables enjeux pour les écritures théâtrales brèves contemporaines.

Enfin, pour terminer ce portrait rapide de l'association brièveté/modernité, on doit signaler comme un fait capital la prégnance de l'esthétique de l'audiovisuel. Déjà les futuristes se fixaient comme but de « soutenir la concurrence du cinématographe » :

> Nous sommes convaincus que mécaniquement, à force de brièveté, on peut créer un théâtre absolument nouveau en parfaite harmonie avec notre sensibilité moderne, laconique et rapide. Nos pièces n'auront pas d'actes, mais des instants, c'est-à-dire qu'ils dureront quelques secondes. Par cette brièveté essentielle et synthétique le théâtre futuriste pourra soutenir et même vaincre la concurrence du cinématographe[112].

Les représentations cinématiques concourent à modeler fortement la sensibilité contemporaine. Au point que Jean-Marc Lanteri peut se demander, à propos des pratiques théâtrales, si l'on n'assiste pas à une « cinémation de l'écriture »[113] au sens où l'image cinématique serait assimilable par les dramaturgies contemporaines, où le montage se généraliserait, et où il y aurait une affirmation de l'écriture séquentielle, sous l'influence du scénario[114]. Les influences audiovisuelles semblent capitales en ce sens qu'elles traduisent une forme d'accomplissement de la modernité comprise comme éthique du mouvement (voir sur ce point Peter Sloterdijk plus avant).

Nous en avons à présent terminé avec ce portrait d'un héritage. Il est donc temps de se pencher sur ceux qui héritent, les auteurs du corpus.

---

[112] F. T. MARINETTI, cité par Giovanni LISTA, in *La Scène futuriste*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1989, p. 143.

[113] Jean-Marc LANTERI, « Unité et fragment du texte dramatique : à l'épreuve du cinéma », in *Études Théâtrales*, n° 24-25…, *op. cit.*, pp. 33-42.

[114] Il faudrait à ce sujet distinguer les esthétiques du cinéma, de celles mises en œuvre dans les séries télévisées.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

II – La question du « retour des auteurs »

1 – Mais où étaient-ils partis[115] ?

Visibilité de l'écrivain, pâleur de l'auteur dramatique

Il est courant de trouver, dans les divers ouvrages et articles consacrés aux écritures dramatiques contemporaines françaises, l'expression de « retour des auteurs ». Il est difficile de savoir qui le premier a employé cette formule pour qualifier le fait qu'il y aurait un nouvel élan dans les écritures théâtrales vers le milieu des années quatre-vingts. Ce que l'on peut dire c'est que cette formule présuppose que les auteurs étaient partis. Qu'ils étaient présents, et visibles, dans le paysage théâtral de l'après-guerre, qu'ils ont disparu à la fin des années soixante, puis durant la décennie suivante (ou sont devenus moins visibles), puis qu'ils sont revenus au début des années quatre-vingts (visibles à nouveau).

En effet, c'est plutôt sous l'angle des conditions de visibilité des auteurs qu'il convient d'aborder la question. Sur cette problématique des différents stades de visibilité on peut suivre les analyses de Michel Vinaver qui portent sur la crise de l'édition théâtrale à la fin des années soixante-dix. On trouve dans *Le Compte-rendu d'Avignon*[116] toute une série de résultats chiffrés et d'analyses précises sur la situation de l'édition théâtrale et des auteurs de théâtre. Revenant sur cette enquête qui lui avait été confiée par le Centre National des Lettres, Michel Vinaver en rappelle les conditions en 1988 dans un article intitulé « La mise en trop »[117] :

> […] un questionnaire avait été adressé à cent six auteurs — à peu près tous ceux qui sont en activité en France ; soixante-treize réponses ont été reçues et

[115] Je ne compte pas m'étendre sur la situation des auteurs dans les années 1970. Les éléments fournis sont surtout là pour rappeler le contexte qui prélude au « retour des auteurs », cette nouvelle présence des auteurs étant une raison majeure pour expliquer l'existence de notre corpus.
[116] Michel VINAVER, *Le Compte-rendu d'Avignon*, Centre National des Lettres/Actes Sud, 1987.
[117] Michel VINAVER, « La mise en trop », in *Écrits sur le théâtre 2*, L'Arche Éditeur, 1998. L'ouvrage regroupe des textes de Michel Vinaver, soit inédits soit publiés de façon dispersée, couvrant les années 1982 à 1998.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> analysées. À partir de ces réponses il a été possible de tracer le profil générique de cette population […] [118]

Puis il précise que l'enquête a mis en lumière le fait suivant :

> […] deux tiers des auteurs dramatiques de langue française aujourd'hui se considèrent avant tout comme des hommes de théâtre — *homo theatralis* — et accessoirement seulement comme des écrivains. […] Souvent, l'écriture se relie pour eux à un projet précis de production dans lequel ils sont associés. Le texte, même s'ils y attachent une grande importance tend à être *au service* de la représentation. […] Par contraste, un petit tiers seulement des auteurs se perçoivent avant tout comme des écrivains, dans ce sens qu'ils considèrent leur texte comme étant un objet littéraire accompli en tant que tel, ayant une existence autonome, indépendamment de toute représentation scénique[119].

Ce serait donc en partie à cause de la dualité intrinsèque de l'activité d'auteur dramatique que la visibilité de cette espèce tendrait à faiblir dans le paysage théâtral des années soixante-dix. Dualité au demeurant complètement assumée et même revendiquée.

Mais cette image que les auteurs de théâtre ont d'eux-mêmes, et qu'ils mettent en avant, est-elle propre à cette population, les auteurs des années soixante-dix/quatre-vingts ? est-elle la marque d'une génération ? À juste titre Michel Vinaver note que :

> Tout conduit […] à faire l'hypothèse d'une *mutation* qui aurait eu lieu au cours des quelques dernières décennies, portant sur la répartition des auteurs dramatiques entre les deux espèces. Une pareille enquête, si elle avait été conduite sur la population des auteurs de théâtre des années 50, aurait sans doute abouti à un tableau inversé : majoritairement, ceux-ci étaient, avant tout, des écrivains ; tandis que, majoritairement, les auteurs d'aujourd'hui sont les enfants de la révolution qui a hissé la pratique scénique au sommet de la hiérarchie des composants de la chose théâtrale, et ravalé le texte à un statut de relative dépendance[120].

Puis Michel Vinaver cite les auteurs de théâtre les plus connus qui précèdent la génération marquée par la révolution scénique : Claudel, Camus, Genet, Beckett, Cocteau, Sartre, Giraudoux, etc. et précise que « tous ces auteurs dramatiques étaient des écrivains *généralistes* […] dont une partie seulement de la production prenait la forme de pièces de théâtre. »[121] C'est ainsi que l'écrivain confère sa visibilité à l'auteur de théâtre qu'il est par moments, mais que l'auteur de théâtre, et seulement de théâtre, a peu de chances d'accéder à la visibilité de l'écrivain.

---

[118] IDEM, *ibidem*, pp. 138-139.
[119] ID., *ibid.*, p. 139.
[120] ID., *ibid.*, pp. 139-140.
[121] ID., *ibid.* p. 140.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Les années soixante-dix : idéologies collectives, pratiques scéniques, auteurs discrets

L'année 1968 cristallise la contestation du rôle social et politique des institutions théâtrales (crise au festival d'Avignon, occupation du Théâtre de l'Odéon). La figure d'un auteur dramatique — individu qui prend la parole plutôt que de la laisser aux femmes, jeunes, ouvriers, etc.[122] — ne fait pas bon ménage avec les idéologies collectives qui portent le mouvement. Une « suspicion pèse sur l'écriture, cet acte solitaire et vaguement élitiste »[123] comme l'écrit Jean-Pierre Ryngaert à propos de cette période. Jean-Pierre Engelbach, futur fondateur des Éditions Théâtrales en 1981 chez Édilig, résume sa perception de l'époque :

> […] On programme alors une majorité de textes classiques que l'on « revisite » ; on adapte pour la scène nombre de textes non théâtraux (essais, romans, nouvelles) ; on convoque des équipes de comédiens pour de longues séances d'improvisation, matière première mouvante de spectacles dits de « création collective ». C'est l'époque où l'on affirme avec force qu'*il n'y a plus d'auteurs*. Le développement de ce que l'on commence déjà à nommer du terme d'*écriture scénique*, se fait, il faut bien le dire, aux dépens de l'écriture dramatique, et de ses auteurs vivants, relégués, la plupart du temps, au rôle de dramaturge ou d'assistant[124].

Et Roland Fichet la sienne en tant que jeune auteur (il a 25 ans en 1975) :

> Il y a dans ces années-là une sorte de défiance vis-à-vis de la littérature théâtrale, de l'acte artistique littéraire, quelque chose comme une culpabilité politique. La conséquence pour moi c'est que je n'ose m'affranchir de cette convocation idéologique et écrire une pièce de théâtre sur un sujet purement personnel. Je ne franchirai le pas qu'en 1983, en écrivant *De la paille pour mémoire*. Pendant presque dix ans j'écris des textes qui répondent à cette commande intériorisée ; d'un certain point de vue je perds dix ans[125].

Point de vue complété par Jean-Pierre Ryngaert :

> Le déficit de cette époque n'est donc pas un déficit en « écritures » mais en auteurs nouveaux, tout simplement parce qu'ils ressentaient qu'il n'y avait plus de place pour eux sur le terrain de l'innovation. Ils étaient condamnés à leur tour d'ivoire s'ils persistaient à écrire, ou à une sujétion à l'institution dont la

---

[122] Par ailleurs, les notions de « droit d'auteur » et de « propriété intellectuelle » tirent l'auteur du mauvais côté : celui de la bourgeoisie.

[123] Jean-Pierre RYNGAERT, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. X (avant-propos).

[124] Jean-Pierre ENGELBACH, « Trois questions à Jean-Pierre Engelbach, directeur des éditions Théâtrales », in *Alternatives théâtrales*, n° 61, « Écrire le théâtre aujourd'hui », Bruxelles, juillet 1999, p. 96.

[125] Entretien avec Roland Fichet du 26 juillet 2005.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

préoccupation n'allait pas vraiment dans le sens de l'expérimentation dramaturgique[126].

Enfin, le théâtre-document, le happening, plus globalement les théâtres d'intervention ou encore la mise en scène de textes non dramatiques, concourent, chacun à leur manière, à restreindre la place et la nécessité de l'auteur dramatique dans les années soixante-dix.

Les seuls auteurs qui parviennent à imposer leur marque un peu durablement au cours de cette période le font de façon apparemment paradoxale, puisque le théâtre dit « du quotidien » s'appuie sur une discrétion des signes de la composition littéraire. Pour autant, ce travail de composition est bien présent, même s'il repose sur l'effacement des marques de littérarité visant à faire entendre sans artifice la voix des « petites gens ». À propos de ce phénomène, ce qui me semble intéressant à retenir pour notre sujet, ce sont par exemple les stratégies de montage des répliques chez Michel Vinaver. On y trouve des effets de raccourcis saisissants, des chausses-trappe syntaxiques, des ellipses narratives, toute une panoplie de procédés amplement utilisés par les textes théâtraux brefs du corpus. Le fait de saisir les micro-événements du quotidien, ne laissera pas non plus insensible la génération d'auteurs qui nous intéresse. Je reviendrai sur ces filiations dans la deuxième partie de cette thèse.

2 – Nouvelle présence des auteurs

Dans la première moitié des années 1980, une série de facteurs va contribuer à modifier le paysage théâtral en faveur d'une présence renouvelée des auteurs. Au cours des années 1990 et 2000, les efforts entamés vont globalement se renforcer en même temps que de nouvelles initiatives vont être prises, tant au niveau de l'État, que des théâtres, des maisons d'édition, ou des universités.

C'est dans ce paysage favorable aux écritures et aux auteurs que vont proliférer les textes théâtraux brefs.

[126] J.-P. RYNGAERT, *op. cit.*, p. 40.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Nouvel essor de la politique culturelle

À l'arrivée du gouvernement socialiste, le premier budget de la direction du Théâtre et des Spectacles obtient une augmentation d'environ 80% entre 1981 et 1982[127]. Selon Robert Abirached la situation des auteurs est alors extrêmement préoccupante : « victimes, donc, les auteurs. Au début des années 1980, ils ont atteint le fond du tunnel. »[128] Des mesures sont donc prises rapidement :

> […] en décidant, à partir de 1982, de mettre en place des aides diversifiées à l'écriture dramatique, qui renforçaient parfois en les remaniant des incitations antérieures et qui, sur d'autres points, apportaient de sensibles innovations […] [129]

En 1982, fait important dans ces dispositifs d'aides publiques, le Centre National des Lettres met en place une commission spécialisée, présidée par Michel Vinaver puis par l'éditeur Christian Bourgois, entérinant le théâtre comme un secteur à part entière de cette institution. Plus globalement, Robert Abirached précise les grandes lignes de cette politique à destination des auteurs :

> Il s'agissait d'abord d'encourager l'écriture théâtrale, en sollicitant des écrivains venus des horizons les plus divers, y compris poètes, romanciers ou scénaristes. La direction du Théâtre et des Spectacles institua donc un système de commandes, destiné à accueillir les demandes des organismes théâtraux ou les projets directement présentés par des auteurs confirmés : de 1982 à 1989, 198 contrats furent ainsi signés avec 169 auteurs, avec un pourcentage d'échecs d'environ 10%, tandis que le tiers des pièces écrites était porté à la scène dans des délais relativement courts[130].

Il est intéressant de noter ici que ce premier remède mis en place répond aux constats de Michel Vinaver que nous avons exposés plus haut : à savoir qu'il s'agit bien avant tout d'une question de visibilité des auteurs de théâtre, puisque la mesure consiste à attirer des auteurs en activité dans d'autres champs que dans l'écriture théâtrale vers cette écriture afin de redorer son blason. Au cœur de cette articulation du politique et de l'esthétique, se joue un phénomène tout à fait remarquable eu égard à notre sujet, car on ne peut pas dire que la nouvelle présence des auteurs de théâtre se construise sur l'arrivée massive d'écrivains, de romanciers ou de poètes qui n'auraient pas eu l'écriture théâtrale comme activité

---

[127] Voir Robert ABIRACHED, *Le Théâtre et le Prince, I. L'embellie 1981-1992*, Actes Sud, 2005 (Plon 1992), p. 17.
[128] IDEM, *ibidem*, p. 191.
[129] ID., *Ibid.*, p. 192.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

centrale, et qui s'y attelant, lui auraient apporté des outils littéraires inusités. Il semble que ce soit plutôt un mouvement inverse qui s'est enclenché dans les années 1980 et 1990, à savoir que ce sont bien des auteurs de théâtre qui sont allés emprunter des procédés, des structures, des modes narratifs à d'autres formes littéraires pour revivifier l'écriture théâtrale. Au point qu'aujourd'hui — et particulièrement au sein du corpus — il est parfois nécessaire de voir écrit « théâtre » sur certains ouvrages pour se persuader qu'il s'agit de textes destinés à la scène, si l'on a ouvert le livre et que l'on a commencé à le parcourir, avec en arrière-plan mental un schéma de recherche de signes fondé sur des modèles d'écritures théâtrales traditionnelles. Mais là réside justement un des intérêts majeurs des écritures théâtrales contemporaines : dans le trouble des frontières qu'elles instaurent. J'y reviendrai amplement ; finissons pour l'instant de nommer les mesures en faveur des auteurs. Toujours de 1982 à 1989 :

> […] le CNL accordait 146 bourses à des écrivains, dont 24 étaient affectées à des « années sabbatiques ». À partir de 1988, le Théâtre National de Chaillot instituait son propre circuit de commandes, tandis que la Fondation Beaumarchais, créée par la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, fondait le sien sur une structure de parrainage. La même année, la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon[131] […] inaugurait des cycles de résidences d'auteurs […]. En 1982, […] il était devenu indispensable de permettre aux auteurs qui le désiraient de se passer de l'entremise des metteurs en scène et de demander en leur nom propre un concours à la production de leurs ouvrages, […] Bilan : sur les cinq ou six-cents demandes présentées chaque année, une soixantaine sont régulièrement retenues pour des aides à la production […] [132]

Multiplication des comités de lecture, les E.A.T., le nouveau souffle de l'édition

Les comités de lecture, comme celui du Théâtre de la Colline, de Théâtre Ouvert, ainsi que ceux de nombreux Centres Dramatiques Nationaux[133], les mises

---

[130] ID., *Ibid.*, p. 193.

[131] On peut signaler à cette occasion la création en 1991 de la revue du Centre National des Écritures du Spectacle *Les Cahiers de Prospéro* centrée sur les écritures théâtrales contemporaines animée par un comité de rédaction composé majoritairement d'auteurs (Eugène Durif, Roland Fichet, Didier-Georges Gabily, Philippe Minyana, Jean-Marie Piemme, Noëlle Renaude).

[132] R. ABIRACHED, *op. cit.* pp. 193-194.

[133] Cette liste est loin d'être exhaustive. On peut se reporter aux pages 193 à 197 de l'ouvrage de Robert Abirached pour obtenir des compléments. Ou bien encore, pour des informations plus récentes voir, par exemple, le site de l'association Aux Nouvelles Écritures Théâtrales : http://www.aneth.net/aut_fiche_1.htm ou celui du Ministère de la Culture où figure un « mémento à l'usage des auteurs dramatiques » listant la majorité des aides à l'écriture, au montage des textes, énumérant la liste des principaux comités de lecture ou encore des principales manifestations consacrées aux écritures contemporaines. Ou bien enfin on peut se reporter à la brochure éditée par

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

en ondes de France Culture, divers festivals consacrés aux écritures contemporaines (« Jeux d'écritures » à Poitiers, ou encore le « Printemps des auteurs » à Montluçon), constituent autant d'initiatives qui contribuent à créer un « appel d'air » vers les auteurs, en même temps qu'elles suscitent des vocations. On peut d'ailleurs dire, sans trop de risques de se tromper, que toutes ces créations de zones de visibilité et d'écoute pour auteurs vivants, n'ont depuis lors pas cessé de se multiplier au cours des années 1990 et 2000 (on peut ainsi citer, entre autres, le rendez-vous annuel de « la Mousson d'été » à Pont-à-Mousson, depuis 1992). L'acte d'aboutissement — au moins symbolique — étant sans doute la création de l'association des Écrivains Associés du Théâtre (E.A.T.) en juin 2000, dont les objectifs se définissent ainsi : « être mieux perçu, être mieux produit, être mieux rémunéré »[134]. Cet organisme témoigne de la volonté d'organisation et de reconnaissance dont font preuve les auteurs actuels. Il se définit clairement comme l'interlocuteur représentatif des auteurs de théâtre en exercice vis-à-vis des pouvoirs publics et des professionnels du théâtre. La nomination de Jean-Michel Ribes (premier président des E.A.T.)[135] à la tête du Théâtre du Rond-Point en novembre 2001 — et sa reconduction fin 2006 —, avec pour mission de n'y programmer que des auteurs vivants, traduit de fait le poids de cette association dans le paysage théâtral.

En regard des 106 auteurs en activité recensés par Michel Vinaver en 1986 à l'occasion de son enquête (voir précédemment), on peut citer les 325 auteurs

---

le Théâtre de la Tête noire en lien avec les E.A.T. « Réunion nationale des comités de lecture – Compte-rendu » (6 avril 2005 à Saran) qui recense 44 comités de lecture.

[134] Article 2 des statuts de l'association (source : www.eatheatre.com) :
Objet de l'association :
- Favoriser la création (écriture et représentation) d'œuvres d'écrivains de théâtre vivants d'expression française
- affirmer la présence et la place de l'auteur dans les institutions et la vie théâtrale
- affirmer et améliorer ses droits
- élaborer un statut professionnel
- défendre ses intérêts moraux, matériels et d'image
- être un interlocuteur auprès de toutes les institutions, françaises, étrangères et internationales
- aller à la rencontre des publics
- promouvoir la circulation et la diffusion des œuvres
- conduire des débats artistiques
- favoriser les échanges et les partages d'expériences
- donner les moyens aux auteurs de former les formateurs aux écritures contemporaines (écoles de théâtre, conservatoires, établissements d'enseignement...)
- inventer un lieu de rencontres et de représentations théâtrales siéger dans les instances officielles de décision, et agir par tous moyens et toute activité se rapportant à l'objet principal.

[135] Les E.A.T. ont connu quatre présidents depuis leur création : Jean-Michel Ribes, Xavier Durringer, Michel Azama, et actuellement en fonction Jean-Paul Alègre.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

adhérents aux E.A.T. en septembre 2006[136]. Étant entendu que tous les auteurs en activité ne sont pas adhérents de cette association, on peut imaginer le nombre d'auteurs actuellement en activité (publiés et joués par des compagnies professionnelles) : sans doute pas loin du double, soit près de 600 auteurs de théâtre[137]. L'expression « auteur de théâtre » n'excluant pas que ces personnes soient aussi auteurs de romans, poèmes, etc.

En relation avec cette multiplication des auteurs, il faut parler du nouveau souffle des éditeurs de textes de théâtre[138]. En 1987, l'étude de Michel Vinaver se fonde sur des entretiens avec 24 éditeurs dont 5 « spécialistes » de l'édition de théâtre[139] : L'Arche, L'Avant-Scène, Papiers, Théâtrales, Théâtre Ouvert. Si cette enquête était reconduite aujourd'hui, il faudrait s'adresser à plus d'une trentaine d'éditeurs spécialistes[140]. Ce chiffre ne prenant pas en compte les éditeurs ayant publié moins de 10 ouvrages ni les éditeurs sur Internet qui se multiplient très rapidement — et qui contribuent à leur manière à diffuser les textes —, ni les éditeurs généralistes publiant occasionnellement du théâtre. Les trois plus gros éditeurs, Les Solitaires intempestifs, Actes-Sud Papiers et Théâtrales ont publié, depuis leur date de création respective[141], à eux trois, près de 1000 textes de théâtre contemporain, majoritairement d'auteurs écrivant en français[142].

Si elles ont chacune leur politique éditoriale, ces maisons n'en partagent pas moins des valeurs communes. Les objectifs annoncés par Théâtrales conviendraient sans doute à beaucoup de ces nouveaux éditeurs des années 1990/2000 :

---

[136] Les critères d'adhésion étant ainsi définis : « Être un écrivain de théâtre confirmé, avoir 3 pièces jouées par des compagnies professionnelles et au moins une éditée « à compte d'éditeur » ou être présenté par un parrain membre E.A.T. remplissant les conditions normales d'adhésion au moment du parrainage, à la décision du Bureau de l'association. » (Source : www.eatheatre.com.)

[137] Cette extrapolation se fonde sur les relevés de mon corpus (une bonne partie des auteurs étudiés ne sont pas inscrits aux E.A.T.).

[138] J'aborde la question spécifique de l'édition des textes brefs un peu plus loin (cf. infra p. 63 *sq*.)

[139] M. VINAVER, *Le compte-rendu…, op. cit.*, p. 21.

[140] Pour une liste quasiment (sans doute) exhaustive des éditeurs de textes de théâtre voir : http://www.scenepremiere.com/FSListeEditeur.html. Les chiffres que je donne pour le nombre d'éditeurs proviennent de ce site. On y trouve également une liste d'auteurs de théâtre impressionnante mais qui ne distingue pas les auteurs récents des auteurs anciens. Voir aussi pour une liste d'éditeurs : http://www.theatre-contemporain.net/editions/editionstheatrales.htm

[141] Les Solitaires intempestifs fondés en 1992 ; en 1987, Actes Sud reprend les activités de la société Papiers, spécialisée dans l'édition théâtrale et fondée par Christian Dupeyron. Édilig, fondé en 1981, devient Théâtrales en 1988.

[142] Voir http ://www.scenepremiere.com/FSListeEditeur.html.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> La publication de textes, la plupart du temps, avant même leur création reste[ra] la marque principale d'une politique éditoriale qui se propose de : découvrir de nouveaux auteurs en publiant leurs derniers textes, accompagner ceux déjà éclos dans leur processus d'écriture, témoigner des nouvelles dramaturgies de l'étranger et redonner à l'écriture théâtrale son statut littéraire[143].

Cette relative bonne santé de l'édition théâtrale s'appuie donc souvent sur une pratique militante (pour Jean-Pierre Engelbach par exemple), efficacement soutenue par des aides croissantes de l'État, *via* en particulier le C.N.L. ou les D.R.A.C. livre et lecture[144]. Il faut aussi souligner les aides financières nombreuses en provenance des régions, villes et départements, qui permettent à ces collectivités de s'inscrire activement dans la vie culturelle, de soutenir l'éditeur, l'auteur ou le festival local.

Le rôle des universités, la présence du texte et des auteurs dans l'enseignement

Aux aspects économiques visibles, à cette économie du visible, il convient d'apporter des compléments aux allures discrètes, à effets lents mais souvent puissants : la création et la multiplication des filières arts du spectacle — il en existe plus d'une quinzaine en France —, au sein des universités, participe pleinement à l'organisation de ce paysage avec auteurs vivants visibles. Nombre de ces filières, dans leur parcours d'études théâtrales, mettent en place des rencontres avec des auteurs, par le biais notamment d'ateliers d'écriture[145]. L'existence de ces ateliers permet des rencontres fructueuses entre les auteurs, les enseignants et les étudiants, autour d'une même préoccupation : la fabrique de l'écriture théâtrale[146]. Dédramatiser l'acte d'écrire, en lui redonnant toute sa matérialité et son humanité par la présence de l'auteur, étudier la mécanique de la langue, observer le fonctionnement des structures de l'écriture théâtrale, les inscrire dans l'histoire des textes, puis passer à l'acte par soi-même, écouter les

---

[143] Source : http ://www.editionstheatrales.fr/lamaison.php?page=historique

[144] Direction Régionale des Affaires Culturelles.

[145] Citons par exemple l'atelier d'écriture dramatique animé par Jean-Pierre Sarrazac à l'Institut d'Études Théâtrales, Université Paris III, dont l'objet est précisément la forme brève, comprise comme une « dimension importante de la modernité et de la "post-modernité" théâtrales. » (Extrait de la brochure des enseignements).

[146] On peut consulter sur ce point les deux articles passionnants de Michel Vinaver et Daniel Lemahieu publiés dans le numéro 1 de la revue *Études Théâtrales* : MICHEL VINAVER, « Ateliers d'écriture théâtrale à Paris III et VIII – compte-rendu » in *Études Théâtrales*, n° 1, « Théâtre et

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

retours critiques et reprendre son texte, ce sont quelques uns des enjeux des ateliers d'écriture. Ces travaux se fondent très souvent sur la production de textes courts, car ce format permet la multiplication des expérimentations. Nul doute que ces modes de rencontre entre les auteurs et les jeunes générations préparent le terrain réceptif des futurs spectateurs qu'ils seront : la fréquentation des auteurs facilite souvent la fréquentation des textes. On doit aussi signaler la création, à la fin des années 1980, puis la multiplication des filières A3 théâtre dans de nombreux lycées, ainsi que le fait symbolique souvent cité : la présence de *Chambres* et *Inventaires* de Philippe Minyana au programme du bac L3 (option théâtre) en 2000/2001.

Les ateliers avec les auteurs se réalisent également en dehors des établissements d'enseignement : nombre de compagnies ou de lieux d'accueil invitent des auteurs à venir aborder l'écriture avec leur public, sous la forme de lectures, rencontres, débats, comme le précise ici Philippe Minyana :

> Les écritures vont aussi, par la lecture, là où elles n'allaient pas avant : les prisons, les universités, etc. On est représenté de multiples façons par des enseignants, des étudiants, des chercheurs, etc.[147]

Les auteurs deviennent une « valeur porteuse », leur figure se révèle un atout non négligeable des théâtres auprès des spectateurs : les voilà devenus presque rentables. Certes leur présence est encore loin d'être considérée comme naturelle par bon nombre de professionnels du milieu, mais les années 1990/2000 marquent une évolution décisive, et en profondeur, du statut des auteurs de théâtre. Désormais, ils ne sont plus hors-jeu.

III – Le corpus

1 – Présentation et problématiques générales du corpus

Université », Louvain-la-Neuve, 1992, pp. 43-50 et : DANIEL LEMAHIEU « Faire faire la poésie dramatique – l'écrivant, l'écrivain, le meneur d'écriture (et le chœur) », pp. 51-61.

[147] Entretien avec Philippe Minyana du 3 octobre 2006.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Ce n'est qu'en ayant en tête ce paysage avec auteurs qu'il est possible à présent de développer les questions relatives à l'établissement d'un corpus de textes théâtraux brefs contemporains de langue française. En effet, la profusion de ces textes (à peu près 300 dans ce seul corpus, avec toutes les lacunes que celui-ci peut avoir du fait de sa méthode de constitution), s'explique par trois raisons essentielles. Tout d'abord, donc, les nouvelles conditions de visibilité des auteurs, depuis une vingtaine d'années, ont imposé la présence de ceux-ci dans les programmations. Il n'est plus possible aujourd'hui de tenir le même discours sur l'absence des auteurs vivants dans les programmes des théâtres. Une récente étude (juin 2007), menée par la S.A.C.D. (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) sur la programmation des Centres Dramatiques Nationaux (saisons 2003-2004 et 2004-2005), montre que les auteurs vivants sont présents dans 61% des spectacles[148]. Deuxième raison : sur le plan de la production, et de la représentation scénique, les formats courts offrent des capacités d'adaptabilité et de souplesse non négligeables. Troisième raison : ils permettent un accès facilité aux écritures contemporaines pour le grand public.

Mais ces trois aspects permettent d'envisager le corpus sous son aspect essentiellement quantitatif. Or, c'est dans le qualitatif que l'on doit maintenant se plonger. Je propose donc de commencer par faire un bilan de la lecture du corpus en listant une série de points remarquables, qui permettront de se faire une première idée des enjeux de ces écritures théâtrales brèves.

Je rappelle auparavant que les « formes brèves » qui nous occupent peuvent être définies ainsi : les textes théâtraux de format court (moins de trente minutes de lecture) ou très court (moins de dix minutes) écrits en français par des auteurs s'inscrivant dans le système d'édition et de production de ce pays. Le corpus commence au milieu des années quatre-vingts[149] et se termine en 2007. Mon étude porte ainsi sur la lecture comparée de 303 textes[150]. Ces derniers sont

---

[148] Voir : http://www.sacd.fr/actus/dossiers/sv/soutien_sv.asp. Mais notons néanmoins que cette étude ne prend pas en compte la programmation des autres lieux, comme les Scènes Nationales, qui sont beaucoup plus nombreuses.

[149] Le texte le plus ancien que nous prenons en compte date de 1984, il s'agit des *Rouquins* de Jean-Claude Grumberg (Actes Sud). Et le dernier recueil dans l'ordre chronologique du corpus s'intitule *25 petites pièces d'auteurs*, publié à l'occasion des 25 ans des Éditions Théâtrales en septembre 2007.

[150] Voir en annexe la bibliographie. Ce nombre ne comprend pas les textes commandés pour les *Naissances*, projet de onze ans du Théâtre de Folle Pensée, étudié en troisième partie.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

publiés, la répartition des modes de publication se faisant ainsi : 195 textes de plusieurs auteurs réunis au sein d'un recueil thématique ; 103 textes d'un même auteur réunis au sein d'un recueil ; 5 textes publiés seuls ou en duo (deux textes courts au maximum dans le même recueil). Ces textes ont généralement fait l'objet d'une ou plusieurs représentations professionnelles[151]. Je prends en compte ceux qui ont été publiés et pas forcément joués, même si l'immense majorité des textes qui constituent le corpus a été montée ou au moins lue en public (dans une proportion minime), la publication étant souvent la conséquence de ces représentations scéniques.

Questions d'appellations

Quels sont donc alors les enseignements et questions que l'on peut tirer de ce corpus ? Le premier constat que l'on peut faire, c'est que les notions de « court » ou de « bref » ont des acceptions assez souples : les textes du corpus vont de quelques lignes à plus d'une vingtaine de pages bien remplies. Pour fournir une idée de la variété des appellations, on peut opérer une distinction entre celles données par les éditeurs et celles données par les auteurs eux-mêmes.

Les appellations données par les éditeurs signalent, très majoritairement, que l'on a affaire à du théâtre (termes clairement indexés au registre traditionnel du théâtre) dont la durée est courte : « Courtes pièces d'auteurs », « Pièces d'auteurs en un acte », « Pièces courtes », « Petites pièces d'auteurs », « Petites scènes », « Brèves d'auteurs »[152]. On remarque néanmoins l'insistant souci d'annoncer qu'il s'agit bien de textes écrits par des « auteurs », comme si la chose n'allait pas de soi et qu'il fallait que le lecteur potentiel soit averti que la brièveté n'excluait pas la qualité — supposée — apportée par le terme d' « auteur ». J'y

[151] J'entends : montés par des compagnies professionnelles.

[152] Cette notion de « brèves » étant la seule appellation pouvant prêter à confusion sur la nature des textes du recueil. Liste des recueils concernés : *Courtes pièces d'auteurs*, Marseille, Éditions Crater, Bimestriel n° 32 Novembre/décembre 1999 ; *Petites scènes pour la démocratie. 5*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2003 ; *Des mots pour la vie. Pièces courtes*, Paris, Pocket, 2000 ; *La Baignoire et les deux chaises. Recueil de 15 pièces courtes*, Paris, les éditions de l'Amandier, 2005 ; *Pièces d'auteurs en un acte*, Marseille, Éditions Crater, Bimestriel n° 54 Juillet/août 2003 ; *7 Pièces courtes*, Marseille, Éditions Crater, Bimestriel n° 28 Mars/avril 1999 ; *Petites pièces d'auteurs. 1*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998 ; *Petites pièces d'auteurs. 2*, Paris,

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

vois également un symptôme de ce nouveau régime de visibilité des auteurs évoqué plus avant : ceux-ci doivent être nommés pour être visibles et reconnus.

Dans les appellations données par les auteurs à leurs textes, on observe souvent un souci de singularisation, ou, à tout le moins, la recherche de termes originaux, se différenciant des appellations purement génériques données par les éditeurs. Ce désir de signaler l'inscription des textes dans une filiation ou un genre particuliers peut constituer le premier signe du contrat de lecture proposé aux lecteurs. La posture esthétique de l'auteur vis-à-vis de la forme brève peut souvent transparaître d'emblée dans le choix du titre du recueil : « Six pièces minuscules », « Micropièces », « Dramaticules », « Fragments », « Pochade », « Esquisse », « Petites comédies rurales », « Drames brefs »[153], pour se limiter aux textes présents dans le corpus. Je reviendrai de manière ponctuelle sur telle ou telle appellation lorsque son analyse sera nécessaire au cours du développement.

Notons ce point commun entre la position des auteurs et celle des éditeurs : la plupart du temps, la couverture de l'ouvrage annonce que l'on a affaire à des formats courts. Comme si le lecteur devait être averti que ce qu'il va lire ne correspond pas à l'idée supposée qu'il aurait de la juste longueur d'une pièce de théâtre. Il est délicat de porter des analyses sur cet état de fait tant il repose sur des présupposés à l'égard des attentes, imaginées, du lecteur. Mais constatons quand même que les ouvrages réunissant des textes théâtraux courts affichent généralement en couverture cet *écart* vis-à-vis d'une durée supposée *normale*. La normalité théâtrale correspond à une durée longue qu'il n'est pas besoin d'annoncer en couverture. Le format court ne va pas de soi, auteurs et éditeurs considèrent la plupart du temps qu'il est important de le signaler, comme pour baliser les attentes du lecteur. Plus pragmatiquement, c'est aussi une façon

---

Éditions Théâtrales, 2000 ; *Le Corps qui parle. 8 pièces courtes*, Les Cahiers de l'Égaré, Le Revest-les-Eaux, 2001 ; *Brèves d'auteurs (théâtre)*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1993.

[153] Jean-Michel RIBES, *Il faut que le sycomore coule.* Suivi de *Omphalos hôtel* et de *Six pièces minuscules*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1993 ; Roland FICHET, *Micropièces. Fenêtres et fantômes*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006 ; Roland FICHET, *Petites comédies rurales*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998 ; Philippe MINYANA, *Drames brefs 1*, Paris, Éditions Théâtrales, 1995 ; Philippe MINYANA, *Drames brefs 2*, Paris, Éditions Théâtrales, 1997 ; Samuel BECKETT, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, les Éditions de Minuit, 1986 ; Samuel BECKETT, *Pas.* Suivi de *Fragments de théâtre I – Fragment de théâtre II – Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique*, Paris, les Éditions de Minuit, 1978.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

d'avertir le lecteur que l'ouvrage contient les textes de plusieurs auteurs, que le titre sur la couverture ne correspond pas au titre du texte d'un auteur unique.

Sur le point de l'inventivité dans l'appellation des formats courts, je ne vois pas d'évolution majeure par rapport aux publications antérieures au corpus. La variété des inventions, quant aux titres ou sous-titres des pièces ou des recueils, est aussi grande — si ce n'est plus — chez les futuristes, avec leurs « synthèses » ou chez un Cami avec ses « drames éclair » ou ses « tragédies flash ». Le choix de la brièveté a très souvent amené les auteurs à inventer des titres originaux destinés à annoncer que l'on se trouvait en face de formats courts, tout en signalant que le court induisait un style. Une grande part du champ lexical de la vitesse, du petit, du fragmentaire, est explorée par les auteurs de formats théâtraux courts dans leurs titres.

Commandes

La deuxième remarque que l'on peut faire sur ce corpus, porte sur le fait que, très majoritairement, les textes auxquels nous avons affaire sont le produit de commandes d'écriture. Dans les publications objets de cette étude, les deux tiers des textes (195 sur les 303) sont regroupés au sein de recueils thématiques, comme par exemple *Embouteillage. 32 scènes automobiles*[154] ou *Confessions gastronomiques. Monologues*[155]. Ces recueils ont souvent pour origine une commande d'écriture provenant d'un organisme (par exemple Amnesty International pour *Théâtre contre l'oubli*[156]), d'un metteur en scène, auteur ou directeur de théâtre (par exemple *La Baignoire et les deux chaises*[157] commande de Jean-Michel Ribes). Ainsi, sur les 195 textes que comptent ces 17 recueils, 125 sont le fruit d'une commande d'écriture. Généralement, un recueil réunit un ensemble de textes répondant à une même commande (par exemple *Embouteillage. 32 scènes automobiles*[158]), le volume est ainsi publié pour

[154] *Embouteillage. 32 scènes automobiles*, Paris, 2002, Éditions Théâtrales.
[155] *Confessions gastronomiques Monologues*, Marseille, Éditions Crater, Bimestriel n° 38 nov.-déc. 2000.
[156] *Théâtre contre l'oubli*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 1996.
[157] *La Baignoire et les deux chaises… op. cit.*
[158] *Op. cit.*

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

l'occasion, il fait partie intégrante du projet global de commande d'écriture, il en est l'aboutissement éditorial, complément littéraire des représentations scéniques. Mais il arrive que le commanditaire demande un texte sans imposer pour autant qu'il soit écrit pour l'occasion par son auteur (par exemple le recueil *Des mots pour la vie, pièces courtes*[159], opération conçue par le Secours Populaire Français). Libre à l'auteur de fournir alors le texte (inédit ou pas) qu'il souhaite en fonction de la demande. Ainsi, pour le recueil que je viens de citer, publié en 2000, Olivier Py livre des extraits de *L'Eau de vie*[160], pièce publiée en 1999, réintitulés pour l'occasion *Où cours-tu, jeune cœur ?* On peut également citer *Anatole Felde. Petit drame bural* d'Hervé Blutsch, publié dans le recueil *Petites pièces d'auteurs*, qui est en fait une pièce extraite du *Théâtre Incomplet* de cet auteur[161].

La majorité des textes issus de commandes se trouve donc publiée au sein de recueils regroupant plusieurs auteurs. En regard, dans le corpus, la proportion de textes de commande est quasi inexistante (7 sur 103) dans le deuxième grand mode de publication[162] des textes courts : le recueil d'auteur (plusieurs textes d'un même auteur). Cela n'est pas surprenant puisque cette démarche résulte généralement d'une volonté partagée, entre auteur et éditeur, de conserver la cohérence d'un ensemble de textes courts possédant leur logique propre d'agencement (par exemple *Petites comédies rurales*[163] de Roland Fichet ou bien *Histoires d'hommes*[164] de Xavier Durringer). Cette logique d'agencement est pensée par l'auteur puis, en général, discutée avec l'éditeur. Ce sont des recueils dont chaque texte, bien que pouvant souvent exister de manière autonome, acquiert un sens particulier quand il est lu ou joué dans le flux de l'ensemble.

Que dire donc de cela, à savoir qu'une majorité des textes courts du corpus est le résultat d'une commande d'écriture ? Il me semble là encore que ce phénomène n'est pas propre aux textes de format court, mais qu'il s'inscrit dans la

---

[159] *Des mots pour la vie. Pièces courtes*, Paris, Pocket, 2000.
[160] *L'Eau de vie*, Paris, L'École des loisirs, 1999.
[161] *Anatole Felde. Petit drame bural*, in *Petites pièces d'auteurs*, *op. cit.*, pp. 18-28. Hervé BLUTSCH, *Théâtre Incomplet*, Éditions du Cardinal, 1997.
[162] La publication d'un seul ou de deux textes du même auteur constitue le troisième et dernier grand régime d'édition de formats théâtraux courts, mais il est archi minoritaire (5 ouvrages dans mon corpus).
[163] *Op. cit.*
[164] Xavier DURRINGER, *Histoires d'hommes*, Paris, Éditions Théâtrales, 2003.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

droite ligne de ce que l'on a vu précédemment : un paysage théâtral français globalement favorable aux auteurs depuis une vingtaine d'années. Dans un tel contexte, les commandes d'écriture sont monnaie courante et ne sont pas l'apanage des formats courts. Ces derniers semblent plutôt bénéficier du mouvement général qui porte les écritures théâtrales contemporaines françaises. Même si cet engouement pour les commandes d'écriture fonctionne *particulièrement* bien pour ce qui concerne les formats courts, comme nous l'observerons à la fin de cette étude dans le chapitre sur les représentations des formes brèves[165].

Plusieurs conséquences découlent de ces très nombreuses publications. La première, la plus visible, c'est la présence d'un grand nombre d'auteurs à peu près inconnus du milieu théâtral. Rien d'étonnant à cela, car ces publications perpétuent la tradition de banc d'essai, de rampe de lancement pour jeunes auteurs, que permettent les formes brèves. Il est très probable que beaucoup des textes du corpus constituent la première publication de leur auteur. Au milieu de cette foule d'anonymes, on remarque la présence des auteurs inscrits de longue date dans le système théâtral français.

Mais si l'on se penche un peu sur la répartition de ces deux catégories dans les maisons d'édition, on note que les textes des auteurs déjà reconnus par la profession (régulièrement mis en scène, publiés, traduits) sont généralement regroupés dans des volumes publiés au sein des maisons les plus repérées, comme Actes Sud ou Théâtrales. La politique éditoriale de ces deux dernières s'appuie sur des auteurs à la valeur sûre concernant les formats courts comme les longs. Il n'en va pas de même chez Lansman ou Crater qui n'hésitent pas à publier de nombreux auteurs peu ou pas connus du milieu.

Typologie

La troisième et dernière remarque d'ordre général que l'on peut faire à propos de ce corpus, porte sur la nature même des textes auxquels nous sommes confrontés. Une des plus grandes difficultés, quand on parcourt cet ensemble,

[165] Voir infra p. 215 *sq.*

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

consiste justement à trouver des critères de classification, tant les propositions explorent des voies diverses. Par conséquent, si mon but est bien d'étudier les mécanismes principaux des textes théâtraux brefs du corpus, je resserrerai les choses en mettant l'accent plus particulièrement sur les textes qui me paraissent présenter un traitement poussé de la brièveté. C'est la brièveté comme style qui est au cœur de cette approche.

Dans cette grande variété de propositions, il faut se garder de toute volonté de classification rigide. Il s'agit plutôt de repérer les grandes tendances et problématiques qui traversent le corpus. Ainsi, au premier abord, on peut nommer sans ambiguïté deux grandes tendances. La première, très majoritaire, s'inscrit dans la droite ligne de la pièce courte la plus traditionnelle : des textes utilisant la tripartition personnage/dialogues/didascalies[166]. La seconde tendance témoigne des dérivations multiples de ce trépied personnage/dialogues/didascalies. On trouve ainsi tout un ensemble de textes brefs qui se nourrissent fortement des évolutions des écritures théâtrales contemporaines que représentent l'épicisation, l'affaiblissement du personnage, l'amenuisement de la fable, pour ne citer que les plus marquantes.

Toutefois, cette première approche, si elle fournit un éclairage général, ne donne pas d'entrée suffisamment dynamique dans le corpus. Pour ce faire, je propose de définir plus précisément la notion de « pièce courte » en m'appuyant sur une échelle des signes de théâtralité fondée sur la spécificité du personnage théâtral et de sa parole. Je partirai du postulat que cette articulation spécifique entre le personnage et sa parole fonde l'énonciation dite théâtrale. Précisons que l'étude de cette articulation entre le personnage et sa parole porte uniquement sur les textes. Il ne s'agit donc pas ici d'envisager les multiples traductions scéniques qui peuvent être faites à partir de ces codes éditoriaux mais bien de rester centrés sur l'écriture théâtrale telle qu'elle se joue au niveau du texte.

On peut ainsi entendre par « personnage théâtral »[167] tout *locuteur* désigné sur la page par une *dénomination* quelle qu'elle soit (un nom, un prénom, une

[166] Je ne reviens pas sur le critère de la durée et du nombre de mots (question de format) que j'ai détaillé en introduction. Voir les tableaux de classement du corpus en annexe.
[167] Je reviens amplement sur la question du personnage dans la deuxième partie de cette étude (voir infra p. 163).

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

lettre, un chiffre, etc.). De plus, pour constituer un « personnage théâtral », ce locuteur doit être immédiatement articulé avec la parole qu'il prononce, sa réplique, sous la forme traditionnelle : « dénomination du locuteur. — réplique » ou, variantes typographiques, « dénomination du locuteur. réplique » et « dénomination du locuteur : réplique ». D'autres variantes sont possibles, mais elles sont plus rares. On peut synthétiser ces différentes variantes typographiques par la formule « dénomination du locuteur > réplique ». Il ne peut ainsi y avoir présence de personnage théâtral autrement que sous forme dialoguée ou monologuée. En effet, il y a personnage théâtral dans l'acte même d'articulation directe de sa dénomination (de nature didascalique au sens où elle n'est pas censée être dite)[168] avec une réplique parlée :

> Ici se tient […] la différence entre le théâtre et l'épopée (ou le roman) : dans cette suppression des événements relatés hors du dialogue bien sûr, mais plus encore dans cette *soustraction* des prises de parole intermédiaires du narrateur entre les répliques : cette abolition des « dit-il », « reprit-il, « répondit-il », etc., par lesquels le poète se rappelle sans cesse à l'attention de l'auditeur, et dont l'absence est supposée marquer le mode spécifique d'énonciation du théâtre[169].

C'est ce mode d'énonciation spécifique, que remarque Denis Guénoun s'appuyant sur Platon, qui crée le personnage théâtral dans le même mouvement qu'il nous permet de dire : ce texte est du théâtre. Je partirai donc de cette définition pour élaborer quatre variantes essentielles de pièces courtes présentes dans le corpus.

La pièce courte dialoguée que l'on peut qualifier de « traditionnelle », constitue la première variante, qui est aussi la plus répandue. Elle est entièrement construite sur cette articulation spécifique « dénomination du locuteur > réplique ». Un petit exemple[170], s'il est besoin :

> CHRISTOPHE. 'mam.
> ALICE. Oui ?

La seconde variante est constituée par les monologues à la première personne où le locuteur est présent, toujours sous la forme « dénomination du

[168] Ce qui n'empêche pas bien sûr de faire dire aux comédiens le nom des personnages, pratique courante dans les mises en scène contemporaines.
[169] Denis GUENOUN, « Dialogue coupé », in *Études Théâtrales*, n° 13, « Théâtre en pièces. Le texte en éclats », Louvain-la-Neuve, 1998, p. 25.
[170] Extrait de *Amours fous* de Michel AZAMA, in *Brèves d'auteurs (théâtre)*, *op. cit.*, p. 9.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

locuteur > réplique ». Il en est ainsi du *Monologue de l'attaché de presse*[171], d'Eugène Durif, dont voici les premières lignes :

> L'ATTACHÉ DE PRESSE. Ce que l'une de mes mains fait, l'autre ne peut le deviner.

Troisième variante : Il s'agit des monologues à la première personne où il n'y a pas de locuteur nommé à la source des répliques, ce qui nous donne donc : « > réplique ». Voici par exemple les premières lignes de *Fidélité*[172] de Xavier Durringer :

> Je suis rentrée à la maison, directement, comme une pouliche, les yeux qui regardaient que ma rue, la porte de chez moi, j'ai comme poussé ma porte et il était là.

Il faut faire une remarque d'importance pour cette troisième catégorie : je n'ai pas trouvé de texte sous forme dialoguée écrit de cette façon. Beaucoup de pièces dialoguées vont jusqu'à mettre en jeu des locuteurs qui ne sont désignés que par une lettre ou un terme très neutre, comme « Homme » ou « Femme », mais seuls des monologues utilisent ce système où le locuteur est graphiquement absent sur la page. Il n'est pas anodin qu'une partition aussi nette existe entre monologues et dialogues dans leur façon de nommer ou pas le locuteur. On se rend compte en effet que ce sont les monologues qui vont présenter les excursions les plus affirmées vers le régime du récit, de la nouvelle, du poème. Ainsi, plusieurs formes à locuteur unique non-nommé, si elles étaient extraites de leur recueil, et livrées aux récepteurs sans informations concourant à fixer leur « genre » seraient inassignables au genre « pièce de théâtre ». Ce sont les textes où l'énonciation à la première personne a disparu. Ils constituent la quatrième et dernière variante. Ainsi trouvera-t-on des formes où le régime d'énonciation n'a plus rien de théâtral (au sens défini plus haut par Denis Guénoun) mais correspond à celui du récit où c'est un narrateur qui prend en charge le texte. Voici par exemple les premières lignes de *La Condition végétale* de Roland Fichet :

> Un adolescent de Bogota, Sérafin Boo, a été adopté par deux arbres. L'adolescent a plusieurs fois affirmé que les deux arbres — un eucalyptus et un séquoia — lui ont formellement exprimé cette adoption.

---

[171] Extrait de *Monologue de l'attaché de presse* d'Eugène DURIF, in *Théâtre contre l'oubli*, *op. cit.*, p. 31.
[172] In *Petites pièces d'auteurs 2*, Paris, Éditions théâtrales, 2000, p. 9.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Ces textes restent tout de même minoritaires (une dizaine tout au plus dans le corpus).

Remarquons néanmoins que, dans ce cas où il y a parole sans que sa source d'énonciation soit nommée, visible sur la page, rien n'empêche pour autant cette source de parvenir à acquérir progressivement un degré de présence pour le récepteur par effet d'implicite. Comme l'écrit Jean-Pierre Ryngaert :

> […] un personnage de théâtre se définit toujours par la somme des répliques rassemblées sous le même sigle ou le même patronyme qui le constitue en tant que tel[173].

Au fil de la lecture, cette « somme des répliques rassemblées », de par tout ce qu'elle dit (et comment elle le dit), invite le lecteur à dessiner les contours de son locuteur, quand bien même le « sigle » ou le « patronyme » de celui-ci sont absents. Derrière une prise de parole sans locuteur désigné, visible sur la page, il y a toujours cependant le fantôme d'un locuteur qui prend corps au fil du processus de lecture. Le locuteur visuellement absent sur la page, absent graphique, n'en est pas moins présent dans le processus de fabrication du sens. Cette absence graphique du locuteur n'aboutit pas à sa disparition dans la chaîne du sens.

Pour résumer cette présentation du corpus, nous sommes donc en présence de quatre catégories qui sont autant de déclinaisons graduelles de l'articulation « dénomination du locuteur > réplique ». La première est constituée par la forme traditionnelle dialoguée où les locuteurs sont nommés ; la seconde réunit les monologues à la première personne où le locuteur est nommé ; la troisième est constituée par les monologues à la première personne où le locuteur n'est pas nommé ; et la dernière réunit les monologues également sans locuteur nommé, mais où l'énonciation ne se fait pas à la première personne.

En marge de ces catégories, je signale l'existence d'un cas limite : il s'agit des textes composés uniquement de didascalies. Mais ceux-ci sont ultra-minoritaires dans le corpus. Beckett surtout en a écrit quelques uns dont le plus court (moins d'une page) est *Souffle. Intermède*[174], et, dans son sillage avoué, plus

[173] Jean-Pierre RYNGAERT, « Personnage (crise du) », in *Études Théâtrales*, n° 22, *op. cit.*, p. 88.
[174] Publié dans *Comédie et actes divers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

récemment Philippe Minyana, avec, par exemple, *Simagrées*, publié dans les *Drames brefs 2*[175].

Qu'ils écrivent des pièces courtes fondées sur le trépied traditionnel personnage(s), dialogues, didascalie(s), ou qu'ils s'éloignent de ce modèle pour aller se frotter à la désincarnation ou à l'épicisation, les auteurs du corpus soumettent les instances de l'écriture théâtrale aux contraintes de la brièveté. C'est l'objet de cette deuxième partie : voir en quel sens et comment la brièveté — conçue comme style — informe (au sens de « donne forme à ») les instances de l'écriture théâtrale. Les exigences du format court poussent les auteurs à accomplir trois opérations capitales : réduire, intensifier, laisser inférer. Je reviendrai largement sur ces trois opérations qui constituent la base de l'écriture brève.

2 – La fragmentation comme régime d'agencement des textes

Nous avons vu, dans la première partie de cette étude, comment se nouaient la question du fragment et celle des formes brèves au moment de la crise du drame. Il est nécessaire à présent de poursuivre la réflexion sur la notion même de « fragment » afin d'aborder le corpus contemporain de formes brèves.

Le mot « fragment », quand il désigne un texte, ne dit rien de sa longueur : il peut y avoir de longs ou de courts fragments. Qui dit « fragment » parle avant tout des coutures du texte, de son début et de sa fin, ainsi que de l'ensemble des processus que l'auteur met en œuvre pour faire supposer que le texte est arraché ou extrait d'un ensemble plus vaste que lui. Comme l'écrit Jean-Pierre Ryngaert :

> Traditionnellement, le fragment désigne […] le caractère incomplet ou inachevé d'une œuvre ; dans ce cas, et à en croire les définitions courantes, l'essentiel ne semble pas se trouver dans ce qui en reste ou dans ce qui a été composé, mais bien dans ce qui ne nous est pas parvenu, dans ce qui manque[176].

[175] *Op. cit.*, pp. 65-70.
[176] Jean-Pierre RYNGAERT, « Le fragment en question », in *Études Théâtrales*, n° 24-25, *op cit*., p. 15.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Une définition que l'on peut compléter avec une remarque de Daniel Oster, extraite de son article sur le fragment dans l'*Encyclopaedia Universalis* :

> Le fragment est coupant en tant qu'il figure l'interruption, un ordre brisé, la défection d'une cohérence dont il garde pourtant la mémoire, qui reste inscrite en lui. Toute réflexion sur le fragment rencontrera cette tension entre la figure de l'œuvre, exhibant les signes de sa cohérence, et ce qu'elle cache, réprouve ou avoue[177].

La question de la brièveté s'articule avec celle du fragment, dans la mesure où, précisément, la forme brève cherche généralement à signifier en s'appuyant sur ce qui manque (implicite, non-dit, pratique du laisser supposer, inférer, etc.). c'est-à-dire justement ce qu'elle « cache, réprouve ou avoue ». Dans l'usage, le fragment désigne donc un texte qui met en jeu de manière visible (repérable pour le lecteur) des mécaniques d'incomplétude (au niveau de la fable et/ou des personnages, essentiellement).

Peut-on alors distinguer les textes courts fragments, qui fonctionnent sur des mécaniques d'incomplétude et signalent leur arrachement à un ensemble plus vaste, des textes courts autonomes qui font sens par eux seuls ? Cette distinction n'est pas pertinente car elle ne résout pas l'ambiguïté du mot « fragment ». Le terme de « fragment » est source de confusion car il désigne deux régimes d'existence possibles de la « fragmentation » : à la fois *la fragmentation comme régime d'agencement des textes* au niveau du recueil composé de formes brèves ; et, au niveau des textes, *la fragmentation comme une certaine pratique d'écriture, comme un ensemble d'opérations stylistiques spécifiques*. La question des formes brèves, articulée à celle du « fragment », gagne donc à être posée non pas en termes de « fragments » mais en termes de « fragmentation ».

Je traiterai de la fragmentation comme pratique d'écriture au moment de l'analyse des procédés stylistiques et narratifs de la brièveté dans les chapitres sur la fable brève et le personnage bref. Je ne m'occupe pour le moment que du premier type de fragmentation : celle qui régit l'agencement des textes au sein d'un recueil composé de formes brèves.

Tous les recueils de textes courts examinés sont organisés en fonction de critères qui diffèrent assez fortement suivant qu'ils sont décidés par l'auteur (ou

[177] Daniel OSTER, « Fragment (littérature) », in *Encyclopaedia Universalis*, 1999.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

les auteurs) ou l'éditeur (parfois les deux). Ainsi, les recueils peuvent être classés en fonction de la complexité de leur composition. Quiconque lit plusieurs textes courts d'un même recueil se trouve confronté à cette poétique de l'enchaînement, qu'elle ait fait l'objet d'un travail spécifique de composition (par l'auteur et/ou l'éditeur) ou pas. Car si le modèle théorique du texte court paraît assez simple (un texte qui se définit par un certain volume de mots, une certaine durée de lecture, suivant les définitions proposées plus avant), les occurrences pratiques se complexifient *via* toutes les questions de publication, de réception et d'écriture. Ainsi, pour les besoins de l'analyse, on considère les textes courts comme des unités (sémantiques, formelles, visuelles) closes sur elles-mêmes, mais on doit également prendre en compte les questions de sens et de poétique qui ont trait à leur enchaînement les unes à la suite des autres au sein d'un recueil. Sans compter que ces questions, si elles concernent le récepteur, se posent aussi parfois pour le geste d'écriture même de l'auteur : écrire une série de textes courts, écrire dans une dynamique d'enchaînement constitue une problématique d'écriture à part entière.

L'agencement sous forme de *collection* constitue le degré minimal de la composition des recueils : à première vue, aucun principe organisateur ne vient sous-tendre la disposition des textes les uns à la suite des autres. En réalité, il y a toujours un principe d'organisation — le plus léger et le moins visible soit-il —, qui vient architecturer la succession des textes. Un exemple représentatif parmi beaucoup du même genre : le recueil *Brèves d'auteurs (théâtre)*[178], qui rassemble quinze textes courts, résultats d'une commande de la Maison du Geste et de l'Image. L'ordre des textes est celui du classement alphabétique du nom des auteurs (de « Azama » à « Viallon »). Ce type de classement, alphabétique, est celui adopté par les éditions Théâtrales et Actes Sud quand elles publient une série de textes courts d'auteurs différents. Les éditions Lansman et Crater ne semblent pas adopter de règle générale, repérable pour le lecteur, quant au classement des textes. L'ordre est parfois alphabétique (*Fragments d'humanités*)[179], et parfois aucune règle d'organisation ne peut être décelée (*Courtes pièces d'auteurs*)[180]. L'ordre alphabétique a le mérite de niveler toute hiérarchie entre les textes, de

[178] *Brèves d'auteurs (théâtre)*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1993.
[179] *Fragments d'humanités*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2004.
[180] *Courtes Pièces d'auteurs*, Marseille, Éditions Crater, Bimestriel n° 32 nov-déc. 1999.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

désamorcer toute velléité de projection par le lecteur d'une organisation subtilement masquée[181]. En quelque sorte, il constitue le degré zéro — de plus grande neutralité — de la composition.

Cette composition minimale caractérise très clairement l'ensemble des recueils qui rassemblent les textes de plusieurs auteurs. Mais elle peut aussi régir les recueils de textes d'un même auteur, comme *Catastrophe et autres dramaticules* de Samuel Beckett ou bien *Courtes pièces* de Noëlle Renaude[182]. C'est alors le seul fait que les textes soient courts, qui préside en ce cas à leur rassemblement au sein d'un même recueil, et non plus le fait qu'ils soient issus d'une commande commune ou qu'ils s'appuient sur une thématique identique. L'auteur (et/ou l'éditeur) compile ce qu'il y a de court dans sa production et organise les textes là aussi en fonction de critères *a minima*. Dans les *Courtes pièces* de Noëlle Renaude comme dans *Catastrophe et autres dramaticules* de Samuel Beckett, c'est ainsi l'ordre chronologique d'écriture (Renaude) ou de première édition (Beckett) qui agence la succession.

Ces modes d'organisation minimale (alphabétique, chronologique) ont pour conséquence d'établir des frontières étanches entre les textes. Le régime de la collection invite le lecteur et le metteur en scène à considérer les textes réunis comme autonomes, c'est-à-dire pouvant être lus, joués pour eux-mêmes, sans que leur sens, leur puissance d'impact, ne s'étiolent ou se perdent. Lecteur et metteur en scène sont invités à piocher à leur guise dans ce type de recueil, conçu par l'auteur (dans le cas du recueil d'auteur) et/ou l'éditeur comme une collection d'entités. Il n'y a pas d'exigence de jouer ou de lire la totalité, de même qu'il n'y a pas d'exigence d'ordre de lecture ou de représentation. Ces textes-là sont clairement analysables pour eux-mêmes, en tant que formes closes et autonomes.

Néanmoins, on peut s'arrêter un instant sur le cas particulier des textes issus d'une même commande, où le lecteur est sans cesse invité à comparer, à nourrir sa

---

[181] « Le monde n'est pas organisé, l'œuvre non plus, qui dit le désordre, le chaos, l'échec, l'impossibilité de toute construction. Ceci conduit à des ambiguïtés. La première est le soupçon d'impuissance qui pèse sur l'auteur s'il ne fournit aucun principe artistique de composition, aucune architecture subtilement masquée. » David LESCOT et Jean-Pierre RYNGAERT, « Fragment/Fragmentation/Tranche de vie », in *Études Théâtrales*, n° 22…, Louvain-la-Neuve, 2001, pp. 51-54.

[182] *Catastrophe et autres dramaticules*, *op. cit. Courtes pièces*, Paris, Éditions Théâtrales, 1994.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

lecture d'un texte par celui qu'il vient de lire, à investir du même coup un horizon d'attente largement défini par la nature de la commande, comme dans le recueil de 15 pièces courtes *La Baignoire et les deux chaises* :

> […] il ne s'agit plus de trois unités qu'il faut respecter mais de quatre : une baignoire, deux chaises, un mugissement de vache et une réplique ainsi formulée : « Il me semble que ce yaourt est périmé ! »[183]

Dans un tel cas, les contraintes sont fortes. Toute l'attention du lecteur (et du spectateur) se trouve alors largement focalisée sur la recherche des moyens que l'auteur aura mis en place pour répondre aux exigences de la commande (où sont les deux chaises ? qui va dire la réplique du yaourt périmé ? pourquoi ? etc.). On peut signaler un autre recueil, *Les Petits Communicants*, résultat très significatif d'une commande à forte contrainte :

> 9 compagnies d'Île-de-France passent commande d'un texte de 7 minutes à un auteur pour une scène étalonnée à 1,07m^2 par un huissier scrupuleux[184].

Mais ces deux cas traduisent des types de commandes minoritaires. La plupart des commandes restent plus évasives (simples critères de durée généralement associés à une thématique très large) et offrent une plus grande marge de manœuvre aux auteurs à qui elles sont proposées. Conséquemment, l'horizon d'attente du lecteur est lui aussi plus ouvert.

Notons enfin que, globalement, le principe même de la disposition en série de textes courts engage l'auteur, l'éditeur et le lecteur, dans un processus de mise en relation signifiante des différents textes, quand bien même les textes contenus dans l'ouvrage sont agencés en fonction de critères minimums. La successivité fait sens (essentiellement par le jeu des comparaisons), malgré tous les efforts d'isolement des textes les uns par rapport aux autres (titres, pages blanches entre les textes, thématiques, situations, personnages différents).

Désirs d'*opus*

[183] *La Baignoire et les deux chaises*, *op. cit.*, quatrième de couverture (Jean-Michel Ribes).
[184] *Les Petits Communicants*, *Rencontres de théâtre au M*^{2}, Gare au Théâtre, Vitry-sur-Seine, 2001. Extrait de la quatrième de couverture (Mustapha Aouar).

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Quelques auteurs choisissent d'assumer cette inévitable successivité et d'en faire un atout poétique. Ainsi, en franchissant un pas dans la gradation de la complexité des effets de composition, on peut par exemple analyser un recueil comme les *Petites comédies rurales* de Roland Fichet. Ce dernier classe, dans le sommaire, les 15 textes qui composent ce recueil, en trois parties : « 1. Avec dialogues – paquet de huit », « 2. Avec vue sur le futur – paquet de cinq », « 3. Avec vache ».[185] Ce type de classification, qui s'appuie à la fois sur des critères formels (dialogues) et poétiques (jeu de glissement de sens sur le « avec »), n'impose pas de contrat de lecture particulier au lecteur ni au metteur en scène, mais il contribue à informer leur horizon d'attente en fournissant des informations sur la nature et/ou le contenu des différents textes. Par voie de conséquence, ce type de classification ouvre également des possibilités de lecture et de mise en scène.

Le premier « paquet de huit » annonce clairement que l'on a affaire à des formes dialoguées. Le second « paquet de cinq » ne dit rien de la nature formelle des textes, il s'agit en fait de courts récits théâtraux (récit + rares répliques dialoguées), mais un aperçu de la « thématique » est donné. « Avec vache » est une courte pièce, plus longue que les huit premières formes dialoguées, mais le sommaire ne permet pas de l'identifier comme telle. Le metteur en scène intéressé par les *Petites comédies rurales* peut donc fabriquer son spectacle en variant les styles, les longueurs, les types d'écriture (théâtre/récit), les ambiances, etc. Mais il se trouve également face à la question de savoir que faire des effets de composition littéraire visibles dans le sommaire : faut-il, et en ce cas, comment rendre le jeu de glissement de sens des « avec » ? faut-il respecter les « paquets » ? Plusieurs recueils de textes courts placent ainsi les metteurs en scène en face de questions suscitées par les titres ou le sommaire.

Le fait qu'un auteur organise de la sorte un recueil de textes courts signale son souhait d'établir une cohérence dans le morcellement. Ce désir d'*opus*, de produire un effet d'ensemble à partir d'un agencement de textes courts, devient intéressant dans la mesure où il déploie une poétique et un sens singuliers, qui viennent s'entrelacer aux poétiques et aux sens singuliers de chacun des textes.

[185] *Petites comédies rurales*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Au maximum des effets de composition du recueil, l'agencement devient un style et le lecteur/metteur en scène doit se rendre très attentif au fait que la successivité peut être pensée par l'auteur pour faire sens.

Autre recueil de textes courts de Roland Fichet, les *Micropièces Fenêtres et fantômes*[186] traduisent un tel souci d'organisation poétique. En voici le sommaire : « 1. Pièces d'identités » comprenant vingt-six textes d'une page ou deux maximum ; « 2. Croquis » divisé en trois sous-parties : cinq « *Duos* « , huit « *Silhouettes* », deux « *Paysages* » ; « 3. Petites valses de mort (dialogues) » six textes ; et enfin « Clôture – chansons » qui comprend deux chansons. Publiées neuf ans après les *Petites comédies rurales*, les *Micropièces Fenêtres et fantômes* approfondissent le geste de composition du recueil. Le grand nombre de textes courts écrits par Roland Fichet, pratique régulière chez cet auteur, a poussé ce dernier à inventer des catégories après coup au moment de la publication (comme c'était déjà le cas pour les *Petites comédies rurales*). Ce qu'il y a d'intéressant, c'est que ces catégories contribuent à densifier la poéticité et la charge de sens — sans parler des questions de mise en scène — au-delà de ce qu'aurait provoqué la simple addition de textes courts sous le régime de collection. Le sommaire devient un lieu d'investissement poétique et sémantique.

Philippe Minyana s'inscrit également à sa manière dans ce désir d'*opus*, au point de parler de ses *Drames brefs 2*[187] comme constituant une seule « pièce », alors même qu'il y a huit textes clairement séparés les uns des autres par huit titres isolés sur des pages de garde. Ainsi, quand je lui demande s'il pense que le texte *Philoctète*, qui fait partie des *Drames brefs 2*, peut être joué de manière autonome, il répond :

> On peut isoler *Philoctète* mais ce serait dommage car en fait il est la matrice de toute la pièce. Il témoigne de la question du père, de l'isolement[188].

Dans ce cas précis on se trouve bien en face d'une volonté de l'auteur de constituer une œuvre à partir d'une composition de textes courts. Il est certain que si on lit et représente les huit drames brefs d'affilée, l'aventure réceptive de la construction du sens s'enrichit en permanence de ce que l'on capte, intègre puis

---

[186] *Micropièces Fenêtres et fantômes*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006.
[187] *Drames brefs 2*, Paris, Éditions Théâtrales, 1997.
[188] Entretien avec Philippe Minyana du 3 octobre 2006.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

digère au fil de la lecture ou du spectacle. À quoi ressemble ce processus de construction du sens ? Nous ne sommes pas dans l'enchaînement de chapitres de roman, ni dans l'enchaînement de nouvelles, ou alors de nouvelles qui tourneraient toutes autour du même thème (la mort dans le cas des *Drames brefs 1 et 2*) et dont on serait invité, par le biais du paratexte, à ne pas cesser la lecture avant la fin du recueil. Mais aucun indice paratextuel ne vient confirmer cette hypothèse, rien ne nous invite à lire d'un seul trait les *Drames brefs* de Philippe Minyana. Au contraire, comme je l'ai signalé, le fait que chaque texte ait un titre différent, ainsi que le titre même de l'ouvrage (induisant une multiplicité d'entités dramatiques courtes distinctes), poussent le récepteur vers une lecture non holistique, qui plus est possiblement « désordonnée », c'est-à-dire ne respectant pas l'ordre chiffré des textes. Une telle lecture est, de fait, justifiable, dès lors qu'on regarde de près les textes chacun pour eux-mêmes, en tant que formes autonomes[189].

Cet écart entre le souhait de l'auteur et sa manifestation visible au sein du recueil en termes de codes de lecture, est assez rare pour être souligné comme un cas à part dans les ouvrages que j'ai pu lire. En général, les auteurs font en sorte que le lecteur sache clairement si les textes sont pensés pour être joués les uns à la suite des autres ou si l'on peut y piocher à notre guise. En ce sens, les recueils d'auteur contiennent toujours un contrat de lecture plus ou moins repérable (comme une posologie, écrite sur les notices de médicament stipulant à quelle fréquence et en quelle quantité il est nécessaire de prendre le traitement). Encore faut-il différencier le désir holistique de l'auteur de son souhait que l'on respecte un ordre précis. Le *Cabaret furieux* de Christian Rullier[190] se présente ainsi :

> Ceci n'est pas une pièce. La pièce sera à fabriquer en toute liberté à partir de ce « matériau » théâtral composé de 42 scènes de trois à six pages, chacune d'elle se jouant à un ou plusieurs acteurs […] [191]

Mais les *Histoires d'hommes* de Xavier Durringer[192] ne précisent pas s'il faut respecter l'ordre de la numérotation des textes de 1 à 56 (l'ordre est-il prescriptif ?), ni s'il faut tout représenter :

---

[189] Voir infra les chapitres sur la fable brève (p. 92 *sq.*) et le personnage bref (p. 163 *sq.*).
[190] *Sur tout ce qui bouge (cabaret furieux)*, Marseille, Éditions Crater, Bimestriel n° 24 – juillet/août 1998.
[191] Extrait de la quatrième de couverture.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Histoires d'hommes rassemble une cinquantaine de monologues écrits pour des femmes[193].

Ce qu'on peut dire au bout du compte, de la fragmentation comme régime d'agencement, c'est qu'elle ouvre tout un éventail de possibilités par le biais des différents modes de présentation et de publication des textes courts. La composition implique donc toujours une re-composition par le récepteur. Tout un ensemble de possibilités de contrats de lecture variés, plus ou moins contraints, des possibilités de mises en représentation également plus ou moins contraintes, des possibilités de saisir l'objet littéraire et théâtral à différents niveaux de lecture et d'organisation poétique, sont offertes au récepteur. Le soin de la re-composition peut être ainsi laissé à la discrétion du lecteur/metteur en scène, comme il peut être imposé par l'auteur (*via* le paratexte la plupart du temps).

3 – Les auteurs : d'où écrivent-ils ?

J'aime bien l'idée d'auteur dramatique. Le mot « auteur » est revendiqué par beaucoup de monde, du coup il faut préciser « dramatique ». Ce que je trouve intéressant dans le qualificatif « dramatique », c'est qu'il oblige à reconnaître qu'il y a une forme première, insistante, historique, de la pièce de théâtre, qu'elle constitue un repère pour l'auteur dramatique. Les pièces de Tchékhov ou Sophocle sont des repères de forme et d'identité pour un territoire de l'écriture qui assume l'adresse et le passage par l'interprétation. […] « auteur dramatique » ça limite, mais ça draine une mémoire.[194]

Je propose de terminer cette description du corpus en essayant de nommer ce qui paraît valoir pour contrainte d'écriture pour les auteurs. Quelles sont les grandes questions et influences qui orientent leurs choix, qui polarisent leurs gestes d'écriture ? quels sont les modèles qui agissent quand on se met à écrire, depuis une vingtaine d'années, du théâtre court ?

Permanence des instances traditionnelles : ce qui vaut pour contrainte

[192] *Histoires d'hommes*, Paris, Éditions Théâtrales, 2003.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

S'il est communément admis que la pièce de théâtre a été soumise à toutes sortes de processus de déconstruction et décomposition[195], il n'en reste pas moins que l'écriture théâtrale conserve toujours — même après les futuristes, même après le faire-théâtre-de-tout, même après Beckett — une puissante valeur de contrainte plus ou moins tacite. Écrite « pour la scène », elle possède des codes particulièrement repérables à fort coefficient de dramaticité que sont les locuteurs (terme moins restrictif que « personnage ») dans leur articulation spécifique aux dialogues/monologues[196] (« réplique »), et les didascalies.

Il faut préciser la place de la didascalie dans ce trépied historique (locuteur/réplique/didascalie), car elle fonctionne indépendamment du couple locuteur/réplique et de manière différente. En effet, la didascalie agit de manière totalement autonome : sa présence fait signe de théâtre pour et par elle-même, mais son absence ne fait pas sens contrairement à celle du locuteur quand on se trouve dans la configuration « > réplique ». Car si ce dernier n'est pas visible sur la page, cela ne l'empêche pas pour autant de parvenir à acquérir progressivement un degré de présence pour le récepteur par effet d'implicite, comme on l'a expliqué plus haut[197]. Ainsi, le couple locuteur/réplique ne procède pas du même système de signification que la didascalie.

Bien que le texte théâtral ait subi toutes sortes de mutations plus ou moins radicales, depuis la crise de la fin du XIXe siècle (épicisation grandissante, montage/collage, tendances à la disparition des personnages, pour ne citer que les plus marquantes), il ne me semble pas que ces dernières aient fondamentalement modifié ce que nous entendons tous par « théâtre » aujourd'hui. Au point que la plus petite perturbation des instances que constituent d'une part le couple « dénomination du locuteur > réplique » ou de sa variante « > réplique », et d'autre part, dans une moindre mesure, la didascalie[198], apparaît *toujours* comme

---

[193] Extrait de la quatrième de couverture.
[194] Entretien avec Roland Fichet du 26 juillet 2005.
[195] Voir les analyses en ce sens des auteurs de la revue *Études Théâtrales*, plusieurs fois citées au fil de ces pages.
[196] Voir les définitions données plus avant dans le passage sur la typologie du corpus à propos du personnage en tant que locuteur systématiquement articulé à sa parole (cf. l'analyse de D. Guénoun sur la spécificité de l'énonciation théâtrale).
[197] Cette réalité textuelle se complexifie dès lors qu'on réfléchit à ses implications pour la représentation scénique, du fait de la présence (ou pas, justement) d'un corps de comédien.
[198] Les perturbations les plus fréquentes de didascalies consistent à en faire des passages du texte écrits avec le même niveau de littérarité ou de poéticité que les répliques ; on peut aussi trouver

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

un écart par rapport au *théâtre*. Ce « toujours » a ici le sens d'« encore », d'« aujourd'hui ». Nous savons toutes les excursions que les auteurs ont pu mener depuis l'apparition de la mise en scène. Mais toutes ces pistes, toutes ces nouvelles voies, si elles ont renouvelé les possibilités de l'écriture théâtrale de manière certaine, n'ont eu d'autre choix que de se positionner par rapport au modèle historique « dénomination du locuteur > réplique » et didascalie. C'est-à-dire l'écriture de figures humaines qui échangent des paroles en évoluant dans un espace de représentation. Et ce modèle-là constitue l'arrière-plan persistant de tout texte théâtral occidental jusqu'à aujourd'hui. En écrivant « du théâtre » tout auteur se trouve confronté à la question de savoir ce qu'il fait du dialogue/monologue, du personnage/locuteur, et, dans une moindre mesure, de la didascalie. Il me semble en effet que c'est avant tout par le biais du système personnage/dialogue ou monologue que les auteurs écrivent « du théâtre », plutôt que par celui de la didascalie. Cette dernière intervient généralement en sus du mode d'énonciation « dénomination du locuteur > réplique », et ne constitue pas l'impulsion première de l'écriture théâtrale[199]. Certes, cette présence de modèles est plus ou moins consciente chez les auteurs, plus ou moins active, plus ou moins pesante[200]. Mais si l'auteur ne se pose pas ces questions, les lecteurs, spectateurs, critiques, historiens et autres récepteurs analysants, s'en chargeront pour lui : tout texte écrit dans le champ du théâtre sera interprété avec, en toile de fond, comme référent, ce trépied personnage/dialogue/didascalie, quels que soient les écarts qu'il impose, les distances qu'il manifeste à son égard.

Ces remarques sur les modèles agissants s'articulent avec la question des formes brèves : écrire « du théâtre » c'est toujours écrire pour une représentation qui dure une heure au minimum. De même que le système « dénomination du locuteur > réplique » constitue un modèle sans cesse actif en arrière-plan, la durée

---

des didascalies « défis », impossibles à réaliser. Gabily est passé maître dans ces jeux de dérivation des didascalies.

[199] Sauf dans certains cas où le texte est entièrement ou presque, composé de didascalies. J'ai cité plus haut *Souffle Intermède* de Beckett.

[200] Comme le note Muriel Plana à propos de la romanisation de la forme dramatique : « les contraintes matérielles de la scène demeurent, qui ne permettent peut-être pas une romanisation totale de l'écriture théâtrale, si elle veut demeurer théâtrale, c'est-à-dire aspirant à un devenir scénique quelconque et non à la simple lecture. Cette représentation et cette mise en jeu qu'elle vise lui imposent des lois qui, bien que devenues relatives, existent toujours… Elles imprègnent, même s'il les transgresse, l'écriture de celui qui veut écrire pour le théâtre. » Article « Romanisation » in *Études Théâtrales*, n° 22, *op. cit.*, p. 111.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

agit elle aussi en *arrière-plan* avec valeur de contrainte pour le texte de théâtre. La durée confère une certaine crédibilité au texte « de théâtre ». Contrairement au poème, dont la durée courte n'entre pas en opposition avec sa valeur, le texte « de théâtre » doit durer un certain temps pour légitimer sa valeur théâtrale. Comme on l'a évoqué dans la première partie de cette étude, le texte court de théâtre a toujours occupé des places considérées comme mineures (valeur d'école, d'essai, rôle d'intermède, d'ouverture, de clôture, sketch, gag, etc.). Ces fonctions que le format court a occupées, pèsent toujours sur les auteurs qui se lancent aujourd'hui dans les formes théâtrales brèves. On peut également rappeler en ce sens les analyses, menées plus haut, des titres génériques de nombreux recueils du corpus, qui précisent systématiquement que l'on a affaire à du « théâtre court » écrit par des « auteurs ». Écrire « du théâtre » ce serait donc toujours articuler son désir de personnage (locuteur)/dialogue (réplique)/didascalie avec l'imaginaire de leur modèle historique et ce, dans une certaine durée.

Mais on voit bien le reproche que l'on peut faire à ce postulat d'une durée suffisamment longue qui serait nécessaire pour constituer l'idée du « théâtre ». Combien de temps dure cette durée ? Où est la limite ? trente minutes ? dix ? Ce n'est pas une façon juste d'envisager cette question du peu de temps, bien que l'on puisse répondre, pour les besoins de l'analyse et de constitution du corpus, comme je l'ai fait en première partie de cette étude (en dessous de trente minutes nous sommes en face d'un format court, en dessous de dix d'un format très court). En fait, cette question de la durée devient intéressante si l'on s'aperçoit qu'elle est nouée à une autre question : dans quelle mesure les composants traditionnels du « texte de théâtre » ont-ils besoin de temps pour parvenir à acquérir leur poids d'existence ? À savoir : ce texte prend-il le temps de « construire des personnages » ? ces personnages prennent-ils le temps de « dialoguer » ? la « fable » prend-t-elle le temps de se « développer » ? En une phrase : a-t-on le temps de jouir des composants de ce qui – dans notre imaginaire et notre savoir – constitue « le texte de théâtre »[201] ? C'est là que l'histoire nous vient en aide, en

[201] D'où le risque (ou la réjouissante possibilité) que le format court soit toujours indexé à une forme d'écriture qui ne serait pas vraiment « du théâtre ». C'est ce qu'explique Philippe Minyana à propos de la réception de ses *Drames brefs* : « C'est ce qui est bien dans le bref : on échappe aux stéréotypes, aux règles du « bien écrire du théâtre ». Du coup, écrire bref, c'est mal écrire du théâtre : les *Drames brefs* ont été très mal reçus, ça été terrible, un rejet total. La rumeur a couru que je ne savais plus écrire. » Entretien avec Philippe Minyana du 3 octobre 2006.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

nous montrant qu'il existe un lien intime entre brièveté et déstructuration des composants traditionnels du drame.

Au cours de la crise de la fin du XIXe siècle, les actes uniques, les pièces en un acte, les monodrames, incarnent les multiples tentatives de renouvellement du drame (Tchekhov, Ibsen, Schnitzler, entre autres, déploient ces possibilités avec une réussite certaine). Mais comme nous l'avons vu, ce sont les futuristes qui, en poussant au maximum les conséquences de la brièveté, vont non seulement produire des miniaturisations extrêmes, mais également disloquer complètement les structures fondamentales du drame. Faire du théâtre court (et encore plus très court, voire ultra-court) c'est alors fondamentalement déstabiliser ce qui fait théâtre dans l'imaginaire, le savoir, et la tradition collectifs. Mireille Losco souligne ainsi le pouvoir d'atomisation du drame par la forme brève :

> La mise en question du format du drame a […] pour corrélat essentiel la contestation de la totalité organique de la fable et permet à la dramaturgie moderne de renoncer à l'exigence d'un épuisement du mouvement dramatique. Loin de se constituer en un genre mineur qui réactiverait la vieille hiérarchisation entre farce et grande comédie, la forme brève moderne témoigne ainsi de larges ambitions dramaturgiques. Elle ne constitue pas le sous-genre timide voire timoré du drame, mais plutôt son dynamitage[202].

S'attaquer au format du drame, en l'occurrence pour le réduire, revient donc à reposer les questions d'écriture des composants traditionnels de la pièce de théâtre que sont la fable et le personnage. C'est ce que note Jean-Pierre Sarrazac :

> Première des parties constitutives du poème dramatique chez Aristote, la fable (*muthos*) est en butte, dans les dramaturgies modernes et contemporaines, à un véritable travail de sape. La déconstruction, la décomposition de la forme dramatique […] s'accélère à partir des années 1880 […] et l'on pourrait dire que dans maintes pièces contemporaines […] la fable devient pratiquement introuvable. Du moins ne constitue-t-elle plus, dans le processus d'élaboration de la pièce, un préalable. Dans ces nouvelles écritures — qu'on serait tenté d'appeler « théâtres de la parole » —, il y a certainement encore *de la* fable, comme il y a encore *du* personnage ; cependant, le point de départ — l'appui principal — n'est plus ni une fable constituée *a priori* ni un personnage d'entrée de jeu identifiable mais la prise en considération d'un état (micro-) conflictuel directement présent dans le langage[203].

Ce passage du « la » au « du », de l'article défini à l'article indéfini, semble révéler une évolution dramaturgique décisive pour analyser le corpus de formes brèves. C'est en effet la démarche d'écriture même des auteurs qui est ainsi éclairée. Les concepts de « personnage » et de « fable » (et donc de « théâtre »)

[202] M. LOSCO, « Forme brève », *loc. cit.*, p. 49.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

agissent encore mais comme restes, présences d'arrière-plan. Ils ne constituent plus la *doxa*, mais leur prégnance reste indéniable dans l'ensemble des textes du corpus. Leur valeur de contrainte s'est affaiblie mais reste active tant ils constituent toujours la base partagée, au moins imaginaire, de l'écriture dramatique, des auteurs aux spectateurs.

Or, ce passage du défini à l'indéfini, du modèle général à suivre, à la matière même du langage prise comme impulseur d'écriture (« théâtres de la parole », dit Jean-Pierre Sarrazac), signale aussi un changement d'échelle de travail pour l'auteur dramatique, qui ouvre directement sur la problématique des formes brèves : à l'échelle des mots. Car tout passage du défini à l'indéfini induit des processus de coupe, de réduction dans la matière langue. Si je ne cherche plus à construire *un* personnage mais *du* personnage, je n'écris plus en vue d'un modèle de personnage à atteindre, d'un concept qu'il faudrait réaliser en passant par différentes étapes pré-définies (un personnage qui possède un passé, une existence affective, psychologique, qui agit, parle, etc.)[204].

Pour terminer cette contextualisation du geste d'écriture des auteurs, je souhaiterais faire une dernière remarque concernant la dialectique de la crise. Moins pompeusement, il s'agit en fait de considérer la notion de « crise » comme ayant valeur d'impulseur d'écriture. La forme brève contemporaine objet de cette étude est directement issue de ce qu'on appelle la « crise du drame ». J'ai déjà évoqué, dans la première partie[205], les liens entre les mutations du texte théâtral à la fin du XIXe siècle et le changement de statut des formes brèves qui se produit alors. On peut à présent interroger la notion même de « crise », non pas pour discuter du bien-fondé de l'emploi de ce terme dans l'analyse des évolutions du texte théâtral au XXe siècle, mais parce qu'il me semble que la récurrence de ce mot, dans les discours des auteurs ou des praticiens de la scène — et non plus seulement chez les universitaires[206] —, traduit un phénomène intéressant à prendre en compte pour les formes brèves.

---

[203] Jean-Pierre SARRAZAC, « Fable (crise de la) », in *Études Théâtrales*, n° 22, *op. cit.*, p. 44.
[204] Voir infra p. 163 le chapitre sur le personnage.
[205] Voir supra p. 41 *sq*.
[206] Cf. les numéros d'*Études Théâtrales* déjà cités : *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910* et *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) L'avenir d'une crise*.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Pour éclairer ce phénomène, on peut d'abord fournir quelques définitions du mot « crise », du grec *krisis* qui signifie « décision ». Au sens médical, c'est le moment d'une maladie caractérisé par un changement subit et généralement décisif, en bien ou en mal. Par extension : manifestation émotive soudaine et violente. Par analogie : phase grave dans l'évolution des choses, des événements, des idées. Perturbation, rupture d'équilibre. Difficulté, impasse, chute[207].

Plusieurs aspects de ces définitions me semblent intéressants à ressaisir. Le sens grec de « décision » peut amener à penser qu'un état de crise est un état qui impose à ceux qui y sont confrontés de prendre des décisions. La crise signale un état qui ne peut plus durer, elle induit une réaction urgente : elle pousse à l'action.

L'usage médical traduit un aspect important du mot « crise » : c'est un *moment*, c'est-à-dire qu'une crise, par définition ne dure pas. Elle est plutôt un accélérateur du cours des événements. Elle fait basculer d'un état qui dure à un autre état qui dure. Elle est une constriction temporelle.

L'idée de manifestation émotive soudaine et violente a ceci d'intéressant qu'elle déporte le mot « crise » vers l'humain. Ce sont avant tout des humains qui vivent et ressentent les crises. S'il y a crise de la fable ou du personnage ou du texte théâtral, cela veut donc dire aussi que des auteurs, des comédiens, des metteurs en scène, des spectateurs, ressentent un bouleversement difficile, se trouvent face à une difficulté radicale dans la production et l'appréhension de ces textes.

Enfin, la définition par analogie indique le côté parfois définitif du terme (impasse, chute). Il peut y avoir des crises dont on ne se relève pas.

Les futuristes mettent en crise la dramaturgie de leur époque, Strindberg voit dans la pièce en un acte la future forme du drame, et partant du constat que la pièce canonique a explosé, Fichet se ressaisit des morceaux issus de cette explosion pour écrire des formes brèves :

> Ce qui la [la pièce courte] rend aujourd'hui excitante c'est la façon dont elle se constitue sur les ruines de la pièce canonique. L'éclatement de la pièce de théâtre traditionnelle — et le goût prononcé pour le fragment, pour le collage, pour le « matériau » découpé dans le vif du texte, qui s'est manifesté dans la foulée de cet

[207] Définitions extraites du dictionnaire de la langue française Le Petit Robert, 1991.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

éclatement — ont renouvelé mon désir vis-à-vis des formes brèves (et celui de beaucoup d'auteurs)[208].

Ce qui m'intéresse dans cette remarque de Roland Fichet, c'est que ce dernier[209] éprouve le besoin de se situer également, à la fin du XXe siècle, dans cette dynamique du champ de bataille. Partant de là, et sans juger de l'importance ou de la réalité qu'ont eues ces crises, il est possible de poser l'hypothèse que le constat de crise revêt un caractère de nécessité dans le geste d'impulsion créatrice de beaucoup d'auteurs du corpus. Il leur est souvent nécessaire, ou à tout le moins important, de définir ce qui ne fonctionne plus, ce dont ils héritent également, pour construire ce qui va fonctionner. Le constat de crise traduit la conscience (plus ou moins aiguë selon les auteurs) d'hériter de modèles périmés tout autant que des voies ouvertes par les prédécesseurs.

Or, cet imaginaire du champ de bataille, dont hériteraient les auteurs de la fin du XXe siècle, récupérant ça et là quelques morceaux de personnage, quelques fragments d'histoires, quelques modèles (la forme dialoguée, la didascalie), cet imaginaire donc, fonctionne à plein régime comme impulseur d'écriture pour beaucoup d'auteurs contemporains de formes brèves. En ce sens, les formes brèves traduisent un geste de *recomposition minimale* de la pièce de théâtre, humbles tentatives, à partir de ce qui semble se proposer aux auteurs comme *restes*. Restes de la fable, du personnage, du dialogue.

Partant de là, il peut être intéressant de saisir les deux grands axes que représentent la fable et le personnage, pour analyser les textes du corpus. Raconter en peu de mots, et faire exister la figure humaine en quelques traits, ce sont là deux défis centraux que relèvent les auteurs de la génération nommée précédemment[210]. La première partie du chapitre suivant s'intitule : Raconter vite. Et la seconde : Ce sont des humains qu'il nous faut. Si la première s'intéresse aux manières brèves de raconter dans les textes du corpus, la seconde a pour objet l'étude de la question du personnage bref. Deux hypothèses centrales sous-tendent ces deux parties. Première hypothèse : la brièveté est un style qui affecte toutes les

[208] Note de Roland Fichet du 19 octobre 1998. Source : base dramaturgique du Théâtre de Folle Pensée.
[209] Beaucoup d'auteurs formulent cette idée de partir d'une crise, de fragments. Le numéro 10 des *Cahiers de Prospéro* (*op. cit.*) sur la forme brève rassemble bon nombre de témoignages d'auteurs en ce sens (voir par exemple celui d'Olivier Chapuis pp. 34-37).
[210] Voir supra p. 16 *sq*.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

composantes du texte théâtral, il s'agira de dégager les caractéristiques de ce style pour ce qui concerne la fable et le personnage. Seconde hypothèse : la brièveté accentue la visibilité et l'efficacité des processus d'écriture.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

DEUXIÈME PARTIE

À L'ÉCHELLE DES MOTS

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Quomodo erit narratio ?
Si nihil afferatur supervacanei
et multa paucis includas

Comment la narration sera-t-elle [brève]?
Rien de superflu ne mettras,
en peu de mots beaucoup diras. [211]

I – Raconter vite : la fable brève

Qu'est-ce qui, dans le vaste concept de « fable », est susceptible d'intéresser la question des formes brèves ? Le terme de « fable » recouvre à l'origine, et traditionnellement, deux autres concepts qui sont l'action et l'intrigue :

> La fable, selon Aristote, est « l'assemblage des actions accomplies » ; elle a donc un caractère englobant et organique de très grande généralité ; elle résume en quelque sorte le « contrat », le projet qui est à la source du dynamisme de l'action dramatique. […] La fable, dans son articulation hiérarchique à l'action et à l'intrigue, pose un principe de vectorisation conflictuelle que l'action est chargée d'incarner en donnant un nom aux forces élémentaires en jeu, tandis que l'intrigue monnaie en événements plus ou moins contingents la progression de ladite action[212].

Malgré son caractère très général, j'ai choisi de conserver le terme de « fable » comme titre de ce chapitre car il me semble faire entendre plus clairement que ceux d' « action » ou d' « intrigue », que quelque chose se raconte, que le sens est au centre. Comme le note Jean-Pierre Ryngaert :

[211] Pierre Thomas Nicolas HURTAUT, *Manuale rhetorices, ad usum artis dicendi candidatorum*, Paris, Prault, 1757, p. 36 cité par Françoise Soublin in « Brevitas et figures par omission dans la tradition rhétorique » in *Les Formes brèves*, Actes du Colloque International de la Baume les Aix, 26-27-28 novembre 1982, organisé par Benito Pèlegrin, Université de Provence, 1984, p. 37.
[212] Michel CORVIN, « Fable », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 626.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> Comprendre demeure toujours, dans l'imaginaire collectif, comprendre l'histoire et résumer le récit, ce qu'Aristote et la dramaturgie classique appellent la fable, comme si le sens prenait appui essentiellement sur l'histoire racontée.
>
> […]
>
> [la plupart des auteurs contemporains] se posent moins comme des « raconteurs d'histoire », et davantage comme des écrivains faisant appel à toute l'épaisseur de l'écriture[213].

Par ailleurs, la « fable » laisse pressentir, plus que ne le font l'« action » et l'« intrigue », son lien au matériau d'écriture des auteurs : l'histoire, les faits divers, les événements familiaux, etc. Néanmoins, le terme d'« action » reste utile à interroger dans l'étude de la fable brève, notamment quand on le pense à différentes échelles :

> Il faut ici recourir à la distinction opérée par Michel Vinaver entre les trois niveaux auxquels peut être saisie l'action dans une pièce. Ces trois niveaux déterminent trois types d'action, qui ne sont peut-être pas de même nature : l'action d'ensemble, l'action de détail (le « détail » pouvant être l'acte, la scène, la séquence…), l'action moléculaire (telle qu'elle se manifeste réplique après réplique, ou tout simplement dans le pas à pas du texte)[214].

Quant au terme d'« intrigue », on pourra le mettre à profit en le rapprochant des notions de canevas et de frame[215], autant de structurations de la fable qui s'appuient sur les capacités du récepteur à reconnaître les codes d'un schéma narratif bien connu.

La fable, définie ici par Michel Corvin, a subi de multiples bouleversements qui ont tous eu des répercussions sur l'écriture théâtrale contemporaine et jusque dans les textes brefs, tant il est vrai que « la mise en question du format du drame a […] pour corrélat essentiel la contestation de la totalité organique de la fable »[216]. Ces mutations importantes cités plus avant par Jean-Pierre Sarrazac[217], si elles ne sont pas spécifiquement pensées en regard de ce qu'il se passe dans les

---

[213] Jean-Pierre RYNGAERT, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 6.
[214] Joseph DANAN, « Action(s) », in *Études Théâtrales*, n° 22, *op. cit.*, p. 18.
[215] « Une frame est une structure de données qui sert à représenter une situation stéréotypée. » Vincent JOUVE, in *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998, p. 95.
[216] M. LOSCO, « Forme brève », *loc. cit.*, p. 49.
[217] « […] on pourrait dire que dans maintes pièces contemporaines […] la fable devient pratiquement introuvable. Du moins ne constitue-t-elle plus, dans le processus d'élaboration de la pièce, un préalable. Dans ces nouvelles écritures — qu'on serait tenté d'appeler « théâtres de la parole » —, il y a certainement encore *de la* fable, comme il y a encore *du* personnage ; cependant, le point de départ — l'appui principal — n'est plus ni une fable constituée *a priori* ni un personnage d'entrée de jeu identifiable mais la prise en considération d'un état (micro-) conflictuel directement présent dans le langage. » Jean-Pierre SARRAZAC, « Fable (crise de la) », *loc. cit.*, p. 44.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

formats courts, n'en restent pas moins particulièrement utiles pour décrire les processus à l'œuvre dans ces derniers. Déstructuration de la fable, perte de ses grands cadres architecturants, autant d'évolutions qui se manifestent de manière exacerbée dans la forme brève moderne et contemporaine. Si la fable devient « pratiquement introuvable », comme l'écrit Jean-Pierre Sarrazac, qu'arrive-t-il alors à l'action et l'intrigue, sous-catégories de cette dernière ? Peut-on dire qu'il y a encore « *de* l'action », « *de* l'intrigue », au même titre qu'il y a encore « *de* la fable » ? Il semble en effet que les formats courts répondent bien à ces définitions de la fable, de l'action et de l'intrigue, caractérisées par ce passage de l'article défini au partitif. Ce passage du défini au partitif fait directement référence à cette « prise en compte d'un état *(micro-)conflictuel* directement présent dans le langage »[218] souligné par Jean-Pierre Sarrazac. Tout cela ne peut que renforcer l'hypothèse selon laquelle la « crise de la fable » se traduit entre autres par un changement d'échelle, faisant passer les auteurs du macro au micro, dans leur geste d'écriture, et les lecteurs/spectateurs dans leur posture réceptive[219]. Sommes-nous alors en face de micro-fables ? de micro-actions et de micro-intrigues ? Ces nouvelles appellations à préfixe « micro », si elles mettent en lumière le fait que la fable des formes brèves constitue certes une chambre d'écho des évolutions à l'œuvre dans les formats plus longs, n'en ont pas moins un effet indésirable : elles risquent de masquer le fait qu'il s'invente des procédés d'écriture brève qui n'ont pas directement à voir avec une réduction des formats longs. Le discours du « micro » ou de la « réduction » est un discours à valeur historique et comparatiste. Il permet évidemment une analyse et une contextualisation intéressantes des textes, mais risque de nous faire passer à côté de tout ce qui s'invente dans l'art même de l'écriture brève, qui peut prendre ses modèles dans le poème ou la nouvelle, ou toute autre pratique littéraire brève. C'est pourquoi il faut rester vigilant et ne pas penser la fable théâtrale brève uniquement comme une réduction de ce que serait, même imaginairement, la fable théâtrale longue.

Ainsi, il y a deux autres éléments à prendre en considération quand on étudie la fable théâtrale brève. Ce sont la poétisation et l'épicisation qui

[218] C'est moi qui souligne.
[219] La question du passage du macro au micro se pose encore différemment pour les metteurs en scène et les comédiens.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

constituent chacune à leur manière un facteur de brièveté. Peter Handke appellerait le premier « la possibilité du poème » :

> Tout s'est un peu brouillé, confie Handke à Gamper, les frontières entre le drame, le poème, le récit : dans mes derniers travaux, les frontières ne sont plus aussi nettement dessinées, je me crois capable, ou j'exige de moi-même, d'unir dans ce que j'écris la trame du poème ou la possibilité du poème, l'élan lyrique et aussi l'élément dramatique[220].

Cette « possibilité du poème », comment pèse-t-elle sur la fable brève ? Quand on essaie de penser les textes courts à l'échelle des mots, la question du poème surgit inévitablement. Toutefois, il convient en premier lieu de signaler que les formes brèves s'inscrivent dans le contexte général des écritures théâtrales contemporaines de langue française où l'usage poétique de la langue est largement répandu, au point que l'on pourrait se demander, avec Geneviève Jolly et Alexandra Moreira Da Silva, s'il faut parler de « poème dramatique » pour désigner ces textes mêlant intimement dramatique et poétique :

> Pourquoi retenir cette notion aujourd'hui ? Parce que s'est créé un espace connaissant des *contaminations* génériques, esthétiques et culturelles[221].
>
> […]
>
> Il faut cependant préciser que le poème dramatique ne se confond ni avec le théâtre versifié, ni avec le « poème dramatique » de Corneille, ni avec la « poésie dramatique » qu'analyse Diderot. […] S'il ne constitue pas un genre propre, le poème dramatique renvoie à des formes spécifiques rompant avec le drame absolu ainsi qu'avec une conception illusionniste du théâtre. […] On peut le considérer comme l'une des manifestations de la crise du drame : se voulant contestataire, et s'écrivant *contre un certain théâtre*, il est en recherche d'une autre théâtralité[222].

On pourrait donc interpréter cette possibilité du poème comme signe de la recherche d'une autre théâtralité (et encore faudrait-il définir cette dernière). Mais cette expression de « possibilité du poème » recouvre en fait au moins deux réalités différentes dès lors qu'on la confronte aux formes brèves : la question du

---

[220] Peter HANDKE, *L'Histoire du crayon*, trad. Georges Arthur Goldschmidt, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 1987 ; Herbert Gamper et Peter Handke, *Espaces intermédiaires. Entretiens.*, trad. Nicole Casanova, Christian Bourgois, 1992. Cité par J.-P. SARRAZAC, *op. cit.*, pp. 200-201. Cette tendance à jouer de la porosité entre drame et poème n'est donc pas une particularité des écritures françaises. Le poète Paol Keineg, revenant sur la commande d'écriture pour le projet théâtral des *Naissances*, remarque que : « Cette commande d'écrire court m'a rapproché du poème. Un poème peut être expédié en une demi-heure. Ça vient ou ça ne vient pas. Mais quand j'écris pour le théâtre, je n'ai pas d'idée préconçue comme pour le poème, je ne sais pas ce que je vais écrire et ce sont les premiers mots qui décident de tout. » extrait de l'entretien avec Paol Keineg sur les *Naissances*, du 14 août 2002, réalisé par Marine Bachelot et Alexandre Koutchevsky.

[221] Geneviève JOLLY et Alexandre MOREIRA DA SILVA, « Poème dramatique », in *Poétique du drame…*, *op. cit.*, p. 90.

[222] IDEM, *Ibidem*, pp. 91-92.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

format (poétique) et celle du régime d'écriture (poétique). Ainsi, en ouvrant des recueils comme *Micropièces. Fenêtres et fantômes*[223] de Roland Fichet ou les *Histoires d'hommes*[224] de Xavier Durringer, ce qui frappe d'emblée ce sont les blocs de mots regroupés en amas, souvent disposés en vers libres sur la page, et sans locuteurs désignés. Ce qu'on voit donc, dans un premier temps, peut déjà faire penser à un recueil de poèmes. Dans un second temps, c'est à la lecture de certains des textes — souvent parmi les plus courts — que la sensation du poème refait son apparition. Ce qui tient alors du poème, c'est un certain régime d'écriture, où l'on observe un grand nombre de caractéristiques traditionnellement rapportées au langage poétique : rentabilisation des aspects musicaux de la parole, multiplication des connexions, des connotations, des images, etc. Philippe Minyana note ainsi que la brièveté le pousse vers une pratique relevant de l'écriture poétique :

> La brièveté oblige à une sélection serrée pour faire comme un répertoire de paroles emblématiques, comme des sentences, des titres, c'est presque un poème. Beckett l'a fait bien avant nous : sélectionner une phrase qui ressort plus de l'art du poème que de l'art dramatique. C'est, je pense, le même plaisir qu'aura le poète à remplir sa page puis à passer à un autre poème, même s'il a des thèmes récurrents. C'est une façon de conduire autrement l'imagerie théâtrale[225].

Point de vue que l'on peut compléter utilement par celui de Matéi Visniec, qui souligne encore davantage la porosité de ces deux genres de formes brèves que sont le poème et la pièce courte :

> Avant de passer à l'écriture dramatique j'ai écrit des milliers de poèmes. […] Je voulais accéder à l'essentiel, au mystère des mots. C'est ainsi que j'ai appris à apprivoiser la forme courte. Car mes poèmes devenaient des petites histoires, des scénarios… Ce sont dans ces « embryons » que j'ai puisé plus tard mon théâtre. Je me suis rendu compte que mes poèmes étaient des courtes pièces de théâtre en puissance, et cela me fascinait de les développer[226].

Entre texte théâtral bref et poème, à la fois pour des questions de format et de régime d'écriture, nombreux sont donc les points communs. La fable théâtrale brève doit ainsi être appréhendée par des outils en usage dans l'analyse poétique tout autant que par des outils d'analyse du texte théâtral.

---

[223] *Op. cit.* Par exemple *Loterie, Sac, Yeux*, 4 micro pièces réunies sur une seule page (p. 26).
[224] *Op. cit.* Par exemple le fragment n° 12, p. 30, ou n° 15, p. 34, ou n° 17, p. 37, ou bien les n° 18, 19 et 20, pp. 38-39.
[225] Entretien avec Philippe Minyana du 3 octobre 2006.
[226] Matéi VISNIEC, « Réponses au questionnaire de Gilles Aufray », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10, …, *op. cit.*, p. 14.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Le corpus est traversé par l'épicisation tout autant que par la possibilité du poème[227]. Jean-Marie Piemme souligne que si l'épique a conquis une grande place dans les écritures contemporaines, c'est qu'il permet une salutaire prise de distance avec un dramatique miné par le style médiatique :

> L'épique suppose toujours que d'une façon ou d'une autre on installe une distance […] installer une distance pour mieux faire voir : le réel, les phantasmes, les êtres humains, le désir, les conditions matérielles et philosophiques de l'existence, l'impossible, l'intolérable. Pour mieux les faire vivre sur un registre particulier. Comme si le théâtre contemporain (une partie en tout cas) pariait sur le fait que l'intelligence et la sensibilité sont mieux nourries par la distance que par la production d'émotions brutes, de tranches de vie, de morceaux de réalité saignants. Le dramatique a pris dans le show médiatique une tournure trop mystifiante pour que l'épique n'apparaisse pas comme un recours urgent, une façon d'afficher une identité du théâtre qui refuse (qui doit refuser) de jouer ce jeu-là. […] C'est peut-être un des traits de l'écriture théâtrale contemporaine actuelle. Elle radicalise l'épique, le multiplie, en fait ses choux gras. Ce faisant, elle trace le chemin d'une autre prise de parole. Dans le flux médiatique qui charrie aujourd'hui le pire, elle délimite un rivage, un bord où l'on peut poser le pied, elle propose un espace d'altérité d'autant plus précieux que la mondialisation audiovisuelle exténue jusqu'à la nausée la vieille narrativité d'intrigue. Le théâtre contemporain aime les histoires, il en raconte beaucoup, il les multiplie ou les superpose, il respecte la complexité du réel[228].

Cette capacité de l'épique à « respecter la complexité du réel » se pose-t-elle différemment en fonction de la longueur du texte ? Quand le format est court, et *a fortiori* très court, l'épique peut-il encore avoir cette fonction ? Les réponses à cette question dépendent en fait du sens que l'on donne à cette notion de « complexité du réel » et de la manière dont se pose la saisie du réel dans les formes brèves. Ce qui est complexe c'est ce qui, étymologiquement, réunit plusieurs éléments différents. Ces éléments nécessitent d'être distingués les uns des autres afin d'établir éventuellement les liens qui les unissent. Cette opération nécessite une certaine durée. En ce sens, il paraît difficile pour les formats courts, et *a fortiori* très courts, de dessiller dans le détail des complexités. C'est pourquoi on ne trouve pas dans les formats courts de personnages à la psychologie détaillée ou d'intrigues ramifiées aux multiples rebondissements. Mais à la voie du développement détaillé les auteurs de pièces courtes substituent celle de la singularité du regard. C'est dans *le choix de l'angle d'attaque* que se joue

[227] « À la différence d'un genre littéraire, un mode comme l'épique est une tendance plutôt qu'un modèle, un ingrédient plutôt qu'une forme établie. Épiciser le théâtre, ce n'est donc pas le transformer en épopée ou en roman, ni le rendre purement épique, mais y incorporer des éléments épiques au même degré qu'on y intègre traditionnellement des éléments dramatiques ou lyriques. L'épicisation […] implique donc le développement du récit sans être une simple narrativisation du drame. » Laurence BARBOLOSI et Muriel PLANA, « Épique / Épicisation », in *Études Théâtrales*, n° 22, *op. cit.*, p. 42.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

l'appréhension de la complexité du réel dans les formats courts. Sur ce point précis, on verra plus loin que la question du réel s'articule de manière bien particulière à la brièveté conçue comme style. Mais par rapport à la place et au rôle de l'épique dans les formes brèves, il semble qu'il faille envisager les choses sous l'angle suivant : ce n'est pas spécifiquement l'épique qui permet cette singularité du regard propre aux formes brèves, c'est l'articulation entre l'épique et le dramatique. Par contre, au sein de la forme brève, l'épique possède un rôle bien particulier que souligne ici Jean-Marie Piemme :

> Le narratif ou l'épique permettent de rattraper du temps au théâtre. En deux phrases narratives on peut rattraper une scène d'introduction[229].

Cette capacité d'accélération propre à l'épique doit être réinscrite parmi l'ensemble des procédés, dont usent les auteurs de formes brèves, permettant de raconter vite.

Ces préalables posés, il faut maintenant se demander quelles sont les grandes opérations brèves qui affectent la fable dans les textes du corpus. Il semble qu'on puisse mettre en lumière deux grands types d'effets : le zoom (ou grossissement) sur un mot ou expression et l'accélération de l'action. Puisque l'enjeu principal des formes brèves consiste à signifier un maximum en utilisant un minimum de mots, il est nécessaire de sans cesse rechercher *simultanément* l'économie des moyens et l'efficacité maximale (au niveau du sens, de la puissance dramatique, poétique, narrative, etc.). Les procédés de zoom et d'accélération agissent clairement en ce sens, ils s'inscrivent tous deux dans les registres de la rentabilité maximale et de l'économie, chacun à leur manière.

L'effet de zoom consiste à faire ressortir un mot ou une expression dans le fil du texte ; à freiner, en quelque sorte, le devenir, en tant que le propre du devenir est d' « esquiver le présent »[230]. Il s'agit pour l'auteur de provoquer chez le lecteur un ralentissement de la lecture[231], voire une courte pause, dans le flux

---

[228] Jean-Marie PIEMME, « Façons de narrer », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 2, Revue du Centre National des Écritures du Spectacle, 1994, p. 64.
[229] Entretien avec Jean-Marie Piemme du 16 avril 2002.
[230] « En tant qu'il esquive le présent, le devenir ne supporte pas la séparation ni la distinction de l'avant et de l'après, du passé et du futur. » Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 9.
[231] Je n'aborde pas ici les questions liées à la réception au cours de la représentation scénique. La troisième partie de cette étude est consacrée à l'examen de cas pratiques tirés des spectacles

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

de la réception, que l'on pourrait désigner par le terme de stase[232]. Ce type d'effet s'appuie notamment sur une rentabilisation maximalisée des procédés de connotation et d'évocation. Les procédés de zoom sont caractéristiques d'un usage poétique de la langue. Il s'agit en effet pour les auteurs de créer une rupture dans le flux du texte, une ornière, afin de faire surgir tout un éventail de sens. Créer les conditions pour que le mot développe toute sa puissance signifiante, voilà ce que peut provoquer l'effet de zoom. Ce type d'approche des textes théâtraux brefs peut donc se nourrir de la méthode qu'énonce Jean-Pierre Richard, dans l'avant-propos de ses *Microlectures* :

> La lecture n'[…]est plus de l'ordre d'un parcours, ni d'un survol : elle relève plutôt d'une insistance, d'une lenteur, d'un vœu de myopie. Elle fait confiance au détail, ce grain du texte. Elle restreint l'espace de son sol, ou, comme on dit en tauromachie, de son *terrain*[233].

Suivant cette méthode, il nous faudra mener quelques analyses à l'échelle des mots pour appréhender l'effet de zoom.

Les effets d'accélération englobent l'ensemble des procédés qu'on pourrait appeler avec Benito Pèlegrin « figures du silence », où « ce qui est en jeu est le faire qui va sans le dire, ce que fait l'auteur en ne le disant pas »[234]. Toutes les déclinaisons des figures de l'implicite font partie de ces procédés d'accélération qui s'appuient sur une exacerbation du fonctionnement du hors-texte. Ces effets ont pour résultat d'accélérer l'action, particulièrement quand les auteurs mettent en place des canevas et autres frames que nous avons évoqués plus haut. Ces

---

Naissances (voir infra p. 228). On imagine en effet que tout ce qui concerne le rythme, le flux, l'arrêt, la pause, constitue un enjeu de premier ordre pour le metteur en scène et l'acteur dans leur travail de mise en jeu du texte bref.

[232] La stase correspond à une « lenteur ou arrêt de la circulation sanguine ou de l'écoulement d'un liquide ou d'une matière organique. » Au figuré elle désigne une « cessation d'activité ». « Le fait que le mobile soit identique à lui-même au départ et à l'arrivée, c'est-à-dire dans les deux stases qui encadrent le mouvement, ne préjuge en rien de ce qu'il a été quand il était mobile. » (Sartre, *Etre et Néant*, 1943, p. 261). Définitions extraites du Dictionnaire *Trésor de la langue française* en ligne : http://www.cnrtl.fr/

[233] Jean-Pierre RICHARD, *Microlectures*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 7. Jean-Pierre Ryngaert souligne la nécessité d'adopter une démarche similaire pour aborder les écritures théâtrales, au début de son ouvrage *Lire le théâtre contemporain* : « Ce qu'on peut appeler la « sous-information narrative » est assez souvent le régime des textes qui nous intéressent ici. Il faut donc changer de focale, et au lieu de s'apprêter à capter au grand angle la fresque ou l'épopée, commencer à saisir, au cœur même du texte, tous les indices qui aideront à construire du sens. Nous devons la plupart du temps faire notre deuil des macro-structures qui aident à saisir un texte, parfois trop vite, dans sa totalité, et construire à partir du " presque rien " qui nous est donné. Lire, c'est donc aussi, ou surtout, travailler au microscope. » *Op. cit.*, p. 22.

[234] Benito PELEGRIN, « Rhétorique du silence : X=S+Z », *Les Formes brèves*, Actes du Colloque International de la Baume les Aix, *op. cit.*, pp. 66-67.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

structurations de la fable s'appuient grandement sur les capacités de déduction et d'anticipation des lecteurs, laissant à ces derniers une place conséquente, voire, dans certains cas, décisive, dans le processus de fabrication du sens. Les effets d'accélération s'inscrivent dans les registres dramatique et narratif.

Ces deux grands types d'effets, véritables charpentes des textes brefs, s'enracinent profondément dans des stratégies d'écriture fondées sur la gestion des vitesses. Vitesse de délivrance des informations, vitesse d'apparition des images, des mots, des phrases, etc. Si cette gestion des vitesses apparaît comme évidente pour ce qui concerne les effets d'accélération de la fable, on s'aperçoit que le procédé qui consiste à nous faire zoomer sur un mot ou une expression, à tout à coup focaliser notre attention sur une zone précise du texte, ce procédé donc, a pour conséquence de ralentir l'éclosion du sens à notre conscience. Partant, le zoom s'inscrit également dans une stratégie d'écriture fondée sur une modulation des vitesses. Ainsi pouvons-nous poser l'hypothèse suivante : les textes théâtraux brefs fondent leur puissance sur une gestion simultanée des vitesses d'éclosion du sens propres aux modes de signification dramatique et poétique. L'étude des mécaniques du zoom et de l'accélération pourra nous permettre d'avancer quelques hypothèses sur la singularité du style théâtral bref dans son appréhension du réel.

1 – Mécanique 1 : Les effets de zoom et de ralentissement

Le choix des mots et leur mise en dépendance contextuelle

Dans les domaines de la photo, du cinéma, de la télévision, le zoom désigne un « objectif à focale variable composé d'une partie fixe et d'une partie mobile dont le déplacement modifie la distance focale. » Le terme *zoom* vient de l'anglais et signifie « prise de vue avec réduction rapide du champ jusqu'au gros plan sans

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

perte de netteté »[235]. Cette seconde définition possède l'avantage de donner une idée assez précise des procédés que l'on peut observer dans les textes examinés. Zoomer sur un mot ou une expression peut également se traduire en termes de réduction du champ, de focalisation sur un objet précis, ou de vitesse rapide nécessaire à cette opération. Le zoom cinématographique a pour objectif de mettre une portion de visible sous les yeux du spectateur. Le zoom textuel s'attache également à isoler un mot parmi la petite foule de ses congénères pour le mettre en lumière. Il peut amplifier les connotations, déployer le champ sémantique d'un mot ou d'une expression. Provoquer l'arrêt du lecteur sur un mot revient ainsi à déplier l'éventail de sens qu'il renferme. Clément Rosset résume assez bien le résultat d'un tel procédé :

> Cet art de faire parler un mot plusieurs fois à la fois, dans plusieurs sens différents au sein d'une même phrase, confère à celle-ci une sorte de richesse musicale, et d'épaisseur harmonique, en même temps qu'il rend possible un supplément de sens intellectuel[236].

Philippe Minyana notait, dans les propos cités plus avant, que « la brièveté l'obligeait à une sélection serrée » — sous-entendue une sélection des mots — de manière à produire « comme un répertoire de paroles emblématiques, comme des sentences, des titres ». Plusieurs éléments dans cette citation méritent d'être soulignés et développés car ils fournissent un premier éclairage sur le mode de fonctionnement du zoom et du ralentissement en tant qu'outils du style bref. Pour commencer, la question de la sélection des mots s'avère en effet décisive, car comme l'écrit Clément Rosset :

> Le choix des mots est affaire sérieuse. Il signale toujours une certaine forme d'adoption — ou de refus — des choses, d'intelligence ou de mésintelligence de la réalité[237].

Cette importance accordée au choix des mots, on pourrait dire qu'elle est l'apanage de tout auteur engagé en littérature. Mais on comprend bien que cette affaire de choisir *les bons mots*, les mots *les plus justes possibles* en fonction de l'objectif à atteindre, cette affaire, donc, devient cruciale dans le format court. Plus le texte est court, c'est-à-dire plus le nombre de mots qui le compose est faible, plus grande va être l'importance de chaque mot, tant il est vrai que le

---

[235] Définitions extraites du *Trésor de la Langue française* en ligne (http://www.cnrtl.fr/).
[236] Clément ROSSET, *Le Choix des mots*, Paris, les Éditions de Minuit, 1995, pp. 56-57.
[237] IDEM, *Ibidem*, quatrième de couverture.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

récepteur va devoir rentabiliser au maximum ce que l'auteur lui donne à lire. Philippe Minyana témoigne ainsi de cet effort nécessaire consubstantiel à l'écriture de formes brèves :

> C'est vers la densité que je me dirige dans mes formes brèves. Tu es obligé d'avoir une acuité supplémentaire, de cadrer davantage ton récit. C'est excitant et vertigineux de savoir qu'à une réplique près le fragment peut être en péril[238].

S'il y a quelque chose du péril dans ce vertige excitant, c'est peut-être parce que la forme brève, poussée dans ses conséquences les plus extrêmes, renvoie l'auteur (et le récepteur attentif et sensible à ce style bref) face à « la peur de crouler avec tous les mots », comme le note Cioran :

> Ne cultivent l'aphorisme que ceux qui ont connu la peur *au milieu* des mots, cette peur de crouler avec *tous les mots*[239].

Avec l'humour en sus, Ionesco formule à peu près le même sentiment quand il écrit :

> Un seul mot peut vous mettre sur la voie, un deuxième vous trouble, le troisième vous met en panique. À partir du quatrième, c'est la confusion absolue[240].

Ainsi, les mots choisis deviennent-ils « emblématiques » comme le souligne Minyana. Ils tendent à emprunter le mode de signification de la « sentence » ou du « titre », c'est-à-dire que le sens qu'ils convoquent rayonne, s'impose, s'affirme avec force de conviction et pèse de tout son poids dans la phrase. L'auteur de forme brève travaille donc à créer les conditions de déploiement optimal du sens des mots qu'il souhaite mettre en avant, faire ressortir parmi tous les autres. Et comme son texte se compose d'un petit nombre de mots, cette opération est susceptible de porter sur beaucoup d'entre eux. On pourrait ainsi reprendre une expression de Michel Collot pour désigner l'objectif de la majorité de ces procédés. Il s'agit de « faire culminer la dépendance contextuelle du mot » :

---

[238] Entretien avec Philippe Minyana du 3 octobre 2006. Matéi Visniec va dans le même sens : « Le temps de la forme courte est celui du funambule qui danse sur la corde raide. C'est un temps suspendu, un temps nerveux marqué par le rythme rapide de la narration, un temps elliptique et il est toujours plus intense à cause de l'élément « danger ». Car la forme courte, plus que les autres formes, assume ce danger comparable aux risques pris par le funambule. Tout faux pas est fatal. » Matéi VISNIEC, « Réponses au questionnaire de Gilles Aufray », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10, *op. cit.*, p. 15.

[239] Emil CIORAN, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/essais », 1980 (1952), p. 15.

[240] Cité par Jean-Pierre RYNGAERT, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 159.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> L'un des traits principaux de l'organisation poétique du sens paraît être en effet de faire culminer la dépendance contextuelle du mot. Les relations qui déterminent la signification du mot débordent en poésie le cadre logique et syntaxique de la phrase, et s'établissent au sein d'unités prosodiques et/ou typographiques comme le vers, la strophe, ou le poème, et jouent aussi bien sur les signifiants que les signifiés. Il en résulte à la fois une *spatialisation* et une *multiplication* des rapports intervenant dans la réévaluation sémantique de chaque mot. L'espace ici fait sens ; les mots signifient par position[241].

En plus du choix serré des mots, s'il y a bien dans la forme brève une opération particulièrement employée — car grande pourvoyeuse de sens — c'est cette maximalisation de la dépendance contextuelle du mot[242]. Si elle est relevée ici par Michel Collot à propos du poème, les pièces courtes examinées dans cette étude gagnent à être confrontées à cette façon d'envisager les modes de signification du mot. Comme dans le poème, dans le texte théâtral bref les « relations qui déterminent la signification du mot […] s'établissent au sein d'unités prosodiques et/ou typographiques […] et jouent aussi bien sur les signifiants que sur les signifiés. » À ceci près que dans le poème, il n'y a sans doute pas d'exception à ce régime de signification, alors qu'on trouve dans le corpus des pièces courtes n'utilisant pas ce type de procédés de maximalisation de la mise en dépendance contextuelle du mot. En ce qui nous concerne donc, et à y regarder de plus près, on pourrait étudier la déponctuation comme le procédé principal à l'œuvre dans les textes examinés, relevant de ce que Michel Collot appelle une « spatialisation et une multiplication des rapports intervenant dans la réévaluation sémantique de chaque mot ».

Michel Vinaver tient à ce sujet des propos éclairants, qui nous permettent de comprendre d'où peut venir le besoin de déponctuer les paroles :

> La matière textuelle avait besoin du « jeu » qu'apporte l'absence des articulations organisant habituellement la transcription du langage parlé. Il me fallait approcher d'un état brut de la parole, laisser faire son flux, ses rebonds, ses ruptures, ses précipitations, ses étalements. Le besoin était de l'affranchir de son armature logique, du poids d'une tradition culturelle s'appliquant à l'usage des mots, et de la

---

[241] Michel COLLOT, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 225.

[258] Michel Vinaver dit à peu près la même chose en parlant de la densité : « DENSITÉ. Il n'y a peut-être pas d'autre critère de qualité pour le théâtre qui nous occupe. […] L'acte d'écriture transforme l'indistinction quotidienne en matière, et cette matière se densifie plus ou moins, jusqu'à devenir, dans le meilleur des cas, un objet poétique d'une densité extrême. La densité, ou degré de tension poétique, dépend de la richesse des connections qui se sont faites. » Michel VINAVER, « Une écriture du quotidien », in *Écrits sur le théâtre*, vol.1, Paris, l'Arche Éditeur, 1998, p. 131.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> rapprocher à la fois de la matérialité du langage réel, et de la façon dont un objet musical se constitue[243].

Et, dans *L'Avenir du drame*, par l'entremise de Jean-Pierre Sarrazac, le point de vue de Vinaver sur l'absence de ponctuation se précise :

> Pourquoi l'absence de ponctuation, s'interroge Vinaver : parce que les gens parlent dans un jet fluide avec des coupes qui ne se trouvent pas nécessairement là où se trouveraient les signes. Désir de rendre le comédien (mais même le lecteur) plus libre et inventif dans sa saisie du texte ; de le mettre plus près de la réalité des choses dites ; parce que la ponctuation — qui est une aide à la compréhension mais aussi un confort et une habitude — fait obstacle au jaillissement des rythmes, des associations d'images et d'idées, gêne les assemblages, les recouvrements de sons et de sens, empêche tout ce qui est confusion[244].

On notera que cette remarque sur la déponctuation date de 1978 mais qu'elle concerne plus que jamais des auteurs au début de leur carrière à cette époque, comme Minyana, Azama ou Fichet et d'autres encore, que ce soit dans leurs formes brèves ou longues[245]. Ce qu'il faut donc regarder c'est comment l'emploi de la déponctuation dans le format court parvient à faire culminer la mise en dépendance contextuelle du mot. Et pour être plus précis, on pourrait employer avec Thierry Gallèpe, le concept de « scope » qu'il définit ainsi :

> Le scope est utilisé pour désigner l'incidence de tel quantificateur en logique et/ou en sémantique. Il sert à déterminer l'endroit où s'ouvre (se ferme) la parenthèse contenant tous les éléments affectés par ce quantificateur. Le scope d'une didascalie se définit ainsi comme la portion du texte auquel elle se rapporte, qu'elle affecte directement[246].

L'étude de Thierry Gallèpe portant sur les didascalies, il applique le scope à ces dernières. Mais cette notion peut s'avérer très utile pour analyser plus généralement le fonctionnement d'un mot ou d'une expression dans ses relations de voisinage avec les autres membres de la phrase. Or, on constate que ces relations sont facilitées quand la ponctuation est absente. L'exemple du *Philoctète*

---

[243] Michel VINAVER, « Mémoire sur mes travaux », in *Écrits sur le théâtre*, vol.2, Paris, l'Arche Éditeur, 1998, p. 78.

[244] Michel VINAVER, « En cours d'écriture de *Par-dessus bord* », in *Travail théâtral*, n° 30, janvier-mars 1978, p. 67. Cité par J.-P. SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé/poche, 1999, p. 118.

[245] L'influence de Vinaver sur ces derniers est d'ailleurs patente, en particulier chez Philippe Minyana qui la revendique : « Je ne parlerai que de Michel Vinaver qui, à mon sens, a « tué » radicalement la « pièce de théâtre » et ses ingrédients habituels. Conversations, slogans, piapias, parlottes, langage intime, langage professionnel, tissage des deux ; petits récits. Petits drames. Petites gens. » Intervention de Philippe MINYANA, « L'éclatement des formes », extraits de la quatrième conversation des *Conversations de Villeneuve d'Ascq* organisées par le Théâtre de Folle Pensée et la scène nationale de la Rose des Vents, in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 6 - spécial, « Ce qui naît, ce qui meurt », Revue du Centre National des Écritures du Spectacle, octobre 1995, p. 75.

[246] Thierry GALLEPE, *Didascalies les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 158.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

de Philippe Minyana est particulièrement révélateur. Le texte, issu des *Drames brefs (2)* est entièrement écrit sans ponctuation. À partir du petit passage suivant, il est possible d'observer plusieurs phénomènes d'augmentation de la mise en dépendance contextuelle du mot :

> ET LA SOUFFRANCE ME LANCINAIT LE PIED DIX ANS DURANT SEUL SUR MA DUNE J'INTERROGEAIS L'HORIZON JUSQU'AU JOUR OU JE LE VIS LE NAVIRE[247]

Le segment « et la souffrance me lancinait le pied dix ans durant » peut fonctionner avec « seul sur ma dune j'interrogeais l'horizon ». Mais on peut également placer les coupes à d'autres endroits, et lire par conséquent : « et la souffrance me lancinait le pied dix ans durant seul sur ma dune » ou encore : « dix ans durant seul sur ma dune j'interrogeais l'horizon ». « dix ans durant » et « seul sur ma dune » sont donc les expressions dont on peut faire varier le scope. Celui-ci peut être rétroactif ou projectif.

Catherine Kerbrat-Orecchioni emploie une expression tout à fait parlante pour désigner ce type de mécanique, même si elle la limite aux didascalies : les « éléments-Janus »[248], du nom de la divinité romaine à double visage veillant sur les seuils. Il est tout à fait possible d'étendre ce concept et de forger celui de « mot ou d'expression Janus » pour qualifier ce que l'on observe dans l'exemple de *Philoctète*. Dans cette notion de mot Janus, Julien Gracq aurait peut-être trouvé un écho sensible à sa pensée du mot comme frontière :

> Ce qui commande chez un écrivain l'efficacité dans l'emploi des mots, ce n'est pas la capacité d'en serrer de plus près le sens, c'est une connaissance presque tactile du tracé de leur clôture, et plus encore de leurs litiges de mitoyenneté. Pour lui, presque tout dans le mot est frontière, et presque rien n'est contenu[249].

Les expressions Janus « dix ans durant » et « seul sur ma dune » telles qu'employées par Minyana, semblent illustrer cette conception de l'écrivain comme étant celui qui connaît, règle, et ordonnance des « litiges de mitoyenneté » entre les mots. Notons que ce qu'écrit Julien Gracq n'est pas contradictoire avec l'importance décisive du choix des mots dans la forme brève. Au contraire, la remarque de Gracq apporte un éclairage complémentaire à cette question du choix des mots les plus justes. L'écrivain de forme brève, sans doute plus que celui de

---

[247] (*PHILOCTETE*), in *Drames brefs (2)*, *op. cit.*, pp. 55-56.
[248] Cité par Thierry GALLEPE, *op. cit.*, p. 155.
[249] Julien GRACQ, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 257.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

forme longue, doit choisir le mot en fonction d'un équilibrage subtil entre l'affirmation d'un sens véhiculé par ce mot et l'existence potentielle des litiges de mitoyenneté qui se révèleront quand il sera plongé dans la phrase, parmi les siens, embrigadé par les agencements du sens.

Les mots Janus à l'œuvre dans les textes sans ponctuation ont bien pour effet de ralentir la lecture en ce sens qu'ils contraignent le récepteur à effectuer ce balancement entre un mode de signification rétroactif et projectif. En multipliant ainsi les possibilités de leurs significations par le biais de leur double scope, ils se révèlent être de bons facteurs de brièveté.

Micro accélération et surgissement : le gigot-flageolets et le fauteuil club

Pour qu'il y ait perception d'un ralentissement, d'un arrêt, et par conséquent mise en valeur d'un mot ou d'une expression, il faut certes, d'une part, que le mot ou l'expression se détachent nettement de ceux qui les précèdent (de par leur registre de langue, leurs sonorités, etc.), mais il est nécessaire d'autre part qu'un continuum ait été préalablement créé (quelle que soit la nature de ce continuum : sonore, sémantique, rythmique, etc.). Ainsi, dans les *Drames brefs (1)* et *(2)*, l'absence de ponctuation dans la parole des personnages contribue fortement à créer ce continuum. En effet, aspiré par le rythme qu'impose cette absence de ponctuation, le lecteur n'en est que plus sensible aux ruptures provoquées par le surgissement intempestif d'un mot ou d'une expression. Dans l'exemple ci-dessous — tout début du premier drame bref du second volume[250] — l'effet de heurt, provoquant un léger ralentissement, survient par le biais d'un brusque changement de tonalité du discours. L'Homme à la lettre lit une lettre, dont on apprend plus loin qu'elle est signée d'un certain « Serge ». Dans cette missive, Serge raconte la mort d'un ami que l'on suppose commun aux deux personnages présents, l'Homme à la lettre et l'Homme qui sourit :

> HOMME A LA LETTRE.- *(voix stridente, sans doute)*
>
> Sa vie ne tenait plus qu'à un fil notre ami est parti avant-hier au petit matin si l'expression abattu par le chagrin est discutable l'expression ivre de chagrin en dit

[250] « UN. L'ami » in *Drames brefs (2)*, *op. cit.*, p. 13.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> plus nous étions ivres de chagrin c'est-à-dire chancelants l'expression il faut nourrir son chagrin est exacte nous le nourrissions gigot-flageolets bavette à l'échalote petit salé-lentilles bœuf bourguignon tête de veau langue de bœuf haddock morue tarte aux fruits nous buvions du vin du coup on riait et on pleurait et on courait à son chevet ivres de vin et de chagrin

C'est le surgissement du « gigot-flageolet » qui vient provoquer un brusque changement de tonalité. En prenant l'expression « nourrir son chagrin » au pied de la lettre, Minyana ouvre une petite brèche dans la tonalité dramatique jusqu'alors de mise. Comme l'écrit Michel Sandras à propos des procédés intensifs dans le poème en prose : « L'intensité implique une concentration des moyens, un travail sur les divers plans des signifiants. »[251] Cette ouverture du sens est un exemple typique de rentabilisation de l'imaginaire d'un mot ou d'une expression, dont l'auteur est coutumier. En saisissant ainsi l'expression « nourrir son chagrin » au sens propre, Minyana n'en continue pas moins à alimenter le sens figuré ; car ce que dit en fin de compte l'homme à la lettre en énumérant les plats, c'est l'absence de scrupules des amis qui n'ont cessé de bien manger tout au long de l'agonie[252]. La question qu'on peut entendre en sourdine mais qui n'est pas dite, c'est : où commence et où s'arrête la décence dans une telle situation d'attente de la mort ? Mais l'effet de zoom sur le gigot-flageolets est en fait plus finement travaillé que par cette simple exploitation des potentialités du sens propre. On observe deux moyens complémentaires qui concourent à le produire. D'une part, l'intrusion du registre très concret, très visuel, du gigot-flageolets, à la suite d'un registre de paroles plus abstraites (sorte d'auto-réflexion sur la signification des expressions ayant trait au chagrin), provoque un contraste signifiant, mais surtout, d'autre part, cette intrusion est nettement renforcée par le biais d'un petit chausse-trappe syntaxique : le « de » a disparu de la chaîne syntaxique logique (on aurait dû avoir : « nous le nourrissions *de* gigot-flageolets »). Or, si l'on regarde bien, c'est la première rupture syntaxique du texte. Car il est tout à fait possible de réintroduire, pour la compréhension, de la ponctuation au fil de la lecture dans tout ce qui précède le gigot-flageolets, et l'on ne peut donc pas dire que la syntaxe est défaillante du fait de cette absence de ponctuation. Le lecteur rétablit de lui-

[251] Michel SANDRAS, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, p. 20.

[252] Scrupules qui reviendront à la toute fin du petit drame, une page plus loin, quand les deux hommes se mettront à « regarder leurs bouts de pieds » avec obstination : « *L'Homme à la lettre s'approche de l'Homme qui sourit, l'étreint, puis regarde le bout de ses pieds. L'Homme qui sourit étreint à son tour l'Homme à la lettre, puis regarde le bout de ses pieds. Et tous deux regardent leurs bouts de pieds. » p.* 14.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

même la ponctuation induite par les articulations logiques entre les syntagmes. Mais la suppression de la préposition « de », en tant que petite défaillance logique, vient renforcer le surgissement de l'expression gigot-flageolets. Ce « de » supprimé, c'est exactement comme si le signe de ponctuation des deux-points était venu le remplacer (mais, suprême légèreté, sans s'écrire). Or, la valeur des deux-points, comme l'explique Julien Gracq, est typiquement une valeur du style bref :

> […] dans les deux points s'embusque une fonction […] active d'élimination ; ils marquent la place d'un mini effondrement dans le discours, effondrement où une formule conjonctive surnuméraire a disparu corps et biens pour assurer aux deux membres de phrase qu'elle reliait un contact plus dynamique et comme électrisé : il y a toujours dans l'emploi des deux points la trace d'un menu court-circuit. […] Tout style impatient, soucieux de rapidité, tout style qui tend à faire sauter les chaînons intermédiaires, a spécialement affaire à lui comme à un économiseur, péremptoire et expéditif[253].

Voilà que nous sommes amenés à éclairer ce zoom sur le gigot-flageolets en termes de « rapidité », de « péremptoire » et d'« expéditif ». Mais cela n'a rien de contradictoire avec le fait que c'est bien un léger arrêt du flux verbal qui met en exergue ce gigot-flageolets. Ce « menu court-circuit » est l'exact complément nécessaire à la mise en relief de l'expression incriminée. La micro accélération provoquée par l'absence du « de » se produit *juste avant* le surgissement du gigot-flageolets (nous le nourrissions [court-circuit] gigot-flageolets). C'est bien dans un rapport de successivité (une micro accélération suivie d'une expression manifestant un brusque changement de registre [abstrait > concret]) que se produit au bout du compte l'effet de zoom. Cette soudaine mise en relief de l'expression est donc le résultat d'une micro accélération et d'un changement de registre combinés.

Dans ce même petit drame, il est possible d'observer un type d'effet de surgissement légèrement différent mais tout aussi remarquable et, de plus, fréquemment utilisé par Minyana dans ses drames brefs. Si l'incongruité du « gigot-flageolets » était patente, celle du « fauteuil club », de par son contexte d'intrusion, l'est encore plus. Le passage incriminé concerne la toute fin de cette longue prise de parole de l'Homme à la lettre, qui achève donc de lire la lettre de Serge. C'est la fin du mourant :

[253] Julien GRACQ, *op. cit.*, p. 258.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> j'appelle l'infirmière je lui dis il ne veut pas passer elle sourit elle dit monsieur c'est toujours comme ça elle prend son pouls c'était une femme très douce elle sort et à cet instant là quand elle sort je sais je suis comme informé cette nuit il va partir j'étais seul avec lui j'étais heureux d'être seul avec lui je me suis dit son dernier souffle c'est moi qui vais le recueillir je me suis assis dans le fauteuil club j'ai attendu sa mort je me suis endormi et elle est venue[254]

Depuis le début de la lettre nous attendons le moment de la mort, l'instant mortel, accrochés aux paroles de l'Homme à la lettre. Il y a donc un petit suspense, rythmé par l'absence de ponctuation qui aspire le lecteur vers la fin et le pousse insensiblement à accélérer la lecture. Le récit de Serge, l'auteur de la lettre, est continuellement marqué par une tonalité partagée entre cynisme et tendresse. Cynisme quand il avoue la déception que le mourant reprenne du poil de la bête :

> une nuit il a ouvert les yeux il a parlé nous a nommés puis nous a dit de partir nous sommes partis nous vivions une sorte de roman il nous en privait le lendemain nous avons téléphoné on nous a dit il a mangé nous étions déçus oui déçus nous étions prêts nous étions en deuil et lui le demi-mort il revenait à la vie on lui en voulut[255]

Et tendresse, compassion pour ce « demi-mort ami », quand le moment fatidique semble arriver :

> alors j'ai serré son corps contre moi son corps était léger et j'ai ressenti pour ce demi-mort ami un sentiment d'amour et de fraternité[256]

Ainsi, sans cesse les vivants se préparent au dernier souffle du mourant, et le fait qu'il tarde vient mettre à l'épreuve leur amour pour le « demi-mort ». Ce que montre Minyana, c'est que les plus petites bassesses de comportement parviennent quand même à se manifester dans une telle situation. Humains, jusqu'au bout, comme en témoigne la petite fierté de Serge à ce que le destin le désigne pour « recueillir le dernier souffle ». Et c'est à cet ultime moment du dernier souffle que surgit le fauteuil club. Plus précisément, ce qui frappe, ce n'est pas le fait que Serge s'assoie dans un « fauteuil » pour recueillir le dernier souffle, mais c'est la qualification du fauteuil — « club » — qu'il juge nécessaire de nous donner, summum de l'incongruité. Si ce qualificatif était apparu au début de la lettre, il aurait sans doute moins choqué. Mais le fait que l'auteur de la lettre livre soudainement cet infime détail à quelques mots de l'instant mortel provoque

---

[254] « UN. L'ami » in *Drames brefs (2), op. cit.*, p. 14.
[255] IDEM, *Ibidem*, p. 13.
[256] ID., *Ibid.*, p. 13

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

inévitablement un petit coup d'arrêt dans la lecture : « je me suis assis dans le fauteuil club j'ai attendu sa mort ». Le récit de la mort d'un individu semble toujours — par convention sociale — appeler une certaine sobriété du ton, voire une certaine solennité. Le fait de qualifier le fauteuil à l'instant de la mort détonne et dénote : comment est-il possible de fournir un tel détail dans un tel moment ? Car ce n'est pas le fait que Serge s'assoie dans un fauteuil qui apparaît déplacé — pourquoi en effet attendre la mort debout ? —, c'est bien plutôt le fait qu'il prenne ce soin tout particulier à écrire, noter ce détail (n'oublions pas que ce récit est une lettre). L'incongruité est d'autant plus forte qu'un fauteuil club est un « large et profond fauteuil de cuir »[257]. Un tel confort sied-il à la mort ? C'est toute l'ambiguïté et tout l'intérêt de cette précision étonnante, qui ne fait au bout du compte que pousser encore plus loin l'expression du caractère déstabilisant de ces situations. Comment peut-on penser à nommer son confort personnel au moment où il s'agit de nommer l'instant mortel ? se récrie la morale. Et pourtant on le peut et on le fait ; c'est bien là tout l'intérêt de ce fauteuil club : faire surgir l'humain dans toute son ambiguïté, dans toute sa difficulté à tenir ensemble codifications sociales (souci de l'autre) et impulsions auto-centrées. On ne trouve donc pas dans cet exemple de micro-accélération ou de rupture syntaxique comme pour le gigot-flageolets. Mais on observe une petite mise en trop, un léger surplus, l'ajout d'un petit mot déplacé. Car c'est bien d'une justesse de placement dont il est ici question. L'effet de heurt, le ralentissement et la focalisation sur le mot « club » proviennent d'une technique du décalage. Le « club » jure au sein du syntagme de l'instant mortel. En regard de cet exemple à l'échelle des mots, on comprend sans doute mieux toute l'importance du choix de ces mêmes mots dont parlait plus haut Clément Rosset. Cette façon d'écrire, rivé aux mots, n'est pas sans rappeler ce qu'écrivait Michel Vinaver, qui a beaucoup influencé Philippe Minyana :

> Si l'on se passionne pour l'écriture, à un moment, n'est-ce pas, elle crée un plaisir. Eh bien, pour moi, ce plaisir gît uniquement dans la micro-description, pas du tout dans la construction d'un plan d'intrigue ou d'un plan symbolique, d'un plan rationnel entre plusieurs niveaux d'écriture. Le plaisir est *au ras du langage*. Cela se relie au fait que l'écriture est une démarche de connaissance à tâtons, non de révélation.

[257] Définition extraite de : *Le Petit Robert. Dictionnaire…, op. cit.*

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> L'écriture n'est pas un acte de dévoilement ; elle est un acte de *fouille*[258].

Ces micro lectures que nous effectuons ont pour pendants des processus de micro écriture chez les auteurs. Écrire et trouver son plaisir « au ras du langage », avancer « à tâtons », « fouiller » (la langue), sont autant d'expressions récurrentes dans le discours des auteurs. Elles traduisent des techniques d'écriture n'appartenant certes pas uniquement à la forme brève — Vinaver parle de ses pièces en général — mais qui, dans la forme brève, prennent une importance décisive de par la limitation que leur impose le format court. Cadrés par le format, les effets gagnent non seulement en visibilité mais également en efficacité.

Que ce soit pour les expressions du fauteuil club ou du gigot-flageolets, on se doit de signaler que les analyses développées à leur sujet devraient également être pensées en fonction de la mise en scène, et, particulièrement, de toutes les questions de diction. Certes, ce n'est pas ici l'objet de cette partie qui se limite à l'étude des textes seuls. Mais il convient toutefois d'être conscient du fait que toutes ces questions de surgissement d'un mot, de jeu sur une expression, engagent des décisions d'interprétation pour les comédiens et le metteur en scène. Et ce d'autant plus que, comme le précise Philippe Maragnani, Minyana a poursuivi son travail d'écriture des *Drames brefs* durant les répétitions au plateau :

> des pièces comme *Drames brefs (1)* et *(2)* ont trouvé leur aboutissement, leur point final, dans leur travail de scène, dans des projets de spectacle où l'auteur faisait partie de l'aventure théâtrale, comme « co-metteur en scène ». Le moment de la création est encore à ce moment-là une possibilité de l'écriture. […] Pour *Drames brefs (1)* et *(2)*, la présence de l'auteur, son intégration dans le processus de production du spectacle, a permis que ce croisement nécessaire à l'apparition de l'acte théâtral, croisement entre une langue de théâtre et un corps d'acteur, se réalise[259].

Dans les deux exemples étudiés, l'absence de ponctuation constitue sans doute une des premières étapes à négocier pour les comédiens et le metteur en scène. De la manière dont seront travaillés le flux, le rythme et le tempo de la diction, dépendra en grande partie la capacité de surgissement et de percussion des expressions que nous avons analysées. La question de savoir où et quand reprendre son souffle pour l'acteur est évidemment décisive. Ces reprises de

---

[258] Michel VINAVER, « Le Sens et le plaisir d'écrire. Entretien avec Jean-Pierre Sarrazac », in *Écrits sur le théâtre, 1, op. cit.*, p. 287.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

souffle vont-elles se faire en fonction de critères d'éclaircissement ou d'obscurcissement du sens ? Faut-il respecter la syntaxe grammaticale ? la syntaxe rythmique ? Comment faire pour que le spectateur ne passe pas à côté de la micro accélération provoquée par l'absence de la préposition « de » dans le zoom sur le gigot-flageolets ? Faut-il souligner par la voix ou par le geste ou par toute autre invention scénique, au risque de peser, l'intrusion du qualificatif « club » qui qualifie le fauteuil ? Si les comédiens et le metteur en scène se posent ces questions, cela implique qu'ils aient procédé également à une micro lecture. On peut légitimement alors se demander dans quelle mesure la micro lecture peut déboucher sur la micro mise en scène. Que pourrait-on alors entendre par cette expression ? Cette question sera étudiée dans la dernière partie consacrée aux spectacles *Naissances*[260].

Le mot comme « noyau irradiant » : *Fissures*

Quand tu regardes
Longtemps la touffe d'herbe,

Que tu ne veux voir qu'elle
Et ne penser qu'à elle,

Ce n'est pas elle
Qui t'envahit.

Parfois, si tu regardes
Vers l'horizon

En te laissant
Occuper par l'espace,

Tu vois la touffe d'herbe
Te dépasser
Vers la hauteur,

Et tu es pleinement
Au milieu d'elle. Tu la vois.

Eugène GUILLEVIC[261].

---

[259] Frédéric MARAGNANI, « Projet d'écriture/pratique de l'acteur/techniques de la scène », in *Philippe Minyana ou…*, *op. cit.*, p. 83.
[260] Voir infra p. 228.
[261] Eugène GUILLEVIC, *Inclus*, Éditions Gallimard, 1973. Cité par Michel COLLOT, in *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 19. « Pour voir

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Parmi les effets de mise en lumière du mot, il en est un particulièrement repérable dans le corpus, qui consiste à répéter à l'envi un terme ou une expression tout au long du texte, comme un refrain. Hans-Thies Lehmann note ce que peut apporter un tel procédé pour le récepteur :

> Comme dans la duration, dans la *répétition* s'opère une cristallisation du temps, une compression et une négation plus ou moins subtile du déroulement du temps. […] Mais même au théâtre, en y regardant de près, il n'existe pas de véritable répétition. Déjà, le point du temps de la répétition est autre que celui de l'original. On voit toujours autrement ce que l'on a déjà vu, autre chose là où l'on a déjà regardé. C'est la raison pour laquelle la répétition produit une attention nouvelle, associée au souvenir de ce qui a précédé et une *attention portée aux infimes différences*[262].

Ainsi conçue comme permettant une « attention portée aux infimes différences », la répétition invite à la micro lecture. La répétition constitue en fait la façon la plus simple de focaliser l'attention du lecteur sur un syntagme particulier, tout en produisant une dynamique rythmique susceptible d'entraîner la lecture[263]. Mais dans le cadre de cette étude qui consiste à observer comment le plus petit volume de mots parvient à créer un maximum de sens, il est nécessaire de restreindre davantage l'analyse de la répétition vers les procédés les plus significatifs. Ainsi, l'examen des textes construits *à partir* d'un seul mot ou d'une seule expression constitue un angle d'analyse propice à l'observation du mot comme « noyau irradiant » dans la forme brève. Ce n'est pas à un ouvrage relevant du champ théâtral que j'emprunte cette expression de « noyau irradiant », mais à un livre de Suzanne Bernard consacré à l'étude du poème en prose. C'est pour qualifier la tendance moderne des auteurs à isoler le mot au sein du poème, à l'extraire de la phrase, que Suzanne Bernard emploie cette expression :

> […] on reliera à ce désir d'abolir le temps toute la tendance poétique moderne à donner au *mot* une importance primordiale — au *nom* surtout, qui n'est autre chose que le signe et l'évocation de l'objet considéré dans son essence intemporelle. Inséré dans le déroulement d'une phrase, le nom perd en partie cette valeur pour n'être plus qu'un élément d'un ensemble qui prend sa forme progressivement, à travers le cheminement des propositions ; mais qu'on l'isole et, retrouvant son autonomie, son éclat propre, il devient un noyau irradiant ; il émet librement toutes les suggestions sensorielles ou idéelles que le progrès de la phrase continue rejetait dans l'ombre. […] il y a là une tendance qui ne fera que s'accentuer

---

poétiquement la chose, il faut renoncer à l'isoler des autres, en faire le foyer de tout un horizon. » écrit Michel Collot juste avant ce poème de Guillevic.

[262] H.-T. LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 254.

[263] On peut ainsi citer quelques textes utilisant ces procédés : *La bonne Distance* de Noëlle RENAUDE, in *25 petites Pièces d'auteurs*, *op. cit.*, ou *Dis-moi que tu m'aimes* de Sylvain LEVEY, dans le même recueil ; plusieurs des *Drames brefs (1)* et *(2)* de Philippe Minyana fonctionnent également sur le ressassement d'une même expression.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> jusqu'à l'époque actuelle : le mot, doué d'une existence de plus en plus autonome, devient une individualité anarchique, qui refuse de se plier aux lois de la syntaxe, de se dissoudre dans le flot verbal ; il n'est plus inséré dans l'organisation de la phrase pour que le sens passe *à travers lui* comme le courant passe le long d'un fil électrique, il brille de son propre éclat, solitaire, stellaire[264].

Quelques pages auparavant, Suzanne Bernard, assignant à Rimbaud le début de cette tendance à l'isolement du mot, emploie une autre expression qui pourrait tout à fait elle aussi s'appliquer au corpus de textes théâtraux brefs examinés :

> […] on voit naître avec Rimbaud le « style de notations » (énumérations, phrases sans verbes) et le goût de la discontinuité (l'abondance des tirets coupant la phrase en est un signe) : tous traits qui iront en s'accentuant dans la poésie en prose moderne : la révolte du *mot* contre la *phrase*, c'est un des aspects […] de la révolte artistique contre les règles[265].

Cette « révolte du mot contre la phrase » indique peut-être la tension à l'œuvre dans tout texte de format court qui cherche à s'appuyer au maximum sur des effets stylistiques brefs. Créer les conditions d'émergence du mot, les possibilités du déploiement maximal de l'univers qu'il renferme, c'est une tendance centrale de l'écriture brève qui cherche toujours à faire sens au moyen de la plus petite unité linguistique possible. C'est ainsi que le rêve de la forme brève (ou plutôt de ses auteurs) se laisse entrevoir dans ces propos de Francis Ponge :

> Chaque mot a beaucoup d'habitudes et de puissances ; il faudrait chaque fois les ménager, les employer toutes. Ce serait le comble de la « propriété dans les termes » […] Il faudrait dans la phrase les mots composés à de telles places que la phrase ait un sens pour chacun des sens de chacun de ses termes[266].

Utopie fertile que cette phrase où tous les mots exploiteraient la totalité de leurs puissances signifiantes, mais c'est une des utopies fondatrices de la brièveté littéraire. Laissons Ponge et Rimbaud pour revenir vers les écritures objets de notre étude. Si le poème moderne et contemporain a poussé très loin cette mise en exergue du mot (on peut penser à André du Bouchet par exemple pour ce qui est de l'espacement des mots sur la page et à Eugène Guillevic pour ses poèmes de quelques mots), les auteurs des formes théâtrales brèves ne sont allés ni aussi loin ni tout à fait dans les mêmes directions. C'est aussi que la comparaison entre l'évolution du poème et celle du texte théâtral bref possède ses limites. La

---

[264] Suzanne BERNARD, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1994 (1959), p. 457.
[265] IDEM, *Ibidem*, p. 435.
[266] Francis PONGE, in *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*, Hermann, 1984. Cité par Michel COLLOT, in *Francis Ponge entre mots et choses*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1991, p. 181.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

constante pression de la fable et du personnage, même atténuée, a pour conséquence de continuer à établir une distinction visible entre poème et texte théâtral bref. Pour autant, cela ne nous empêche pas d'étudier la façon dont les auteurs du corpus s'inscrivent — plus ou moins — dans cette tendance à conférer au mot une existence autonome. Ainsi, un auteur comme Roland Fichet est-il un adepte de ce genre de procédé consistant à répéter à l'envi un mot ou une expression pour lui faire « rendre sens », pourrait-on dire, comme on fait « rendre gorge » à quelqu'un pour l'obliger à restituer ce qu'il a pris. Le mot contient un monde, une pluralité de sens, de paysages : une des tâches de l'auteur consiste donc à lui extirper ce qu'il recèle, à dessiller son signifié. Répéter de façon insistante le même mot en variant légèrement son environnement proche et immédiat à chacune de ses occurrences, c'est ce que fait Fichet dans quatre des quatorze textes des *Petites comédies rurales*[267]. Celui qui s'intitule *Fissures* est sans doute le plus frappant à observer du point de vue de ce procédé de répétition, véritable interrogatoire du mot[268].

Fissures fait neuf pages. C'est une courte pièce de forme traditionnelle, en ce sens que l'on y trouve des personnages qui dialoguent, agissent, une fable qui progresse, un dénouement. La pièce se compose de trois séquences (ou scènes si l'on préfère, seuls des chiffres les désignent), de longueur équivalente puisque chacune d'entre elle fait trois pages. Comme l'indique le titre du recueil, l'histoire se déroule à la campagne, plus précisément ici dans un village touristique, en Bretagne, dans la forêt de Brocéliande. Les deux premières séquences se passent à la mairie (le lieu est indiqué par une didascalie), à un an d'intervalle. La dernière a lieu sur le bord du lac, trois heures après les événements de la deuxième séquence. Les personnages sont : Milig Le Floch (le secrétaire de mairie), Pierre Pidou, et Aline Kieffer (la conseillère déléguée à l'écologie). La première scène commence par un *incipit in medias res*, typique des formes brèves, qui a pour but d'économiser un maximum de temps dans l'exposition :

> *Dans la mairie.*
> MILIG LE FLOCH.- Répète ce que tu dis.
> PIERRE PIDOU.- Des fissures dans les arbres.

[267] *Op. cit.* Il s'agit de : *Plus personne* (pp. 27-30), *Fissures* (pp. 31-39), *Mon Combat* (pp. 41-43), *Antipodes* (pp. 45-49).
[268] La violence que contient le terme d'« interrogatoire » n'est pas anodine, car c'est toujours un effort pour l'auteur que de faire parler le mot.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

ALINE KIEFFER.- Quoi des fissures dans les arbres ?
Quel idiot !
Des fissures dans les arbres c'est pas d'aujourd'hui[269].

On apprend ensuite que Pierre Pidou « met l'œil » dans ces fissures et qu'il « y voit des choses graves »[270], ce qui a tout d'abord pour résultat d'amuser Aline Kieffer, puis dans un second temps, de l'inquiéter et enfin de l'énerver. Il faut dire que dans ces fissures Pierre Pidou voit « des femmes nues blessées au ventre » qui entrent dans l'eau du lac de Comper en aboyant »[271]. De quoi « affoler les estivants » et « sans les estivants nous sommes sur la paille »[272] avertit Aline Kieffer en sermonnant Pierre Pidou. Afin de le faire taire, elle lui affirme qu'il gagnera un vélo à la kermesse du mois d'août. Mais, dans la deuxième scène, un an plus tard, Pierre Pidou n'a toujours pas eu son vélo et il revient à la mairie pour annoncer que cette fois-ci il voit des « fissures dans les animaux ». Même énervement de la conseillère à l'écologie qui, pour calmer les estivants, a dû faire abattre tous les arbres l'année précédente à cause des rumeurs de fissures. Comme il n'est pas question d'abattre tous les animaux, elle se décide à suivre Pierre Pidou pour qu'il lui montre ces fameuses fissures. La dernière scène est un dialogue entre Milig Le Floch et Pierre Pidou devant le corps inanimé d'Aline Kieffer, au bord du lac :

PIERRE PIDOU.- M'a poussé
l'ai poussée
m'a claqué
l'ai mise à poil et hop dans le lac ![273]

On y apprend que Pierre Pidou voulait attendre la chienne du lac mais qu'Aline Kieffer a refusé, qu'il l'a donc giflée puis qu'il a « tout fouillé / tout fouillé les creux / tout zieuté — même la fourche ! — »[274], mais, dans la conseillère à l'écologie, il n'a rien vu : « y'a rien dedans / elle est vide »[275]. Le texte se termine sur la demande de Pierre Pidou à Milig Le Floch pour savoir quand il aura son vélo :

MILIG LE FLOCH.- Demain.
PIERRE PIDOU.- Elle aboie.
MILIG LE FLOCH.- T'as de la malice quoique t'en dis

[269] *Fissures*, *op. cit.*, p. 31.
[270] IDEM, *Ibidem*, p. 31.
[271] ID., *Ibid.*, p. 32.
[272] ID., *Ibid.*, p. 33.
[273] ID., *Ibid.*, p. 37.
[274] ID., *Ibid.*, p. 38.
[275] ID., *Ibid.*, p. 38.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

t'as de la malice, Pierre Pidou.
Aline Kieffer jappe légèrement[276].

On l'aura compris, le noyau irradiant c'est le mot « fissures ». Il est présent treize fois dans la première scène, neuf dans la deuxième, et une fois dans la dernière, soit, au total, vingt-trois fois en neuf pages. Cette omniprésence du mot témoigne de l'obsession qu'il constitue pour Pierre Pidou, mais également de la contamination de cette obsession chez les autres personnages, en particulier Aline Kieffer. Le mot « fissures » traverse ainsi le texte du début à la fin. Si dans la dernière scène il n'apparaît qu'une seule fois, le mot est pourtant là, qui pèse de tout son poids en arrière-plan, puisque c'est lui, au bout du compte, qui a mené la fable jusqu'à son point final : Pierre Pidou s'est débrouillé pour regarder par les fissures d'Aline Kieffer. Comment voyage le mot « fissures » de sa première apparition, dès la deuxième réplique, à sa quasi-disparition graphique dans la dernière scène ? En quel sens peut-on dire qu'il est un « noyau irradiant » ?

Le « noyau » c'est ce qui est le plus dur, ce qui est difficilement cassable. Le noyau atomique désigne la région située au centre de l'atome, constituée de protons et de neutrons. C'est dans le noyau que se concentre la quasi-totalité de la masse de l'atome. Dire du mot qu'il est un noyau reviendrait donc à en faire la plus petite unité linguistique signifiante possible. On ne peut casser le mot, le débiter en sons. Et cependant, il « irradie ». C'est-à-dire qu'il émet des radiations, qu'il rayonne, diffuse… quoi ? Du sens, de l'imaginaire qui viennent contaminer, irradier (au sens transitif cette fois-ci) le reste du texte. Quelque chose du mot — son sens, les connotations qu'il suscite — se diffuse dans l'ensemble du texte de manière puissante. On peut difficilement se rendre imperméable aux radiations d'un mot comme « fissures ». Il appartient à cette famille de mots puissants, dont l'auteur fait varier les plans de signification et de connotation simplement en modifiant son champ d'application. Michel Collot précise le sens du terme « connotation » :

> [Le] sémantisme occasionnel produit par le contexte poétique est de l'ordre de la *connotation*. Celle-ci peut en effet être définie précisément comme un « trait fluctuant » de signification qui vient au mot de son association avec d'autres. Cette association connotative peut être […] paradigmatique, mais aussi syntagmatique. […] Du fait de toutes ces relations paradigmatiques ou syntagmatiques, le mot ne cesse de s'absenter de lui-même pour rendre présent un sens qui ne lui appartient pas

[276] ID., *Ibid.*, p. 39.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> en propre, mais résulte des rapports complexes de différence et de ressemblance qu'il entretient avec les autres[277].

Afin de faire varier les significations du mot, Fichet établit ainsi trois associations entre les fissures et l'objet qu'elles affectent : des fissures dans les arbres, des fissures dans les animaux, des fissures dans les humains (une femme, en l'occurrence). Le texte se construit très exactement sur cet éventail de fissures en trois temps. Et, parallèlement à ces trois temps, le mot « fissures » se comporte à la fois comme moteur dramatique, poétique et comique. Parmi ces trois champs de puissances de l'expression, le comique est à penser comme une conséquence des deux premiers. On peut citer à cet égard un passage de ce que Michel Vinaver dit à propos de ses propres pièces, mais qui semble s'adapter assez bien à la conception et à l'usage du comique chez les auteurs du corpus, et en particulier Fichet, Minyana, ou Renaude :

> La dimension comique de la pièce, mais aussi sa dimension tragique, et la façon dont l'une s'articule à l'autre, résident dans le rythme, plus que dans telle situation, telle action, telle réplique. Les émotions dont la pièce est porteuse surgissent de correspondances entre tel et tel élément, plutôt que de tel élément particulier. Les émotions surgissent de l' « entre-deux », donc du rythme. C'est par le rythme que la banalité se transcende. C'est par un travail sur le rythme que tout danger de trivialité se dissout[278].

Dans *Fissures*, le comique a aussi un rôle d'allègement. Bien que les événements contés soient, à la fin, plutôt graves (Aline Kieffer déshabillée, frappée et jetée à l'eau), la tonalité comique permet de ne pas tomber dans le pathos :

> Dans la brièveté je sentais mieux quelque chose du côté de la comédie. Les *Petites comédies rurales* sont des petites tragédies, mais dans l'écriture la comédie est en jeu énormément[279].

Un axe important de son écriture se tient sans doute dans ces propos de Roland Fichet, que l'on pourrait synthétiser par une formule : penser tragique, écrire comique. Et plus généralement à propos du corpus, chez les auteurs portés par le rythme et les sonorités, attentifs avant tout à un travail sur la langue, la comédie ne peut pas ne pas arriver, elle apparaît consubstantielle au rythme enlevé, au dynamisme de l'écriture, sœur de la brièveté. L'expression « des

---

[277] Michel COLLOT, *op. cit.*, pp. 226-227.
[278] Michel VINAVER, « Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille », in *Écrits sur le théâtre*, vol.2, Paris, l'Arche Éditeur, 1998, p. 20.
[279] Entretien avec Roland Fichet du 26 août 2006.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

fissures dans [les arbres, les animaux] » est à cheval sur la comédie et la poésie, elle n'est pas franchement drôle, elle jette le trouble avant de chercher à faire rire. Elle est ce moteur poétique de la pièce en cela qu'elle multiplie les connotations en variant ses champs d'application. Le terme de « fissures » désigne une brèche, une ouverture, une cassure. Par ailleurs, la fissure peut également annoncer que la fin n'est pas très loin, c'est un signe avant-coureur de la destruction. En cela, elle inquiète. Tout au long du texte, l'auteur fait fonctionner (et fictionner) ce mot à la fois au sens propre et au sens figuré : ainsi, il y a comme une évidence — ou à tout le moins un écho signifiant — à ce que le messager des fissures, Pierre Pidou, soit lui-même fissuré, comme le lui fait remarquer Aline Kieffer à deux reprises, au début des scènes un et deux :

> ALINE KIEFFER.- Fais pas le zèbre, Pierre Pidou,
> il n'y a pas de fissures dans les arbres,
> dans ta tête oui mais pas dans les arbres[280],
> […]
> tous les êtres vivants sont fissurés, Pierre Pidou,
> même toi.
> Surtout toi[281].

Pierre Pidou est ce qu'on appelle l'idiot du village, le benêt, le simplet. Son nom vient renforcer cet aspect du personnage. Mais il n'est — évidemment — pas si bête qu'il en a l'air. Dans un cours sur Spinoza, Gilles Deleuze en vient à analyser ainsi la figure de « l'idiot » qui incarne :

> La puissance de la raison naturelle réduite à soi. Tellement réduite à soi qu'elle est malade. Et pourtant elle a gardé des éclairs. Le prince, l'idiot il ne sait rien. Mais c'est l'homme des présupposés implicites. Il comprend tout[282].

L'idiot ne sait rien mais il comprend tout. Ainsi, au niveau dramatique, on peut lire la fable au moins à deux niveaux pour ce qui concerne les motivations et actions de ce personnage. À un premier niveau de lecture, il semble parvenir à ses fins en « tripotant »[283] la conseillère à l'écologie et en se faisant assurer qu'il gagnera un vélo, ce qui fait dire à Milig Le Floch à trois reprises dans la dernière scène « T'as de la malice, quoique t'en dis, t'as de la malice, Pierre Pidou »[284]. On peut alors supposer que Pierre Pidou a mené à bien une stratégie pour obtenir

---

[280] ID., *Ibid.*, p. 32.
[281] ID., *Ibid.*, p. 34.
[282] Extrait d'un cours de Gille Deleuze (02/12/80) retranscrit par Christina Rosky Deleuze. Voir : http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=131
[283] « Tu l'as tripotée ? » lui demande Milig Le Floch sur le bord du lac (p. 37).
[284] p. 37 première occurrence, p. 39 deuxième et troisième occurrences.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

ce qu'il désirait. Arguant de fissures dans les arbres et les animaux, il tripote Aline Kieffer et gagne un vélo. C'est un premier niveau de lecture possible, fondé sur le conflit entre deux protagonistes (Milig Le Floch est un adjuvant dans cette perspective d'interprétation) dont l'un parvient à son but en jouant l'idiot. Mais il existe un second niveau de lecture qui vient troubler le premier, le faire vaciller, et qui tient bien sûr à la nature des annonces de Pierre Pidou. Sous leur dehors simpliste ou naïf, ses annonces de fissures sont fondamentalement poétiques, et partant, troublantes, déstabilisantes *pour* l'action, la fable. Plus qu'à celles de l'idiot du village, les paroles de Pierre Pidou font penser à celle de la Pythie ; elles sont dignes d'un oracle, à la fois mystérieuses et parfaitement claires, à l'image de sa toute première réplique : « Des fissures dans les arbres. »[285] La puissance de cette phrase provient de l'absence de verbe, de l'aspect ramassé de la formulation, et de son côté à la fois très visuel, affirmatif et sans appel. Comme le disait plus haut Philippe Minyana, la brièveté pousse à la « sentence ». Par ailleurs, l'*incipit in medias res* au sein duquel elle surgit ne fait que renforcer sa capacité fascinatoire :

> MILIG LE FLOCH.- Répète ce que tu dis.
> PIERRE PIDOU.- Des fissures dans les arbres[286].

La phrase a déjà été dite, a déjà provoqué son effet. Comme la Pythie[287], uniquement attentif à sa vision intérieure, Pierre Pidou semble ne tenir aucun compte de ses interlocuteurs, Milig Le Floch et Aline Kieffer ont beau l'interroger, se moquer, s'étonner, Pierre Pidou délivre sa parole progressivement et sans qu'on puisse l'en empêcher, par petits ajouts (calculés ?), sur le mode de la révélation. À chaque nouvelle prise de parole, un petit détail vient compléter son récit aux allures d'hallucination : « Des fissures dans les arbres », puis « Des fissures dans les arbres / j'y mets l'œil » puis « Des fissures dans les arbres / j'y mets l'œil / je vois des choses graves »[288]. Cette technique de l'ajout progressif venant préciser la vision est une illustration très concrète du mot « fissures » comme noyau irradiant. Très clairement, le terme « fissures » se comporte ici

[285] ID., *Ibid.*, p. 31.
[286] ID., *Ibid.*, p. 31, premières lignes du texte.
[287] Mais à la différence de la Pythie, c'est Pierre Pidou qui se déplace pour annoncer la nouvelle, ce qui est un argument pour faire pencher la balance du côté du premier niveau de lecture, à savoir que Pierre Pidou suit une stratégie précise du début à la fin.
[288] ID., *Ibid.*, p. 31.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

comme l'impulseur des phrases, il en constitue la source vive, l'inducteur de sens, à l'image de ce qu'écrit Julien Gracq :

> […] le sens, on l'oublie trop, est à la fois signification et *direction* irréversible : le sens est un vecteur ; la machinerie du langage, dès qu'elle est en mouvement, crée immédiatement dans l'esprit un courant induit qui tout de suite s'affranchit de son inducteur. Ce courant est déjà projet : l'esprit est « lancé » (tout écrivain de bonne foi, je pense, avouera ce mouvement qui est la dynamique même de l'écriture) la force vive ainsi éveillée se heurte au langage, l'utilise, biaise, compose avec lui, mais ne lui appartient plus toute[289] ;

Le mot « fissures » électrise l'ensemble des termes qui lui succèdent, il impose en effet une *direction*, un cadrage de la phrase, il fait circuler une « force vive » au sein des paroles de Pierre Pidou. Chacun des plans, dramatique et poétique, est impulsé par les « fissures ». À chaque précision supplémentaire des visions de Pierre Pidou, c'est à la fois une marche poétique et dramatique qui est franchie. L'imaginaire continue à se développer tandis que le récit de ces visions pousse à bout Aline Kieffer et Milig Le Floch ; à bout, c'est-à-dire jusqu'à la dernière scène qui constitue à proprement parler, le dénouement.

Les fissures permettent la vision au sens propre et figuré : c'est à travers elles (dans les arbres) que Pierre Pidou parvient à *voir*, donnant ainsi au verbe « voir » le sens de « vision surnaturelle ». Il y a, de plus, une gradation de cette dimension surnaturelle, entre les scènes un et deux, puisque de fissures dans les arbres, on passe aux fissures dans les animaux. L'expression « des fissures dans les arbres » est encore acceptable pour le sens commun, la perception immédiate. Elle dénote plus par son caractère évident qu'irrationnel. Qu'il y ait des fissures dans les arbres, tout le monde le sait, mais peu de monde le dit, et surtout pas de cette façon oraculaire, c'est à cause de cet écart que l'étrangeté surgit. Mais qu'il y ait des fissures dans les animaux induit une gradation sensible dans l'originalité du point de vue. C'est un point de vue sur l'animal — sur le vivant animal que l'on peut ressentir comme *plus* vivant que le vivant végétal car *mobile* — pour le moins inhabituel, mais absolument indiscutable. Il s'agit là fondamentalement d'une question de point de vue et d'appellation. Par où regarde-t-on les animaux ? et sous quel angle ? Et quelles formulations emploie-t-on pour décrire ces observations ? On parle plus volontiers d'orifices pour désigner les zones du corps qui permettent les échanges intérieur/extérieur. À la limite on parlerait de fissures

[289] Julien GRACQ, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 157.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

à propos d'une griffe, d'un ongle, d'une surface de peau. Mais annoncer cette réalité, acceptable sous certaines conditions, en une formule aussi ramassée, péremptoire et globalisante que « des fissures dans les animaux », c'est inévitablement créer de la surprise. Cet angle de vue, ce zoom — pour reprendre nos termes — cet angle d'attaque de la réalité, provoquent une légère déstabilisation du sens, un vacillement de la perception. C'est bien dans le fait de *dire* ces évidences que la parole de Pierre Pidou s'inscrit à la fois dans le registre de la légère folie — petit délire induit par son statut d'idiot du village — mais également dans un registre poétique. Le regard poétique a peut-être cette faculté de relever l'évidence mais surtout de la formuler avec toute sa puissance d'évidence, et par conséquent de faire sentir toute l'étrangeté de cette évidence. On pourrait reprendre ici les propos de Clément Rosset sur le réel, s'appuyant sur Parménide :

> *Il faut dire et penser que ce qui est est, car ce qui existe existe, et ce qui n'existe pas n'existe pas : je t'invite à méditer cela.*
>
> […]
>
> à y regarder de plus près, ces sentences se révèlent bientôt à la fois paradoxales et terrifiantes ; […] Paradoxales en ceci que, loin de flatter l'habituelle « raison », elle se heurtent à un sens commun, ou à une sensibilité commune, qui, chez les hommes, sont beaucoup plus volontiers disposés à admettre que ce qui existe n'existe pas tout à fait et que ce qui n'existe pas possède quelque vague crédit à l'existence, si minime et désespéré soit-il […][290]

Si, dans la première scène, Aline Kieffer et Milig Le Floch nient totalement la possibilité de fissures dans les arbres, un an plus tard, ils adoptent une autre stratégie pour se débarrasser de Pierre Pidou, en lui concédant qu'en effet il y a des fissures dans les animaux et qu'il n'est « le messager d'aucune nouvelle extraordinaire, tous les êtres vivants sont fissurés »[291]. Mais cette posture stratégique visant à se débarrasser de Pierre Pidou en abondant dans son sens ne fonctionne pas. Il faut aller plus loin dans l'accompagnement des visions de Pierre Pidou ; Aline Kieffer décide donc d'aller vérifier la réalité des fissures dans les animaux : « Je suis comme Saint Thomas faut que je touche du doigt. »[292]

---

[290] Clément ROSSET, *Principes de sagesse et de folie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, pp. 9-10.
[291] *Fissures*, *op. cit.*, p. 34.
[292] IDEM, *Ibidem*, p. 36.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Or, dans cette dernière scène, comme on l'a signalé plus haut, le mot « fissures » n'est présent qu'une seule fois :

> PIERRE PIDOU.- Hi hi une fille lisse comme une assiette je croyais
> mais non
> des fissures dans son corps.
> Elle exagère elle saigne[293].

Pour autant, il continue d'irradier toute la scène. Tout d'abord, le champ lexical des fissures est toujours présent : « Pierre Pidou t'es fêlé », « j'y mets l'œil dans le creux » « Elle est blessée au ventre », etc., Mais c'est surtout par son absence même que l'expression agit encore, par effet de résonance, pourrait-on dire. On l'a tellement entendue (ou lue) qu'elle ne peut s'absenter si facilement de notre imaginaire. Cet effet est renforcé par le fait que la pièce est très courte : la répétition d'un même mot au sein d'un petit volume textuel n'en est que plus visible. C'est une première façon pour les fissures de rester présentes tout en étant graphiquement absentes. La seconde façon est sans doute plus délicate à saisir mais possède des conséquences plus profondes. On pourrait la formuler ainsi : les fissures scellent le dénouement de la pièce en associant étroitement les modes poétique et dramatique. On apprend que Pierre Pidou voulait « attendre la chienne du lac » mais qu'Aline Kieffer ne voulait pas. Il l'a donc « giflée », « mise à poil » « et hop dans le lac ! »[294]. Par ailleurs, on découvre également une autre motivation du personnage (c'est Pierre Pidou qui parle) :

> Aline Kieffer — mademoiselle Kieffer — a coupé les arbres.
> Aline Kieffer — mademoiselle Kieffer — voulait abattre les animaux se plaint de quoi ?

Mais le plus important n'est pas tellement dans cette action brutale. Ce qui mène véritablement la fable à son aboutissement, symbolique, pourrait-on dire, mais aussi imaginaire et poétique, c'est le fait que Pierre Pidou insiste longuement tout au long de cette dernière scène, pour expliquer à Milig Le Floch qu'il a regardé *dans* Aline Kieffer et qu'il n'a rien vu. Voici les différentes occurrences de ce triste constat :

> j'ai rien vu.
> je l'ai regardée j'ai rien vu.
> […]
> Toute fermée toute fermée
> même les oreilles… Trop fermée, beaucoup trop.

---

[293] ID., *Ibid*, p. 36.
[294] ID., *Ibid*, pp. 37-39. pour toutes les citations extraites de cette dernière scène.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

[…]
J'y mets l'œil
dans le creux.
[…]
J'ai regardé tout
tout fouillé
tout fouillé les creux
tout zieuté — même la fourche ! —
rien vu
y'a rien dedans
elle est vide.
[…]
Y'a rien dedans. […]
t'es vide te plains de ça.

On est ainsi passé de l'autre côté des fissures, en même temps que le pas du fantasme à la réalité a été franchi. Ce qui ne semblait être que visions d'un homme un peu fêlé (« je vois des femmes nues blessées au ventre qui entrent dans l'eau du lac en aboyant », scènes un et deux) était en fait prémonitoire dans les moindres détails. Retour de la Pythie. Aline Kieffer est blessée au ventre, elle saigne, elle « jappe » et « aboie ». C'est ce qu'on appelle un passage à l'acte. Pierre Pidou ne s'est plus contenté de parler, il a effectué ses dires. Ce qu'il voyait à travers les fissures des arbres et des animaux n'était que la réalisation anticipée de la dernière scène. S'il n'était pas le sujet agissant de ses visions il en était le sujet producteur. Une fois dans l'action, il réintègre sa place de sujet agissant et mène ainsi la fable jusqu'au bout. Il s'agissait donc de voir dans Aline Kieffer. Il s'agit là sans doute d'une illustration très nette de ce que la psychanalyse appelle la pulsion scopique, où l'œil n'est plus seulement perçu comme source de vision mais comme source de libido. Je ne saurais développer ici une analyse du point de vue psychanalytique, mais cet angle d'attaque est intéressant car on trouve chez Roland Fichet un lien revendiqué entre inconscient et forme brève[295]. Les propos qu'il tient ci-dessous se rapportent à un court texte intitulé *Sur le dos les morts*, mais valent complètement pour *Fissures* :

> *Sur le dos les morts* c'est une image qui précipite du sens. Un impact spécifique différent de celui d'un texte long. La forme brève introduit du subliminal, de l'implicite. Pour moi la forme brève est un dispositif d'ouverture à l'inconscient[296].

[295] Yves Reynaud évoque également les passerelles entre forme brève et inconscient : « c'est là [dans la forme brève] que l'auteur éprouve ses émotions les plus intenses. C'est là qu'il trouve les failles dans les murs que l'inconscient oppose à son écriture. » Yves REYNAUD, « Quelques expériences de formes courtes », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10, *op. cit.*, p. 109.
[296] Entretien avec Roland Fichet du 26 août 2006. *Sur le dos les morts*, in *Micropièces Fenêtres et fantômes*, *op. cit.*

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

« Une image qui précipite du sens », c'est en effet l'exacte définition du processus mêlant poétique et dramatique dans *Fissures*. Baldine Saint-Girons, par le concept de condensation (en psychanalyse) peut nous aider à approfondir un peu plus cette notion de précipité de sens en l'inscrivant dans le champ de l'inconscient :

> Formation caractéristique de l'inconscient, la condensation […] est la simple expression de la tendance à l'épargne qui domine tous les processus psychiques.
>
> […]
>
> la condensation est certes le résultat d'une omission ou plutôt d'une ellipse ou d'une élision, pour emprunter le langage de la grammaire et celui de la poésie. Mais elle est en même temps le fruit d'une surdétermination qui aboutit à la création de termes-carrefours, d'images génériques et de compromis : « le processus de condensation, écrit Freud, est particulièrement sensible quand il atteint les mots et les noms. » Traitées comme des choses, les expressions verbales deviennent aussi opaques que celles-ci[297].

Or l'expression manquante, emportée par une élision ou une omission volontaire (ou pas) de l'auteur, dans cette dernière scène, c'est bien celle de « fissures », qui répond, qui plus est, assez clairement, à cette définition du « terme-carrefour ». Il semblerait donc assez éclairant de parler de condensation, au sens psychanalytique, pour qualifier à la fois l'absence graphique et l'activisme simultanés du terme « fissures ». Allons même plus loin : si la fissure a disparu de la page en tant que formule écrite, son absence traduit en creux sa présence puisque le terme de « fissures » ne désigne pas un objet en tant que tel, mais bien la *faille* dans un objet, c'est-à-dire ce qui troue l'objet, ce qui permet de voir à travers ou à l'intérieur. Ôter le signifiant « fissures », tout en continuant à exploiter ses ressources poétiques et ses conséquences dramatiques, c'est en quelque sorte le pousser à fonctionner en tant que métaphore cachée à l'échelle de toute cette dernière scène. La force de l'expression « fissures » dans cette courte pièce, c'est donc de pouvoir continuer à signifier tout en s'étant absentée. Dans *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Michel Collot explique ainsi une mécanique fondamentale de signification textuelle :

> La valeur signifiante d'une unité linguistique manifestée se définit par rapport à une série d'autres unités non manifestées qui auraient pu être employées à sa place au même point de l'énoncé et qui ont été exclues, mais restent d'une certaine manière présentes à l'arrière-plan. […] lorsque je prononce « bas », par exemple, le sens de mon énoncé repose sur l'existence non-manifestée de « haut ».

[297] Baldine SAINT GIRONS, « Condensation (psychanalyse) », in *Encyclopaedia Universalis*, 1999.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> Toute chose n'est vue qu'en relation à un horizon de choses invisibles. […] « Le signe ne veut dire quelque chose qu'en tant qu'il se profile sur les autres signes » comme un objet ne se donne à voir qu'en dissimulant les autres objets du champ[298].

Or, ce qu'il se passe finalement avec nos fissures absentes graphiques et métaphoriques, c'est exactement le processus décrit par Michel Collot, mais comme en négatif (au sens photographique du terme), comme inversé, en creux. Pour reprendre ses termes, « l'unité linguistique » incriminée — « fissures » — n'est justement pas « manifestée », c'est elle qui est « exclue » mais « reste présente en arrière-plan » comme si toutes les autres unités linguistiques composant cette dernière scène ne cessaient de faire appel au mot « fissures » ou plutôt ne cessaient de déplier la structure de la fissure dramatiquement et poétiquement. Le mot « fissures » continue son travail sur un plan métaphorique, rejeté à l'horizon, « apprésenté »[299] :

> À la différence de la préoccupation quotidienne, qui nous oblige à concentrer notre attention sur tel objet à l'exclusion des autres, la contemplation esthétique est fondamentalement compréhensive : elle tend à restituer la chose dans son environnement proche et lointain, dans cet horizon extérieur qui est comme son territoire[300].

On pourrait dire en ce sens que le « territoire » du mot « fissures » se déplie en deux temps. Tout d'abord, sur le « mode présence » par son association avec les arbres et les animaux, puis sur le « mode absence » par ce principe de fonctionnement métaphorique.

Enfin, on peut relier la remarque de Baldine Saint-Girons — « traitées comme des choses, les expressions verbales deviennent aussi opaques que celles-ci » — à ce qu'écrivait Viktor Chklovski dans sa définition de l'art comme procédé :

> Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance : le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le

---

[298] Michel COLLOT, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 221. La citation est extraite de *Signes* de Maurice MERLEAU-PONTY. Ces propos ne sont pas sans rappeler le poème d'Eugène Guillevic cité en exergue de ce chapitre.
[299] Expression employée par Michel Collot.
[300] IDEM, *Ibidem*, p. 20.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception[301].

« Obscurcir la forme », « augmenter la difficulté et la durée de la perception », « donner la sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance », autant d'expressions que l'on pourrait employer pour qualifier les procédés mis en œuvre par Fichet pour faire rendre gorge au mot « fissures ». Il faut remarquer pour terminer, que ce procédé du mot irradiant fonctionne particulièrement bien à l'échelle d'un texte de neuf pages comme *Fissures*. Le format très court crée ainsi une dynamique interne, un horizon[302] d'attente compact, qui n'a pas le temps de s'étioler. Sur une pièce plus longue, d'une demi-heure par exemple, il n'est pas certain que l'absence du mot « fissures », telle que mise en place dans la dernière scène, possède toujours la même force de présence. La durée est très probablement dommageable à ce type de processus.

2 – Mécanique 2 : Les effets d'accélération

Le vers libre entre zoom et accélération. Révélation et catastrophe dans *Marianne*

Michel Collot parle des effets de « spatialisation » du mot et Philippe Minyana évoque le plaisir qui est le sien à « disposer » les mots sur la page « comme un poème ». Ces remarques nous font penser qu'on ne saurait terminer ce chapitre sur le mot en tant qu'unité linguistique au cœur de toutes les attentions, sans signaler l'importance du vers libre au sein des textes du corpus. Suzanne Bernard parlait de « noyau irradiant », de la « révolte du mot contre la phrase » et de la tendance des poètes à isoler le mot, pour lui conférer une nouvelle autonomie. Ces tendances sont également présentes dans bon nombre des textes examinés dans cette étude, concourant par là-même à produire des

[301] Viktor CHKLOVSKI, « L'Art comme procédé », in *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, textes réunis, présentés et traduits par Tzvetan TODOROV, Paris, Éditions du Seuil, 2001 (1965), p. 82.
[302] Horizon vient de « *horizein* » en grec, qui signifie : borner.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

effets de zoom et de ralentissement. À première vue, à la différence des mots Janus, on pourrait croire que les mots ou expressions disposés en vers libres signifient davantage directement par leur propre sens que par leurs litiges de mitoyenneté, du fait de l'isolement dans lequel les place cette disposition. Mais en tant qu'unités linguistiques prises dans la chaîne du signifiant et du signifié, il n'est pas non plus question pour eux de faire sens de manière totalement autonome. Ils *tendent vers* une certaine autonomie du fait de leur *relatif* isolement visuel sur la page et dans la chaîne des paroles. Ainsi, je n'ai pas trouvé de textes où soit franchi le cap d'un usage de toutes les possibilités graphiques et typographiques en vigueur dans bon nombre de poèmes modernes et contemporains. Dans ce corpus de pièces courtes, l'absence de ponctuation et le vers libre sont les seules licences « poétiques » (repérables au niveau visuel) exploitées par les auteurs pour produire des effets de brièveté. Or, vers libre et absence de ponctuation vont très souvent de pair, car l'absence de signes de ponctuation permet de conserver du flux, tandis que le vers libre permet de réintroduire précisément une certaine forme de ponctuation, comme en témoigne Michel Vinaver à propos de ses propres pièces :

> Dans les trois dernières pièces apparaît une disposition du texte pouvant faire penser au vers libre, dont l'objet pourrait être d'induire un mouvement rythmique distinct précisément de celui qu'apporterait la ponctuation[303].

En effet c'est bien d'une affaire de rythme dont il est aussi question dans les vers libres. Les blancs qu'ils induisent semblent suggérer la pause. Et l'on pourrait même aller jusqu'à calculer la durée de ces pauses en fonction de l'espace qui sépare les mots. De telles possibilités incitent le récepteur à adopter la micro lecture, que nous évoquions au début du chapitre, consistant à se tenir au plus proche de la gestion des vitesses de délivrance des informations, images, significations, etc.[304]

Cette question du vers libre sans ponctuation nous conduit vers l'étude des procédés d'accélération de la fable. En effet, on peut montrer que ces deux grands types d'effets (zoom et accélération) sont tout à fait complémentaires en tant que facteurs de brièveté, particulièrement quand le texte s'appuie sur le vers libre sans

[303] Michel VINAVER, « Mémoire sur mes travaux », in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*, p. 78.
[304] On pourrait également parler de micro-écriture pour définir le geste des auteurs ou d'écriture à l'échelle des mots.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

ponctuation. Je propose donc d'étudier un exemple frappant de cette cohabitation entre des procédés de focalisations extrêmes et d'accélération de la fable. *Marianne*, courte pièce de Catherine Anne[305], fait partie de ces textes en vers libres sans signes de ponctuation, qui réclament qu'on se tienne à l'échelle des mots pour en saisir toutes les subtilités de signification. Mais elle est également un exemple typique d'accélération de la fable en en disant le moins possible grâce à l'exacerbation du hors-texte. C'est même très précisément *au moyen* du vers libre et des effets de zoom qu'il engendre, que vont se déclencher les effets d'accélération de la fable.

Le texte fait un peu moins de dix minutes à la lecture. On y trouve trois personnages : Lui, Elle, et Marianne. Toute la pièce repose sur une stratégie de délivrance des informations au compte-gouttes. Les moyens d'expression de cette parcimonie informative sont le vers libre et le laconisme des personnages. Cette économie extrême des paroles contraste avec la nature des informations révélées, car il s'agit bien de révélations, graves, lourdes de conséquences, en particulier pour le personnage *Elle*[306]. La situation est la suivante : *Elle* et *Lui* se retrouvent chez *Elle*, ils attendent Marianne. On comprend dès la deuxième page que Marianne n'est pas revenue depuis longtemps, qu'elle n'a en tout cas, pas vu *Elle* depuis longtemps[307], et que si elle revient aujourd'hui c'est pour l'enterrement de sa mère :

> ELLE : Vraiment
> Pourquoi
> Pourquoi est-elle revenue
> Tout à trac
> LUI : Vous savez bien pourquoi
> ELLE : Je n'imaginais pas
> […]
> Qu'elle s'engouffre ainsi dans l'avion
> Qu'elle fasse le voyage
> […]
> LUI : Sa mère tout de même
> ELLE : Bien sûr
> LUI : Morte[308]

[305] Catherine ANNE, *Marianne*, in *Pièces courtes. Des mots pour la vie*, *op. cit.*, pp. 14-35.
[306] Pour évacuer la confusion possible entre les personnages Elle et Lui et les pronoms « elle » et « lui », j'écrirai « Elle » et « Lui » en italiques.
[307] Six années exactement comme on l'apprend à la page 18 : « ELLE : […] Elle disparaît/Partie en laissant tout derrière elle/Libre/Et vlan/Six ans après elle resurgit »
[308] *Marianne*, *op. cit.*, p. 16.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

On ne sait pas si l'enterrement a déjà eu lieu ou s'il reste à venir. En tout cas, *Elle* ne semble pas encore avoir revu Marianne, sa nervosité est palpable. *Elle* supporte mal l'attente. Sept répliques après l'annonce de cette mort, arrive une deuxième information importante :

> ELLE : S'il vous plaît attention fragile
> Ce siège
> Une rareté
> Sans blague
> Elle vous a épousé
> LUI : Oui[309]

Lui est donc le mari de Marianne mais apparemment personne ne le savait comme en témoigne *Elle* : « Folie/Sans avertir personne se marier »[310]. Onze répliques après l'information du mariage, nouvelle révélation :

> ELLE : Elle va nous faire attendre
> LUI : Vous lui ressemblez diablement
> Cela se voit
> ELLE : Quoi
> LUI : Que vous êtes sa sœur
> ELLE : Vous allez me casser cette chaise
> Authentique
> LUI : Vous ne l'aimez pas
> ELLE : Elle me crispe[311]

Si *Elle* et Marianne sont sœurs, on en déduit que la mère décédée est également celle d'*Elle*. La tension toujours palpable monte un peu, d'autant plus que Marianne ne cesse pas de ne pas arriver. *Elle* redoute cette arrivée qui est une réapparition et, partant, un désordre inévitable : « Nos vies se sont débrouillées de ne plus compter sur elle/Tout a bougé ici »[312]. *Elle* ne se remet pas non plus de l'annonce du mariage :

> ELLE : […]
> Mariée
> Elle aussi
> Sans que je sache le devine sans un frémissement
> Mariée
> Depuis quand
> LUI : Deux ans
> ELLE : Non
> LUI : Oui[313]

Deux répliques plus bas apparaît Marianne :

---

[309] IDEM, *Ibidem*, p. 17.
[310] ID., *Ibid.*, p. 17.
[311] ID., *Ibid.*, p. 18.
[312] ID., *Ibid.*, pp. 18-19.
[313] ID., *Ibid.*, p. 19.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

ELLE : Marianne (*Apparaît Marianne.)*
Enfin
MARIANNE : Je vous ai laissé le temps de faire un brin de connaissance
ELLE : Très aimable
MARIANNE : Où vas-tu
ELLE : Préparer le repas la bouffe[314]

Les retrouvailles ne sont donc pas des plus enthousiasmantes. *Elle* prétexte l'arrivée imminente de son mari, Jean, pour s'éclipser à la cuisine, mais Marianne ne l'entend pas de cette oreille :

ELLE : Je cours chercher l'apéritif
Quelques bouteilles des cacahuètes vous vous débrouillerez
Que fais-tu
Marianne
MARIANNE : Je te prends dans mes bras
ELLE : Mais lâche-moi bon sang lâche-moi
MARIANNE : J'écoute ton cœur[315]

Marianne ne veut pas lâcher *Elle* et continue : « Dis mon nom dis/Est-ce toi qui l'as choisi »[316], l'assaille de questions : « À quel instant tes bras m'ont-ils lâchée »[317]. Tout cela laisse présupposer un lien très fort entre les deux sœurs. Mais *Elle* se refuse à manifester cet amour que lui réclame Marianne, et la repousse ou met sur le compte de l'émotion de l'enterrement (dont on apprend à ce moment qu'il a donc déjà eu lieu) le comportement de sa sœur. Marianne se lance alors dans une assez longue évocation (deux pages ce qui est beaucoup par rapport à la taille du texte) des différents souvenirs qu'elle a en commun avec *Elle*. On apprend que *Elle* était une sportive confirmée, qu'elle s'entraînait beaucoup et que Marianne venait assister à ces séances[318]. Petit à petit les manifestations d'affection de Marianne à l'égard de *Elle* deviennent troublantes :

MARIANNE : Assieds-toi
ELLE : Non
MARIANNE : Je me mettrai sur tes genoux[319]

Lui essaie de s'éclipser en proposant d'aller préparer le repas, mais les deux femmes refusent. Survient alors la révélation centrale :

MARIANNE : J'ai deux nouvelles à annoncer
Deux nouvelles qui n'en font qu'une
Tu vas être grand-mère
ELLE : Non

---

[314] ID., *Ibid.*, p. 20.
[315] ID., *Ibid.*, p. 20.
[316] ID., *Ibid.*, p. 21.
[317] ID., *Ibid.*, p. 21.
[318] ID., *Ibid.*, pp. 22-23.
[319] ID., *Ibid.*, p. 23.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

MARIANNE : Si
ELLE : Elle n'a que quatorze ans je ne veux pas encore je ne peux pas
Quatorze ans
MARIANNE : Qui
ELLE : Ma fille
MARIANNE : Qui
ELLE : Johanna
MARIANNE : Johanna n'est pas enceinte
Toi
Toi tu vas être grand-mère
ELLE : Je n'ai qu'une fille Marianne
MARIANNE : Et tu vas être père[320]

Marianne est donc enceinte. Mais ce n'est pas cela la révélation principale, c'est évidemment le fait qu'elle affirme qu'elle est la fille d'*Elle*, et non pas sa sœur, ou alors les deux à la fois, telle Œdipe. Cette révélation a pour conséquence de faire partir *Elle* à la cuisine, puis de revenir immédiatement, accusant Marianne de délirer. Mais Marianne a une lettre de la morte dans sa poche :

MARIANNE : Laissée pour moi par
Par celle qui vient de mourir
[…]
ELLE : Quoi
L'heure du repos pour elle et pour nous
Jamais
Cette lettre ment
MARIANNE : Juste avant de mourir une lettre
ELLE : Qui ment
MARIANNE : Maman
ELLE : Je ne suis pas ta mère[321]

Face à cette révélation *Elle* nie en bloc, arguant d'abord de la folie de leur mère, puis du « besoin de parler »[322] et du « goût du drame »[323] de Marianne et enfin de la folie de cette dernière[324]. Devant cette dénégation, Marianne s'en va. Son mari reste un instant pour essayer de faire dire à *Elle* qu'elle est la mère de Marianne. Mais sans succès. *Elle* termine par ces mots :

ELLE : Celle qui n'a jamais été bercée ainsi
Ne peut l'être
Tout à trac
J'ai Johanna[325]

Une didascalie nous indique alors que l'on change d'espace et de contexte d'énonciation :

---

[320] ID., *Ibid.*, pp. 24-25.
[321] ID., *Ibid.*, p. 27.
[322] ID., *Ibid.*, p. 29.
[323] ID., *Ibid.*, p. 30.
[324] ID., *Ibid.*, p. 31 : « Elle est folle ».
[325] ID., *Ibid.*, p. 32.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Dans un autre espace — dans la rue — Marianne attend l'homme. Elle lui parle, malgré la distance, il entend. La femme ne la voit pas, ne l'entend pas[326].

C'est ainsi une sorte de double monologue parallèle qui se met en place entre Marianne et *Elle*. Cet artifice d'énonciation à l'aveugle, pourrait-on dire, permet que, petit à petit, *Elle* accepte de reconnaître la vérité :

ELLE : Et même si
Admettons
Qu'autrefois
Dans un passé dont personne ne se souvient
Une toute petite vie
Se soit
Nichée
En moi
Admettons que Marianne soit née
Que je n'ai pas été seulement sa sœur aînée
Aujourd'hui le temps
A mis tant de silence
Sur son premier cri[327]

La fin du texte laisse entrevoir que les deux femmes vont se retrouver enfin, à la lumière de la vérité de ce qu'elles sont l'une pour l'autre :

ELLE : Si petite
Et mon ignorance si grande
Je n'aurais pas voulu qu'elle tombe dans mes bras
MARIANNE : Viens
Laisse cette femme nouée dans ses cheveux
Laisse cette histoire de morte et d'endormie
J'irai sans mère
ELLE : Jean est en train d'ouvrir la porte
MARIANNE : Viens[328]

Le retour d'une femme, que sa sœur n'a pas vue depuis six ans, pour la mort de leur mère, l'annonce d'un mariage resté secret, la révélation qu'un enfant va naître, et que celle qui surgit tout à trac après six ans d'absence est à la fois la fille et la sœur d'une même personne, ce qui signifie qu'il y a eu inceste : c'est le bilan dramatique, dans les deux sens du terme, de cette courte pièce de Catherine Anne. Au vu d'une telle charge émotionnelle condensée en un si petit nombre de pages, on peut être saisi d'un sentiment de déséquilibre entre les moyens employés (une extrême économie des paroles) et les buts recherchés (provoquer des émotions fondées sur des événements aussi lourds). C'est là tout l'enjeu du texte : comment traiter un matériau aussi chargé de sens en si peu de mots ? Quand les futuristes

[326] ID., *Ibid.*, p. 32.
[327] ID., *Ibid.*, p. 33.
[328] ID., *Ibid.*, pp. 34-35.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

condensaient tout Shakespeare en quelques répliques, la dimension parodique constituait le socle de la proposition. La brièveté extrême appliquée au matériau tragique provoquait inévitablement le détachement comique. La pièce *Marianne* s'adosse à la tragédie mais la dimension parodique y est complètement absente. La tonalité est sérieuse, la fable est à prendre au premier degré, nulle dérision dans la manière de raconter ce qui échoit aux personnages. Contrairement à Minyana et Fichet, Catherine Anne ne cherche pas à échapper par la légèreté de l'humour au poids de ce qui est dit. Les questions délicates et pesantes sont traitées de front. Une étroite association entre pudeur et laconisme permet d'éloigner le pathos. L'absence de ponctuation empêche la manifestation d'une intentionnalité qui serait par trop voyante : pas de points de suspension, ni d'exclamation qui viendraient souligner, tel du sentiment en caractères gras, les révélations ou les conséquences de ces dernières en marquant le flux des paroles des personnages. C'est l'usage du vers libre, réintroduisant une certaine forme de ponctuation, comme le notait Vinaver, qui permet aux mots de ne pas être placés sur le même plan de signification. Les mots font sens par disposition, comme le « Toi » ci-dessous, isolé sur sa ligne, point nodal de la révélation centrale :

> MARIANNE : Johanna n'est pas enceinte
> Toi
> Toi tu vas être grand-mère[329]

Ce « Toi » est un bon exemple d'un effet de zoom accélérateur d'action. Ce qu'il implique sur le plan de l'intrigue est inversement proportionnel à la place qu'il prend dans la réplique. Ce que l'on voit ainsi disposé sur la page, c'est l'architecture même de la révélation, le mode opératoire du coup de théâtre. Celui-ci est véritablement localisé dans la réplique, mise graphiquement en valeur, comme extraite du flux des paroles afin de peser de tout son poids. On peut à juste titre parler ici d'une progression de l'action au niveau « moléculaire », pour reprendre les termes de Vinaver, à l'échelle de la réplique la plus minimale. Mais ce qui fait que ce « Toi » pèse autant, il appartient au récepteur de le déduire : c'est l'inceste. Les grands tabous étant communément partagés dans toute la société, ils constituent une toile de fond particulièrement efficace qu'il n'est besoin que de légèrement susciter pour en tirer le maximum de profit dramatique. Sur la scène moderne et contemporaine, la catastrophe, telle que la définit Hélène

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Kuntz[330], est reléguée avant la représentation de l'action. Du coup, la révélation de la catastrophe, l'écriture de ses effets peuvent constituer l'objet même de la pièce. La catastrophe passée c'est l'inceste ; l'enjeu du texte c'est la révélation de cette catastrophe et les conséquences de cette révélation. L'importance de la parole[331] devient décisive au point que l'on peut dire que la révélation de la catastrophe constitue une nouvelle forme de catastrophe, au sens où :

> C'est […] la prise en compte du sens courant du mot « catastrophe » qui donne tout son intérêt à une réactualisation de la notion[332].

Or, une catastrophe antéposée possède des conséquences qui ne peuvent qu'intéresser l'auteur de format court. Car le travail d'écriture va consister à laisser supposer au lecteur l'existence de cette catastrophe passée tout en rentabilisant au maximum sa puissance d'impact émotionnel. Le texte bref, qui s'appuie sur une catastrophe qui le précède, cherche à transmettre au récepteur une série de micros indices qui lui permettent non seulement d'imaginer quelle a pu être cette catastrophe hors-champ, mais également de reconfigurer, au fil des informations, son horizon d'attente. C'est exactement ce qu'il se passe dans *Marianne* où l'on est contraint à chaque page de reconstituer l'horizon d'attente de la pièce en fonction des nouvelles places que prennent les personnages sur l'échiquier de l'intrigue familiale. Michel Collot détaille cette dynamique de lecture en distinguant deux moments du processus herméneutique :

> […] comment savoir si cet « objet » produit par l'imagination du lecteur correspond bien à celui que sous-entend le texte ? Il s'agit en effet d'une « interprétation », à laquelle l'indétermination même des données textuelles laisse apparemment une marge considérable de liberté. […] Cette liberté ne risque-t-elle

---

[329] ID., *Ibid.*, pp. 24-25.

[330] « Devant l'effacement ou l'éclatement de l'action, la fragmentation et l'hybridation de l'écriture, la catastrophe, devenue dérisoire ou superflue, pourrait disparaître pour seulement se survivre au second degré. […] Derrière ces catastrophes non plus finales mais inaugurales se joue ce que Jean-Pierre Sarrazac nomme « la *grande conversion* du théâtre moderne et contemporain ». C'est désormais comme un préalable que fonctionne la catastrophe, resémantisée […] » Hélène KUNTZ, Catherine NAUGRETTE, Jean-Loup RIVIERE, « Catastrophe », in *Études Théâtrales* n° 22, *op. cit.*, p. 24.

[331] On pourrait rapprocher cette parole agissante de la notion de parole-action ici reposée par Joseph Danan : « Cette notion de parole-action […] désigne un ensemble de phénomènes complexes et probablement disparates : tantôt des figures parfaitement localisables avec les moyens de la linguistique et de la pragmatique (selon le modèle, notamment, des énoncés performatifs) ou à l'aide des « figures textuelles » vinavériennes (attaque, défense, esquive, riposte, mouvement vers) ; tantôt un mouvement plus diffus créé par la parole, dont l'interaction (entre les personnages) constitue la face privilégiée. » Joseph DANAN, « Action(s) », in *Études Théâtrales*, n° 22, *op. cit.*, p. 19.

[332] IDEM, *Ibidem*.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> pas de transformer la lecture en une pure et simple projection, en une interprétation arbitraire ?
>
> Ici prend place le second moment du processus herméneutique, qui corrige le premier. Les représentations suggérées par tel ou tel élément du texte vont être soumises à vérification, mises en relation avec les informations acquises dans le cours ultérieur de la lecture, qui peuvent confirmer ou infirmer les interprétations initiales. […] À la représentation libre doit alors se substituer une représentation *liée* et *liante*, qui respecte les contraintes contextuelles et relie les données éparses pour résoudre le problème d'interprétation[333].

Pour faire sentir la densité émotionnelle de la catastrophe, l'écriture brève sollicite au maximum le savoir (conscient ou pas) du récepteur. Ce savoir sollicité est généralement constitué des grands mythes, tabous, récits, les plus sûrement partagés, qui structurent la société et notre univers mental. Puisque l'on considère que ces grands récits ne sont plus à raconter, ils peuvent devenir des supports imaginaires extrêmement efficaces dès lors que l'auteur parvient en quelques mots à les faire surgir en filigrane de sa pièce. L'art de la brièveté consiste alors à déplier, agiter les récits latents que nous avons tous emmagasinés du fait de notre appartenance à une même sphère culturelle, sociale.

Je citerai rapidement juste un exemple différent de *Marianne* mais encore plus marquant au point de vue de l'appui sur une toile de fond. Il s'agit de *Les Seconds Philosophes* de Marc Boulay[334], court (faux) dialogue entre Cord'homme, pilote d'avion, et Eloa, personnage dont on ne peut identifier la position, qui répond parfois à, ou commente, ce que dit Cord'homme. Il suffit dès la deuxième page de faire apparaître quelques termes aéronautiques (« Roger. On maintient le cap 6.5.3. Transpondeur sur 1.3.0.0. »)[335], puis quelques lignes plus bas : « Le monde impuissant des puissants s'est écroulé. / Et cela devait-il venir du ciel ? », et à la troisième page de nommer « Ben Laden »[336], pour que le 11 septembre 2001 se mette à produire en nous son lot d'images, d'émotions, etc. Tout le texte s'adosse donc à ce grand récit non nommé mais bien présent.

L'image de l'iceberg me semble assez parlante pour illustrer cette stratégie d'écriture brève : le travail de l'auteur consiste à décrire les parties émergées afin de nous laisser imaginer les parties immergées. Si l'opération est bien menée,

---

[333] Michel COLLOT, *op. cit.*, p. 253. Bien que ces analyses portent plus particulièrement sur le poème elles fonctionnent tout à fait pour l'étude du texte théâtral bref.
[334] Marc BOULAY, *Les Seconds Philosophes*, in *Les petits Communicants*, *op. cit.*, pp. 94-100
[335] IDEM, *Ibidem*, p. 96.
[336] ID., *Ibid.*, p. 97.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

nous sommes à même de reconstituer l'iceberg. Tout format court qui utilise le style bref emploie à un degré plus ou moins fort cet effet iceberg.

Saturation des zones sensibles

Plus le texte est court, plus ses zones traditionnellement importantes vont avoir de poids. C'est pourquoi l'incipit et la fin constituent des endroits sensibles du texte court. Par « sensible » j'entends que et l'auteur et les récepteurs établissent un lien particulier à ces deux zones d'entrée et de sortie de la fiction. Cette sensibilité se traduit par une attention soutenue doublée d'un investissement imaginaire et affectif maximal.

De par l'impulsion et le cadrage qu'ils fournissent, les incipit de formats courts sont des facteurs d'accélération et d'anticipation essentiels. Ni l'auteur, ni le lecteur, ni le spectateur, ni l'acteur, ne peuvent se permettre de rater le début d'un format court. Il n'y aura pas de session de rattrapage. L'incipit possède une double fonction : il doit à la fois accrocher le récepteur et dessiner un horizon d'attente. Il est défini ici de manière extensive par Andrea Del Lungo :

> Si l'on se réfère à l'acception commune, témoignée aussi par les dictionnaires, le mot « incipit » désigne en général la première phrase, voire les premiers mots d'une œuvre littéraire ; il dérive effectivement de la formule latine *incipit liber*…
>
> […] nous croyons qu'il est nécessaire de ne pas limiter l'analyse à la seule première phrase, mais de prendre plutôt en considération une *première unité du texte*, dont l'ampleur peut être très variable ; un critère possible de découpage est, par conséquent, la recherche d'un *effet de clôture* ou d'une *fracture* dans le texte, soit formelle, soit thématique, isolant la première unité[337].

Notons que si l'incipit peut être ainsi étendu aux premières lignes, il est également intéressant parfois d'y inclure le titre. Habituellement considéré comme ne faisant pas partie de l'incipit[338], tout nous incite, dans les formats courts (et *a fortiori* très courts), à l'y inclure ; ainsi dans *(Philoctète)* de Philippe Minyana où

[337] Andrea DEL LUNGO, « Pour une poétique de l'incipit », in *Poétique*, Édition du Seuil, avril 1993, n° 94, pp. 135-136.

[338] « […] le titre, par exemple, élément stratégique du paratexte, dont la fonction est d'attirer le lecteur, s'adresse selon Genette à un public qui déborde la somme des lecteurs du texte, et donc à un destinataire qu'on pourrait appeler « lecteur virtuel » ou « potentiel ». L'incipit, au contraire, réalise un contact avec un lecteur réel, qui a matériellement ouvert le livre en commençant la lecture. » Andrea DEL LUNGO, *op. cit.*, pp 134-135.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

les parenthèses qui entourent le titre fournissent déjà des indications capitales au lecteur[339]. La raison en est simple : la brièveté tend à imposer un régime de signification maximale où le moindre signe doit être rentabilisé. Or, par nature, l'incipit est déjà une zone sensible. Jean-Jacques Lecercle souligne son importance affective particulière :

> Dans un même mouvement, l'*incipit* détruit une infinité de mondes narratifs possibles et commence à en construire un. […] Voilà pourquoi l'*incipit* est un lieu d'investissement affectif maximal. Il est l'écho de la plus grande jouissance (tous les mondes m'appartiennent jusqu'à l'orgasme du commencement, qui me force à résider dans un et un seul, d'entre eux). Il est aussi ce qui met fin à cette jouissance[340].

Zone d'investissement affectif, de cadrage, d'accroche, l'incipit de format court se distingue souvent de ceux des formats longs par le poids et la percussion des informations qu'il doit transmettre. Ces informations peuvent être de différentes sortes, Jean-Jacques Lecercle distingue ainsi trois « langages de l'incipit » :

> Le premier langage est celui de la grammaire. […] La fonction de l'*incipit* est la construction de repères. La première phrase doit introduire (c'est à dire commencer à construire) un énonciateur, un moment d'énonciation et une situation d'énonciation. […]
>
> Le second langage est celui de la rhétorique. Ici, la fonction de l'*incipit* est d'exposition : il faut, le plus vite possible, et au moindre frais, transmettre au lecteur l'information pertinente. […]
>
> Le troisième langage est celui de la narratologie. Le terme de « fonction » est ici, bien sûr, particulièrement approprié : il fait allusion à Propp. Il y a donc une fonction d'*incipit* qui est de produire […] des effets, autrement dit de convoquer le lecteur à la place prévue pour lui. […] Le plus important de ces effets est l'effet d'identification […][341]

L'incipit de format court radicalise généralement ces trois langages. Au point que parfois tout est déjà dit dans les premiers mots, à l'image de la série des micros pièces d'identités de Roland Fichet dont voici les incipit :

> Je suis l'enfant qui a été gagné dans une loterie au Vénézuela
>
> Je suis Francesco, le petit Francesco qui a été écrasé par un sac-poubelle

---

[339] *(Philoctète)*, in *Drames brefs (2), op. cit.*, pp. 55-56. Voir infra p. 173 *sq*. l'analyse de ce texte. Cela est dû également au régime d'agencement en fragments : le recueil possède un titre général, les courts textes possèdent leur propre titre plus directement en lien avec leur contenu.

[340] Jean-Jacques LECERCLE, « Combien coûte le premier pas ? une théorie annonciative de l'*incipit* », in *L'incipit*, Poitiers, Publications de la Licorne – Hors-série Colloques III, UFR Langues Littérature, 1997, p. 8. Notons que cette remarque a sans doute encore plus de portée pour l'auteur, car à cette jouissance du commencement s'ajoute celle du démiurge.

[341] Jean-Jacques LECERCLE, *op. cit.*, pp. 8-9.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Je suis l'enfant qui a donné ses yeux à un petit Américain.

Je suis voleur de courant électrique gratuit[342].

Andrea Del Lungo repère ainsi quelques configurations initiales qui sont à la base de la production d'intérêts : la présence d'énigme, l'imprévisibilité du récit, la détermination d'un pacte de lecture et la dramatisation immédiate c'est-à-dire l'incipit *in medias res*[343]. Ce dernier est particulièrement utilisé dans les formes brèves :

> [il] entraîne immédiatement (c'est à dire sans aucune médiation ou interposition) le lecteur dans l'action et, par sa pauvreté informative, il a aussi l'effet d'augmenter l'imprévisibilité du texte, tout en formulant des énigmes sur la narration […] l'incipit *in medias res* ouvre l'espace de l'incertitude […][344]

Ainsi, l'absence de didascalie initiale permet de livrer les premières paroles sans attendre et de laisser à celles-ci le soin de fixer les éléments initiaux d'un horizon d'attente, fussent-ils minimaux :

HOMME 1. Jusqu'ici je n'ai encore rien dit
Je ne voulais pas en rajouter
Mais là franchement
Je ne peux plus[345]

Le fait qu'on nous laisse inférer que quelque chose s'est passé avant cette première réplique crée une situation d'énonciation comme saisie sur le vif. Nous prenons l'histoire en cours, il faut accrocher cette fiction qui semble avoir commencé sans nous. Ce système d'incipit est un impulseur, un starter imparable car il aiguillonne le récepteur d'entrée de jeu, il réclame un effort immédiat de la part de ce dernier.

Mais au-delà de ces qualités (entraîner le lecteur dans l'action, ouvrir un espace d'incertitude), l'incipit *in medias res* fournit également au récepteur ce que Minyana appelle une « climatique » :

> « Il ne s'agit pas de faire bombance », c'est la première réplique du drame 7 *L'infirme* dans *Drames brefs 2*. Ça donne une climatique au texte. Ce n'est pas

[342] Respectivement : *Loterie*, *Sac*, *Yeux*, *Gratuit*, in *Micropièces…*, *op. cit.*, pp. 26-27. « L'*incipit* est un repli textuel, un monde que le reste du roman va déplier, compliquer et expliquer. » Jean-Jacques LECERCLE, *op. cit.*, p. 13. Ce qui est valable pour le roman l'est aussi pour le format théâtral court.
[343] « ABRUPT. Impossible de ne pas être abrupt dans les démarrages. Il ne peut pas y avoir d'exposition. La naissance d'une pièce c'est comme une petite explosion atomique. » Michel VINAVER, « Une écriture du quotidien », *op. cit.*, p. 127.
[344] Andrea DEL LUNGO, *op. cit.*, p. 141.
[345] Christian RULLIER, *Petit porteur*, in *Sur tout ce qui bouge…*, *op. cit.*, p. 66.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

étrange pour faire étrange, ça donne une tonalité. Si je n'ai pas ma première réplique je ne peux pas écrire le texte bref. [346]

Cette climatique place immédiatement le texte sur un plan stylistique net. Le ton est donné d'emblée, le ton même du sens, pourrait-on dire, car la « signifiance c'est le sens *en ce qu'il est produit sensuellement* » note Roland Barthes[347]. À l'image du « rythme des premiers instants qui suscite des attentes du même rythme »[348], la climatique peut induire des attentes de tonalités de même nature. Mais, autre possibilité, plus la mise en place de la tonalité initiale est ferme, plus les mots qui suivent auront une chance de créer un contraste avec elle. La fermeté de l'empreinte tonale initiale facilite la création d'effets à sa suite. Tonalité stylistique et rythme de l'incipit, pour peu qu'ils soient spécifiquement travaillés par l'auteur, induisent à leur manière un horizon d'attente tout aussi prégnant que ne le fait le signifié :

> Le rythme est périodicité perçue. Il agit dans la mesure où pareille périodicité déforme en nous la coulée habituelle du temps... Ainsi tout phénomène périodique perceptible à nos sens se détache de l'ensemble des phénomènes irréguliers, pour agir seul sur nos sens, et les impressionner d'une manière tout à fait disproportionnée à la faiblesse de chaque élément agissant... et peu à peu notre respiration, nos pulsations, nos pensées et nos tristesses, tout danse sur le rythme effacé, mais persistant que nous croyions ne pas entendre[349].

C'est ce phénomène d' « impression » sur nos sens que font fructifier certains auteurs de formats courts en jouant au maximum des effets musicaux du langage. À l'image du mécanisme de déclenchement et de fonctionnement des récits, tabous et mythes, la musicalité du texte nous entraîne dans sa propre logique[350], nous éloignant ou nous rapprochant ponctuellement du sens véhiculé par les mots, pour mieux le faire resurgir au moment de porter l'estocade. C'est ce que note Roland Fichet :

---

[346] Entretien avec Philippe Minyana du 3 octobre 2006. « J'aime bien revitaliser des expressions comme " faire bombance " ou " se rincer la dalle ", des locutions figées. " Faire bombance " on le lit dans les journaux mais on ne le dit plus dans le langage courant. J'aime ce divorce léger qui s'opère avec le langage courant et familier. » *IDEM*.

[347] Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 82.

[348] Manuel GARCIA MARTINEZ, *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*, Thèse de Doctorat soutenue en 1995 à l'Université Paris 8 sous la direction de Patrice Pavis, p. 44.

[349] p. Servion cité par Matila Costiescu GHYKA, *Essai sur le rythme*, Paris, Éditions Gallimard, 1938, p. 83.

[350] « Le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées — car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi. » Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 27.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> Les choses, bien qu'inattendues, imposent leur évidence. En continuant à jouer sur les sons, le rythme, on a plus de chance de faire passer le sens avec l'effet boomerang, retard. Ça part et hop ça te revient sans que tu l'aies vu venir[351].

L'incipit a donc pour rôle de susciter des attentes. On pourrait ainsi distinguer l'attente passive où le récepteur assimile le déroulement sans pour autant prendre part consciemment à la formulation de cette attente (attente induite par le rythme par exemple), d'une attente active où le récepteur est conscient qu'il attend un déroulement ultérieur (par exemple le déroulement de l'intrigue).

Pendant de l'incipit, la fin joue également un rôle capital dans les formats courts. Je m'appuierai sur une courte scène de *Sur tout ce qui bouge (Cabaret furieux)*[352] de Christian Rullier pour étudier ses mécanismes. Parmi tous les auteurs travaillant sur un principe de révélation de la catastrophe — ou à tout le moins d'un événement important — Rullier fait sans aucun doute partie de ceux qui s'appuient le plus sur les capacités de déduction du lecteur. Dans ce recueil composé de 42 scènes de deux à six pages, l'exacerbation du hors-texte est entièrement mise au service du surgissement de la révélation finale. La notion de « frame » convient assez bien pour décrire la majorité de ces 42 scènes :

> Une frame est une structure de données qui sert à représenter une situation stéréotypée […]. Chaque frame comporte un certain nombre d'informations. Les unes concernent ce à quoi on peut s'attendre quant à ce qui devrait en conséquence se passer. Les autres concernent ce que l'on doit faire au cas où cette attente ne serait pas confirmée[353].

> [La] notion de *frame*, que l'on pourrait traduire par « cadre » et considérer comme une capacité de scénarisation du lecteur, convient davantage que celle d'intrigue à des textes dramatiques qui installent le personnage à l'intérieur d'un système de stéréotypes[354].

Une fois que le récepteur réagit en fonction de la frame, il se trouve entraîné dans une mécanique systématique d'anticipation de la fin dès les premières lignes de chaque scène (il est peu probable en effet que on ne lise qu'une seule scène du

---

[351] Entretien avec Roland Fichet du 26 août 2006. *La condition végétale* in *Micropièces…*, *op. cit.* Citons également les propos de Julien Gracq qui cisèlent cette capacité du son à déporter le sens : « Même dans la prose, il faut que le son sache tenir tête au sens. On n'est pas écrivain sans avoir le sentiment que le son, dans le mot, vient lester le sens, et que le poids dont il est ainsi doté peut l'entraîner légitimement, à l'occasion, dans de singulières excursions centrifuges. L'écriture comme la lecture est mouvement, et le mot s'y comporte en conséquence comme un mobile dont la masse, à si peu qu'elle se réduise, ne peut jamais être tenue pour nulle, et peut sensiblement infléchir la direction. » Julien GRACQ, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 124.

[352] *Op. cit.*

[353] Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1998 (1992), p. 95.

[354] Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *op. cit.*, p. 129.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Cabaret furieux, le plaisir de lecture se joue dans l'accumulation et l'enchaînement). Un jeu s'instaure alors entre l'auteur et le récepteur qui consiste pour ce dernier à repérer les bons indices qui lui permettront de deviner la fin. L'art de la fin constitue de fait un enjeu capital dans ces énigmes ultra-courtes puisque c'est souvent à son endroit que surgit la révélation. C'est pourquoi on peut employer le terme de « chute » pour qualifier la majorité des fins de ces 42 scènes. Le terme de « chute » implique un effet de surprise final, que n'induit pas forcément celui de « fin ». S'il y a « chute », c'est qu'un équilibre est subitement rompu.

Un texte est particulièrement significatif de ce type de procédé qui place la clef de la micro-intrigue dans les dernières lignes ; il s'agit d'*Un bail*[355]. Dans cette très courte scène d'à peine deux pages et demi, « un homme d'une cinquantaine d'années et une jeune fille sont assis à une terrasse de café… »[356], comme l'indique la didascalie initiale. L'argument est simple et se comprend au bout de quelques lignes : la jeune fille est à la recherche d'un appartement à louer, l'homme est propriétaire. Mais l'enjeu n'est pas là. On apprend rapidement que la femme de l'homme est morte d'un cancer à l'anus, qu'il est devenu homosexuel mais qu'auparavant il a eu une fille. D'où les éclats de rire de la jeune fille :

> JEUNE FILLE. Ah ah ah
> Pauvre gamine
> Ah ah ah
> Une glissade
> Un dérapage à la vas-y comme-j'te pousse
> Un petit coup par devant dans la boîte à Prospère
> Et coucou me voilà
> Ah ah ah
> C'est pas de veine
> Elle doit être sacrément tarée la fille.
> Je la verrai *(L'homme la regarde fixement sans répondre.)* Eh bien répondez
> Je la verrai
> Parce que j'aime autant vous prévenir
> S'il doit y avoir une autre fille que moi dans la maison
> Je supporte pas
> Ah ça non
> Je supporte pas
> LE PROPRIETAIRE. *(avec un sourire énigmatique)*. Voici la clé
> Installez-vous[357]

[355] *Un Bail*, pp. 59-61.
[356] *Op. cit.*, p. 59.
[357] IDEM, *Ibidem*, p. 60.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

C'est la dernière phrase du texte. Au début de la réplique de la jeune fille, le lecteur aux aguets sachant que la fin est proche (on l'aperçoit sur la page suivante), peut s'étonner que le dialogue reste bloqué sur la sexualité du propriétaire. Une dizaine de lignes avant la fin, il est toujours difficile de savoir comment va se terminer cette très courte pièce, mais plus on se rapproche du point final plus le lecteur est poussé à sur-interpréter chaque signe, chaque parole qui lui est fournie, afin de resserrer le champ des possibles : il va falloir conclure, la fin immine. Or, les possibilités de résolution de l'intrigue — ou à tout le moins de clôture — sont fortement orientées par la dernière réplique de la jeune fille où s'accumulent les indices — de manière il est vrai plus ou moins légère — en faveur de l'interprétation suivante : la jeune fille est la fille du propriétaire. La toute fin ne permet certes pas d'affirmer que cette hypothèse est la bonne mais tout concourt à nous y faire penser. On est proche ici du fonctionnement du roman policier mais serré en deux pages et demi[358]. Toutefois, la grande différence avec le roman policier réside dans le fait que l'intrigue, sur un si petit nombre de pages, ne peut que se nourrir d'un faible nombre d'éléments indiciels. Par conséquent, puisque le lecteur reconnaît les codes de lecture et d'interprétation du genre policier — et qu'il a pu lire d'autres textes du même acabit au sein du recueil — il est invité à faire fructifier chaque signe qui lui est donné en vue d'anticiper la résolution finale. Chaque parole est susceptible de devenir indice. En ce sens, l'anticipation est un procédé d'accélération inévitable : le lecteur court en pensée vers la fin dès les premières lignes de ces petites scènes. Dès le début la fin est proche, c'est ce qu'on pourrait appeler *l'effet entonnoir* des formes brèves, qui a pour conséquence de faire disparaître chez le récepteur tout sentiment d'un quelconque rythme de croisière. Il n'est pas question de s'habituer aux personnages[359], ni de mettre en place des intrigues complexes qui demanderaient trop de temps à être résolues, il n'est pas question non plus de s'installer dans l'histoire mais bien de reconnaître et de faire fructifier les signes extérieurs d'une frame tendue vers la fin. Cette réalité des formats très courts participe de manière importante au plaisir spécifique que peut éprouver le lecteur. L'imminence de la fin a pour effet principal de placer ce dernier dans une dynamique d'interprétation

[358] Christian Rullier, en plus d'être auteur de théâtre, est également scénariste de film et de séries télévisées, ce qui peut expliquer sa familiarité et son goût pour les mécaniques policières ou, à tout le moins, les intrigues rondement menées.
[359] Cf. infra p. 163 *sq.*

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

immédiate et permanente. « Comment tout cela va-t-il bien pouvoir finir ? » est une question que l'on se pose beaucoup plus tôt dans un format court que dans un long. Les micro-intrigues du *Cabaret furieux* nous poussent sans cesse à entrer dans la vivacité de ces processus d'anticipation. La lecture de ce type de textes réclame à la fois une capacité d'anticipation et une attention soutenue aux détails, autrement dit un balancement incessant entre ralentissement (zoom) et accélération. Et si jamais on ne découvre qu'à la toute fin que la jeune fille est également la fille du propriétaire, alors on expérimente l'effet boomerang : le sens du texte se construit aussi par rétroaction. Il est en effet possible de tout relire à la lumière de cette révélation finale. À commencer par le titre qui peut être interprété ainsi : cela fait « un bail » que le père et la fille ne se sont vus ; le propriétaire est étrangement conciliant parce qu'il s'agit de louer à sa fille ; plusieurs répliques de la jeune fille dévoilent leur double sens, ainsi à propos de la femme décédée : « Forcément que vous l'aimiez beaucoup / Tout le monde l'aimait beaucoup / Et moi la première »[360], et *a fortiori* toute la dernière réplique acquiert une tonalité sibylline oscillant entre humour noir, mystère et inquiétude puisque la jeune fille en vient à parler d'elle-même sans le savoir.

Mais fondamentalement, si la fin est aussi importante dans les formats courts c'est tout simplement parce que le récepteur n'a pas le temps d'oublier ce qu'il a lu/vu/entendu[361]. Plus le texte est court, plus les éléments emmagasinés par le récepteur vont pouvoir articuler leur charge signifiante à celle de la fin. Conséquemment, toute fin de format court peut produire un effet percutant, qu'il s'agisse d'un renversement radical ou d'une clôture anecdotique, en se nourrissant de tout ce qui a été exprimé et inféré dans le texte. Les mots de la fin acquièrent par définition une importance qu'ils n'auraient pas forcément eue à un

---

[360] ID., *Ibid.*, p. 60.

[361] Cela va plus loin puisque même ce qu'il a provisoirement mis de côté au cours de la lecture/du spectacle est susceptible d'être remobilisé (au cas où, par exemple dans une scène du *Cabaret furieux* il serait parti sur une fausse piste) : « Toute œuvre offre plusieurs perspectives d'interprétation ; à chaque moment de son parcours, le lecteur, qui " ne peut se situer simultanément dans toutes les perspectives ", est conduit à choisir une d'entre elles, qui correspond d'une part à son propre point de vue sur le monde, d'autre part aux suggestions de l'œuvre elle-même. Le point de vue retenu constitue alors le " thème " qui guide son attention, le fil conducteur de son interprétation. Mais les perspectives rejetées ne sont pas pour autant purement et simplement abandonnées ; elles demeurent apprésentées " en marge du champ visuel ", où " elles acquièrent le caractère d'horizon ". Michel COLLOT, *op. cit.*, pp. 254-255. Les citations sont extraites de *L'Acte de lecture* de Wolfgang ISER, Bruxelles, p. Mardaga, 1976.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

autre endroit du texte. Comme l'incipit, la fin est un endroit d'investissement affectif et imaginaire maximal.

À la lecture de *Fissures, Marianne, Un bail* — et on pourrait le montrer sur beaucoup d'autres pièces du corpus — la fin apparaît véritablement comme un moment surdéterminant. Elle est l'endroit de la révélation ou du retournement qui viennent clôturer l'action (ou l'intrigue). En cela il est intéressant de la penser en rapport avec cette catastrophe finale dont Hélène Kuntz constate la « perte de sens radicale » dans le théâtre contemporain :

> La catastrophe relève aussi de l'étude des stratégies conclusives du texte dramatique. Elle apporterait, selon les termes de Hegel, « une solution définitive et complète » au conflit dramatique et un « apaisement » tout aussi « définitif » au spectateur. « La progression irrésistible vers la catastrophe finale » que théorise Hegel en fait le terme d'un déroulement logique, le lieu d'une clôture du sens. De ce point de vue, elle semble subir dans le théâtre contemporain une perte de sens radicale remettant en question ses fonctions traditionnelles et son existence. […] C'est un renversement fondateur de notre modernité dramatique que prolongent ces catastrophes déplacées, et par conséquent privées de toute capacité conclusive[362].

Les micro-catastrophes relevées dans bon nombre de textes du corpus ne semblent pas s'inscrire tout à fait dans cette évolution. Certes elles n'apportent pas forcément de « solution définitive complète » ou « d'apaisement tout aussi définitif », mais elles possèdent néanmoins une capacité conclusive très importante. Ces micro-catastrophes finales s'apparentent en général au moment de la révélation lourde de conséquences (*Marianne* ou *Un bail*)[363]. L'événement en tout cas possède souvent une valeur conclusive dans un grand nombre de formats courts. Le retournement final et l'effet de surprise sont d'un usage commun dans les formes du corpus alors même qu'ils ont pu disparaître quelque peu des formes plus longues. Il arrive même que l'action scénique joue encore ce rôle d'événement conclusif, comme dans *Fait divers* de Michel Azama[364]. « L'un tient l'autre en joue avec un revolver. »[365] constitue la didascalie d'ouverture. Tout le texte se déroule donc sous la menace que « l'un » tire sur « l'autre ». Mais c'est exactement l'inverse qui arrive à la fin puisque l'autre « décharge un revolver à

[362] Hélène KUNTZ, Catherine NAUGRETTE, Jean-Loup RIVIERE, « Catastrophe », in *Poétique du drame moderne…*, *op. cit.*, p. 24.
[363] On pourrait aussi citer *Le petit Manteau* de Roland Fichet où l'on apprend à la toute fin des quatre pages qu'un père — couché ivre et nu sur la terre — a découvert le matin-même que son fils n'était pas de lui. In *Petites comédies rurales*, *op. cit.*, pp. 23-26.
[364] Michel AZAMA, *Fait divers*, in *Petites pièces d'auteurs*, *op. cit*, pp. 11-15.
[365] *Op. cit*, p. 11.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

travers la poche de son pardessus »[366]. Ce réinvestissement de la catastrophe finale tient sans doute pour une part à ce qui a été évoqué plus haut, à savoir que la brièveté pousse l'auteur à rentabiliser chaque instant du texte (au point de vue poétique, narratif, dramatique). Mais il est possible que ce retour de la catastrophe finale soit en fait le signe d'un phénomène beaucoup plus profond : les formats courts seraient devenus les réceptacles des histoires qui ne se racontent plus dans les formats longs.

3 – La traque du réel

Du fragment aux fractales

> Dans son théâtre devenu un modèle (ou un antimodèle), Brecht a imposé des formes épiques radicales. Beckett, lui, a nettoyé peu à peu la fable de toute anecdote et il l'a centrée sur ce qui est pour lui essentiel, la présence de la mort. Il a imposé au récit traditionnel un régime amaigrissant impitoyable jusqu'au point de faire peser la menace permanente du silence définitif.
>
> Difficile, après ces deux grandes figures, de se poser à nouveau et de manière innocente la question de « comment raconter ? » et de « quoi raconter ? ». Les modèles dramatiques anciens, aussi chargés de sens que leurs bons vieux récits unificateurs, en avaient pris un coup. Le théâtre de l'après ces deux pères se trouvait hériter simultanément, ou presque, du poids du récit épique et de sa troublante simplicité dans le rapport au spectateur, et de l'inquiétante légèreté de dialogues épurés puis de monologues fragiles et balbutiants qui s'épuisaient à raconter toujours la même histoire, celle de notre fin. Il fallait repartir et tout jeune dramaturge pouvait se demander sur quel pied et comment réenfiler l'habit un peu mité du raconteur d'histoires, du moins s'il estimait que le théâtre ne peut pas se passer tout à fait de fable[367].

À la question « sur quel pied écrire après Brecht et Beckett », beaucoup d'auteurs ont répondu et répondent par la forme brève :

> Ce qui la [la pièce courte] rend aujourd'hui excitante c'est la façon dont elle se constitue sur les ruines de la pièce canonique. L'éclatement de la pièce de théâtre traditionnelle — et le goût prononcé pour le fragment, pour le collage, pour le « matériau » découpé dans le vif du texte, qui s'est manifesté dans la foulée de cet

[366] IDEM, *Ibidem*, p. 15.
[367] Jean-Pierre RYNGAERT, *Lire le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 65.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> éclatement — ont renouvelé mon désir vis-à-vis des formes brèves (et celui de beaucoup d'auteurs)[368].

Mais au-delà de ce goût prononcé pour le fragment, on ne peut que constater que les formes brèves contemporaines sont également le lieu privilégié des fables bien faites, construites sur le schéma traditionnel : situation initiale, événement/péripéties, situation finale/résolution. Le plaisir des enchaînements dramatiques, de raconter des histoires s'appuyant sur un effet de complétude finale — sous l'influence sans doute des modèles narratifs télévisuels et cinématographiques — tout cela se retrouve dans les formes brèves du corpus. Comme si les formats longs, héritiers trop directs de la crise de la forme dramatique, ne parvenaient plus à nourrir ces désirs de machines bien faites. On pourrait montrer que les dramaturgies contemporaines de format long n'ont évidemment pas tout à fait abandonné la fable traditionnelle, mais on ne peut que constater qu'elle a été fortement réinvestie dans les formats courts. Et pour cause, comme le souligne Jean-Marie Piemme, ceux-ci possèdent l'immense avantage de s'offrir à la fois comme un champ d'expérimentations et de lâcher prise :

> Il me semble que la forme courte pousse plus volontiers au ludique, à l'expérimentation. Elle fonctionne par éclairs, par intuition. Au fond, elle met son utilisateur en présence de deux injonctions contradictoires mais plaisantes l'une et l'autre : assumer une responsabilité narrative extrême (trouver un maximum d'efficacité discursive, le maximum d'intensité sans travailler sur des approches trop longues) ; et simultanément se laisser aller à une grande irresponsabilité, puisqu'on n'est pas obligé d'assumer narrativement toutes les conséquences des choix que l'on fait[369].

Cette remarque me semble particulièrement bien décrire le champ de travail des auteurs de formes brèves tout en expliquant les raisons de leur succès. Les questions posées par Jean-Pierre Ryngaert, une fois replacées dans la perspective décrite par Piemme, trouvent alors des réponses simples. « Comment raconter ? » : brièvement. « Quoi raconter ? » : tout. L'extrême variété des thèmes qui ressort de mon seul corpus ne laisse aucun doute à ce sujet. On pourrait dire que les formes brèves permettent de tout aborder *justement* parce qu'elles durent peu de temps. Et allons plus loin : les formes brèves permettent de réinvestir les formes les plus traditionnelles, comme ce schéma de l'histoire bien faite avec sa situation initiale, ses péripéties et son dénouement, également parce qu'elles

[368] Note de Roland Fichet du 19 octobre 1998. Source : base dramaturgique du Théâtre de Folle Pensée.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

durent peu de temps. Certes, tenue en quelques pages chaque séquence de ce schéma se trouve réduite à sa portion congrue, vouée à l'efficacité la plus extrême (appui sur la frame, effets iceberg et entonnoir), mais les articulations logiques restent les mêmes que dans les formats plus longs. Si la matière de la fable bien faite peut se réduire (personnages esquissés, intrigues simples), sa structure est irréductible : après la situation initiale viennent la (ou les) péripétie(s), après la péripétie vient le dénouement. On pourrait citer un très grand nombre de pièces courtes du corpus fonctionnant sur ce schéma en trois temps[370].

La forme brève contemporaine se présente comme un espace de liberté qui autorise non seulement les inventions les plus variées mais qui peut accueillir également les modèles de dramaturgies les plus traditionnels. Le faible poids symbolique du format court pour beaucoup d'auteurs et d'artistes du plateau, son histoire indissociable des formes de divertissement, d'intermède, d'essai, d'apprentissage, semblent autoriser les auteurs et les commanditaires à transférer tous les thèmes et tous les modèles imaginables, dramatiques ou non dramatiques, dans la forme brève (*Fragments d'humanité*, *Fantaisies potagères*, *Confessions érotiques*, *Confessions gastronomiques*, *Petites comédies rurales*, *Drames brefs*, *etc.*)[371]. Mais une fois posé ce constat de grande variété dans les sujets, les modèles et les façons de narrer, il faut essayer de voir en quoi la fable théâtrale brève pourrait être véritablement singulière dans sa façon de raconter les histoires. Les réponses à cette question nécessitent préalablement de ressaisir le concept de fragment. À propos des fragments synthétiques d'Heiner Müller, Florence Baillet préconise d'abandonner ce terme au bénéfice de celui de « fractal » :

> Utiliser le terme de « fractal » plutôt que de « fragment » permettrait de souligner l'achèvement possible au niveau de chacune des parties de l'œuvre, laquelle ne serait pas tant l'expression d'un manque ou d'une nostalgie de la totalité perdue que la reconnaissance de la complexité d'un univers dont on ne rend pas compte si l'on adopte un unique point de vue surplombant[372].

---

[369] Jean-Marie PIEMME, « Monologue, polyphonie », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10, *op. cit.*, p. 41.

[370] En plus des petites intrigues du *Cabaret furieux* de Christian RULLIER, on peut citer quasiment l'ensemble des pièces du recueil *Petites scènes pour la démocratie*, *op. cit.*, ou bien *Glissements* d'Anca VISDEI, in *7 pièce courtes*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 28, mars-avril 1999, ou *La Dernière Enquête de l'inspecteur Drive* de Bernard DA COSTA, in *Brèves d'auteurs*, *op. cit.* ; dans cette pièce une enquête policière est menée de bout en bout.

[371] *Op. cit.*

[372] Florence BAILLET, « Les paradoxes des fragments synthétiques mülleriens », in *Études Théâtrales*, n° 24-25, *op. cit.*, p. 65.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Le concept d'objet « fractal »[373] est inventé par le mathématicien Benoît Mandelbrot au début des années 1970. Il permet de décrire des objets dont la dimension est non-entière (s'exprime en fractions). Les exemples naturels les plus célèbres d'objets fractals sont par exemple les côtes bretonnes très découpées. Qu'on les regarde du haut d'une falaise ou d'un avion ou de la station spatiale internationale, elles présentent des similitudes dans leur aspect géométrique : elles sont auto-similaires. Passer des textes-fragments aux textes-fractales[374] permet d'opérer un changement de perspective dans l'interprétation des textes. Toutefois, parce qu'il induit l'auto-similarité dans le changement d'échelle, il faut se méfier du déplacement de ce concept de fractales du champ géométrique au champ de l'analyse littéraire. On peut retrouver dans les formes brèves les mêmes structures dramatiques, narratives[375], que dans les longues, mais ce n'est pas systématique. L'usage du terme « fractales » est utile pour souligner l'intérêt d'abandonner « l'unique point de vue surplombant » au profit d'une multiplicité de regards singuliers afin de saisir la complexité du monde. Hans-Thies Lehmann note à ce propos :

> Décisif s'avère le fait que l'abandon de la totalité s'entend non point comme déficit, mais comme possibilité libératrice de se livrer à de nouveaux types d'écriture, à des actes d'imagination et de recombinaison des éléments donnés — activité qui se refuse à la « frénésie de l'entendement » (Jochen Hörisch)[376].

Mais la substitution du terme « fractales » au terme « fragment » ne doit pas nous faire penser qu'il y aurait une différence fondamentale dans leur mode de signification. « Texte-fragment » et « texte-fractales » fonctionnent tous deux sur le régime de la fragmentation comme *mode d'écriture*, comme *usage spécifique de la langue* utilisant toutes ces figures du silence que nous avons vues plus haut. Cependant, ce régime d'usage de la langue n'est pas spécifique à la forme brève. Car comme le souligne Daniel Oster, la langue est par nature fondée sur la fragmentation :

---

[373] Pour une définition plus approfondie et permettant de déplacer les concepts mathématiques dans des champs de recherche différents, voir l'ouvrage de Bernard SAPOVAL, *Universalités et fractales*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1997, pages 66 à 78.

[374] J'emploie l'expression « texte-fractales » et non « texte fractal » de manière à conserver la symétrie grammaticale des deux termes de la comparaison : texte-fractales/texte-fragment. En effet, Florence Baillet semble utiliser sur le même plan le nom « fragment » et l'adjectif « fractal ».

[375] Comme ce schéma ternaire de l'histoire bien faite.

[376] H.-T. LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 139.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> Il y a dans [la] fragmentation initiale de la langue dans l'alphabet comme un destin tragique que les poètes mettront à profit pour le rédimer, pour tenter de le vaincre. L'œuvre littéraire lutte contre la fragmentation qui la rend possible, que tout à la fois elle veut abolir et maintenir en état pour se produire elle-même, et se continuer dans d'autres œuvres[377].

Dans ce cadre, l'écriture en fragments ou en fractales ne fait jamais autre chose qu'*accentuer* cette donnée initiale consubstantielle à la langue, la rendre plus visible, sensible. C'est pourquoi, puisque tout texte repose sur ce régime initial de la fragmentation, il n'y a plus que des différences d'intensité dans son usage. Mais il est néanmoins intéressant de penser la différence entre un texte usant de la fragmentation comme régime d'écriture — comme le font les formes brèves — et un texte qui *paraît* fonctionner sur un autre mode de signification. Cette différence traduit en effet *l'imaginaire* — le *fantasme* bien ancré — que nous avons du texte comme *fluence*, notion explicitée ci-dessous par Roland Barthes :

> Si tout ce qui se passe à la surface de la page éveille une susceptibilité aussi vive, c'est évidemment que cette surface est dépositaire d'une valeur essentielle, qui est le *continu* du discours littéraire […]. Le Livre, traditionnel, est un objet qui *enchaîne*, *développe file* et *coule*, bref, a la plus profonde horreur du vide. […] le Livre doit couler, parce qu'au fond, en dépit des siècles d'intellectualisme, la critique veut que la littérature soit toujours une activité spontanée, gracieuse, octroyée par un dieu, une muse, et si la muse ou le dieu sont un peu réticents, il faut au moins « cacher son travail » : écrire, c'est couler des mots à l'intérieur de cette grande catégorie du continu, qui est le récit ; toute Littérature […] doit être un récit, une fluence de paroles au service d'un événement ou d'une idée qui « va son chemin » vers son dénouement ou sa conclusion. […] c'est pourquoi tout notre art d'écrire est fondé sur la notion de *développement* […] [378]

C'est donc en ce qu'elle perturbe l'idée de fluence du texte que la fragmentation produit un effet sur le récepteur. L'intensification des procédés de fragmentation va contre l'idée de fluence telle que décrite par Barthes.

De ce questionnement du fragment, on peut donc retenir les trois points suivants : il est nécessaire de se dégager de « l'unique point de vue surplombant » pour comprendre en quoi les formes brèves auraient quelque chose à dire sur « la complexité » du monde. Ensuite, c'est dans la perspective de la *représentation* que nous avons d'une *opposition fluence/fragmentation*, qu'il faut comprendre et

---

[377] Daniel OSTER, « Fragment (littérature) », in *Encyclopaedia Universalis*, 1999. Roland Barthes souligne aussi que : « Le discontinu est le statut fondamental de toute communication : il n'y a jamais de signes que discrets. Le problème esthétique est simplement de savoir comment mobiliser ce discontinu fatal, comment lui donner un souffle, un temps, une histoire. » Roland BARTHES, « Littérature et discontinu », in *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 185.
[378] Roland BARTHES, IDEM, *Ibidem*, pp. 177-178.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

interpréter les formes brèves[379]. Enfin, on peut définir les formes brèves comme une catégorie particulière des textes utilisant la fragmentation comme régime d'usage de la langue. Suivant les analyses que nous avons menées, les caractéristiques distinctives de la forme brève seraient son usage des effets de zoom et d'accélération, sa gestion serrée des vitesses d'éclosion du sens. Il est autre chose qui peut nous intéresser dans le concept de fragmentation — et qui va se relier directement aux formes brèves —, c'est sa relation au réel :

> D'un fragment d'os ou de dent on peut déduire toute une anatomie, d'un fragment de papyrus toute une civilisation. […] La question du fragment est par nature celle de l'énigme. C'est parce que le réel est fragmenté qu'il incite à l'herméneutique[380].

En raison de la fragmentation du réel, la langue se doit de (re)jouer — non pas mimer celle du réel — sa propre fragmentation sur la scène des signes. Ce qui circule entre le réel et la langue c'est un principe d'existence qui ne peut être autre que fragmentaire. On pourrait donc avancer l'hypothèse que l'usage d'un régime de fragmentation de la langue a quelque chose à voir avec un réel perçu comme fragmentaire.

Brièveté et réel : un toucher juste

Bien que leurs définitions soient quasiment identiques — les deux termes désignant le caractère de ce qui existe effectivement, ce qui est palpable, tangible[381] — c'est souvent du « réel », et non de la « réalité », que parlent les auteurs pour nommer ce qu'ils cherchent à atteindre. Dans son ouvrage *Les Théâtres du réel*, Maryvonne Saison relève la prégnance de ce terme :

> Son [une partie du théâtre contemporain] souci est de désocculter, de donner existence à une parole : il rend présentes des « réalités » qu'il s'est efforcé de débusquer et auxquelles il contraint le spectateur à faire face. Le terme récurrent dans tous les discours est celui de « réel » [382].

---

[379] Même si cette représentation se fonde sur une inexactitude puisque nous ressentons comme une différence de nature ce qui n'est en fait qu'une différence d'intensité.
[380] Daniel OSTER, « Fragment (littérature) », in *Encyclopaedia Universalis*, 1999.
[381] Définitions du *Petit Robert…*, *op. cit.*
[382] Maryvonne SAISON, *Les Théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 9.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Quant à Roland Fichet, il note que la brièveté permettrait un mode d'accès privilégié au « réel » :

> J'étais frappé par la condensation de réel que peut produire un texte court. Je crois que c'est l'irruption du réel qui me motive. La traque de l'irruption du réel. Parce que je fuis l'exposition. Le fait de quêter l'irruption du réel fait jaillir des formes que tu n'avais pas soupçonnées[383].

Comment expliquer ce sentiment d'accointance entre surgissement du réel et brièveté ? Les réponses à cette question dépendent fortement du sens que l'on donne au mot « réel ». Avant même de penser le rapport entre réel et brièveté, il est donc nécessaire de préciser ce terme. Il me semble que nous pouvons envisager deux acceptions du mot « réel » qui nous permettront toutes deux de saisir une bonne part de la singularité des formes brèves. La première s'appuie sur la distinction que repère Maryvonne Saison entre la « Réalité » et les « réalités » :

> Désenchanté ou nostalgique, le théâtre fait donc peu à peu son deuil de toute image globale et cohérente du monde : il n'espère plus pouvoir représenter la « Réalité » ; par contre il ne cesse d'invoquer « le réel ». L'objet de cette quête […] c'est de présenter des réalités selon le point de vue de ceux qui sont pris dans leur contexte[384].

L'étude du matériau médiatique à l'origine d'*En trop*[385] de Roland Fichet et de *Description*[386] de Philippe Minyana nous permet de mesurer la spécificité du toucher bref propre à l'écriture de ces réalités singulières induites par les faits d'actualité. La seconde acception du mot « réel » cherche à creuser l'expression de Roland Fichet citée ci-dessus : « l'irruption du réel ». Elle nous rapproche de l'usage du mot dans le champ psychanalytique et poétique. Voyons donc tout d'abord la première acception.

Nous évoquions, au début de cette étude, la prégnance des micro-récits médiatiques dans notre quotidien et l'influence qu'ils pouvaient avoir sur les productions d'écrits brefs. Pour rappel, nous avons pu établir les points suivants à partir du constat de Jacques Rancière que le réel doit être fictionné pour être pensé. Premier point : une succession quasi-ininterrompue de mini-scénarios contant le monde nous parvient quotidiennement, c'est ce qu'on appelle « l'actualité ». Second point : le terme de « scénario » appliqué au traitement de

---

[383] Entretien avec Roland Fichet du 26 août 2006.
[384] Maryvonne SAISON, *op. cit.*, p. 43.
[385] *En trop*, in *Micropièces…*, *op. cit.*, p. 19.
[386] *Description*, in *Théâtre contre l'oubli*, *op. cit.*, pp. 63-64.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

l'actualité, a ceci d'intéressant qu'il semble impliquer un automatisme, un réflexe d'anticipation, une compulsion de répétition, au point que « la réalité factuelle est évacuée dès qu'une structure dramatique préalable à sa saisie est plaquée sur elle. »[387] Le geste d'écriture de bon nombre d'auteurs du corpus — ayant l'actualité pour matière ou impulseur — se révèle donc, précisément, au prix d'un pas de côté vis-à-vis de ce réflexe : plaquer une structure dramatique bien connue sur la réalité. Il faut sortir du scénario pour renommer l'articulation des faits à nouveaux frais. Troisième point : les textes du corpus exhibent leur aspect incomplet à la différence des fictions brèves médiatiques qui peuvent être conçues comme des narrations tendant à effacer le fait que le monde est fragmentaire. Quatrième point : les récits médiatiques (en particulier ceux promus par la télévision) tendent à « synchroniser les consciences » (Bernard Stiegler), alors que l'art tente de les singulariser. À partir de ce dernier point je proposais de reprendre l'expression de Gilles Châtelet, « à l'affût des temps morts », pour caractériser l'espace de recherche des fictions brèves face aux récits d'actualité. Ces temps morts permettent l'apparition de la singularisation, de la subjectivité, et parfois de ce « réel » que nous avons nommé. Se tenir à l'affût des temps morts consiste alors pour les auteurs à réouvrir ce qui, dans le récit d'actualité, est passé sous silence, emporté par l'enchaînement et la logique causale des faits ; ce qui, justement, n'est pas écrit faute de s'inscrire dans l'incessant mouvement du récit médiatique. Comment nous touche l'actualité et comment en retour les auteurs parviennent-ils à la toucher ?

Roland Fichet a construit bon nombre de ses *Petits chaos*[388] et d'autres de ses courts textes à partir des très courts articles de Christian Colombani publiés dans la rubrique « En vue » sur l'avant-dernière page du *Monde*[389] depuis 1997. Cette démarche de mise en fiction du fait divers est celle qu'adopte l'auteur pour toute une série de ses *Micropièces* (*Petits chaos* à l'époque d'écriture en 1999/2000). Elle témoigne d'un goût prononcé pour ces micro-récits d'actualité qui possèdent déjà un style affirmé, de par leur sècheresse, leur angle de vue, et leur étrangeté. Christian Colombani, dans l'avant-propos de ses « En vue », décrit

[387] Gérard LEBLANC, *op. cit.*, t. 2, p. 37.
[388] Ancien nom de plusieurs des *Micropièces*, *op. cit.*
[389] Le titre de ce journal, *Le Monde*, constitue déjà, aux dires de l'auteur, un impulseur.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

la teneur singulière de ces milliers de petits faits qu'il a glanés au fil des dépêches :

> L'anecdotique répétitif, l'insolite commun, l'absurde quotidien, ces matériaux construisent aussi notre présent, nourrissent nos lectures au jour le jour […] Nous croyons au plus inattendu, au plus incroyable, parce qu'au fond de nous-mêmes nous nous attendons à tout. […] Ces éclats, ces contre-ut, ces reliefs sont comme l'azote de l'air qu'on respire, composant de l'humus vital, tonique, hilarant parfois. […] Ils sont l'exemple par l'exception, le banal sous les dehors de l'imprévu, l'antienne sous des airs d'inouï, la vitrine des curiosités familières, l'hécatombe journalière des accidents de parcours, enfin tout l'extraordinaire de l'ordinaire[390].

Cet « extraordinaire de l'ordinaire », cet « absurde quotidien » peuvent tout à fait décrire à la fois la tonalité générale des « En vue » comme celle des *Micropièces*. Mais si l'on compare les textes de Fichet et leurs textes sources, on observe une différence de taille : la modification de l'angle d'attaque de l'événement par l'introduction d'un point de vue d'énonciation à la première personne[391]. Ce pas de côté par rapport à la brève de Colombani témoigne directement de cette recherche des temps morts et de la singularisation qui peut s'y loger. Les textes de Fichet déplient les brèves de « En vue » en inventant des causes ou des effets au fait divers, en décrivant sa mécanique de fonctionnement, bref, en réintroduisant du détail là où le style de Colombani allait à l'essentiel[392]. Plusieurs textes des « En vue » jouent ainsi le rôle d'impulseur ou parfois de canevas pour les *Micropièces*, comme celui-ci à partir duquel Fichet écrit *En trop*, texte d'une page :

> Avec la politique de l'enfant unique, la préférence pour les garçons et l'échographie qui permet d'éliminer les fœtus de fille, 111 millions de petits Chinois ne trouveront pas à se marier[393].

Voici le début d'*En trop* :

---

[390] Christian COLOMBANI, *op. cit.*, pp. 12-13. Dans la même veine on pourrait étudier ce qui distingue les *Micropièces* de Roland Fichet des *Microfictions* de Régis Jauffret (Paris, Éditions Gallimard, 2007).

[391] Voir en annexe les brouillons des *Petits chaos* de Roland Fichet avec leurs impulseurs photocopiés extraits des « En vue » de Christian Colombani.

[392] « Il faut reconnaître d'abord que l'œil qui sélectionne tel fait, telle histoire au fil des agences de presse semble bien être celui du romancier. De la réalité sont retenus les motifs intéressants — un renversement de destin, un acte banal à la portée inattendue, un discours contradictoire ou infirmé par les faits — qui possèdent chacun le caractère fini, bouclé d'une nouvelle. On pourrait presque croire que ces brèves sont des synopsis fictionnels réduits à leur plus essentielle trame. » Josselin CHARIER, extrait de critique de l'ouvrage de Christian Colombani sur Chronicart.com (http://www.chronicart.com/livres/chronique.php?id=3499).

[393] Christian COLOMBANI, *En vue*, Paris, Éditions verticale, 1999, p. 221. L'ouvrage réunit les *En vue* parus entre septembre 1997 et avril 1999.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> Nous sommes 111 millions de jeunes hommes.
> Nous sommes 111 millions de jeunes Chinois, de jeunes hommes chinois.

Quelques lignes plus loin :

> Avec qui allons-nous au cinéma nous les 111 millions de jeunes Chinois qui nous présentons aujourd'hui devant vous.
> Nous les 111 millions de jeunes hommes chinois en quête d'une femme.
> Avec personne. Seuls.

Et la toute fin du texte :

> Nous rentrons seuls dans notre chambre, dans notre appartement, dans notre petite maison, nous les 111 millions de Chinois hommes en trop, et nous nous branlons.
> Laissez-nous parler.
> Nous nous branlons nous les 111 millions nous nous branlons [394].

En trop explore les conséquences quotidiennes d'une dépêche journalistique en la prenant au pied de la lettre (le titre nomme immédiatement la conséquence cruelle de cette dépêche). *En trop* arpente le territoire intime passé sous silence d'un fait divers. En regardant les éléments que l'auteur retient de la brève, on est à même de qualifier son toucher. Amputé de ses causes politique, culturelle et technique (la politique de l'enfant unique, l'échographie, la préférence pour les garçons), le fait se présente nu dans toute son extravagance. Le travail de l'auteur consiste alors à ramifier ses conséquences dans la trame quotidienne : les 111 millions vont seuls au cinéma se « saouler de femmes intouchables »[395] et rentrés chez eux, se « branlent » (le besoin de rapport sexuel est comme le verso du mariage). L'horizon trivial de la brève est ainsi restitué, ce qui participe au comique du texte, comme le fait de faire parler 111 millions de Chinois qui crée une communauté de parole et de revendication inédite et inexistante dans la brève de Colombani. La singularité du regard se matérialise largement dans ce choix d'un énonciateur non-réaliste mais bien réel, créant ainsi un dispositif d'écoute et d'adresse surprenant. Les 111 millions de Chinois en prenant la parole s'adressent directement à un destinataire qui peut être le récepteur, ou les pouvoirs publics, ou l'opinion publique : « laissez-nous parler ». Là où le texte source présentait le fait de manière brute, le texte de fiction réintroduit du liant et une certaine forme de compassion pour ceux qui n'étaient saisis qu'à travers une vision comptable et sociologique. La brève se nourrit de l'ultra-brève, pourrait-on dire, pour qualifier

[394] *En trop*, in *Micropièces…*, *op. cit.*, p. 19.
[395] IDEM, *Ibidem*.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

le processus d'écriture des *Petits chaos* inspirés des « En vue » ; la restitution du paysage humain passe par le développement du matériau source qui est quasiment déjà un « synopsis fictionnel ». Matéi Visniec exprime la spécificité de ce geste délicat :

> Pour moi le geste particulier de la forme courte réside dans l'instinct du dosage… Jusqu'où peut-on développer une situation dramatique contenue, par exemple, dans un poème ? […] Il y a des « embryons » qui ne veulent pas trop grandir, qui s'effritent au-delà d'un certain volume de mots. Il faut sentir cela et respecter la « capacité de croissance » d'une histoire[396].

Cette capacité à sentir ces « embryons qui ne veulent pas trop grandir » est constitutive d'un toucher juste et léger propre à la forme brève[397].

Si Colombani s'inscrit directement dans la tradition des *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon[398], Fichet, en réintroduisant le « je » dans ces micro-récits d'actualité, les déplace dans un dispositif d'adresse et d'écoute, qui vient marquer la théâtralité de l'écriture. On pourrait d'ailleurs avancer l'hypothèse que le fantasme, la projection d'un dispositif d'adresse et d'écoute, tant chez l'auteur que le récepteur, constituent une des marques principales minimales du texte théâtral, qui le différencie du poème ou de la brève journalistique dans ses formats les plus courts.

Description, de Philippe Minyana, pose la question de la possibilité même d'existence d'une parole face à la réalité la plus violente. Comment dire et faire toucher quelque chose du réel de l'horreur ? Le court texte *Description* est écrit à

---

[396] Cf. l'expression de Josselin Charier dans la note 392 ci-dessus. Matéi VISNIEC, « Réponses au questionnaire de Gilles Aufray », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10, *op. cit.*, p. 15.

[397] Visniec exprime ici un sentiment qui ne doit pas nous masquer les contingences de l'écriture théâtrale. *En trop* est écrit par Fichet au cours des répétitions du spectacle *Le Chaos du nouveau* fin 1999, début 2000, à Saint-Brieuc (cf. infra dernière partie sur les *Naissances*). Renaud Herbin et Julika Mayer, deux jeunes marionnettistes tout juste sortis de l'école de Charleville-Mézières, cherchent comment articuler leur art aux textes contemporains. Roland Fichet leur écrit alors une série de textes brefs, les *Petits chaos*, qu'ils mettront en scène dans un castelet. Leur présence est certes une invitation à écrire, mais les *Petits chaos* sont aussi impulsés par le titre même et la thématique du spectacle : *Le Chaos du nouveau*. Par ailleurs, Roland Fichet, depuis 1993 (première étape des *Naissances* avec les *Récits de naissance*) a souvent écrit des séries de courts textes en réaction, complément ou prolongement aux textes commandés pour les spectacles qui arrivaient au Théâtre de Folle Pensée.

[398] On ne peut que faire le rapprochement entre le style de ces « En vue » et les « Nouvelles en trois lignes » de Félix Fénéon : « Tamponné au pont de Charenton par un motocycle, le tonnelier Roblot a fait un saut de 4 mètres, mais sur la chaussée. » Ou encore : « Encapuchonnée de sa robe, car il pleuvait dru, Mme Rossy, de Levallois, n'entendit pas venir le fiacre électrique qui l'écrasa. » Félix FENEON, *Nouvelles en trois lignes*, Paris, Mercure de France, 1997 (1948), p. 44 et p. 45.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

partir de photos de massacre au Rwanda prises par Gilles Peress et dont quelques unes étaient parues dans *Libération*[399]. Si l'auteur est un lecteur quotidien de ce journal, ce sont les photos qui, plus souvent que les articles, lui servent d'impulseurs :

> Dramaturgiquement, la place accordée aux livres, aux photos, aux lettres, au tableau — à tout ce qui est objet de commentaire, médiatise la pression directe du malheur et soutient la mémoire — prépare la dernière […] manière de Minyana[400].

La justesse du toucher, la bonne distance par rapport à l'horreur, l'auteur la trouve dans la « machine théâtre » :

> Les photos sont un endroit de filtre du monde, de cadrage, qui m'intéresse. […] Gilles Peress a cadré le carnage, il en a montré une petite partie. Mon système d'éloignement à moi, c'est de mettre en branle la machine théâtre : dans un théâtre une actrice vient décrire une série de photos de guerre. Cette série de filtres fait que je me sens éthiquement correct. […] Ma posture est celle d'un regardeur attentif, je n'ai pas de jugement, je décris de façon laconique un endroit du désastre[401].

Voici le début du texte :

> *Sur une table, une enveloppe papier kraft. L'actrice entre, s'assied à la table, pose ses mains sur l'enveloppe kraft. Et comme si elle voyait à l'intérieur de l'enveloppe, elle va dire ce qu'elle voit.*
>
> L'ACTRICE. Un sol c'est un sol une surface qui n'est pas unie caillouteuse les cailloux sont rectangulaires ou triangulaires les gravillons parfois ronds la photo est rectangulaire […]
>
> *L'actrice se lève, passe les deux mains dans ses cheveux, les ramène vers l'arrière. Reste un instant en apnée. Se rassied rapidement*[402].

Et plus loin :

> un sol et un sous-vêtement jeté sur le sol un sous-vêtement masculin en coton à fines rayures […] le sous-vêtement est abandonné le photographe l'a photographié

---

[399] Voir en annexe les photos extraites de l'ouvrage de Gilles PERESS, *The Silence*, Éditions Scalo, 1995. En regard de *Description*, on peut citer *Reconstitution*, écrit par Minyana pour le projet des *Naissances*, qui se construit à partir d'un petit événement déclencheur et de la légende d'une photo publiée dans *Libération* : « Nous étions à Bordeaux avec Noëlle Renaude devant la gare. Il y avait beaucoup de vent et un morceau de journal nous est tombé devant les pieds. Il n'était pas complet, il y avait un fait divers incomplet. Dans le train je riais tout seul, et je me suis dit : « tiens, il faudrait partir de là : des gens trouvent un bout de journal mais personne n'a le truc complet. » Entretien avec Philippe Minyana du 1er août 2002. Le texte met en scène des personnages qui tour à tour essaient de lire la légende d'une photo sur un fragment de journal sans jamais parvenir au bout. *Reconstitution*, in *Théâtre s en Bretagne*, « Le Théâtre et les gens », nouvelle série, n° 3, octobre 1999, pp. 30-32.

[400] Michel CORVIN, « Chez Minyana, c'est la forme qui fait sens », in *Philippe Minyana ou la parole visible*, Michel Corvin (Dir.), Paris, Éditions Théâtrales, 2000, p. 12.

[401] Entretien avec Philippe Minyana du 1er août 2002. Les photos décrites sont au nombre de six. Elles sont observées dans l'ordre de « lecture » de l'ouvrage de Gilles Peress, sauf l'avant-dernière, qui constitue un retour en arrière dans l'album.

[402] Philippe MINYANA, *Description*, in *Théâtre contre l'oubli*, *op. cit.*, p. 63.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> tel quel tel qu'on l'a jeté on lui a dit photographiez-le le sous-vêtement s'il vous-plaît c'est le sous-vêtement de […] et indubitablement là il y a le sous-vêtement de la tragédie […] les petits sont entièrement noirs carbonisés les petits sont couchés sur le ventre on voit leurs plantes de pied et le photographe fait la photo du scandale[403]

Le pathos est éloigné par la fermeté du cadrage du regard et la description clinique. Seules les mimiques, les petites apnées et les sorties intempestives de l'actrice trahissent une émotion (au sens premier de « mettre en mouvement »). L'absence de ponctuation et la disposition compacte, sans retours à la ligne, (contrairement à *Marianne* par exemple) empêchent toute mise en exergue d'un terme au détriment d'un autre. Une phrase comme :

> au centre de la photo il y a deux tables deux bancs unis lisses[404]

est ainsi placée exactement sur le même plan que :

> l'ennemi pénètre dans la salle de classe tue cinq petits les arrose d'essence[405]

Ce nivellement par le rythme traduit un souci de délicatesse de la part de l'auteur. Face à un matériau d'une si grande violence, le chemin du ton juste est étroit, il passe (au propre et au figuré) par une certaine forme de pudeur. C'est aussi pourquoi l'actrice qui décrit les photos le fait d'abord « comme si elle voyait à l'intérieur de l'enveloppe »[406] puis, un peu plus tard dans le texte :

> *L'actrice ouvre avec précaution l'enveloppe kraft. Avec précaution en extrait des photos. Les regarde.*
>
> jeunes civils massacrés sexe à l'air
> homme coupé en deux
> chaux vive sur un charnier
>
> *L'actrice prestement se lève. Passe à nouveau la main dans ses cheveux, les ramène vers l'arrière. Apnée longue. Puis fait un « petit tour ». Puis vient se rasseoir prestement. Puis range avec précaution les photos dans l'enveloppe. Les deux mains à nouveau sur l'enveloppe* [407].

On remarquera la répétition du « avec précaution » qui pourrait assez bien traduire la démarche générale de l'auteur dans *Description*. La réalité violente s'attrape et ne peut se dire qu'avec toute une série de précautions (rythmiques, lexicales, typographiques). Le fait de voir le massacre en face tétanise la parole

---

[403] IDEM, *Ibidem*, p. 63.
[404] ID., *Ibid.*, p. 63.
[405] ID., *Ibid.*, p. 63.
[406] ID., *Ibid.*, p. 63.
[407] ID., *Ibid.*, pp. 63-64.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

(phrases agrammaticales). Il faut la médiatisation du jeu de divination effectué par l'actrice pour qu'une parole soit tenable. L'ouvrage de Gilles Peress est d'ailleurs dénué de tout commentaire, les photos seules s'enchaînent les unes à la suite des autres. Tout le travail de Minyana consiste donc, à partir de ces photos, à inventer un dispositif où la parole puisse advenir.

Comme dans *En trop*, le fait est amputé de toute cause afin de mieux laisser éclater sa crudité[408]. Clément Rosset le rappelle, la réalité mise à nue est fondamentalement cruelle :

> *Cruor*, d'où dérive *crudelis* (cruel) ainsi que *crudus* (cru, non digéré, indigeste), désigne la chair écorchée et sanglante : soit la chose elle-même dénuée de ses atours ou accompagnements ordinaires […] Ainsi la réalité est-elle cruelle — et indigeste — dès lors qu'on la dépouille de tout ce qui n'est pas elle pour ne la considérer qu'en elle-même[409]

En choisissant de faire progresser le texte à l'échelle des mots, sans qu'aucun d'entre eux ne se comporte, au niveau visuel, en solitaire intempestif, en procédant par myopie (par micro-écriture pourrait dire Jean-Pierre Richard), l'auteur prévient toute possibilité de saisie globale de ces scènes de massacre. La description utilise autant que possible le gros plan pour ne jamais avoir à donner une vue d'ensemble. On retrouve ici ce mode d'écriture « à tâtons » dont parlait Michel Vinaver[410]. Le texte avance par micro-impulsions, descriptions détaillées, le réel se donne par petites salves, tout développement, en plus d'être malvenu, substituerait au toucher du réel un commentaire de la réalité. La fragmentation de la vision et le fait de ne pas trop en dire valent ici comme éthique et esthétique.

Après cette approche de la première acception du terme « réel », on peut à présent l'aborder sous l'angle que soulignait Fichet, à savoir que l'on doit « traquer son irruption ». Une remarque de Michel Vinaver me paraît éclairer et développer un aspect important de cette expression. Ce dernier souligne l'effort nécessaire pour faire surgir ce réel :

---

[408] « Le fragment récuse le lien qu'il laisse pressentir. » (Daniel OSTER, *loc. cit.*)
[409] Clément ROSSET, *Le Principe de cruauté*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 18.
[410] Cf. supra p. 110 : « Si l'on se passionne pour l'écriture, à un moment, n'est-ce pas, elle crée un plaisir. Eh bien, pour moi, ce plaisir gît uniquement dans la micro-description, pas du tout dans la construction d'un plan d'intrigue ou d'un plan symbolique, d'un plan rationnel entre plusieurs niveaux d'écriture. Le plaisir est *au ras du langage*. Cela se relie au fait que l'écriture est une démarche de connaissance à tâtons, non de révélation. L'écriture n'est pas un acte de dévoilement ; elle est un acte de *fouille*.» « Le Sens et le plaisir d'écrire. Entretien avec Jean-Pierre Sarrazac », in *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, *op. cit.*, p. 287.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> ACCÈS. La pièce est une déflagration d'énergie dont le but est de forcer un accès vers le réel. Quel est l'enjeu ? il faut que le processus explosif arrive à fissurer et à ébranler la croûte qui nous enveloppe, croûte à laquelle nous ne cessons d'ajouter couche après couche pour nous protéger du réel[411].

Par ailleurs, pour comprendre le sens que prend le mot « réel » chez Fichet, on peut citer Christian Prigent qui, analysant le cut-up chez Burroughs, établit une différence de taille entre réalité et réel :

> Soit : la « réalité » n'est pas le réel, la réalité n'est qu'un trucage, un leurre. C'est une fiction, une représentation proposée et prise pour le réel. La réalité, c'est le Spectacle, au sens que Guy Debord donne à ce mot. Burroughs dit encore: « Ce que vous appelez réalité est un réseau de formules de contrainte..., ligne associative de mots et d'images représentant une piste pré-enregistrée de mots et d'images ». Nous en savons aujourd'hui quelque chose. C'est omniprésent, totalitaire : le réel s'évanouit quotidiennement dans l'irréalité zappée du Spectacle TV. La surface chromo des images auxquelles celui-ci nous voue fait rutiler la schize : le réel, plus qu'à une aucune autre époque sans doute, est dissout et pulvérisé parce que présenté comme show, déposé dans le show, réduit au show: devenu *reality* show[412].

Le réel serait donc cette quête d'une échappatoire au Spectacle, au sens de Guy Debord. Le réel contre le *reality show*, contre cette monstration de la réalité vidée de tout réel qui ne demande aucun effort pour y accéder. Dans *L'Incontenable*, Prigent tient des propos qui éclairent davantage le lien entre ce réel et la langue :

> L'expérience que nous faisons du monde n'est jamais dite assez *justement* dans la langue de l'échange civil. Le *réel* commence là où cesse le sens communément socialisé. Malgré tout, le réel (la nature, l'histoire, les passions) exige qu'on lui donne des manières d'équivalents verbaux, sonorisés, rythmés. Cette exigence est ce qui fait *être* l'effort au style dit « poétique »[413].

Et plus loin, l'auteur radicalise la formule :

> J'appelle *poésie* la symbolisation d'un trou. Ce trou, je le nomme *réel*. Réel s'entend ici au sens lacanien : ce qui commence là où le sens s'arrête[414].

Peut-être qu'arrivée à ce stade, l'idée de réel, fonctionnant ainsi en creux, devient intéressante à penser comme impulse pour l'auteur. Inaccessible, ce réel lacanien vaut en tant qu'il incite à ne pas cesser l'effort d'écriture pour tendre vers lui, sans jamais l'atteindre. Ne pas céder à la réalité, traquer le réel. C'est à cet endroit de la symbolisation d'un trou que l'on pourrait établir un lien privilégié entre le style bref et le surgissement du réel. En effet, ce n'est pas le format court

---

[411] Michel VINAVER, « Une écriture du quotidien », in *Écrits sur le théâtre*, vol.1, Paris, l'Arche Éditeur, 1998, p. 127.
[412] Christian PRIGENT, « Morale du cut-up », *Revue de littérature générale*, vol. XCV, n° 1, 1995.
[413] Christian PRIGENT, *L'Incontenable*, Paris, p. O.L. éditeur, 2004, pp. 10-11.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

mais bien la brièveté comme style qui pourrait avoir des accointances particulières avec l'apparition du réel. En s'appuyant essentiellement sur des figures du silence[415], sur tout ce qui est suggéré, inféré, évoqué, afin de gagner en vitesse, le style bref peut être un piège à réel efficace. La délégation au récepteur d'une grande part de la construction du sens peut ouvrir la voie à son surgissement. En ce sens, le recours très fréquent au jeu sur le signifiant dans les formes brèves semble également propice à la capture du réel :

> Jouer avec les mots, c'est faire jouer les articulations secrètes du réel. Grâce au jeu de mots, l'objet révèle qu'il a du jeu[416].

Citons un exemple de cet ordre où l'auteur s'amuse à faire trembler le sens. Il s'agit de *Copouler* de Roland Fichet, petit duo des *Micropièces*[417]. Dans ce dialogue de deux pages, les personnages s'interrogent sur un mot qui leur parle mais dont ils ne parviennent pas à nommer l'ambiguïté sonore et conceptuelle :

> COPOULER
>
> *Anne Duc et Claire Allanic, deux jeunes filles, des gamines presque.*
>
> ANNE DUC.— Il dit copouler, c'est le mot, j'en suis sûre.
> CLAIRE ALLANIC. — Copouler ?
> ANNE DUC.— Oui. Copouler.
> J'ai copoulé entre la haie et le cerisier.
> CLAIRE ALLANIC. — Il dit ça à qui ?
> ANNE DUC.— C'est Angélique Chanu qui m'a dit le mot.
> Copouler, elle était pas sûre, elle a demandé à sa mère :
> « Est-ce que je peux copouler, maman ? »
> pour tester le mot.
> CLAIRE ALLANIC. — Elle a répondu quoi sa mère ?
> ANNE DUC.— « Ce n'est pas français ma fille »,
> elle a répondu ça[418].

Mais les deux jeunes filles sont surtout jalouses que ce soit Angélique Chanu qui ait « copoulé » avant elles avec Sébastien Rose. Le fait de ne pas savoir *exactement* ce dont il s'agit mais de le pressentir fortement les amène à la décision suivante :

> ANNE DUC.— Il faut faire la lumière sur ce mot, Claire,
> il faut faire la lumière,
> j'irai copouler avec Sébastien Rose et ainsi je saurai,

---

[414] IDEM, *Ibidem*, p. 17.
[415] Cf. supra l'effet iceberg et l'effet entonnoir propres à la forme brève.
[416] Michel COLLOT, *op. cit.*, p. 173.
[417] *Op. cit.*, *Copouler*, pp. 43-44 ; Sur le même principe de fonctionnement on pourrait également citer *Que*, pp. 48-49.
[418] IDEM, *Ibidem*, p. 43.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> je ne veux pas mourir ignare.
> CLAIRE ALLANIC. — Je t'admire Anne.
> Moi non plus je ne veux pas mourir ignare.
> ANNE DUC.— Alors allons-y ensemble.
> CLAIRE ALLANIC. — C'est ça, allons-y ensemble[419].

L'ajout du « o » dans « copuler » suffit à faire trembler le signifié, le léger dérapage sonore fissure le sens du mot tout en laissant entendre ce qu'il peut bien vouloir dire[420]. La rondeur de « copouler » fait mieux entendre le « couple » que « copuler », mais glisse le « poulet », l'animal, dans la copulation. Le comique est intimement lié à ce glissement sonore et idéel. Le récepteur jouit de comprendre ce qui semble échapper aux personnages. Mais à un second niveau il s'amuse aussi de ce que les deux jeunes filles sont beaucoup moins naïves qu'elles ne paraissent : il n'est pas besoin de connaître le sens du mot pour qu'il nous parle et nous pousse à agir. Nous sommes ici en face d'un mot d'esprit, au sens de Freud[421], dont la particularité est de pouvoir nous faire jouir de contourner le refoulement, comme l'explique Marie-Josée Lapeyrère :

> Le mot d'esprit, […] construit pour déjouer la censure, est facilement accepté par celle-ci. Il opère une agréable levée du refoulement, libérant ainsi l'énergie habituellement utilisée à maintenir celui-ci, ce qui suscite entre autres le plaisir que l'on éprouve à l'écoute d'un mot d'esprit, réconciliant le sujet grammatical et le sujet du désir refoulé sans que l'un ait à chasser l'autre[422].

Le mot d'esprit flirte avec le réel en l'enserrant dans le signifiant. C'est exactement ce qu'illustre cette scène où les deux jeunes filles tentent de cerner par le signifiant le réel du sexe qui leur échappe. Le réel du sexe, ça échappe, c'est ce que l'auteur met à jour et il en donne même la raison : c'est que même à être coincé entre la haie et le cerisier, la sexualité « ce n'est pas français », comme répond la mère.

---

[419] ID., *Iibid.*, p. 44.
[420] Dans le même ordre d'idée on ne peut qu'entendre « la nique » dans « Claire Allanic » ; et même : Claire a la nique.
[421] Voir : Sigmund FREUD, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. Marie BONAPARTE et M. NATHAN, Paris, Éditions Gallilard, 1930.
[422] Marie-Josée LAPEYRERE, « L'inconscient », article du 22 septembre 2002, publié sur le site de l'Association Lacanienne Internationale (www.freud-lacan.com).

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

II – Ce sont des humains qu'il nous faut[423] : le personnage bref

1 – Évolutions et contextualisation du personnage bref

On ne peut comprendre les problématiques du personnage dans les formes brèves du corpus sans avoir conscience des évolutions qui affectent ce dernier dans les formes contemporaines plus longues. Et ce pour une raison très simple déjà évoquée : les auteurs qui écrivent des formes brèves sont aussi auteurs de textes plus longs. Je commencerai donc par repérer ce qui, parmi les évolutions du personnage théâtral, fait le plus sens pour les formes brèves du corpus.

Auparavant, revenons sur les deux caractéristiques principales par lesquelles je proposais de définir, au chapitre précédent, la désignation du personnage[424] dans les conventions éditoriales propres au texte théâtral. Premier point : tout locuteur désigné sur la page par une dénomination quelle qu'elle soit (un nom, un prénom, une lettre, un chiffre, etc.). Second point : pour constituer un « personnage théâtral », ce locuteur doit être immédiatement articulé avec sa réplique sous la forme traditionnelle « dénomination du locuteur. — réplique » ou, variante typographique la plus courante, « dénomination du locuteur. réplique » (ou autres variantes).

Par ailleurs, il nous faut également prêter une attention particulière aux monologues à la première personne où il y a parole sans que la source d'énonciation soit nommée (> réplique), visible sur la page. Car cela n'empêche pas cette source de parvenir à acquérir un degré de présence au fil du texte. Le locuteur visuellement absent sur la page, absent graphique, n'en est pas moins présent dans le processus de fabrication du sens, car le texte dit toujours quelque

---

[423] *Ce sont des humains qu'il nous faut* est le titre d'un ouvrage collectif publié en 2006 aux éditions Théâtrales, retraçant les six années de mandat de Robert Cantarella au Centre Dramatique Dijon Bourgogne. En écho à l'ouvrage de Charles Dullin, *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

[424] « Le mot de personnage, pour désigner « une personne fictive, homme ou femme, mise en action dans un ouvrage dramatique » (Littré), est issu du latin *persona*, qui veut dire masque, et il ne s'est définitivement différencié d'acteur qu'après le XVIIe siècle. » Robert ABIRACHED, « Personnage », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 1268.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

chose de celui qui le prononce. Dans ce type de texte, le personnage théâtral se dessine en creux au fil de la parole.

Enfin, je précise que je laisserai de côté les monologues sans locuteur nommé où l'énonciation ne se fait pas à la première personne. Car il ne s'agit plus en ce cas d'étudier le personnage « théâtral » — conçu comme source de parole visible (ou pas) sur la page — mais le personnage au sens large, en tant que sujet humain du texte, proche, par exemple, du personnage d'une très courte nouvelle. Il m'a paru plus pertinent de me limiter ici au personnage strictement théâtral, de manière à mieux cerner les processus de brièveté qui affectent ce dernier.

Élargissement du statut de « personnage »

Jean-Pierre Ryngaert note que :

> L'affaiblissement du personnage est à la fois une cause et une conséquence de la crise du drame. Vecteur de l'action, support de la fable, passeur de l'identification et garant de la mimesis, le personnage est en charge de fonctions multiples dans les dramaturgies traditionnelles. […] [il] a perdu des caractéristiques physiques aussi bien que des repères sociaux ; il est rarement porteur d'un passé et d'une histoire, pas davantage de projets d'avenir repérables[425].

Par ailleurs :

> Les approches du personnage de ces quarante dernières années ont pris acte de la diminution du noyau identitaire, des limites de la caractérisation extérieure et du reflux des analyses psychologisantes[426].

Ce relatif abandon des anciennes codifications n'est pas forcément attendu par les récepteurs :

> Les principes de causalité, de reconnaissance, de construction psychologique dessinent […], globalement, le champ des attentes collectives : la plupart des récepteurs s'attendent à voir sur scène des simulacres d'individus possibles, du moins plausibles, et tendent à bouder les formes qui ne comblent pas ce désir d'illusion[427].

Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon complètent ce tableau des évolutions du personnage avec cette dernière remarque :

---

[425] Jean-Pierre RYNGAERT, « Personnage (crise du) », in *Études Théâtrales*, n° 22, *op. cit.*, p. 87.
[426] Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006, p. 77.
[427] IDEM, *Ibidem*, p. 12.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> L'absence revendiquée de personnages est alors ce qui fonde le projet d'écriture des auteurs : proposer un théâtre de voix, de fantômes, de présences, qui se profilent, apparaissent et disparaissent selon les mouvements du texte et dont l'existence se réduit, partant, à un temps limité d'énonciation. […] Dans ces dramaturgies de l'oralité, la notion d'épaisseur et d'énergie énonciatives se substitue au contraire à toute autre considération d'existence : c'est par concrétions rythmiques et linguistiques que l'écriture fait corps[428].

Enfin, on peut rappeler ce qu'écrit Denis Guénoun à propos de l'aspiration du personnage par le cinéma qui l'a remis en selle en lui insufflant un regain de puissance :

> [L'histoire du théâtre] a vu naître deux grandes figures directrices, imaginaires toutes deux : le personnage, le spectateur, qui sont aujourd'hui passées sous l'autorité du cinéma. C'est désormais au cinéma que l'on se rend si l'on veut voir des personnages (et s'identifier à eux), ou si l'on veut s'éprouver comme sujet-spectateur de la représentation. D'où la faveur in-finie dont le cinéma jouit, et qu'il infuse en quelque sorte aux différents modes de communication qui le portent : télévision, vidéos, publicité, etc. Le cinéma rassasie, et relance, notre demande d'identification — aux autres, comme figures, et à nous-mêmes, comme sujets[429].

La démarche des auteurs qui nous concernent consiste beaucoup plus, il me semble, à fabriquer de l'humain, à partir peut-être de restes d'un imaginaire de personnage, Jean-Pierre Sarrazac rappelant à ce propos :

> Dans ces nouvelles écritures — qu'on serait tenté d'appeler « théâtres de la parole » —, il y a certainement encore *de la* fable, comme il y a encore *du* personnage[430] ;

Le « personnage », quand on se place du point de vue de l'auteur et de sa dynamique d'écriture, agit sans doute comme fond imaginaire, en arrière-plan, comme réservoir de procédés pour écrire des figures humaines, tout autant que comme *doxa* sans cesse repoussée, voire fantasmée, véritable impulseur d'écriture dans la même veine que la dynamique du champ de bataille dont j'ai parlé précédemment.

Si l'on fait le bilan de ces évolutions qui marquent le personnage, ce qu'on peut dire c'est qu'il n'y a plus besoin de grand-chose pour fabriquer un personnage théâtral. À tel point qu'il peut être redéfini de manière très large :

> Depuis le tournant du XXe siècle, la modernité de l'écriture théâtrale est passée par une remise en cause et une suspension des catégories usuelles de l'entendement ; […] Cette émancipation de l'écriture théâtrale a eu une double conséquence en ce qui concerne la notion de personnage. La première est la

---

[428] ID., *Ibid.*, pp. 53-54.
[429] Denis GUENOUN, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Éditions Circé, 1997, p. 143.
[430] Jean-Pierre SARRAZAC, « Fable (crise de la) », in *Études Théâtrales*, n° 22, *op. cit.*, p. 44.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> généralisation de ce statut — sa réduction, en définitive, à son essence minimale. Qu'un être, quel qu'il soit, se trouve doté de parole constitue désormais une condition suffisante pour l'intégrer à la liste des protagonistes[431].

C'est à cette définition du statut du personnage réduit à son « essence minimale » qu'il faut réfléchir. En ce qui concerne les formes brèves, ce n'est pas tellement le fait que n'importe quel être doté de parole puisse accéder au statut de personnage qui pose question[432], c'est bien plutôt le fait que ce constat pousse à une définition minimale du personnage théâtral qui correspond exactement à celle développée plus haut à savoir : « dénomination du locuteur > réplique ». Nous avons vu que cette articulation spécifique véhicule une forte potentialité théâtrale sans pour autant se constituer en critère absolu de généricité[433] (que l'on se rappelle les dialogues philosophiques qui procèdent du même principe d'énonciation). Dans cette logique d'un personnage réduit à son essence minimale, une unique réplique suffirait à constituer un texte à potentialité théâtrale. *Yeux* de Roland Fichet[434], qui fait trois lignes, nous renvoie de fait à une telle définition du personnage : un être doté de parole. Faut-il alors continuer de nommer « personnages » ces entités au discours minimal ?

D'autres termes comme « figure » ou « silhouette » ont été mis en service par les universitaires et les auteurs pour désigner ces êtres de peu de mots. Je détaillerai ces termes, tout en continuant à employer pour l'instant le mot « personnage », suffisamment vaste pour accueillir les différentes possibilités d'entités théâtrales parlantes. Mais cette question d'une quantité de signes la plus réduite possible, censée suffire pour donner vie à un personnage, c'est justement celle du personnage de format court.

Entre développement et singularisation

Quels sont les enjeux de cette économie de signes ? L'intérêt d'un format long c'est, entre autres, de pouvoir développer les personnages. Ces derniers ont le temps de tenir un discours, de se retrouver dans diverses situations, de

[431] ID., *ibid.*, p. 57.
[432] C'est en effet la question de la personnification qui est ici abordée dans cette citation de J.-P. Ryngaert et J. Sermon.
[433] C'est le paratexte qui va faire la différence.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

s'absenter un moment de la fable puis de réapparaître, d'établir des relations avec leurs semblables, etc. bref, ils ont le temps de se construire, de prendre consistance. L'auteur peut détailler certains aspects de leur caractère, certains de leurs traits physiques, approfondir éventuellement leur psychologie : le personnage qui dure a le temps de se singulariser, de fournir au récepteur matière à façonner une complexité individuelle.

Par nature, le personnage de format court n'a lui, au contraire, pas le temps d'être développé. Les personnages des formes théâtrales brèves qu'étaient par exemple les farces de Molière ou les pièces du théâtre de la Foire, se définissaient essentiellement comme des types. Ils devaient pouvoir être identifiés dès la liste même des personnages (pour ce qui concerne la lecture), et dès leur première apparition (pour ce qui concerne la représentation). Arlequin, le mari trompé, le vieillard lubrique, l'avare, la soubrette, etc. sont autant de personnages dont le récepteur, connaissant par avance leurs grandes lignes de caractère, pouvait déduire un certain type de comportement qui se vérifiait presque immanquablement[435]. Si ces personnages types, mais aussi emplois[436], existaient également dans les pièces plus longues, leur utilité et leur efficacité se trouvaient accrues dans les formes courtes, car le réservoir d'intrigues et de relations aux autres personnages, que leur dénomination laissait poindre, permettait à l'auteur d'éviter toute scène d'exposition traînant en longueur, ou d'avoir à expliquer longuement leurs motivations : dans le personnage type gît en creux la nature et la marge de ses actions, de ses relations aux autres personnages. Or, la quasi-disparition de ces rôles types constitue un des plus grands changements affectant

---

[434] Dans *Micropièces Fenêtres et fantômes*, *op. cit.*, p. 26.

[435] « Producteur de stéréotypes, l'imaginaire social organise le monde en représentations tranchées […] C'est ce que montrent par exemple les soties du Moyen Âge, où la distribution des rôles, chacun figé dans sa définition, ne laisse place qu'au jeu élémentaire des pulsions. Même simplicité dans les farces du Pont Neuf, dans les autos sacramentales les plus naïfs, dans beaucoup de canevas de la commedia dell'arte, dans le mélodrame du XIXe siècle. » Robert ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1994 (1978), p. 46. On peut également citer à cet égard « Le personnage [de la revue], souvent anonyme, à peine esquissé mais immédiatement identifiable en vertu des codes de la couleur locale ou d'un référent sociologique partagé à coup sûr avec le public, n'est plus envisagé comme entité individuelle mais comme type ou échantillon. » David LESCOT, « Revue », in *Études Théâtrales*, n° 22, *op. cit.*, p. 104.

[436] « Type de rôle d'un comédien qui correspond à son âge, son apparence et à son style de jeu […] Notion bâtarde entre le personnage et le comédien qui l'incarne, l'emploi est une synthèse de traits physiques, moraux, intellectuels et sociaux. [Cette conception] repose sur l'idée que le comédien doit correspondre aux grands types du répertoire et incarner son personnage. » Patrice PAVIS, « Emploi », in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, p. 142.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

le personnage de format court. Les textes contemporains n'usent pratiquement plus de ces personnages reconnaissables au premier coup d'œil, si ce n'est dans une visée citationnelle ou parodique. Cette quasi-disparition permet de réouvrir la question de la singularisation du personnage de format court, en libérant le processus de réception, comme l'écrit Chklovski, de « l'automatisme perceptif » :

> Les objets perçus plusieurs fois commencent à être perçus par une reconnaissance : l'objet se trouve devant nous, nous le savons mais nous ne le voyons plus. C'est pourquoi nous n'en pouvons rien dire. En art, la libération de l'objet de l'automatisme perceptif s'établit par des moyens différents ;[437]

Toutefois, si rien n'est venu remplacer terme à terme les personnages types, les héritiers du type récupèrent les *fonctions* de ce dernier : leur dénomination, leur position sociale, familiale, leurs paroles, toute une série de leurs caractéristiques concourent à faire anticiper le récepteur sur les développements possibles du texte.

Les enjeux du personnage contemporain de format court pourraient alors se poser ainsi : quelles sont les autres voies possibles pour signifier beaucoup en peu de mots sans avoir recours au personnage type ? l'économie des signes interdit-elle la singularisation ? ni typé, ni développé, quelles sont alors les voies qui s'offrent au personnage de format court ? vers quel genre d'existences singulières les auteurs conduisent-ils leurs personnages de peu de mots ?

Pour tenter de répondre à ces questions, deux angles d'analyse peuvent être successivement privilégiés. Le premier consiste à analyser les dénominations des locuteurs, tant il est vrai que :

> Au théâtre, le choix du nom est d'une importance doublement décisive puisque le fait qu'il déçoive ou comble les attentes mimétiques des récepteurs affecte non seulement la représentation imaginaire (régime de fiction), mais aussi la représentation effective (régime de théâtralité).[438]

L'augmentation de la visibilité des effets étant une conséquence du format court (plus le texte est court plus les effets sont visibles), le choix du nom (et/ou du prénom) sera donc d'autant plus décisif que le texte sera court. Nous verrons que, bien souvent, le nom du personnage possède une valeur programmatique, il condense un destin. Les dénominations du locuteur peuvent être classées en

[437] Viktor Chklovski, *op. cit.*, p. 83.
[438] Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *op. cit.*, 2006, p. 48.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

fonction de leur puissance d'évocation. D'un côté, les locuteurs neutres qui ne nous font rien attendre d'eux ; et de l'autre, les locuteurs évocateurs, qui, au contraire, suscitent d'emblée l'imaginaire et le savoir du récepteur.

Le second angle d'approche proposé ici consiste à montrer que le format court, en poussant les auteurs à abandonner le développement au profit de l'apparition comme mode de présence de la personne humaine, engage la construction de « figures » et de « silhouettes » plutôt que de « personnages ». Mais on verra que l'intérêt de ces appellations, qui signalent en fait des états critiques du personnage, tient au registre auquel elles appartiennent : celui du visible. On peut ainsi poser l'hypothèse que la brièveté peut favoriser un certain régime de surgissement de l'humain. Il s'agira de le définir.

Dans ces deux approches il ne faut pas oublier que la longueur des textes entre fortement en ligne de compte : un personnage de quelques mots, un personnage de quelques pages, ce n'est pas la même chose.

2 – Dénominations et appellations

Tout d'abord, donc, penchons-nous sur les questions concernant les dénominations des locuteurs. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon définissent ainsi les grandes tendances de ces dénominations :

> S'il est un principe d'identification tout particulièrement symptomatique des écritures de ces trente dernières années, c'est celui qui consiste à proposer des personnages qui, sans être à proprement parler « immatriculés », se trouvent réduits à une caractéristique civile : leur sexe (la Dame, l'Homme), leur âge (la Plus Vieille, la Plus Jeune), leur identité professionnelle (l'Employé municipal, le Laitier), géographique (l'Homme du pays de Ir, le Pilote australien) ou familiale (la Mère de M. Ka, le Grand-Père de Jérémie)[439].

Les formats courts n'échappent pas à cette évolution. Mais les dénominations de personnages ci-dessus n'entrent pas dans la catégorie des locuteurs évocateurs qui me semble la plus pertinente à étudier : celle-ci se situe au dernier degré d'une échelle d'évocation dont voici les quatre niveaux. Le

[439] IDEM, *Ibidem*, *p.* 66.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

premier, degré zéro, correspond au locuteur le plus neutre, totalement abstrait, désigné par des lettres ou une combinaison lettre/chiffre[440] :

> […] les identités fictives vont se trouver très souvent réduites à une majuscule (A, B), à une combinaison (H1, F2), modes de désignation désindividualisés, strictement fonctionnels, qui n'ouvrent aucun horizon herméneutique et n'engagent aucune projection de la part du récepteur[441].

En évidant ainsi le locuteur, l'auteur déplace les éléments de fabrication du personnage dans les seules répliques. Ce sont elles qui vont dessiner, au fil du texte, la figure de celui ou de celle qui parle. En présence de locuteurs-lettre la réplique acquiert une place immense dans le processus de production du sens. De manière générale, plus le locuteur est « pauvre en monde »[442], plus la réplique est susceptible d'affirmer le sien. Moins le locuteur donne de prise sur le personnage, plus la fabrication imaginaire de ce dernier se jouera dans les répliques. Ce locuteur-lettre est archi-minoritaire dans le corpus et se trouve essentiellement dans les courtes pièces de Beckett[443]. Le second niveau est constitué par les locuteurs du type « lui », « elle »[444], ou « homme », « femme »[445], qui ne se définissent que par leur différence de sexe. Ceux-là sont tellement ouverts qu'on ne projette rien de particulier quand on les rencontre. Ils sont omniprésents dans le corpus, sans doute parce que ce sont des locuteurs qui s'inscrivent avant tout dans

---

[440] Mises à part les pièces de Beckett, seuls trois cas dans le corpus : *L'Art de la fuite* de Joseph DANAN, in *La Baignoire…*, *op. cit.*, pp. 54-72 ; *Le Baiser* de Roland FICHET, in *Micropièces…*, *op. cit.*, p. 50 ; *Ça passe* de Christian CARO, in *Embouteillage…*, *op. cit.*, pp. 23-34.

[441] Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *op. cit.*, *p.* 61. On peut toutefois mettre en doute le fait que des locuteurs comme « H1 » ou « F2 » « n'engagent aucune projection », ils signalent au moins que ce sont un homme et une femme qui parlent.

[442] J'emprunte cette expression à Martin Heidegger qui dit que « la pierre est sans monde (*weltlos*), l'animal pauvre en monde (*weltarm*) et l'homme formateur de monde (*weltbildend*). » Cité par Giorgio AGAMBEN, in *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2002, p. 77. Toutes les références à Heidegger faites par Agamben proviennent en majorité de son cours de 1929-1930 à l'Université de Fribourg, intitulé « Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude. » Ces cours ne seront publiés qu'en 1983 dans le volume 29/30 de la Gesamtausgabe, Klostermann, Frankfurt.

[443] L'écriture de ces pièces s'étale de 1956 pour *Acte sans parole I* à 1983 pour *Quoi où*[443]. Nous sommes donc hors-corpus, d'un point de vue strictement temporel, mais on ne peut passer à côté de la grande influence qu'ont eue les « dramaticules » et autres « fragment de théâtre » de Beckett sur certaines pièces du corpus, particulièrement sur les *Drames brefs* de Philippe Minyana.

[444] Par exemple dans *Marianne* de Catherine ANNE, in *Des mots pour la vie. Pièces courtes*, *op. cit.*, pp. 15-35. Ou dans *L'Amour d'une mère* de Raphaëlle VALBRUNE, in *La baignoire et les deux chaises. Recueil de 15 pièces courtes*, *op. cit.*, pp. 290-310. Ou bien encore dans *L'Accouchement ou mot de cœur* de Bernadette Le SACHE, in *Embouteillage. 32 scènes automobiles*, *op. cit*, pp. 61-65.

[445] Par exemple dans *Monsieur monde* de Jean-Michel RIBES, in *Théâtre contre l'oubli*, *op. cit.*, pp. 73-77. Ou dans *Les Origines* d'Eddy PALLARO, in *Fragments d'humanité*, *op. cit.*, pp. 9-14. Ou bien encore dans *Réunion de co-propriétaires* de Christian RULLIER, in *Sur tout ce qui bouge. (Cabaret furieux)*, *op. cit.*, pp. 53-55.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

leur devenir scénique. Ils ont une valeur plus didascalique que textuelle. Sur la page, ils sont comme une coquille vide en attente d'être remplie par ses paroles et par l'incarnation du comédien. Troisième niveau : les locuteurs qui, en plus de leurs différence de sexe, sont définis par une fonction sociale ou professionnelle comme « Le propriétaire »[446] ou « le curé », « le psy », « le reporter »[447], ou une place familiale « le père », « la mère »[448]. De ceux-là le récepteur peut attendre quelque chose en rapport avec leur fonction : un horizon d'attente minimal est suscité par leur désignation. L'enjeu n'étant pas de les détailler ou de les complexifier, il peut s'agir pour l'auteur de les rentabiliser avec efficacité. Soit en abondant dans l'idée que l'on peut avoir d'un personnage occupant cette fonction, soit, au contraire en jouant le contre-pied, en prenant à revers nos présupposés. Enfin, la question des locuteurs désignés par un nom ou un prénom est plus délicate, car il arrive que nom et/ou prénom assument simplement une fonction de différenciation des locuteurs, sans lien particulier avec le personnage qu'ils désignent[449] (celui-ci aurait pu s'appeler autrement que ça n'aurait rien changé). Mais il est également possible que ces nom et/ou prénom contiennent une dimension poétique ou programmatique particulière, et en ce cas, ils ne sont pas permutables avec d'autres nom/prénom, ils s'inscrivent à plein régime dans la chaîne signifiante, ils font donc partie du dernier niveau de l'échelle d'évocation, le locuteur évocateur.

Le locuteur évocateur ou comment agiter l'imaginaire du nom

Ce que j'appelle agiter l'imaginaire du nom consiste à employer des mots à haute puissance évocatrice[450] pour désigner le locuteur. Comme le précisent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon :

> Il s'agit de mesurer si le lecteur a une connaissance référentielle du personnage. Le référent est très fort si la pièce est historique ou si elle met en jeu des

---

[446] Dans *Un bail* de Christian RULLIER, *Ibidem*, pp. 59-61.
[447] Dans *Le Rire d'Alexandre ou la Vengeance du Phyloquasicollus*, d'Yves LEBEAU, in *Brèves d'auteurs (théâtre), op. cit.*, pp. 106-126.
[448] Par exemple dans *N'oubliez pas le guide ou Faut pas raconter d'histoire(s). Petites scènes de mémoire*, de Bertrand Marie FLOUREZ, in *Courtes pièces d'auteurs, op. cit.*, pp. 36-53.
[449] Par exemple « Gilbert », « Angèle », « Bénédicte », « Renaud », « Paul », dans *Dérives et petits détails* de Denise BONAL, in *Brèves d'auteurs (théâtre), op. cit.*, pp. 28-42.
[450] « Évocateur » signifie étymologiquement : « qui fait appel à ».

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

personnages prenant pour modèles plus ou moins explicites des personnes célèbres ou connues[451].

Le nom du personnage constitue le « premier point d'ancrage concret » pour le lecteur « si ce n'est le seul fondement possible à sa constitution imaginaire d'effets-personnages. »[452] Il s'agit, avec seulement un ou deux mots, de placer à la source de la parole une entité renfermant tout un univers, « riche en monde », à l'inverse des locuteurs « pauvres en monde » cités précédemment. Plus sommairement, l'enjeu se résume à exalter le signifié avec un minimum de signifiant, ce qui est caractéristique d'un processus stylistique de brièveté. Deux paramètres entrent ainsi en ligne de compte : tout d'abord le terme qui va désigner le locuteur, à plus ou moins grande puissance évocatrice ; ensuite, le jeu d'équilibre ou de déséquilibre du sens entre les deux pôles constituant le personnage théâtral que sont le locuteur et sa parole. Car du côté du locuteur comme du côté de la réplique, il y a production de signes qui nous parlent. Si cela est évident pour la réplique, il ne faut pas oublier pour autant que le terme choisi pour désigner le locuteur, parle, lui aussi, à sa façon, à la mesure de sa puissance évocatrice.

Cependant, à la différence d'un Arlequin ou d'un Sganarelle, leurs ancêtres (personnages types), les locuteurs évocateurs s'inscrivent avant tout dans un champ littéraire. D'Arlequin ou de Sganarelle on pouvait attendre un comportement scénique qui se vérifiait quasiment à coup sûr. Mais les locuteurs évocateurs sont les personnages d'une époque marquée par la littérarisation du théâtre. Contrairement aux personnages types, ils se construisent avant tout par un jeu de références culturelles, littéraires, théâtrales, dont le lecteur est censé disposer afin de jouir pleinement de leurs potentialités. Suivant l'évolution générale des personnages théâtraux contemporains, ils sont avant tout définis par les mots qui les composent plutôt que par leurs actions.

On peut dénombrer dans le corpus trois déclinaisons possibles de ce locuteur évocateur[453]. Première déclinaison : le locuteur est un personnage

---

[451] J.-P. RYNGAERT et J. SERMON, *op. cit., p.* 27.
[452] IDEM, *Ibidem*, p. 47.
[453] Ces déclinaisons diffèrent de celles repérées par Robert Abirached, pour qui l'imaginaire collectif attaché à certains personnages (les types) se répartit en trois « modes de cristallisation » : civilisation, société, inconscient. Voir *La Crise du personnage…*, *op. cit.* p. 42.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

célèbre. Deuxième déclinaison : le locuteur fait fortement référence à un personnage célèbre. Troisième déclinaison : le locuteur est une personnification (« l'Aurore », « l'Univers »…).

Commençons par le personnage célèbre. On peut en fait avoir un personnage dont le nom est celui d'un héros (fictionnel et/ou référentiel) ou d'un personnage historique. La force d'évocation naît alors de la sollicitation d'un référent supposé commun aux récepteurs. L'auteur postule que les récepteurs connaissent le personnage qu'il choisit, et que, par conséquent, ils construiront le fil du sens en fonction de cette connaissance. On peut ainsi analyser *(PHILOCTÈTE)*, qui fait partie des *Drames brefs (2)* de Philippe Minyana[454]. Cet exemple est intéressant à plus d'un titre, car l'auteur construit la totalité de son texte (deux pages) en exploitant au maximum, dans un si petit format, les ressources potentielles du personnage de Philoctète[455].

Notons pour commencer que l'écriture de ces *Drames brefs* correspond à un véritable changement de perspective pour Philippe Minyana :

> Pour moi les *Drames brefs* sont vraiment un changement radical de projet d'écriture, en 1994-1995. Pourquoi? Je ne sais pas vraiment, il faudrait voir un sociologue. Je suis passé du maximalisme au minimalisme, de la logorrhée à la stylisation. De la reconstitution de la parole orale fournie, vraie, à la réplique sèche[456].

À la lecture des *Drames brefs*, le changement n'est peut-être pas aussi radical, il suffit pour cela de regarder justement *Philoctète* qui n'est constitué que par une longue réplique de deux pages sans aucune ponctuation. Ceci étant, il est vrai que la réplique sèche est davantage présente dans les *Drames brefs (1)* que dans les *Drames brefs (2)*. Ce qu'on observe en fait, par rapport à des pièces comme *Inventaires* ou *André* qui datent de 1993[457], c'est en effet une *tendance* au minimalisme dans l'écriture de la réplique à l'œuvre dans les *Drames brefs (1)* et *(2)*. Mais venons-en au bavard *Philoctète*.

---

[454] *Op. cit.*, pp. 55-56. Les *Drames brefs (1)* datent de 1995, et les *Drames brefs (2)* de 1997.
[455] Un autre exemple fonctionnant sur un mode similaire : *Contention. (Un baisser de rideau)* de Didier-Georges GABILY, in *Théâtre contre l'oubli*, *op. cit.*, pp. 36-45, où l'auteur reprend les personnages de *La Dispute* de Marivaux que sont le Prince et Hermiane. Là aussi toute la pièce se construit sur la mise en branle d'un référentiel puissant.
[456] Entretien avec Philippe Minyana du 3 octobre 2006.
[457] Philippe MINYANA, *Chambres*, *Inventaires*, *André*, Paris Éditions Théâtrales, 1993.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Philoctète était un des chefs de l'expédition contre Troie dans *L'Iliade*. Mordu par un serpent, il est abandonné sur l'île de Lemnos par ses compagnons. Rappelé la dixième année de guerre, il tue Pâris, contribuant à la victoire grecque. Il est également le héros d'une tragédie éponyme de Sophocle dont l'argument est le suivant : blessé au pied pendant la traversée qui acheminait les Grecs vers Troie, Philoctète est abandonné sur une île déserte. Mais on lui laisse l'arc et les flèches d'Héraclès pour qu'il ne meure pas de faim. Neuf ans plus tard, les Grecs apprennent par un oracle que, sans ces armes infaillibles, ils ne pourront prendre Troie. Ulysse, qui sait la haine que lui porte Philoctète, charge Néoptolème, fils d'Achille, d'obtenir, grâce à une ruse, la remise des armes aux Grecs. Se présentant comme un ennemi d'Ulysse, le jeune homme gagne la confiance de Philoctète qui lui donne l'arc et les flèches. Mais, pris de repentir, il avoue et lui redonne ses armes. Alors Héraclès apparaît et ordonne à Philoctète de se rendre à Troie où Asclépios le guérira[458]. Heiner Müller a également écrit son *Philoctète*[459]. D'autres auteurs ont aussi saisi ce héros comme matière à texte comme André Gide[460] ou Jean-François de la Harpe, au XVIIIe siècle[461], mais Minyana ne les a pas lus. Toutefois, ces différentes strates, par lesquelles le personnage de Philoctète est passé, contribuent à nourrir les récepteurs dans une mesure certes difficile à évaluer. Philippe Minyana a lu le *Philoctète* de Sophocle et celui d'Heiner Müller. Il sait, en choisissant ce personnage comme sujet principal de son texte, qu'il s'inscrit dans une filiation littéraire déjà lointaine. Par ailleurs, il est coutumier du fait puisque plusieurs de ses textes courts (et longs) utilisent ainsi des figures mythologiques, ou divines, ou appartenant à l'histoire ancienne[462]. C'est pourquoi son texte se construit pour une bonne part en intertextualité avec les *Philoctète* précédents.

Le texte de Minyana est un monologue à la première personne. Le locuteur est Philoctète. Celui-ci raconte son histoire, tel un homme qui ressasserait sans

---

[458] Source : *Le Petit Robert Dictionnaire universel des noms propres*, 1991.
[459] Titre original : *Philoktet*. Texte français de François REY, in *L'Avant-scène Théâtre*, n° 766, 15 mars 1985, pp. 37-52.
[460] André GIDE, *Le Théâtre complet*, 1, Neuchâtel, Paris, Ides et Calendes, 1947.
[461] Jean-François de LA HARPE, *Œuvres choisies et posthumes de Monsieur de la Harpe, de l'Académie française. Avec le portrait de l'auteur*, Paris, Migneret, 1806. Une recherche dans la base Sudoc révèle encore quelques autres *Philoctète*.
[462] Voir par exemple *Histoires. Pièce pour acteurs et marionnettes*, in *Petites pièces d'auteurs*, *op. cit.*, pp. 89-127. *Histoires…* est composé de deux séries de courtes scènes « Dans le ciel » et « Sur la terre ».

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

cesse l'histoire de sa vie ou serait venu faire une déposition. Le texte commence par : « COMMENT DIRE C'ETAIT LA GUERRE JE FUS BANNI JE FUS PIQUE PAR UN SERPENT ON ME LAISSA POUR MORT » et se termine par « ET DEPUIS LE FAMEUX JOUR DE LA FAMEUSE TEMPETE J'AI PERDU MA MEMOIRE JE SUIS SANS MEMOIRE JE NE SAIS QUE CE QUE J'AI DIT AU-DELA JE NE SAIS PLUS »[463]. Entre les deux, Philoctète a eu le temps de nous conter son histoire sur un mode à la fois trivial et parodique. Tout commence par le titre même, « (PHILOCTÈTE) », qui, de par ses parenthèses, peut amener à penser que l'auteur nous informe que son texte est écrit « d'après » *Philoctète*, « inspiré de ». D'après quel *Philoctète* ? celui de Sophocle ? celui d'Heiner Müller ? Minyana éclaircit ce point ainsi que le fait que le texte est entièrement écrit en majuscules :

> Les parenthèses et les majuscules sont là parce que je n'ai pas envie de faire un remake de *Philoctète*, Müller l'a fait. C'est donc pour bien montrer que je n'allais pas faire un énième poème sur Philoctète[464].

La trame suivie par Minyana correspond en fait à celle de la pièce de Sophocle, énoncée plus haut, mais sa condensation permet justement d'éviter un énième « remake ». Toutefois, on peut aller sur un autre chemin que l'auteur dans l'interprétation. Cette façon de « mettre le titre entre parenthèses » peut être comprise au sens figuré : mettre quelque chose entre parenthèses, c'est l'éloigner momentanément, restreindre son importance. Les titres ont en général, au contraire, une fonction d'affirmation : ils ne sont pas là pour se cacher mais pour baliser fermement les premières attentes du lecteur. Cette fonction est d'autant plus sensible que le texte est court. Or, dans ce « (PHILOCTÈTE) » on peut sentir quelque chose d'une retenue, comme une légère manifestation de pudeur, ou d'humilité (feinte ou amusée ?), de la part de l'auteur. Comme si ce dernier, au moment où il lançait ce titre, le retenait simultanément par l'encolure pour ne pas qu'il prenne trop d'ampleur et donne trop d'élan au lecteur. Ce texte va parler de Philoctète, mais ce n'est peut-être pas le sujet central, il faut peut-être se méfier de ce qu'induit ce titre. On peut ainsi avoir l'impression que Minyana essaie d'éloigner le poids des références littéraires en mettant, dès le titre, le nom de son personnage entre parenthèses. En encerclant par des signes de ponctuation le

[463] C'est le seul texte de tout le recueil des *Drames brefs 2* qui est écrit en majuscules. Par ailleurs, il en est la matrice comme le signale Philippe Minyana dans notre entretien du 3 octobre 2006 : « On peut isoler *Philoctète* mais ce serait dommage, car en fait il est la matrice de toute la pièce, c'est la question du père et de l'isolement. Tout tourne autour du deuil dans les *Drames brefs*. »

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

paysage imaginaire mythologique enclos dans son personnage, l'auteur parvient à impulser une triple dynamique à son texte : élan imaginaire suscité par le personnage de Philoctète, retenue immédiate de cet élan par les parenthèses, et inscription prudente dans une filiation littéraire. Nous sommes assurément en face d'un procédé typique du régime de la brièveté : en dire un maximum en un minimum de signes.

Un second mode d'agitation imaginaire du nom, consiste dans le choix d'un personnage construit en référence à un modèle historique. C'est le cas par exemple de Jeanne d'Arc. Le texte est de Roland Fichet et s'intitule *Les Voix de Jeanne*, il est publié dans le recueil *Petites comédies rurales*[465]. Ce qui m'intéresse dans cet exemple, c'est l'utilisation du référent historique qui diffère de celle de *Philoctète*. *Les Voix de Jeanne* est un dialogue de cinq pages entre « Jeanne », jeune campagnarde, et une « Voix » dont les intentions sont clairement d'avoir une relation sexuelle avec la jeune femme. La distribution de la parole est déséquilibrée : la voix intervient régulièrement mais de manière très brève, sous forme de questions « Je touche ? »[466] ou d'injonctions « Écarte. »[467] Jeanne, quant à elle, joue à ne pas vraiment répondre à ces demandes pressantes de la Voix, en égrenant toute une série de faits divers violents arrivés au village, ou dans les environs, qui ont à voir soit avec la mort, soit avec le sexe. Voici le début du texte :

> VOIX.— Je touche ?
> JEANNE.— Ah là là non si vous touchez je vais
> je ne suis pas
> trop de malheurs
> l'époque n'est pas propice[468]

À la différence de *Philoctète*, le personnage de Jeanne des *Voix de Jeanne* n'est pas un personnage historique ou mythologique, mais tout concourt à nous y faire penser. À commencer là encore par le titre, faisant référence au récit qui veut que Jeanne d'Arc ait entendu, à 13 ans, les voix célestes des saintes Catherine et Marguerite et de l'archange Saint-Michel lui demandant d'être pieuse, de libérer le royaume de France de l'envahisseur et de conduire le Dauphin sur le trône. Il n'y a

---

[464] Entretien avec Philippe Minyana du 3 octobre 2006.
[465] *Op. cit.* pp. 17-21.
[466] ID., *Ibid*., p. 17.
[467] ID., *Ibid*., p. 19.
[468] ID., *Ibid*., p. 17.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

dès lors rien de surprenant à ce que le texte se construise sur un dialogue entre Jeanne (dont il n'est plus besoin de préciser qu'elle est d'Arc) et une Voix. Nous sommes là dans une impulsion parodique, accompagnée d'un processus de trivialisation, de dégonflement du mythe. Beaucoup d'éléments continuent ensuite dans le texte à créer du jeu entre le personnage de Jeanne, jeune campagnarde, et le personnage historique de Jeanne d'Arc. Tout d'abord l'enjeu central du texte qui consiste en la résistance de la jeune fille à son dépucelage et aux assauts de la voix, dont on apprend qu'elle est celle d'un homme nommé Édouard : « attends attends je suis vierge mon cher Édouard »[469]. Ensuite, plusieurs éléments parcellaires contribuent à asseoir le paysage de Jeanne d'Arc : « JEANNE.— oh Rémy… bon saint Rémy pardonnez-moi… »[470] fait écho au village natal de l'héroïne, Domrémy ; et la fin du texte réfère au départ pour la bataille, tout en usant du double sens pour conclure le fil du dépucelage[471] :

> VOIX.— Jeanne ! À cheval !
> JEANNE.— À cheval !

Car le principal procédé de brièveté dont use l'auteur dans *Les Voix de Jeanne*, c'est bien le double sens. Durant toute la scène, le récepteur est incité à croiser deux plans imaginaires et narratifs : l'enjeu du dépucelage de la jeune Jeanne, personnage locuteur, et l'univers historique du personnage de Jeanne d'Arc. Grâce au choix du prénom « Jeanne », de la « voix », de l'enjeu (le dépucelage), et des références disséminées au fil du texte, deux niveaux de lecture s'entrecroisent et l'arrière-plan historique vient nourrir le premier plan narratif de cette courte pièce. Comme dans *Philoctète*, il s'agit ici pour l'auteur de sélectionner un personnage au nom évocateur afin d'enclencher chez le récepteur des mécanismes de sollicitation de ses connaissances et de son imaginaire[472].

Je terminerai sur la dernière catégorie du locuteur évocateur, la personnification, en revenant à Philippe Minyana. *Histoires. Pièce pour acteurs et*

---

[469] ID., *Ibid*., p. 18.
[470] ID., *Ibid*., p. 18.
[471] *Ibidem*, p. 21.
[472] « [Les auteurs] n'ont pas définitivement renoncé à puiser à cette source de l'imaginaire collectif […] La première tendance consiste à ne faire qu'une référence très ponctuelle au mythe ou à l'Histoire, en plongeant les personnages de légende au sein d'une situation qui n'est pas la leur et au milieu de personnages qui ne correspondent pas à leur univers […] Le téléscopage des références produit alors un effet de perturbation ironique, éventuellement une mise en perspective critique, qui n'est cependant pas l'essentiel. » J.-P. RYNGAERT et J. SERMON, *op. cit.*, *p.* 143.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

marionnettes est publiée dans le recueil *Petites pièces d'auteurs*[473]. Cette pièce comprend en fait deux parties intitulées *Dans le ciel* et *Sur la terre*, se plaçant ainsi sous les auspices du *Faust* de Goethe[474]. Mais l'influence du *Faust* s'arrête là. On y trouve entre autres les personnages suivants : Les Siècles, l'Aurore, l'Univers, la Terre nourricière, la Douleur, Deuil Effroi Folie (formulés ainsi d'un seul tenant). Cette forte présence de ce que l'auteur appelle, plus loin dans son texte, des « allégories »[475], tient sans doute à la nature de la pièce qui est écrite pour des acteurs et des marionnettes. Il est probable que l'allégorie offre une prise intéressante pour les marionnettistes. Progressivement expulsées de la scène théâtrale à partir du XVIIe siècle, les figures allégoriques ont en effet continué à apparaître dans certains genres théâtraux populaires, notamment pour marionnettes. Les auteurs qui se sont inspirés de ceux-ci (Ghelderode par exemple) y ont souvent eu recours. La première partie du texte, *Dans le ciel*, met en scène un dialogue entre Phébus et Phaéton, son fils. On retrouve les mêmes procédés que ceux évoqués à propos de *Philoctète*. La première « allégorie » à faire son apparition, intervenant dans le dialogue entre Phébus et Phaéton, se nomme « Les Siècles » :

> LES SIECLES.— *(entrant)*
> Alertés
> de l'arrivée
> de ton rejeton
> nous Les Siècles nous avons des frissons[476]

Dans son sens usuel, l'allégorie se définit comme une « suite d'éléments descriptifs ou narratifs dont chacun correspond aux divers détails de l'idée qu'ils prétendent exprimer. »[477] En l'occurrence, nous sommes plutôt en face, non pas d'une allégorie, mais d'une personnification, qui consiste à « faire d'un être

---

[473] *Histoires… op. cit.*, pp. 91-127.
[474] « Prolog im Himmel » (Prologue dans le ciel) constitue en effet le second prologue de *Faust* après le « Prologue sur le théâtre » qui ouvre la pièce et qui se passe sur la terre. Mais l'appellation directe « Dans le ciel » est un titre employé dans la traduction de Gerard de Nerval qui ne correspond pas à la division scénique de l'original, pour nommer un petit passage qui clôture la pièce, dans lequel on trouve un « chœur » et des « pénitentes ». Le prologue dans le ciel de *Faust* met en présence « Le Seigneur », « les Milices célestes » et « Méphistophélès ». Voir : *Le « Faust » de Goethe traduit par Gérard de Nerval*, Édition présentée et annotée par Lieven D'hulst, Paris, Fayard, 2002.
[475] « Apparaissent trois allégories de grande taille : Deuil, Effroi, Folie, qui font un grand vacarme. », *Histoires… op. cit.*, p. 126.
[476] *Ibid.*, p. 94.
[477] *Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, 1991.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

inanimé ou d'une abstraction un personnage réel »[478]. Créer une entité parlante nommée « Les Siècles » ou, comme c'est le cas plus loin, « L'Aurore » ou « L'Univers », produit d'emblée un sentiment d'étrangeté, voire d'irréalité. C'est qu'il paraît difficile de se représenter Les Siècles comme un personnage tant leur degré d'abstraction est important[479]. Mais ce qui compte ici, c'est la puissance poétique qu'est susceptible de produire cette expression poussée dans la peau d'un locuteur, c'est-à-dire articulée à une parole. Les Siècles disent-ils quelque chose à leur mesure ? Et que pourraient bien dire Les Siècles ? Minyana joue autant que possible du contraste potentiel entre un locuteur alourdi de centaines d'années et ses répliques, menues, laconiques. Les paroles des Siècles ont pour effet de restreindre immédiatement l'immensité du champ imaginaire que leur dénomination a suscitée. Les Siècles, pris comme personnage — s'exprimant à la première personne du pluriel — font à la fois nombre et monde. Ils portent en eux l'histoire de l'humanité ainsi qu'un parfum d'éternité, de par l'expression biblique qu'ils laissent pressentir : « et pour les siècles des siècles ». Philippe Minyana notait, à propos de ses textes brefs, que :

> La brièveté permet l'allégorie, la brutalité, la force d'impact et d'apparition, elle permet de convoquer un personnage dont on ne sait rien ou pas grand chose[480].

Les Siècles possèdent cette force d'impact à la lecture du seul fait qu'ils apparaissent écrits sur la page, et ce contrairement à la représentation qui n'a plus à faire entendre qui est le locuteur qui va prendre la parole. Il n'est d'ailleurs pas certain que cette force d'apparition, que revendique Minyana, soit toujours aussi active en représentation. C'est bien pourquoi, à mon sens, l'auteur, conscient de cette réalité mais prenant également plaisir à répéter l'expression, prend soin de faire redire aux Siècles qui ils sont, presque systématiquement quand ils prennent la parole. Les autres personnifications le feront également de façon systématique : « L'AURORE.— Je suis l'Aurore et j'apparais », « *Apparaît l'Univers, consumé.* L'UNIVERS.— Moi l'Univers / je suis consumé », « *Apparaît la Terre Nourricière,*

---

[478] Article « Personnification » in Bernard DUPRIEZ, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, 10/18 Union générale d'Éditions, 1984, p. 344.

[479] « Tout phénomène de personnification constitue […] une intrusion de merveilleux qui non seulement défait l'illusion réaliste, mais trouble le penchant naturel du spectateur de théâtre à ne s'investir que pour des simulacres de personnes. Confronté à ces personnages inconcevables, il se trouve tiraillé entre un pôle fictif non crédible et les effets réels de la performance — l'engagement personnel de l'acteur qui l'incarne. » J.-P. RYNGAERT et J. SERMON, *op. cit.*, p. 58.

[480] Entretien avec Philippe Minyana du 3 octobre 2006.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

suffocante. LA TERRE NOURRICIERE.— Moi la Terre Nourricière / je suis anéantie »[481]. Cette remarque est d'importance car elle signale le souci de l'auteur que la puissance poétique véhiculée par ses personnifications soit entendue également dans la mise en scène. Spectateur, il est bon qu'on réentende le nom de celui qui nous parle afin de ne pas passer à côté du contraste recherché par l'auteur entre le locuteur et ses paroles.

Personnage, figure, silhouette

Le second point d'étude des caractéristiques de ce personnage bref consiste à s'interroger sur les modes de présence de la personne humaine quand elle se limite à quelques pages ou quelques mots. La différence entre un personnage se développant en une dizaine de pages, en une page, ou en quelques lignes, est ici particulièrement sensible, c'est pourquoi, afin de rendre plus nettes les analyses, je ne m'occupe que des personnages construits par le plus petit nombre de mots. Cette approche nécessite de reformuler les catégories d'analyse traditionnelle du personnage. Ainsi, comme annoncé plus haut, le personnage peut être décliné en « figure » ou « silhouette », en fonction de la consistance de sa présence. La notion de développement du personnage gagne à être, quant à elle, repensée en termes d'apparition. Celle d'identification peut être réenvisagée en termes de toucher juste, d'empathie ciblée. Et enfin, au lieu de personnages types, voire de stéréotypes — qui étaient souvent présents dans les formes brèves — il me paraît plus juste de parler de condensations humaines singulières. Cette question du mode de présence de la personne humaine peut donc s'articuler sur ces quatre évolutions terminologiques, qui forment un ensemble cohérent dans la description du personnage bref.

En dépliant la notion de personnage bref dans des catégories telles que la figure ou la silhouette, le but n'est pas de classer méthodiquement les différents types d'entités humaines rencontrées dans les textes du corpus. Je garderai ainsi cette notion générique de « personnage » comme terme général, désignant toute forme d'entité humaine présente dans un texte, tout en faisant des termes de

[481] *Histoires*…, *op. cit.*, pp. 96-99. Je signale par les « / » les retours à la ligne dans le texte.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

« figure » et de « silhouette » des *états* particuliers du personnage. Et ce d'autant plus qu'il est bien difficile de définir avec rigueur une série de critères qui désigneraient avec certitude telle ou telle entité comme personnage, comme figure, ou comme silhouette. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon notent à ce propos que l'emploi du mot « figure » « s'est en effet imposé, plus ou moins *instinctivement*, dans les discours entourant et commentant les écritures théâtrales »[482]. Il serait en effet sans doute intéressant de faire l'histoire de cette notion afin de voir à quel moment et par quels biais elle s'installe dans les discours commentant ces écritures. Mais il faut signaler que l'emploi des termes de « figure » ou de « silhouette », s'il est devenu courant du côté des commentateurs, ne l'est pas vraiment chez les auteurs quand il s'agit de passer à l'acte dans la page où l'on nomme les personnages. Je n'ai rencontré qu'une pièce qui reprenne ces catégories à son compte dans cette page de présentation des personnages : il s'agit de *Quoi l'amour* de Roland Fichet[483]. Ce dernier classe effectivement les entités parlantes de sa pièce en « Personnages », « Figures » et « Silhouettes », auxquels vient s'ajouter une « Voix »[484]. Et encore, les différences entre les personnages et les figures ne se perçoivent-elles pas facilement à la lecture de cette seule page de présentation[485]. Dans les pièces contemporaines de langue française courtes et longues, c'est sans aucune ambiguïté le terme de « personnage » qui reste largement le plus employé, quitte à désigner en fait — dans le texte — des entités qui n'ont plus grand chose à voir avec l'idée que l'on aurait du personnage[486]. Ainsi, l'usage d'un terme comme « figure » renvoie-t-il à un « état critique du personnage » :

> [Le] terme de « figure » ne fait pas partie du lexique de R. Abirached, dont la thèse fut publiée en 1978 ; il s'agit donc plutôt d'une notion liée aux dramaturgies contemporaines, mais qui renvoie bien à un état « critique » du personnage. Sans qu'elle soit vraiment définie, on parle en effet de figure chaque fois qu'il s'agit de

---

[482] J.-P. RYNGAERT et J. SERMON, *op. cit., p.* 10. C'est moi qui souligne.
[483] *Quoi l'amour*, Paris, Éditions Théâtrales, 1999.
[484] IDEM, *Ibidem*, p. 8.
[485] On trouve ainsi dans la liste des personnages, entre autres : « La mariée du jour » à côté de « Gaël » ou « Tirésias », et dans les figures : « Tirèse », « La femme qui se maquille » ou encore « Zeus » ou « Le spécialiste ». Il n'est pas facile d'établir des différences certaines entre ces entités avec un tel brouillage des pistes.
[486] Ce serait même plutôt la « Voix » qui arriverait sans doute en seconde position de par le nombre des occurrences, plutôt que la figure ou la silhouette. Mais tout cela, pour être confirmé, demanderait un travail de relevé méthodique et systématique dans un gigantesque corpus, ce qui n'est pas l'objet de cette étude.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> qualifier des êtres de fiction qui échappent à l'emprise du mot « personnage », parce qu'ils en remettent en cause les présupposés ou les déjouent[487].

Une chose me semble importante à retenir de cette définition par la négative (si l'on ne peut parler de personnage, alors c'est qu'on a peut-être affaire à une figure) : si l'on peut en effet tenir pour certain que la figure signale des états où le terme de « personnage » paraît inadéquat, elle n'en devient pas pour autant une catégorie normative — chargée d'histoire comme peut l'être le personnage — mais ouverte et signifiante de par l'expressivité, l'exhaussement du sens *visuel*, qu'elle suscite. Il en va de même pour le terme de « silhouette », forme radicalisée de la figure. Par conséquent, il s'agit surtout de voir en quoi l'usage des termes « figure » et « silhouette », de par leur connotations visuelles, offre de nouvelles pistes d'analyse pour l'étude du personnage bref.

Mais avant d'analyser des exemples, il nous faut continuer à définir les termes de « figure » et « silhouette ». Commençons par la « figure ». Celle-ci n'est pas une caractéristique du format court, on peut la trouver dans tous les types de formats, dès lors qu'il y a un écart par rapport à ce qu'on attendrait d'un personnage. Le passage du personnage à la figure serait lié à « l'effritement de la narration » :

> Le passage du personnage à la figure, qui déplace les attentions de l'illusion subjective aux conditions d'existence objectives de l'être théâtral, a partie liée avec l'effritement de la narration : l'espace-temps de la figure est celui de la présence immédiate, du cadrage instantané et dédramatisé. […] Cette mise à mal de la fable conçue comme intrigue organique ne veut cependant pas dire qu'il n'y a plus de fiction : la parole continue bien de convoquer des situations et des présences imaginaires, mais s'autorise la recomposition permanente. […] Dans les théâtres de la parole-action, le personnage, désinstrumentalisé, est moins évacué qu'il ne change de statut : sur scène, il ne re-présente personne en particulier, mais s'impose comme force d'apparition de la parole, actualisation poétique d'un sujet-langage[488].

Là encore, cette parole[489] qui « s'autorise la recomposition permanente », ce personnage qui s'impose comme « force d'apparition de la parole », traduisent des évolutions des écritures théâtrales particulièrement propices aux développement

---

[487] J.-P. RYNGAERT et J. SERMON, *op. cit., p.* 10. Par ailleurs, le terme de « figure » n'est pas répertorié en tant que déclinaison du personnage, mais en tant que « nom donné aux nouvelles formes de la marionnette » dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Didier PLASSARD, « Figure (théâtre de) », *op. cit.*, t. 1, p. 658.

[488] Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *op. cit.*, pp. 162-163.

[489] « Un théâtre de la parole s'écrit ainsi indépendamment d'un théâtre de personnages […]. À force d'accueillir des paroles éparses ou des énoncés en déshérence, il arrive même que ces théâtres, sensibles aux effets de chœur, expulsent radicalement tout semblant de personnage et se

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

des formes brèves. Car dès lors qu'il n'y a plus de grand cadre architecturant qui vaille pour contrainte forte[490], c'est la porte ouverte au règne de la coupe et de l'arbitraire dans la longueur des textes. Au début de leur ouvrage, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon précisent la définition du mot « figure » en un sens qui va nous intéresser plus particulièrement :

> L'intérêt de ce terme est de se trouver au croisement de deux grands champs sémantiques. D'une part, celui du visible : « figure » désigne une « forme envisagée de l'extérieur » […] D'autre part, celui de la technique, au sens très général de conventions ou de codes d'écriture. On parle de figures en rhétorique mais aussi en géométrie, en danse et, plus globalement, dans tout ce qui a trait à l'acrobatie[491].

Le fait que la figure soit une forme envisagée de l'extérieur, conduit à se demander si l'une de ses caractéristiques ne serait pas son absence d'intériorité. En ce sens l'emploi du terme « figure » justifie les définitions contemporaines du personnage données plus avant. Rappelons-les pour mémoire :

> Affaibli à plusieurs niveaux, le personnage a perdu des caractéristiques physiques aussi bien que des repères sociaux ; il est rarement porteur d'un passé et d'une histoire, pas davantage de projets d'avenir repérables[492].

Et surtout :

> Les approches du personnage de ces quarante dernières années ont pris acte de la diminution du noyau identitaire, des limites de la caractérisation extérieure et du reflux des analyses psychologisantes[493].

Notons au passage qu' une « caractérisation extérieure » en a remplacé une autre, il n'y a pas d'opposition entre ces deux caractérisations extérieures. Celle dont parlent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, dans la citation ci-dessus, désigne les facteurs sociaux, familiaux, qui pèsent sur la constitution du personnage, alors que la caractérisation extérieure qui est le propre de la figure, désigne simplement l'aspect visuel de cette dernière. On peut donc penser la figure comme un personnage uniquement défini par quelques traits, façonné au couteau plutôt que détaillé au pinceau ; « figure » vient d'ailleurs de « *fingere* » en latin, qui signifie « façonner ». Le terme de figure traduit donc une forme qui

---

passent de source émettrice figurée. » Jean-Pierre RYNGAERT, « Personnage (crise du) », in *Études Théâtrales*, n° 22, *op. cit*., pp. 87-88.

[490] « En l'absence de grand dessein, et comme libérés des anciennes préoccupations narratives majeures, les personnages exercent leur humanité à vérifier que ça parle encore […] », IDEM, *ibidem*, p. 87.

[491] ID., *ibid.*, p. 11.

[492] ID., *ibid.*, p. 87.

[493] ID., *ibid.*, p. 77.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

paraît évidée ou allégée par comparaison avec le personnage « plein ». Quant à la figure pensée dans le registre de l'acrobatie, elle évoque certes les qualités d'adresse requises pour son exécution (qu'elle soit de style ou qu'il s'agisse d'une déclinaison d'un personnage), mais elle implique aussi d'être exécutée rapidement. En acrobatie, la réalisation de la figure doit se faire en un instant. En grec, « l'*akrobatos* » désigne celui qui marche sur la pointe des pieds. On ne saurait en effet marcher très longtemps de cette manière. Ce qui nous laisse à penser que les formats courts appellent la fabrication de figures, de personnages qui marchent sur la pointe des pieds, en équilibre précaire, car toujours proches de la fin.

Pour clore ces définitions de la figure, on peut également citer celle que donne Patrice Pavis, apportant un éclairage un peu différent sur ce terme :

> La figure désigne un type de personnage sans qu'il soit précisé de quels traits particuliers ce personnage se compose. La figure est une forme imprécise qui signifie par sa position structurale plus que par sa nature interne. […] comme le rôle et le type, [elle] regroupe un ensemble de traits distinctifs assez généraux. Elle se présente comme une silhouette, une masse encore imprécise et qui vaut surtout par sa place dans l'ensemble des protagonistes comme « forme d'une fonction tragique » (Barthes)[494].

On retrouve là encore cette opposition entre caractérisation extérieure et intériorité (« nature interne »), bien que Patrice Pavis la fasse jouer dans le champ du structuralisme et ne distingue pas la figure de la silhouette. Ceci étant, le fait que la figure puisse signifier de par sa position structurale peut la rapprocher du locuteur évocateur étudié précédemment, en cela qu'elle fonctionne aussi par implicite : il y a ce qu'elle dit, directement, sans ambiguïtés, et ce qu'elle laisse inférer, de par les rapports qu'elle entretient avec les autres personnages, protagonistes.

Le terme de « silhouette »[495], quant à lui, pourrait être défini comme une forme radicalisée de la figure. Encore plus éphémère, simplement de passage dans le texte, caractérisé en quelques mots seulement, en quelques traits :

---

[494] Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, « Figure », p. 170.

[495] Du nom de l'homme politique français Étienne de Silhouette [1709-1767], contrôleur général des finances en mars 1759 qui voulut promouvoir de grandes réformes, mais échoua complètement laissant le souvenir d'actions mal conduites et incomplètes; ce serait donc pour le ridiculiser que l'on dénomma *à la silhouette*, ce qui présentait un aspect mesquin ou inachevé. (Trésor de la Langue Française en ligne). http://www.cnrtl.fr

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> […] c'est moins l'illusion de l'individu que l'imaginaire du croquis, de la vignette, de la figurine, que suggèrent ces désignations silhouettiques. Ainsi nommés, les personnages s'apparentent en effet à des sortes d'instantanés dramatiques, ils sont saisis sur le vif et fixés dans une image définitive qui ne laisse place, du coup, à aucune extrapolation psychologique : l'intériorité supposée du personnage se trouve évacuée au profit d'une apparence réduite à l'essentiel, une forme d'apparition qui fonde et constitue, dès lors, son seul mode d'existence[496].

Là encore, la définition de cette entité dramatique s'inscrit fondamentalement dans le régime du visible, comme en témoignent les termes de « croquis, vignette, figurine, image, apparence, apparition ». En ce sens, on pourrait avancer que la silhouette est une radicalisation de la figure en cela qu'elle n'est définie *que* par des caractéristiques visuelles.

Que retenir de ces définitions ? Tout d'abord le fait que les formats courts du corpus utilisent essentiellement des entités humaines qui peuvent être nommées figures ou silhouettes. Ainsi, pour Roland Fichet, il n'y a pas de doute : « Pour moi la pièce courte impose la figure. Elle préfère la figure au personnage. »[497] En effet, si la figure se définit comme tout ce qui remet en cause ou déjoue les attentes suscitées par un personnage, alors il nous reste peu de textes où l'on trouve des personnages, tant le format court — et *a fortiori* très court — pousse à radicaliser son évidement, effacer son passé, restreindre sa psychologie, etc. Du coup, cette démarche de classification ne paraît pas très intéressante. Ne vaut-il pas mieux alors s'interroger sur le trait saillant qui caractérise les figures et les silhouettes, à savoir l'enracinement de ces termes dans le champ sémantique et poétique du visible ? C'est là, me semble-t-il, que l'on peut trouver ce qui fait le plus sens pour le personnage bref dans sa désignation en tant que figure ou silhouette.

3 – La force du visible

Voyons donc quelques exemples de personnages brefs caractérisés par un ou plusieurs traits appartenant au champ du visible. Les cas les plus frappants se trouvent certainement dans les *Drames brefs (1)* et *(2)* de Philippe Minyana[498].

---

[496] Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *op. cit.*, pp. 70-71.
[497] Note de Roland Fichet du 19 octobre 1998. Source : base dramaturgique Théâtre de Folle Pensée.
[498] *Op. cit.*

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Dans *Drames brefs (1)* on trouve ainsi[499] : « *Une grosse*, […] *son frère* (sorte de gnome) », « La femme au cardigan », « la vieille au rideau », « la vieille dans l'ombre », « l'homme qui lit », « la femme en noir », « le petit homme en noir qui est gros », « l'homme qui se mouche », « les deux petits messieurs », « le fils sur la chaise », « l'homme gris », « la vieille qui est trop maquillée », « la femme au sourire triste », « l'homme à la poupée », « l'homme sans cou », « l'homme qui gît ». Dans *Drames brefs (2)*[500] : « Homme à la lettre », « homme qui sourit », « petit homme », « homme maigre », « homme à la chaise », « homme à la toque », « vieille en robe de chambre », « vieille main », « hommes à lunettes 1 et 2 », « femme au sourire », « homme aux lettres », « homme au livre », « fille rousse », « garçon roux », « femme brune », « homme brun », « femme blonde », homme à l'écharpe ». Ces personnages uniquement désignés par un trait visuel sont au nombre de 17 sur les 31 personnages présents dans *Drames brefs (1)*, et de 20, sur les 30 personnages de *Drames brefs (2)*. Soit plus de la moitié dans le premier volume et les deux tiers dans le second. Les autres personnages sont désignés de manière plus traditionnelle : « fils », « l'aveugle », « la mère », etc. Remarquons que ces personnages visuels procèdent également de la catégorie des locuteurs évocateurs que nous avons étudiés plus haut. Mais à la différence de ces derniers, les personnages visuels, s'ils ouvrent eux aussi un champ imaginaire, le font de manière restrictive :

> Plutôt que d'en priver totalement leurs personnages, les auteurs élisent alors un — et un seul — des multiples critères qui, traditionnellement, donnent consistance à l'être de fiction et permettent de l'appréhender en tant qu'individu vraisemblable. Isoler ainsi un prédicat unique pour désigner le tout de leurs créatures permet aux auteurs de les ancrer dans une certaine réalité, de leur donner un point d'attache référentielle, tout en les maintenant en deçà d'un véritable effet-personnage : confronté à ces êtres identifiés d'un trait rapide, on pense davantage à des figurants qu'à de réelles subjectivités[501].

Là où les locuteurs évocateurs procèdent par expansion maximale des connotations, les personnages visuels façonnent leur existence dans une cristallisation picturale, par une image nette, précise, aux contours très délimités. Peut-on cependant suivre l'interprétation que font Jean-Pierre Ryngaert et Julie

---

[499] Personnages répartis dans les courts textes suivants : *Prologue, Un, Deux, trois, Quatre, Cinq, Six*.

[500] Personnages répartis dans les courts textes suivants : *Un. L'ami, Deux. C'est ainsi, Trois. L'intervieweuse, Quatre. Deuil, Cinq. Regrets, Six. L'heure du loup, Sept. L'infirme, Huit. Simagrées*.

[501] Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *op. cit.*, p. 66.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Sermon des conséquences de cette « élection d'un prédicat unique pour désigner le tout des créatures », à savoir que l'on penserait « davantage à des figurants qu'à de réelles subjectivités » ? Si l'on considère par exemple les personnages des *Drames brefs* que l'on vient d'énumérer, il serait inexact de parler de simples « figurants ». C'est que nous touchons là en fait à un point crucial des personnages de formes brèves. L'interprétation de Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon porte sans doute uniquement sur les formats longs. Or, la question se pose tout autrement dans les formats courts. Répétons-le : il n'y pas le temps dans les formats courts, et *a fortiori* très courts, de développer un personnage. Partant de là, limiter l'analyse des personnages de formats courts au repérage de ce qui leur manquerait par rapport aux personnages de formats longs, ne peut que nous faire passer à côté du véritable enjeu du personnage bref que je reformulerai ici en une question : comment les auteurs fabriquent-ils de l'humain en quelques pages, lignes, mots ?

L'homme au livre

Pour fournir un premier élément de réponse à cette question, on peut donc creuser la piste du visible comme marque de fabrique essentielle des personnages brefs. Quel type de préhension spécifique de l'humain circule dans des dénominations telles que « la vieille qui est trop maquillée »[502] ou « l'homme au livre »[503] ? Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon parlent de « croquis », de « vignettes », de « figurines » à propos des désignations silhouettiques ; que traduisent de telles métaphores ? Tout d'abord elles s'inscrivent toutes dans le champ lexical du petit, du réduit : le croquis est « une esquisse rapide » ; la vignette désigne le « petit dessin, le motif d'une marque de fabrique », un « petit carré de papier portant un dessin, une inscription » ; la figurine, diminutif de figure, est une « petite figure », une « statuette de petite dimension »[504]. Croquis, vignettes, figurines, sont autant de petites représentations écrites de personnages à connotation visuelle, concrète, graphique. On peut également penser à la case de bande dessinée, ou à la photographie, comme autres métaphores. Que peut-on tirer

[502] Dans *CINQ*, in *Drames brefs 1*, *op. cit.*, pp. 58-61.
[503] Dans *SIX. L'heure du loup*, in *Drames brefs 2*, *op. cit.*, pp. 48-53.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

de cet emploi de termes relevant de pratiques visuelles pour désigner des personnages taillés dans les mots ? En premier lieu, on peut remarquer qu'en arrière-plan de ces métaphores travaille une vieille problématique propre au langage, formulée ici par Michel Foucault :

> Ce qui distingue le langage de tous les autres signes […] c'est qu'il analyse la représentation selon un ordre nécessairement successif : les sons, en effet, ne peuvent être articulés qu'un à un ; le langage ne peut pas représenter la pensée, d'emblée, dans sa totalité ; il faut qu'il la dispose partie par partie selon un ordre linéaire. […] Ce sont [les] représentations, ainsi resserrées sur elles-mêmes, qu'il faut dérouler dans les propositions : pour mon regard, « l'éclat est intérieur à la rose » ; dans mon discours, je ne peux éviter qu'il la précède ou la suive[505].

Cette inévitable successivité, comme marque du langage, me paraît constituer un point nodal des questionnements sur le personnage bref. Créer un personnage qui a pour nom « l'homme au livre » ou « la vieille qui est trop maquillée » propose une écriture tendue vers un mode de signification visuel. Que se passe-t-il pour le lecteur quand il tombe sur « L'homme au livre » ? On pourrait dire qu'il y a conjonction, compénétration des deux modes de signification que sont le langage, prisonnier de la successivité, et le visuel, embrassable d'un coup d'œil. Proposer « l'homme au livre » comme personnage entraîne donc plusieurs conséquences.

Tout d'abord, l'image d'un homme muni d'un livre, porteur d'un livre, surgit d'emblée. Libre au lecteur d'imaginer de quel livre il pourrait s'agir, si l'homme le tient à la main, s'il est en train de le lire, etc. Autant de questions qui sont également des enjeux de mise en scène et de choix d'interprétation, comme en témoigne le comédien et metteur en scène Philippe Maragnani, qui a joué dans les *Drames brefs (1)* mais a également été assistant de Philippe Minyana pour les *Drames brefs (2)* :

> Chaque figure contient dans son appellation la question de sa représentation en scène. Elle pose *physiquement* la question de son existence en contraignant le corps et en travaillant sur la voix : comment parle un *Homme qui se mouche* ou bien un *Homme enrhumé* ?[506]

Rappelons à ce propos — comme établi plus haut pour le locuteur évocateur nommé « Les Siècles » — toute l'importance qu'il y a pour les

---

[504] Définitions extraites du *Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*
[505] Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 96.
[506] Philippe MARAGNANI, « Projet d'écriture/pratique de l'acteur/techniques de la scène », in *Philippe Minyana, ou la parole visible*, *op. cit.*, pp. 82-83.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

spectateurs à saisir la dénomination spécifique d'un tel personnage, car cette dernière engage évidemment une intention poétique et dramatique de la part de l'auteur. Autrement dit, si le metteur en scène ne se pose pas la question de savoir ce qu'il fait de telles dénominations — y a-t-il une présentation orale des personnages au début de chaque drame bref ? une projection des désignations des personnages sur un écran ? etc. — il risque de passer à côté d'un enjeu dramaturgique important.

Mais dans cette expression, « l'Homme au livre », gît aussi quelque chose du destin du personnage. C'est un personnage performatif. N'être (naître) défini que par un seul trait programme en fait toute l'existence de cet homme. Il s'agit donc de voir comment s'actualise ensuite cette dénomination au fil du texte. Le personnage reste-t-il, en quelque sorte, prisonnier de ce que semble lui imposer sa dénomination ou alors parvient-il à s'en extraire ? L'auteur joue-t-il de cet horizon d'attente cadré par la saisie photographique pour dévier ce qu'on aurait anticipé quant aux actions, gestes, paroles, de ce personnage ? Catherine Grall, analysant les processus de brièveté dans la nouvelle, fournit un éclairage intéressant sur l'image comprise comme impulseur de l'univers fictionnel :

> […] il est permis d'envisager l'image non pas comme l'illustration d'un épisode, mais comme le point de départ ou la synthèse de l'univers fictionnel, dont le texte déploie les potentialités en animant certains éléments[507].

Mais Julio Cortazar va encore plus loin en établissant un mode de signification commun entre la « très bonne nouvelle » et la « très bonne photographie » :

> Alors qu'au cinéma, comme dans le roman, la capture d'une réalité [plus] vaste et multiforme s'obtient par le déroulement d'éléments partiels, qui s'accumulent et qui, naturellement, n'excluent pas une synthèse proposée par le « climax » de l'œuvre, c'est l'inverse qui se passe dans la très bonne photographie ou dans la très bonne nouvelle : le photographe ou le nouvelliste vont précisément choisir et limiter une image ou un sujet significatifs, qui non seulement valent pour eux-mêmes, mais qui sont aussi capables d'agir sur le spectateur ou sur le lecteur comme une sorte d'ouverture, de ferment qui projettent l'intelligence et la sensibilité vers ce qui dépasse l'anecdote visuelle et littéraire contenue dans la photographie ou

[507] Catherine GRALL, *Le Sens de la brièveté, à propos des nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Paris, Champion, 2003, p. 131. Je me réfèrerai souvent, dans l'étude des pièces courtes, aux outils que d'autres auteurs ont élaboré pour l'analyse de la nouvelle, tant il existe des procédés transversaux entre ces deux pratiques d'écriture brève.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> dans la nouvelle […] Le nouvelliste sait qu'il ne peut pas procéder par accumulations, qu'il n'a pas le temps pour allié[508] ;

Partant de là, voyons ce qu'il advient, en l'occurrence, de l'Homme au livre, si on le suit à travers la totalité du texte. Voici sa première intervention :

> *Un autre homme entre. Il tient un livre à la main.*
> HOMME AU LIVRE.-
> Tu la connais celle-ci
> Et il lit un petit récit[509].

Immédiatement derrière suit un petit récit de moins de dix lignes, dont il est précisé en note par l'auteur : « D'après une nouvelle de Daniil Harms ». Que fait ensuite l'Homme au livre ? Son petit récit provoque un fou rire chez la « femme au sourire » — autre personnage de la pièce — puis :

> *À la fin du fou rire, l'Homme au livre s'approche de la Femme au sourire. Il lui caresse un sein. L'Homme aux lettres observe la scène et gifle l'Homme au livre. La Femme au sourire dit :* « Ils vont se bouffer le nez. » *Les deux hommes, petite bagarre. À l'extérieur, apparition d'un homme portant une bannière noire. La Femme au sourire dit :* « Tiens, on enterre le général. » *À l'extérieur toujours, chant funèbre. Puis voix stridente, et cloches d'église. L'Homme aux lettres et l'Homme au livre entre-temps sont sortis*[510].

Puis, après diverses péripéties, deux pages plus loin, l'Homme au livre revient :

> *L'Homme au livre entre et dit :* « Tu la connais celle-ci ? » *Et il lit un petit récit*[511].

Dont il est précisé en note par l'auteur : « D'après une nouvelle de Daniil Harms. » Et enfin, directement après le petit récit :

> *Des cloches tintent. Il est dix-huit heures. L'Homme aux lettres dit :* « Tiens, il est dix-huit heures. » *L'Homme au livre dit :* « Ah oui. » *L'Homme aux lettres dit* : « Entre chien et loup. » *L'Homme au livre dit :* « Ah oui. » *La Femme au sourire, petit grognement de mécontentement (dû sans doute à la présence de l'Homme aux lettres). L'Homme aux lettres fait une fausse sortie (en fait il épie les deux autres). L'Homme au livre s'approche de la femme au sourire, lui caresse un sein. La Femme au sourire dit :* « Va-t'en. » *Flottement. Puis l'Homme aux lettres sort. Puis l'Homme au livre sort à son tour. La Femme au sourire sourit (sourire excessif)*[512].

Bilan des aventures de l'Homme au livre : entrer, lire deux petits récits extraits du même livre, caresser deux fois le sein de la Femme au sourire, prendre

---

[508] Julio CORTAZAR, « Algunos aspectos del cuento », trad. C. Grall, in *Casa de las Americas*, n° 15-16, La Havane, nov. 1962-fév. 1963. Cité par C. Grall, *op. cit.*, p. 55.
[509] In *SIX. L'heure du loup, Drames brefs 2, op. cit.*, p. 49.
[510] IDEM, *Ibidem*, p. 50.
[511] ID. *Ibid.*, p. 52.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

part à une petite bagarre, sortir. Étant donné le peu de place que prennent ses actions connexes, on peut dire que la fonction, le destin même, de l'Homme au livre c'est de lire. Il est là pour ça. Il accomplit sa dénomination visuelle dans la successivité de ses actions, gestes et paroles. Ce sont un personnage et l'expression qui le nomme qui se déploient en parallèle. Comme l'écrit Michel Foucault : « Ce sont [les] représentations, ainsi resserrées sur elles-mêmes, qu'il faut dérouler dans les propositions »[513]. L'Homme au livre est un être de mots, l'Homme au livre est avant tout une expression visuelle singulière. Il se déplie en lisant, et déborde son destin par une petite bagarre et un double toucher de sein. Débordement minimal, certes, mais important à l'échelle du texte.

Toutefois, si la désignation initiale peut ainsi laisser présager la suite du texte, il arrive également qu'à l'inverse elle n'ait aucune conséquence. C'est par exemple le cas de « La vieille qui est trop maquillée » dans le cinquième drame bref[514]. Celle-ci ne fait que passer par deux fois devant un aveugle :

> *Passe une vieille trop maquillée, qui est blonde, qui met une pièce dans la sébile de l'aveugle*[515].

Puis, une page plus loin :

> *Passage de la Vieille trop maquillée, qui est blonde, qui met une pièce dans la sébile de l'Aveugle.*
>
> LA VIEILLE QUI EST TROP MAQUILLEE
> Je suis perdue.
>
> *Elle a disparu*[516].

Ce personnage n'est donc que de passage, comme on le dit familièrement. On l'imagine traverser l'espace de représentation, comme si elle était véritablement perdue dans le théâtre. En ce cas, ce personnage se rapproche plus du figurant, porteur d'un bon mot, petit rôle, mais qui, néanmoins, reste touchant de par ses caractéristiques (une vieille femme trop maquillée, perdue et généreuse), et surtout parce qu'il est éphémère, en équilibre au bord de la disparition. C'est le sens de ce passé composé : « Elle a disparu » au lieu du « Elle

---

[512] ID. *Ibid.*, pp. 52-53.
[513] Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, *op. cit.*, p. 96.
[514] *Drames brefs (1)*, *op. cit.*
[515] IDEM, *Ibidem*, p. 60.
[516] ID, *Ibid.*, p. 61.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

disparaît » qu'on attendrait à cet endroit. Il faut entendre : elle a *déjà* disparu — à peine avions-nous le dos tourné —, sans qu'il nous soit donné le temps d'assister à cette disparition. Ce passé composé est aussi la marque de l'intrusion perturbante du narrateur dans le régime de la didascalie. Reste là aussi à voir comment une telle indication est réalisable sur le plateau. Toujours est-il que nous sommes bien en ce cas dans le registre de l'apparition, fugitive, plutôt que dans celui du développement d'un personnage. On remarquera, à ce propos, que ce qui se développe dans les exemples de personnages visuels évoqués plus haut, ce n'est pas leur passé, ou leurs attentes, leurs états d'âmes, leurs désirs, c'est véritablement leur désignation. Ils apparaissent dans la liste initiale, personnages identifiés par une formule, et en deux ou trois pages, réalisent, actionnent leur identité-formule, en extraient l'essence dramatique.

Plus de la moitié des personnages des *Drames brefs* se tiennent donc entre ces deux pôles incarnés d'un côté par la Vieille qui est trop maquillée et de l'autre par l'Homme au livre. Par conséquent, l'accoutumance du récepteur à ce type de personnage est susceptible de jouer à plein régime quand il lit, entend, voit les *Drames brefs* les uns à la suite des autres. Conscient que certaines dénominations des personnages induisent un certain type de comportement, le récepteur sera d'autant plus attentif au plus petit écart susceptible de survenir dans le dépliement dramatique du personnage.

Le stade ultime de ce personnage redondant, ainsi voué à réaliser sa dénomination, est atteint à maintes reprises dans les *Drames brefs (1)* et *(2)*. On touche alors au summum de la brièveté d'action en ce sens que le personnage en est réduit à ne plus *que* faire ce qui le désigne, si tant est qu'il ait un verbe dans sa dénomination. Il arrive ainsi que :

> *La femme, à pas de loup, va rejoindre l'Homme qui lit, vérifie si l'Homme qui se mouche se mouche, et comme il se mouche et leur tourne le dos, elle se saisit violemment d'une des joues de l'Homme qui lit […]*[517]

Ou alors, encore plus radicalement dans les premières lignes du premier drame bref *L'ami* :

[517] *Trois*, in *Drames brefs 1*, *op. cit.*, p. 38.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> *Entre un Homme qui sourit. Puis entre à son tour un autre Homme qui tient une lettre à la main, qu'il tend à l'Homme qui sourit. L'Homme qui sourit sourit, ne prend pas la lettre. L'Homme à la lettre lit la lettre* [518].

Ici, la répartition des rôles est on ne peut plus claire : l'Homme qui sourit ne peut faire autrement que de sourire et l'Homme à la lettre ne peut faire autrement que de lire la lettre, malgré sa légère tentative de s'arracher à son destin. Bien sûr, cette idiotie, au sens étymologique — qui désigne le caractère de ce qui est simple, particulier, propre —, possède aussi une valeur comique, entre autres de par la mécanisation qu'elle plaque sur le vivant, pour reprendre Bergson[519], de par l'aspect automatique, évident, du comportement ainsi souligné.

Cette « idiotie » constitutive des personnages rivés à leur destinée — elle leur colle littéralement à la peau — est-elle une nouvelle forme de stéréotype ? Puisque ceux-ci ont quasiment disparu des textes du corpus, ces figures ou silhouettes visuelles ont-elles pris leur succession ? Je ne pense pas. Il me semble en effet que cette idiotie des personnages doit être véritablement comprise comme une singularité inaliénable, et cela, *précisément* parce que leur désignation les différencie radicalement de tout autre personnage. Comme on vient de le voir, l'Homme qui sourit ne peut pas lire la lettre, cette tâche incombe à celui qui s'appelle l'Homme à la lettre. Rappelons qu'un personnage stéréotypé est un personnage qui paraît sortir d'un moule, tout fait, figé. *Stéréos*, en grec, signifie « solide » et *typos* « empreinte, marque ». En linguistique, le stéréotype se définit comme :

> Une association stable d'éléments, groupe de mots formant une unité devenue indécomposable, réemployée après avoir perdu toute expressivité et avec une fréquence anormale[520].

Et Barthes le décrit ainsi :

> Le stéréotype, c'est le mot répété, hors de toute magie, de tout enthousiasme, comme s'il était naturel, comme si par miracle ce mot qui revient était à chaque fois adéquat pour des raisons différentes, comme si imiter pouvait ne plus être senti comme une imitation : mot sans-gêne, qui prétend à la consistance et ignore sa propre insistance[521].

---

[518] *L'ami*, in *Drames brefs 2*, *op. cit.*, p. 13.
[519] « Du mécanique plaqué sur du vivant, voilà une croix où il faut s'arrêter […] », in *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 29.
[520] Trésor de la Langue Française en ligne. http://www.cnrtl.fr
[521] Roland BARTHES, *op. cit.*, pp. 58-59.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Or, c'est précisément le processus inverse qui se produit pour les personnages des *Drames brefs* nommés plus haut. Si l'Homme au livre ou l'Homme qui sourit constituent certes des « unité(s) devenue(s) indécomposable(s) », cela ne les conduit pas pour autant à « perdre toute expressivité » comme le stéréotype. Et c'est justement parce qu'il est porteur d'une certaine forme de « magie » — il a la force d'une apparition[522] — qu'il peut être repris à l'envi sur quelques pages. En s'appuyant sur la formule de Barthes, on pourrait dire que les personnages des *Drames brefs* sont tout le contraire de sans-gênes (au plan métaphorique de Barthes, pas forcément au plan fictionnel), ils se posent là, simplement, ne font souvent que passer, s'éclipsent, n'insistent que sur deux ou trois pages, et loin de « prétendre à la consistance », ils essaient tant bien que mal d'exister à la mesure de leur appellation éphémère. Or, comme nous allons le voir, c'est bien cette tentative d'existence éphémère qui constitue leur principal atout comme producteurs d'émotions.

Nommer « figures » ou « silhouettes » les personnages brefs auxquels nous avons affaire, devient pertinent dans la mesure où l'on met l'accent sur l'inscription dans le champ du visible, du visuel, qu'induisent ces appellations. Si l'on prend les personnages des *Drames brefs* forgés ainsi par un trait visuel, on note que leurs dénominations ne sont pas sans conséquences sur leurs paroles, leurs gestes et actions, bref sur leur comportement. Quelque chose de leur destin se tapit dans leur appellation. Parfois poussés au bord du ridicule, quand ils ne parviennent plus à agir qu'en fonction de ce qu'implique leur désignation, ils n'y tombent pourtant jamais car leur singularité, leur nudité, les expose dans toute leur fragilité humaine. Comment les personnages de quelques pages, lignes, mots, parviennent-ils à nous toucher ? Quels sont les procédés employés par les auteurs pour condenser la personne humaine dans la forme théâtrale ?

4 – De nouvelles formes d'écho affectif

[522] « La figure pose la question du personnage comme forme d'apparition avant de le considérer

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Il s'agit donc de poser maintenant l'hypothèse que le personnage bref peut parvenir à nous toucher en grande partie *parce qu'il* est fabriqué à partir de peu de mots. Pour étayer cette hypothèse, je propose de repartir de la question de l'identification, puisque c'est habituellement par son biais que l'on aborde ce qui touche, ce qui procure de l'émotion en lien avec le personnage. L'articulation de la question de l'identification avec celle de la durée constitue un bon point de départ :

> La place du personnage dans les dramaturgies classiques se fonde sur un système narratif où ses conditions d'apparition et de développement sont fixes ; le lecteur accompagne le parcours à long terme d'identités qui gagnent en familiarité. La vogue du fragment et de l'ellipse n'a pas fait disparaître le récit, mais elle rend plus précaire le jeu des places et la proximité que créaient les relations continues.
>
> […]
>
> L'identification est d'ordinaire pensée en fonction de la durée et du développement d'une fable où il s'agit d'accompagner au long cours un personnage. Il est sans doute plus difficile de l'accepter sous forme de chocs, de flashes, de moments éphémères, d'éclats intermittents[523].

À partir de ces remarques, qui valent pour les formats courts ou longs, il s'agit en somme d'extraire simplement la question suivante : le format court, et *a fortiori* très court, invalide-t-il toute forme de relations affectives entre le récepteur et le personnage ? Certes non, car comme le soulignent plus loin les deux auteurs du *Personnage théâtral contemporain* :

> Il n'est pas indispensable qu'existent des personnages construits de manière suivie pour que des relations affectives puissent exister. Entre la tradition réaliste de personnages architecturés et certaines figures d'aujourd'hui caractérisées par leur minceur, le statut du personnage se décline sur des modes intermédiaires, qui tournent le dos à la totalité. Les entrées y sont directes, parfois abruptes, et tout se passe comme si la parole accédait d'emblée au vif du sujet et comme si elle se centrait sur l'essentiel […][524]

Du coup, la notion même d'identification paraît simplement inadaptée pour décrire le type de relations affectives produites par les personnages brefs. On remarque par ailleurs qu'une parole qui accède « d'emblée au vif du sujet », qui se « centre sur l'essentiel », pour reprendre les termes de la citation ci-dessus, est une parole qui présente toutes les caractéristiques d'un type d'énonciation marqué par la brièveté. On peut tout à fait entendre l'expression « accéder au vif du sujet » au

---

comme une entité substantielle ; elle en fait un enjeu de figuration plutôt qu'un objet herméneutique. » J.-P. RYNGAERT et J. SERMON, *op. cit.*, p. 11.

[523] ID., *ibid.*, pp. 133-134.

[524] ID., *ibid.*, pp. 138-139.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

sens de : une parole qui accède à ce qu'il y a de plus vivant dans le personnage. Le vif du sujet, le vif de l'humain, ce qui palpite dans la représentation de la personne humaine, c'est peut-être cela l'enjeu du personnage bref.

Les Cendres et les Lampions

Il faut d'emblée établir une distinction entre les différents formats des textes auxquels nous avons affaire. Globalement, les formats courts qui se rapprochent d'une trentaine de minutes ne présentent pas de personnages brefs. On y trouve plutôt des personnages traditionnels de format long, qui agissent, parlent, poursuivent éventuellement un objectif, se situent dans un échange interpersonnel, mais simplement de manière moins ample, moins développée. C'est davantage dans les formats très courts (moins de dix minutes) et ultra-courts (quelques lignes), que nous allons trouver les condensations humaines les plus percutantes. Néanmoins, il y a des exceptions, car le critère du format ne suffit pas à lui seul pour décider de la puissance du personnage à susciter des émotions. Ainsi, le texte de Noëlle Renaude, *Les Cendres et les lampions*[525] fait environ une vingtaine de minutes à la lecture mais sa construction en fragments répétitifs, fondée sur l'apparition et la disparition d'un personnage en quelques lignes, met en jeu de manière fondamentalement brève la question du personnage et de l'émotion qu'il peut provoquer.

Issu d'une commande du Théâtre de Folle Pensée — « Racontez votre naissance »[526] — lancée en 1991 par Roland Fichet, *Les Cendres et les lampions* marque un tournant dans l'œuvre de son auteur en ce qui concerne la question du personnage, indissociablement liée à l'écriture fragmentaire, comme Noëlle Renaude en témoigne, parlant du début du processus d'écriture :

> Il y a eu d'abord une sorte de déballage informel sans vraie réflexion. Je jetais sur l'écran une foule de gens, vagues ancêtres, ceux qui m'auraient précédée. Des bouts arrivaient en désordre. Pour la première fois j'abordais l'écriture fragmentaire. Vraiment pour la première fois je rompais avec l'idée de personnage, de chronologie — narrative en tout cas — avec l'idée même d'un narrateur qui prendrait en charge le récit. Je tentais cette accumulation de voix qui, au bout du compte, dirait quelque chose de précis. […] Je me souviens très bien que je me

[525] Noëlle RENAUDE, *Les Cendres et les lampions*, in *Courtes Pièces*, *op. cit.*, pp. 73-85.
[526] Voir la troisième partie de cette étude consacrée aux spectacles *Naissances*.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> disais : « on va me renvoyer mon texte, on va me dire : ce n'est pas ce qu'on t'a demandé ». On me commande un récit et je livre l'énumération, sur le modèle biblique, d'une généalogie qui invente sa mémoire[527].

Le texte fonctionne sur une série de soixante-quinze fragments commençant tous par « Je suis né » et se terminant par la mort du personnage locuteur. Ces fragments sont encadrés par deux passages narratifs, qui ont fonction de prologue et d'épilogue, introduisant, clôturant, et commentant l'action. L'auteur s'y confond volontairement avec le narrateur. Soixante-quinze micro-personnages racontent ainsi leur existence de manière ultra-synthétique. Cette accumulation de destinées aboutit à la rencontre entre « Maman » et « Papa » — supposés parents du narrateur, ici difficilement différentiable de l'auteur — durant la Seconde Guerre Mondiale, la nuit du 14 juillet sur un chemin de campagne :

> *Et puis, il y eut un jour. D'ailleurs non, ce fut une nuit. Une affreuse nuit. Une épouvantable nuit. Transitoire acte de l'opérette à rallonges, avec tempête, rafale, épouvante et rencontre de Juliette dite Maman et d'Adolphe dit Papa*[528].

Ainsi la généalogie aboutit-elle quasiment à la naissance de ce(tte) narrateur(trice) qui conte sa propre origine. Le texte est écrit suivant deux régimes d'énonciation : le régime « dénomination du locuteur > réplique » et un régime didascalie-récit très libre, qui vient exprimer le point de vue du narrateur, égrener le nombre de morts, commenter ces destinées accumulées.

Voici un exemple de ce qu'on pourrait appeler des « personnages-fragments », extrait du début du texte ; après une assez longue note d'intention/didascalique introductive, ce sont les premières paroles d'un personnage :

> BAPTISTE.- Je suis né je suis mort.
> *Et d'un.*
> AMÉDÉE.- Je suis né et je suis mort.
> *Et de deux.*
> JULES.- Je suis né puis je suis mort. Ci-gît Jules.
> Et de trois[529].

Noëlle Renaude raconte ainsi comment s'est enclenchée cette dynamique d'écriture si particulière :

---

[527] Entretien avec Noëlle Renaude du 14 juin 2002, réalisé par Marine Bachelot et Alexandre Koutchevsky. Des extraits de cet entretien figurent en annexe.
[528] Noëlle RENAUDE, *Les Cendres et les lampions*, *op. cit.*, p. 82.
[529] IDEM, *Ibidem*, p. 73.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> L'écriture fragmentaire, je dirais qu'elle m'est passée devant. Sur cet ordinateur, sur cet écran d'une couleur verte, qui scintillait et qui faisait mal aux yeux[530], des bouts de vie se succédaient, un court inventaire de la vie des gens. […] J'ai réalisé que ces anonymes il fallait les nommer, je les ai juste appelés par un prénom. […] Après, assez vite, a dû venir l'idée de la parenthèse « je suis né / je suis mort ». Dire ces petits destins entre ces deux pôles-là : né / mort. […] J'ai décidé la mise en place de cette mémoire à partir de raisons syntaxiques : une petite molécule, puis une autre, c'est-à-dire une conjonction de coordination, puis une deuxième, puis des mots qui composent une phrase plus complexe, donc un élément fictionnel, puis plusieurs petites phrases qui font un petit bout romanesque, puis déjà une vie résumée, ça s'accumule, ça s'articule, ça s'invente […] Et alors que j'avançais de manière un peu cahotante, j'ai commencé à les compter, par souci de scansion rythmique : « et d'un, et de deux, etc. », à les balancer, à les résumer à l'appel du nom, puis à des numéros. Une manière d'évacuation. […] Quant aux prologue et épilogue, ils sont nés du besoin de cimenter l'ensemble[531].

La majeure partie du texte est ainsi constituée de personnages jetés au monde sur la page puis évacués en une phrase. Toutefois, si le principe de répétition fonctionne de manière systématique pour ce qui est des incipit des phrases « je suis né(e) », la longueur et le nombre de celles-ci peuvent varier considérablement, des plus courtes citées ci-dessus, aux paragraphes d'une quinzaine de lignes, véritables petits récits de vie condensés. Voici la vie et le paragraphe d'Ernest, le plus long :

> ERNEST-. Je suis né, j'ai ferré les chevaux, réparé les batteuses, les lieuses, j'avais de grandes moustaches, je ne voulais pas mourir, je me suis accroché, j'ai râlé, j'ai tenu bon soixante-cinq jours durant et puis un petit coup d'air m'a fait dégringoler de la branche à laquelle je m'agrippais, j'ai voleté comme les feuilles de frêne en novembre, gardant mon dernier souffle au chaud, vivant entre mes côtes, j'ai aperçu le curé, son ombre sur le mur, sa main devant mon nez, j'avais mon souffle, le dernier, petite boule enfouie, secrète et tiède dans mes entrailles, comme ma mère m'avait eu, moi, il y a si longtemps. Non ! sa main traça un signe au-dessus de mon front. Non ! contre mon gré, j'ai cisaillé dans cette révolte le dernier fil qui me rattachait à la terre, je me suis rendu, contre mon gré ! On m'a forcé à plier, à succomber, à déblayer le plancher ! Remballe tes os, fourre ton barda dans le sac et casse-toi ! À la boîte ! Au trou ! Au dépotoir ! À la vidange !
>
> *Et de soixante-dix*[532].

Là où se lient format ultra-court, brièveté (comme style) et fiction, c'est dans la coïncidence entre la durée d'existence du paragraphe et celle des personnages. Locuteurs à la première personne, ils énoncent leur existence puis disparaissent en même temps qu'ils cessent de parler. On pourrait même aller plus loin dans la nomination de ce qui se joue ici, en reprenant une phrase de Roland Barthes à propos de la photo d'un condamné à mort dans sa cellule : ils sont morts

[530] Noëlle Renaude parle probablement d'un CPC 6128 monochrome de chez Amstrad (note de Laurent Quinton, transcripteur de l'entretien).
[531] Entretien avec Noëlle Renaude du 14 juin 2002.
[532] IDEM, *Ibidem*, p. 81.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

et ils vont mourir[533]. Ainsi, Barthes explique que dans son rapport à la photographie il distingue un « champ d'intérêt culturel », le « *studium* », et « cette zébrure inattendue qui [vient] parfois traverser ce champ et que j'[appelle] le *punctum*. »[534] Ce *punctum* d'une photo, précise l'auteur :

> c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)[535].

Et :

> Ce […] *punctum* […] d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème (« *ça-a-été* »), sa représentation pure[536].

Ainsi, le *punctum* de cette photo du condamné à mort c'est : « il va mourir » :

> Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu[537].

Entre ces analyses de Barthes et l'exemple du texte de Renaude, il y a évidemment une grande différence d'intensité, due en partie au fait que l'humour est indissociablement lié à cette accumulation de morts et que la photo dont parle Barthes représente une personne réelle. Il n'empêche, c'est la conscience de cette disparition imminente qui peut provoquer chez le récepteur un sentiment d'attachement à l'égard de ces personnages fugitifs[538]. Ils parlent de ce fait en tant que fantômes, revenants, mais surtout établissent du même coup une adéquation absolue entre temps de parole et récit de vie. Toute leur vie tient en quelques mots, pour les plus synthétiques, une quinzaine de lignes pour les plus longs. C'est dans cette tension tautologique que se tient potentiellement, me semble-t-il,

---

[533] Roland BARTHES, in *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, 1980, p. 149. La phrase exacte est : « Il est mort et il va mourir ».
[534] IDEM, *Ibidem*, p. 148.
[535] ID, *Ibid.*, p. 49.
[536] p. 148.
[537] p. 150.
[538] On peut même aller plus loin avec Edmund Husserl qui souligne comment les choses que nous percevons restent présentes dans notre conscience en tant que repoussées temporellement : « Lorsque nous voyons, que nous entendons, ou d'une façon générale, que nous percevons quelque chose, il est de règle que le perçu demeure présent un certain laps de temps, mais non sans se modifier. Sans parler des autres altérations comme celle de l'intensité ou de la plénitude, qui diminuent ou qui augmentent de degré, il faut encore constater une modification autre, bien à part, et qui ne manque jamais, — à savoir, que ce qui demeure de la sorte dans la conscience apparaît comme quelque chose de plus ou moins passé et, pour ainsi dire, de repoussé temporellement. » Edmund HUSSERL, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. Henri Dussort, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 19. Cette capacité à créer du passé peut sans doute mener un sentiment proche de la nostalgie.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

un exemple caractéristique des émotions que peut susciter un personnage bref. Leur temps de parole correspond à une seconde vie, leur « je suis né » à une seconde naissance, et leur « je suis mort » — rarement formulé comme tel mais toujours exprimé[539] — à une seconde mort. L'exemple le plus frappant du point de vue de cette coïncidence entre parole et vie[540], c'est certainement celui d'Henri :

> HENRI-. Je suis né, je me suis battu, j'ai hurlé à contre-marée, et voilà. Un soir je me suis tu[541].

L'adéquation est ici totale, d'autant plus que de « tu » à « tuer » l'écart est faible, la similitude sonore induisant le double-sens.

On retrouve donc, comme dans les *Drames brefs*, ces condensations de destinées de personnage. Sauf que dans *Les Cendres et les lampions* ce n'est pas la dénomination du personnage qui induit son dépliement en actions, gestes et paroles, c'est le principe formel choisi par l'auteur (accumulation de fragments et de personnages) qui agence les destinées, suivant l'équation : temps de parole = récit de vie. C'est bien le fait que *toute* la vie doive tenir en si peu de place, en si peu de mots, comme une épitaphe délirante, qui est susceptible de provoquer de l'empathie[542] passagère pour cette galerie de personnages. Épitaphes délirantes car gonflées, outrepassant les limites de la stèle, et surtout, prononcées par ceux qu'elles désignent, locuteurs fantastiques au sens propre. Évidemment, ce que disent ces personnages sur leur propre vie, ce qu'ils ont vécu, contribue aussi à provoquer une plus ou moins grande sympathie[543] à leur égard. Mais est-ce vraiment ces personnages-là qui sont la source de l'émotion ? C'est sans doute plus le sentiment de l'humanité périssable en général qui nous parvient, plutôt que la destinée singulière de tel ou tel personnage. Ce qu'on entend peut-être au fond du texte, c'est le *De brevitate vitae*, (De la brièveté de la vie), de Sénèque. Ce

---

[539] Quelques expressions du « je suis mort » : « puis je mourus », « morte un 18 avril », « puis j'ai rejoint à mon tour le lot des ensevelis », etc. pp. 80-81.

[540] On peut également citer en écho les tous derniers mots de *PHILOCTETE* de Philippe Minyana, étudié plus haut : « ET DEPUIS LE FAMEUX JOUR DE LA FAMEUSE TEMPETE J'AIP ERDU MA MEMOIRE JE SUIS SANS MEMOIRE JE NE SAIS QUE CE QUE J'AI DIT AU-DELA JE NE SAIS PLUS ». La cessation de la parole ne coÏncide pas avec la mort du personnage mais c'est le souvenir raconté qui constitue toute sa vie ; comme frappé d'amnésie Philoctète n'a plus *que ça* à dire.

[541] p. 80.

[542] « Faculté de s'identifier à quelqu'un, de ressentir ce qu'il ressent. » in *Petit Robert. Dictionnaire…, op. cit.*

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

qu'on voit c'est peut-être le temps, la grande machine à broyer l'humain, ou alors l'humanité passante, vouée à passer[544]. Chaque phrase, chaque paragraphe, prononcés par un personnage, seraient alors comme une mise en abyme de la vie humaine, et c'est de cette succession de condensations de notre condition mortelle que naîtrait l'émotion, plutôt que de la mort individuelle de chacun des personnages.

Symptômes d'humanité

Cette mise en lumière de la fragilité de l'humaine condition constitue d'ailleurs la pierre angulaire des personnages brefs les plus susceptibles de provoquer de l'émotion. À mon sens, les *Drames brefs* évoqués précédemment s'inscrivent également dans cette lignée, mais à leur manière, qui est un peu différente. Pour Philippe Minyana, il s'agit plutôt de faire scintiller l'humain de manière éphémère :

> Je parle souvent de mystère laïc, de crèche, à propos des mes personnages, de ces petits bonshommes et bonnes femmes qui nous représentent et qui sont l'humanité en péril ou en deuil[545].

« L'humanité en péril ou en deuil » dont parle l'auteur, nous rappelle que la mort, ou le fait d'en être proche, travaille profondément avec la brièveté. La mort est ce qui vient « mettre un terme à », interrompre brusquement. La brièveté s'appuie en permanence sur des procédés stylistiques de rupture de rythme, de fil conducteur, d'ambiances. L'art de la coupe sied à la mort comme à la brièveté.

Par ailleurs, l'image de la crèche employée ici par Minyana permet de décrire ses petits drames de manière assez juste. Les personnages, comme on l'a vu, y sont figés dans leur destin, agissent dans les limites de leur dénomination, se déplacent très peu, portent sur eux et en eux à la fois toute leur singularité et toute l'humaine condition. Ils ont surtout valeur d'apparition, surgissant nus, dans toute leur simplicité ; ils sont offerts, présentés, comme déposés sur la page. Là encore

---

[543] Compris ici comme « Participation à la douleur d'autrui, fait de ressentir tout ce qui le touche. » *Ibidem.* L'empathie est plus forte que la sympathie, dans une acception courante.

[544] « […] le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant ; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas, comme les années. » Dernières lignes de *Du côté de chez Swann*, Marcel PROUST, Paris, Éditions Robert Laffont, 1987, p. 351.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

on rejoint la métaphore du pictural et du visuel, la disposition des répliques sur la page fait également sens, comme le souligne Philippe Minyana :

> L'organisation de la page est une volupté. On doit voir ton travail d'artisan. Les échanges verbaux ne sont jamais du coup anecdotiques, ils se présentent dans leur nudité, leur brutalité, leur extravagance. Les choses deviennent extravagantes comme dans la vie[546].

Cette « extravagance » peut nous faire penser au sentiment de « l'existence » pour Clément Rosset, qui apparaît toujours comme « non prévue, non programmée, non nécessaire, bref, comme survenant en plus et en trop »[547] :

> […] Aristophane est un de ceux qui ont le plus parfaitement réussi à évoquer cette jubilation qui consiste à se sentir exister, à sentir exister les choses autour de soi, et qui constitue ainsi une sorte de pure dégustation d'existence, je veux dire un plaisir fondé moins sur la considération de la nature des choses qui existent que sur celle du fait de leur existence, sur la pensée qu' « il y a » de l'existence[548].

Ce travail de mise en extravagance des répliques me semble ainsi propice à provoquer cette « dégustation qu'il y a de l'existence ». Au fond de leur crèche, les personnages brefs de Minyana véhiculent, je crois, ce sentiment spécifique qui concourt à les faire gagner en familiarité, comme l'écrit Alain Enjary, lui-même auteur de forme brèves, répondant au questionnaire des *Cahiers de Prospéro* :

> Le personnage, comme dans le conte, les nouvelles de Kafka, Borgès, les films de Keaton, les chapitres de Carroll […] y [dans les formes brèves] est, paradoxalement, encore plus familier et plus abstrait, simple et mystérieux[549].

Les personnages brefs parviennent souvent à gagner en familiarité de par leur simple présence. Chez Minyana, cela passe aussi par toute une série de petits « symptômes » :

> J'aime bien collecter les symptômes, les petits détails qui font qu'on existe : les gens qui toussent, éternuent, se mouchent[550].

Il est vrai que presque tous les personnages des *Drames brefs* sont affectés d'un petit signe extérieur. Or, ces petits symptômes prennent une dimension importante, voire centrale, du fait qu'ils se manifestent au sein d'un format court. La brièveté concourt ainsi à rendre ces personnages sympathiques, quand bien

---

[545] Entretien avec Philippe Minyana du 3 octobre 2006.
[546] IDEM.
[547] Clément ROSSET, *Principes de sagesse et de folie*, *op. cit.*, p. 44.
[548] IDEM, *Ibidem*, p. 45.
[549] Alain ENJARY, « Réponses au questionnaire de Gilles Aufray », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10, *op. cit.*, p. 20.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

même ils ne font que se moucher, tousser, éternuer, etc. On pourrait même dire que plus leur symptôme est anodin, plus leur humanité a des chances de nous atteindre. On peut d'ailleurs à ce propos s'arrêter un instant sur une comparaison assez éclairante entre les personnages des pièces courtes de Beckett et ceux des drames brefs de Minyana. Dans un article sur les dramaticules de Beckett, Renata Modrzewska situe ainsi ces pièces courtes dans l'ensemble de son œuvre :

> L'évolution de ses pièces repose sur le principe de réduction et de concentration. Ses pièces deviennent de plus en plus courtes, concises, condensées. Cette tendance a amené Beckett dans les années soixante à la forme brève, miniaturisée du drame. Beckett lui-même dénomme ses formes à petites dimensions, […] dramaticules, esquisses, pochades, fragments de théâtre, intermèdes, impromptus, etc. ce qui pourrait suggérer quelquefois leur caractère inachevé, improvisé. Par contre, le lecteur attentif s'apercevra tout de suite d'avoir affaire aux œuvres complètes et parfaites dans leur rigueur extrême et dans l'incomparable économie des moyens utilisés[551].

Minyana ne cache pas qu'il s'est fortement inspiré des esquisses, pochades et autres dramaticules de Beckett. Il suffit d'établir quelques comparaisons entre ses *Drames brefs* et les pièces courtes de Beckett pour le montrer. On trouve ainsi les personnages suivants dans les *Drames brefs (1)* :

> *Vieille femme assise devant sa fenêtre. Auprès d'elle, autre vieille, quasiment identique*[552].

Ou dans *Drames brefs (2)* :

> *Dans un fauteuil, assise, à peine visible, une vieille femme (vieilles mains, cheveux blancs)*[553].

Personnages qui ne sont pas sans nous rappeler ceux de Beckett :

> May (M.) : *cheveux gris en désordre, peignoir gris dépenaillé, cachant les pieds, traînant sur le sol*[554].

Ou encore :

> *Vieux visage blême légèrement incliné en arrière, longs cheveux blancs dressés comme vus de haut étalés sur un oreiller*[555].

---

[550] Entretien avec Philippe Minyana du 3 octobre 2006.
[551] Renata MODRZEWSKA, « Dramaticules de Samuel Beckett », in *Acta Universitatis Wratislaviensis*, n° 1300, Wroclaw, 1991, p. 110.
[552] Philippe MINYANA, *Drames brefs (1)*, « Deux », op. cit., p. 29.
[553] Philippe MINYANA, *Drames brefs (2)*, « Quatre. *Deuil* », op. cit., p. 35.
[554] Samuel BECKETT, *Pas*, in *Pas* suivi de…, *op. cit.*, p. 7.
[555] Samuel BECKETT, *Cette fois*, in *Catastrophe et…*, *op. cit.*, p. 9.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Mais si Minyana part des mêmes entités physiques que Beckett, il s'en différencie en les intégrant dans des textes plus concrets, moins froids, avec plus d'humour et de trivialité. Voici par exemple ce qu'il arrive à la « *vieille femme assise devant sa fenêtre* » :

> LA VIEILLE AU RIDEAU.-
> Et ma bouche a bu a bu
> toutes mes larmes amères
> *Petite pause.*
> un jour j'ouvre la porte de la buanderie
> il la niquait
> il avait blessé mon âme[556]

Cet exemple traduit assez bien ce qu'explique Michel Vinaver à propos du « décalage » :

> Le décalage est entre ce qu'on peut attendre, et ce qui en fait survient, au niveau moléculaire : d'une réplique à l'autre et à l'intérieur même des répliques, mais aussi d'une mini-séquence à une autre et ainsi de suite en agrandissant le champ. Le décalage est par essence comique (son emblème est la peau de banane).
>
> […]
>
> Le décalage (mais ça se recale tout aussitôt pour se décaler à nouveau et ainsi de suite) est le principe même qui préside par ailleurs à la jonction du quotidien et du mythique, mais aussi à l'accolement du grave et de l'insignifiant, de l'intime et du large, du pathétique et du neutre, du dialogue individualisé et de l'éruption chorale. Ainsi, il est partout : dans la matérialité du texte, et dans les contenus ; dans le moléculaire et dans les grands ensembles[557].

Il me semble ainsi que c'est bien un accroissement radical de cette technique du décalage[558], entre autres, qui marque le passage des pièces courtes de Beckett à celles de Minyana. Mais plus largement, cette différence entre ces deux auteurs me paraît assez significative d'une évolution des pièces brèves du corpus après Beckett. Après lui, il semble en effet impossible d'aller encore plus loin dans la désincarnation des personnages, et la mathématisation des pièces courtes. J'entends « mathématisation » au sens où Beckett a poussé très loin les procédés de symétrie, de répétition, et de structuration en forme d'équation dans l'écriture de ses pièces courtes. Si un auteur comme Minyana a conservé

---

[556] Philippe MINYANA, *Drames brefs (1)*, « Deux », *op. cit.*, p. 29.
[557] Michel VINAVER, « Mémoire sur mes travaux », in *Écrits sur le théâtre*, vol.2, Paris, l'Arche Éditeur, 1998, pp. 71-72. On peut à ce propos rappeler l'exemple de *Philoctète* développé plus haut, qui traduit parfaitement cette notion de décalage comme matrice centrale d'écriture.
[558] Vinaver ajoute par ailleurs, pour une inscription plus large de ce concept dans l'évolution des écritures théâtrales : « Le décalage est promu facteur de mouvement lorsqu'il n'y a guère à attendre de mouvement des conflits d'idées ou d'idéaux, lorsqu'il n'y a pas espoir de salut. La

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

beaucoup de ces procédés mathématiques dans ses drames brefs, il y a par contre introduit des personnages beaucoup plus singuliers, non plus des termes dans une équation, mais des entités marquées, comme on l'a vu, par leur dénomination, leurs gestes déplacés, leurs petits symptômes, leurs touchantes tentatives d'existence et de communication. Là où Beckett semble parler de l'humanité en général au travers de personnages types, des *exempla*, Minyana choisit plutôt, justement, de passer par le décalage au sens de Vinaver, la singularisation et le concret de ses personnages pour faire surgir l'humain. Si cette évolution est particulièrement visible quand on compare les pièces courtes de Beckett et Minyana, elle est également à l'œuvre de manière générale chez beaucoup d'auteurs du corpus, qui ne peuvent oublier jusqu'où Beckett a mené les personnages dans ses pièces courtes (et longues). Ainsi, il me semble que l'évolution entre les personnages de Beckett et ceux de Minyana est un bon exemple de ce gain de familiarité, dont parle plus haut Alain Enjary, présent dans les textes du corpus.

Mais cette familiarité accrue, cette propension à l'empathie, provient aussi du statut fondamentalement précaire des personnages de format très court. Sans cesse le couperet de la fin peut achever leur existence, car — maxime de la forme courte que l'on retrouvera à l'œuvre dans la représentation — *dès le début la fin est proche*[559]. Le récepteur leur accorde probablement une grande attention, qu'il n'aurait pas immédiatement — ou qu'il perdrait au bout d'un moment — à l'égard de personnages de formes longues. C'est un effet capital du format court : le récepteur est invité à mobiliser fortement son attention, à solliciter immédiatement ses dispositions à s'émouvoir. Parvenir à s'émouvoir de presque rien, en termes de nombre de mots, constitue ainsi un enjeu primordial du récepteur de format court. Cela nécessite de prendre chaque mot au sérieux dans toute la puissance de ses significations, d'envisager l'éventail de connotations qu'il recèle. En ce sens, le personnage de format théâtral court réclame une approche poétique, un souci à fleur de mots, une sensibilité décuplée, de la part du récepteur, sous peine d'y voir

---

comédie se fonde sur un pessimisme radical, sur l'absence d'espoir au sens philosophique. Elle est réponse au désespoir, ou plutôt, rebondissement à partir du désespoir. » IDEM, *Ibidem*.

[559] N'oublions pas aussi que plus généralement : « Le personnage contemporain est marqué par le présent, il est souvent sans passé et sans projets, sans trajectoire. Il arrive qu'il s'installe pour de bon dans un présent du rabâchage ; le passé l'immobilise. L'ellipse lui est familière, il procède par bonds temporels et par moments fugitifs. » Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *op. cit.*, *p.* 24.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

un simple figurant de passage, trop fugitif pour espérer peser réellement. En tout cas, c'est cette voie là qu'il faut suivre si l'on veut avoir une chance de ressentir cette éphémère exposition de la fragilité humaine, quand on rencontre des personnages de quelques mots, comme ceux des *Drames brefs* de Philippe Minyana, des *Cendres et les lampions* de Noëlle Renaude, ou des *Micropièces*[560] de Roland Fichet, sur lesquelles on peut à présent se pencher.

« Je suis »

La différence de taille entre ces *Micropièces*, les *Drames brefs* et *Les Cendres et les lampions*, c'est la longueur. Ce qui marque ces *Micropièces*, c'est qu'elles sont ultra-courtes. La question de la représentation de l'humain par le biais du personnage y est donc encore plus sensible, plus radicalisée, plus aiguë. Car si quelques micropièces peuvent ressembler à certains fragments des *Cendres et les lampions*, elles s'en distinguent de par leur isolement : dans les *Micropièces* il arrive souvent que quelques lignes constituent la totalité du texte. Comme je l'avais signalé plus avant à propos des désirs *d'opus* des auteurs dans certains de leurs ouvrages, les *Micropièces* se composent de plusieurs parties[561]. Celle qui va nous intéresser plus particulièrement s'intitule *Pièces d'identités*[562]. Elle réunit 26 textes très courts et ultra-courts, qui, comme l'indique le titre, ont chacun pour objet de cibler un personnage singulier. L'expression « pièces d'identités » est à prendre au sens juridique (administratif) et théâtral. Il est intéressant d'avoir en tête la définition de l'identité dans le registre du droit, qui correspond aussi au sens le plus courant :

> Le fait pour une personne d'être tel individu et de pouvoir être également reconnue pour tel sans nulle confusion grâce aux éléments (état civil, signalement) qui l'individualisent[563].

Cet enjeu de l'individualisation est en effet au cœur de ces courts textes. Chacun se posant à la fois comme déclinaison de l'identité d'un personnage et comme courte pièce centrée sur ce même personnage. Nous sommes ainsi en

---

[560] Roland FICHET, *Micropièces. Fenêtres et fantômes.*, *op. cit.*
[561] Pour rappel : *Pièces d'identités*, *Croquis*, *Petites valses de mort (dialogues)*, *Clôture-chansons*.
[562] IDEM, *Ibidem*, pp. 13-39.
[563] *Petit Robert. Dictionnaire…*, *op. cit.*

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

présence d'une série de petits portraits *et* de petites histoires, car la conflagration entre les régimes de signification que sont le successif du langage et le visuel est ici extrêmement active. Non seulement à cause du sujet traité, des pièces d'identités, quasiment des photos, mais également de par l'extrême brièveté des textes considérés.

Ces déclinaisons d'identité se font donc de plusieurs manières. La plus simple, et la plus percutante, consiste à placer en tête du texte, comme premiers mots : « Je suis ». Le personnage est ainsi « saisi » d'entrée de jeu, quasiment au sens culinaire du terme. Quelques traits précis, son style de parole, doivent suffire non seulement à nous le rendre présent, mais encore à nous laisser inférer autour de quoi se cristallise son existence. On trouve ainsi : « Je suis l'enfant attaché au pare-choc de la voiture », « Je suis Druv Rakem — ce désir / ce désir pour une étrangère toute ma vie », « Je suis celui qui libère contre de l'argent » « Je suis l'enfant qui a été gagné dans une loterie au Vénézuela », « Je suis Francesco, le petit Francesco qui a été écrasé par un sac poubelle », « Je suis l'enfant qui a donné ses yeux à un petit Américain », « Je suis voleur de courant électrique gratuit », auxquels on peut adjoindre les incipit suivants sans trop forcer cette classification : « Nous sommes 111 millions de jeunes hommes » et « Vous aimez les bonbons ? Je suis une fillette d'expérience »[564]. Il y a ainsi des récits à la première personne (*Bâtons*), des récits avec un narrateur omniscient à la troisième personne (*Attention au chien*), des récits mêlant de manière très libre une ou deux répliques avec du style indirect libre ou de la narration (*Sur le dos les morts*). Le seul point commun, c'est donc que ces textes ont un personnage unique comme centre de gravité, enjeu émotionnel. La déclinaison de leur identité devient ainsi un événement. Il faut bien entendre ici le terme « déclinaison » de manière moins restrictive que dans son usage administratif de forme : nom, prénom, âge, etc. Chaque texte propose en fait une façon de raconter qui l'on est, que ces mots dépliant l'identité soient pris en charge par le personnage lui-même ou qu'un narrateur extérieur s'en charge.

À propos des « Je suis », on peut commencer par noter deux différences entre les personnages visuels des *Drames brefs* de Minyana et les incipit des

[564] Respectivement extraits de : *Pare-chocs*, *La Revenante*, *Libérateur*, *Loterie*, *Sac*, *Yeux*, *Gratuit*, *en trop*, *Bonbons*. Le slash de Druv Rakem vaut pour un retour à la ligne.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Micropièces de Fichet. Si l'on trouvait chez Minyana « L'homme qui lit » ou « la Vieille qui est trop maquillée », on a chez Fichet « Je suis l'enfant qui a donné ses yeux à un petit Américain ». Dans les *Drames brefs* les personnages sont rivés à leur destin dès la page de présentation des différents protagonistes, alors que dans les *Pièces d'identités*, il n'y a plus de présentation des personnages. Nous sommes dans des textes très courts et ultra-courts qui réduisent au minimum vital, à savoir ici au monologue à la première personne, les codes de théâtralité. La fonction de présentation du personnage est décalée dans la première phrase prononcée par ce même personnage. En bref, il se présente, il décline son identité. Mais évidemment, cette première phrase de présentation n'est pas celle qu'on pourrait attendre d'une première prise de parole visant à informer de qui l'on est. C'est la première différence entre les personnages brefs visuels des *Drames brefs* et ceux de ces *Pièces d'identités*.

La seconde réside dans l'importance et l'intensité de ce qui est dit dans ces expressions de présentation. Chez Minyana l'accent est plutôt mis sur des aspects physiques ou d'apparence relativement anodins (le petit homme qui est gros, un détail vestimentaire, etc.), tandis que chez Fichet la phrase prononcée par les personnages est souvent lourde de conséquences pour la vie de ces derniers. Elle dit tout de leur destin, parfois dramatique :

> Je suis l'enfant qui a donné ses yeux à un petit Américain.

Cette phrase n'évoque rien de moins que la violence du trafic d'organe, le déséquilibre entre pays riches et pays pauvres et la marchandisation des enfants, en une dizaine de mots, mais surtout en un souffle, en un trait, en une ligne. Réduction maximale pour connotation maximale[565]. L'image du trait et de la ligne convient assez bien aux formes ultra-courtes : j'y vois l'arc, le tracé de sa flèche et la cible. « Comme le tireur à l'arc dans le zen, je ne vise rien, je m'applique à bien tirer », écrit Michel Vinaver à propos de son théâtre. On pourrait dire au contraire

[565] On pourrait quasiment ici parler d'hypotyposes minimalistes : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante. » Cité par B. Dupriez, « Hypotypose », in *Gradus*…, *op. cit.*, p. 240. Notons par ailleurs que si cette phrase possède déjà sa propre puissance sur la page, on peut imaginer l'impact qu'elle peut avoir en représentation : en 2000, dans les couloirs de la Scène nationale de Saint-Brieuc, la comédienne Angélique Clairand souffle ce texte aux spectateurs qui passent devant elle au cours d'un

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

que les traits brefs de Fichet, s'ils sont bien tirés, cherchent également à atteindre une cible, à toucher juste (le récepteur) :

> Écrire du bref ou du long ce sont des états dans lesquels tu te trouves. Les *Petits chaos*, j'en écrivais un tous les deux jours. […] Il y a des flèches en bois léger qui vont très loin, ce n'est pas parce que le matériel est lourd qu'il va plus loin[566].

Dans ces *Micropièces*, la comédie n'est jamais très loin de la tragédie, elles rôdent ensemble, jouent à se cacher l'une derrière l'autre. Voici ce qu'en dit l'auteur :

> L'endroit de la comédie pour moi c'est celui du style, et du rythme, pas du sujet. Je me sens polarisé par l'inquiétante étrangeté des rapports. Cette inquiétante étrangeté est drôle et tragique. Je pense que le théâtre trame tragédie et comédie. Je n'écris pas de comédie de situation (je pense au mari caché sous la table), mais je trame des micro-destins[567].

Yeux est une bonne illustration de ces micro-destins :

> Je suis l'enfant qui a donné ses yeux à un petit Américain.
> On ne m'a pas demandé mon avis.
> Je ne suis pas très beau, excusez-moi.

On navigue ainsi entre cynisme, humour noir et pitié. *Loterie* et *Sac* fonctionnent sur un matériau similaire dans la mesure où ce sont également des enfants qui racontent leur histoire en quelques lignes. Je les cite en intégralité — c'est un des avantages des formes brèves — pour que l'on ait une idée plus complète de ces textes :

> LOTERIE
>
> Je suis l'enfant qui a été gagné dans une loterie au Vénézuela,
> j'étais le gros lot.
> J'ai échoué dans les bras d'un Danois.
> Le Danois m'a échangé contre un cheval.
> J'ai été élevé au Brésil par deux lesbiennes, une Mexicaine et une Bretonne.
>
> Ô Pétronila, ô Gwenaëlle, ô mes mamans !
> Merci mes douces, mes très douces mamans[568].
>
> SAC

---

déambulatoire de formes brèves. Elle s'avance en marchant, les yeux fermés, à tâtons parmi les spectateurs, et leur murmure le texte à plusieurs reprises.

[566] Entretien avec Roland Fichet du 26 août 2006. Les *Petits chaos* ont été réunis pour une bonne part dans le recueil *Micropièces…*, *op. cit.*

[567] Entretien avec Roland Fichet du 26 août 2006.

[568] In *Micropièces…*, *op. cit.*, p. 26.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> Je suis Francesco, le petit Francesco qui a été écrasé par un sac-poubelle, le petit Francesco qui a été écrasé par un sac-poubelle lâché du septième étage de l'immeuble C de la rue Jean Jaurès à Clichy-sous-Bois, le 1er janvier dans la soirée, excusez-moi.
>
> Ce sont des enfants, ils s'expriment, quoi de plus naturel, ils ne peuvent pas faire de la musique tout le week-end.
>
> Ils ont dit ça les parents, c'est tout.
>
> Quoi de plus naturel, excusez-moi[569].

Là encore humour, légèreté, tragédie et violence, ne sont jamais très éloignés. L'auteur parle ainsi de son approche des personnages où l'humour et la cruauté se rejoignent :

> Je ne manipule pas les personnages pour faire rire d'eux. Même quand ils n'ont que dix lignes je suis attaché à eux […] Peut-être qu'un des boulots de l'écrivain c'est de nommer la cruauté de la vie ; que ce soit sous une forme drôle ou pas c'est secondaire. Je n'ai pas d'objectifs légers et d'autres lourds[570].

Dans ces *Pièces d'identités*, dire qui l'on est revient à dire ce que l'on a vécu. C'est un événement qui a décidé de l'existence de ces personnages, qui l'a façonnée. Ils ne peuvent exister, être, qu'en rapport à cet événement qui les dessine, les enclôt, les condamne. Ce sont des personnages dont l'identité fait en elle-même événement. Personnages et texte sont à la fois tout ça (un événement capital) et *que* ça, comme l'écrit leur auteur dans la préface :

> Des corps fragiles que ça. À Brazzaville, début août 2006 […] trois jeunes danseurs interprètent *En trop*. Dans ce texte, 111 millions de jeunes Chinois expriment leur désarroi : les femmes qui leur étaient destinées ont été tuées à la naissance. […] Des corps fragiles je me dis, voilà ce que c'est, ce que sont ces textes. […] J'ai glané au fil des jours de petits faits flottants, quelques mots, une information, un trait, un visage, un personnage ; c'est de cette matière friable que sont pétries ces figures qui sont aussi de style. Des fantômes, de pauvres hères, des silhouettes aperçues par la fenêtre, saisies au vol. Que ça[571].

Or, c'est dans ce « que ça » que gît une grande part de l'émotion spécifique de la brièveté[572]. On sent bien à quel point la frontière est délicate pour le récepteur entre le « que ça » qui peut signifier énormément et le « que ça ? » qui peut signaler un désappointement.

---

[569] IDEM, *Ibidem*, p. 26.
[570] Entretien avec Roland Fichet du 26 août 2006.
[571] Roland FICHET, *Fenêtres et fantômes*, in *Micropièces… , op. cit.*, p. 9.
[572] Cette existence minimale de la présence humaine, conséquence directe du format très court, n'est jamais bien loin du néant, comme le remarque Luc Tartar, également auteur de formes brèves : « […] c'est par son équilibre au bord du vide que la forme courte s'impose à moi. C'est au point de rupture entre la pièce de théâtre et le " rien " que j'aime travailler. » Luc TARTAR, « Réponses au questionnaire de Gilles Aufray », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10, *op. cit.*, p. 18.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Là aussi, ce laconisme exacerbé n'est pas sans rappeler Samuel Beckett, sans toutefois que l'on puisse en donner la même interprétation :

> Les personnages de S. Beckett […] sont apparus comme des modèles du « rien à dire » ou de la difficulté à articuler un discours logique et cohérent. Parfois, leur mince viatique verbal est apparu comme la faillite du langage dans son entier. Au cours des années soixante-dix, le laconisme a plutôt marqué une difficulté, sociale ou psychologique, à dire plutôt qu'un rien à dire […] Ce n'est pas forcément le cas de textes d'aujourd'hui, où les répliques courtes, d'un seul mot, voire monosyllabiques, relèvent de types de personnages différents […] Cette tendance s'est accentuée à mesure que les auteurs s'autorisaient une parole en lambeaux, obéissant à des principes de rythmes plutôt qu'à des justifications logiques de rattachement à une identité[573].

Certes, mais notons quand même que ces principes de rythme — dans les « Je suis » de Fichet cela est particulièrement sensible — concourent *justement* à définir une identité. En fait, les personnages brefs sont fondamentalement pétris par la langue qui les porte, c'est-à-dire non seulement par un rythme, mais également par des sonorités. Leur identité se construit *à partir* de ces rythmes et sonorités. N'oublions pas que nous avons affaire à des auteurs pour qui l'écriture théâtrale est indissociable d'un travail poétique de la langue. Notons en ce sens la disposition en vers libre des « Je suis » de Fichet, la déponctuation quasi-systématique chez Minyana, et, au contraire, le cadencement impérieux par les virgules des répliques des *Cendres et les lampions* chez Renaude. L'identité de ces personnages — c'est-à-dire ce qui les individualise en tant que tels — est ainsi fondamentalement constituée par la plasticité et les concrétions rythmiques de leur parole.

Dans la raréfaction de la parole, dans ce choix de créer des personnages qui n'ont à dire que ce qu'ils sont puis se taisent, travaille également un mécanisme clef du mode de signification de la brièveté : l'implicite. Le mot est emprunté du latin *implicitus*, qui signifie « enveloppé », puis « sous-entendu », son sens courant est : « qui est contenu dans un discours, une proposition, sans y être énoncé expressément, mais qui s'en tire naturellement par induction ou déduction. »[574] C'est donc dans sa capacité à fabriquer des impulseurs d'implicite que l'on reconnaît un style marqué par la brièveté. La tâche est délicate, comme le précise Benito Pèlegrin :

---

[573] Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *op. cit.*, p. 79.
[574] Dictionnaire en ligne de l'Académie, 9ème édition. http://www.cnrtl.fr

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> La forme brève, en supprimant, ajoute. À vous de combler les vides, de meubler les silences, les interstices. Elle renvoie à un ailleurs, à un hors-texte, et multiplie les chances, les risques de polysémie, de malentendus[575].
>
> […]
>
> De la pyramide du sens total, voici la pointe délicate : savoir choisir ce que l'on montre laisse inférer un savoir choisi[576].

D'où vient aussi que la fonction du récepteur est radicalisée pour ce qui est d'imaginer le paysage du personnage bâti de quelques mots :

> […] le caractère elliptique ou fragmentaire des œuvres, et l'absence d'avenir et d'horizon des personnages, induisent le lecteur à inventer, pour les créatures de fiction autant que pour lui-même, des développements et des « suites » qui favorisent […] la création de « places ». […] certaines façons de raconter aujourd'hui sont autant d'invitations à des prolongements, à des suites purement imaginaires qui sont aussi des supports à des formes d'écho affectif[577].

En effet, cette grande place laissée au récepteur permet à ce dernier d'investir affectivement le destin des personnages. Ce phénomène est de surcroît démultiplié de manière inversement proportionnelle à la longueur du texte : moins on nous en dit, plus on est poussé à compenser les vides, à condition toutefois que ce qui est dit soit suffisamment stimulant. Dans les « Je suis » de Roland Fichet, dans les *Drames brefs* de Minyana, l'empathie pour le personnage se fonde sur la cristallisation d'une situation humaine touchante faisant appel aux réactions émotives les plus immédiates du récepteur. Pour autant, ce n'est pas le pathos qui est privilégié par les auteurs, mais une stratégie de contournement discret de ce dernier. Chez les deux auteurs, l'humour provoque ce léger éloignement du pathos. De plus, chez Minyana, la souffrance, la plainte sont toujours rendues comme dissonantes par la légère trivialisation, et chez Fichet l'absurde ou le cocasse de la situation tragique viennent alléger le poids du drame qui se dit. Dans *Les Cendres et les lampions*, c'est de l'accumulation de singularités, de micro-destins, de ce fauchage incessant des humains, que naît l'émotion de la disparition. Pour ces trois exemples, ce qui est sûr, c'est qu'il n'y a pas besoin d'un personnage développé pour être touché. Les trois auteurs choisissent des stratégies où l'acuité d'attaque dans l'humain est susceptible de provoquer l'émotion. Le « toucher juste », que nous développions dans le chapitre précédent,

---

[575] Benito PELEGRIN, « Rhétorique du silence : X=S+Z », *Les Formes brèves*, Actes du Colloque International de la Baume les Aix, 26-27-28 novembre 1982, organisé par Benito Pèlegrin, Université de Provence, 1984, p. 68.
[576] IDEM, *Ibidem*, p. 69.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

peut également être employé à propos de cette préhension de l'humain[578]. Il est important d'entendre les deux sens de cette expression : « toucher juste ». D'une part en termes de pertinence, de justesse de l'angle d'attaque, d'autre part en termes de mesure : il s'agit de toucher juste assez. L'humain, pour les auteurs dont on a parlé, ne se laisse saisir qu'à cette double condition que le texte présente le bon angle de saisie à sa juste intensité.

[577] Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *op. cit.*, p. 134.
[578] Par rapport au chapitre précédent, on pourrait dire que l'humain constitue le réel du personnage.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

TROISIÈME PARTIE

LES REPRÉSENTATIONS DES TEXTES THÉÂTRAUX BREFS : L'EXEMPLE DES *NAISSANCES*

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

L’objectif de cette dernière partie est de permettre au lecteur de saisir les enjeux principaux qui traversent les modalités de représentation des textes brefs dans le système théâtral actuel français. Quel type d’accès aux écritures théâtrales brèves contemporaines ce système propose-t-il au public ? Comment s’y posent les questions de production, mise en scène et réception des textes théâtraux brefs ? Je propose d’établir dans un premier temps un aperçu des problématiques générales avant de développer l’exemple des *Naissances*, projet théâtral de onze années (1991-2002) largement construit autour de la question des représentations des textes brefs.

I – Problématiques de représentation des textes théâtraux brefs

1 – Ambiguïtés du format court

Un risque consumériste ?

Si la situation des auteurs s’est améliorée depuis la fin des années 1970, et si la visibilité de leurs pièces a considérablement augmenté (tant au niveau éditorial qu’au niveau du nombre de représentations), le sentiment d’un écart avec le public

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

reste néanmoins tenace. L'univers du texte de théâtre contemporain demeure encore assez clos sur lui-même malgré l'augmentation très nette de sa capacité à toucher des publics traditionnellement écartés de l'offre théâtrale. Dans ce cadre, les formes brèves permettraient-elles un accès facilité aux écritures contemporaines ? C'est en tout cas l'avis d'Yves Gourmelon qui peut écrire à propos des *Brèves du Terral* (au Théâtre du Chai du Terral à Montpellier) :

> Les auteurs qui tentent d'inventer la littérature dramatique de leur temps restent entièrement ignorés des usagers du théâtre, dans leur majorité. […] en produisant des pièces courtes, en en présentant plusieurs dans une même soirée, on [peut] montrer un peu la diversité de la dramaturgie moderne, faire entendre les registres contemporains de l'écriture théâtrale, les nouvelles constructions dramatiques, l'incessante remise en question de la notion de dialogue et de personnage, donner en somme un aperçu de tout un domaine dramatique (dans le cadre ludique d'une soirée composée), en faisant ainsi circuler un répertoire, des noms et des sensibilités[579].

Pour illustrer ces propos, il est plus facile de faire la démarche d'aller voir *Contention* (moins de trente minutes) que *Violences* (minimum trois heures) de Didier-Georges Gabily, pour un spectateur qui ne suit pas de près les évolutions de l'écriture théâtrale contemporaine[580]. En ce sens, les formes brèves peuvent jouer le rôle de banc d'essai : le spectateur vient goûter, essayer, se faire une opinion sur une écriture qui lui est inconnue. Peut-être alors que le spectateur qui prend le petit « risque » d'aller voir *Contention* aura envie d'aller voir *Violences*. Mais l'ambition des représentations de textes brefs se limiterait-elle à « donner un aperçu » de tout un « répertoire » de « noms » et de « sensibilités » dans un « cadre ludique » ?[581] Jean Boillot, à propos du festival de formes brèves qu'il organise, est conscient de ce glissement possible vers le régime du zapping :

> Le danger qui guette *Coups de Théâtre*, et qu'appelle la forme courte, serait une attitude « consumériste » du spectateur : que ce festival se transforme en « Fast-théâtre », et qu'on n'y voie qu'une anthologie des écritures contemporaines, sans reconnaître dans chacune de ces brèves, une œuvre à part entière. La forme courte devrait trouver sa propre place justifiant ainsi une sortie de théâtre court[582].

Certes, ce risque existe pour le spectateur, de circuler d'un spectacle à l'autre en ne prenant pas la peine et le temps de se reconcentrer pour chaque

---

[579] Yves GOURMELON, « Quelques expériences de formes courtes » in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10, *op. cit.*, p. 110.
[580] Didier-Georges GABILY, *Contention*, in *Théâtre contre l'oubli*, *op. cit.* ; *Violences*, *op. cit.*
[581] Sur ce point, Daniel Lemahieu est encore plus sévère quand il parle de « manipulations d'auteurs vivants » et de « zoo d'animaux en voie d'extinction » dans « Dispute, deuxième lettre », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10, *op. cit.*, p. 31.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

nouvelle proposition. D'autant que si un spectacle ne nous atteint pas, il est plus facile de relâcher notre attention en sachant qu'il y en a d'autres ensuite. Toutefois, cette multiplicité des propositions peut aussi constituer l'atout principal d'un spectacle de formes brèves à condition que le spectateur ait la possibilité et la capacité de se reprendre son souffle entre chaque forme. Cette variété consubstantielle aux spectacles de formes brèves n'est d'ailleurs pas nouvelle, comme en témoignent ces propos d'un journaliste au sujet du Grand-Guignol :

> Ces spectacles nombreux et coupés sont fort agréables. Si une pièce vous déçoit vous êtes sûr d'être plus heureux en écoutant la suivante. Si vous avez peur vous songez que tout à l'heure vous rirez bien. Ce massage de l'esprit, cette douche écossaise pour l'imagination ont je ne sais quoi d'hygiénique. […] On sort du Grand-Guignol beaucoup moins *flapi* que l'on ne ressort de spectacles plus homogènes[583].

Car c'est bien dans la façon de penser la poétique du multiple, la nature des enchaînements spectaculaires, et la place du spectateur au sein de ces agencements, que se joue un des enjeux principaux des représentations des formats courts.

Le rapport au degré d'investissement

La seconde question qui peut se poser aux différentes étapes de création d'un spectacle de formes brèves[584], c'est celle du degré d'investissement : jusqu'où peut-on (ou faut-il) investir (et s'investir) dans une forme de quelques minutes ? Cette idée d'investissement doit s'entendre autant au niveau financier, qu'au niveau du temps consacré aux répétitions, mais également dans sa dimension artistique : jusqu'où metteur en scène et comédiens sont-ils prêts à mener la recherche pour créer une forme qui n'apportera généralement que peu de retour symbolique et de reconnaissance de la part des pairs, du public ? Ce souci du rapport — du *juste* rapport — entre l'investissement fourni et la durée du

---

[582] J. BOILLOT, « Quelques expériences de formes courtes », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10, *op. cit.*, p. 108.

[583] Propos rapportés par Agnès PIERRON, in *Le Grand Guignol le théâtre des peurs de la Belle Époque*, édition établie par Agnès Pierron, Paris, Robert Laffont, 1995, pp. XIII-XIV.

[584] Je rappelle de nouveau que j'entendrai ici l'expression « formes brèves » comme désignant les textes brefs présentés plus avant ou bien leur représentation scénique. Mais en aucun cas je n'utiliserai cette expression de « formes brèves » pour désigner l'ensemble des productions fondées sur des formats courts. Mon propos est bien de rester centré sur les textes brefs appartenant au corpus étudié.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

spectacle doit être abordé en distinguant les plans d'investissement : il y a d'un côté les moyens et le temps de travail et de l'autre l'intensité du travail artistique en lui-même. Ainsi, à en croire Frédéric Fisbach et Robert Cantarella, deux des metteurs en scène des *Naissances*[585], le fait de monter un texte bref ne change pas fondamentalement leur rapport au travail. Frédéric Fisbach explique ainsi son positionnement :

> Concernant le format des pièces, je n'ai pas du tout le sentiment de travailler sur des formes courtes ou des petites formes. Quand je monte le texte de Jon Fosse, *Dors mon petit enfant*, je suis devant un grand texte, un grand texte de 17 minutes. C'est d'autant plus vrai que le rapport au temps de la représentation est extrêmement relatif. C'est l'œuvre qui se donne elle-même son propre temps. Une œuvre de 17 minutes peut happer et donner l'impression de passer beaucoup de temps avec elle. Mon travail n'est pas altéré par cette question du format. Ce qui change mon travail c'est l'articulation avec les autres propositions. Il faut trouver à chaque fois le juste montage et la bonne rythmique, laisser le texte résonner le temps qu'il faut[586].

Et Robert Cantarella :

> Que j'aie à mettre en scène un texte de quatre pages ou de cent cinquante pages je me pose systématiquement les mêmes questions sur les structures dramatiques. Est-ce qu'il y a une montée ? est-ce que c'est plat ? est-ce qu'il y a un paysage accidenté ? est-ce qu'il faut que ça aille vers une résolution ? est-ce que, au contraire, il faut atteindre un endroit qui ne bougera plus ? [587]

Mais en dehors de ce projet *Naissances*, on peut citer Philippe Adrien qui résume sans doute assez bien l'état d'esprit de nombreux metteurs en scène qui travaillent sur une forme brève. Il s'exprime ici dans le cadre de ses activités pour les *Rencontres de la Cartoucherie* au Théâtre de la Tempête :

> Lorsque je mets en scène dans le cadre des *Rencontres*, je me sens tout particulièrement libre et léger. L'œuvre est brève, le temps de travail et la période d'exploitation également (une dizaine de répétitions et quatre représentations). Plus encore que dans notre pratique courante, l'éphémère est ici roi. Dans ces conditions, sommes-nous mobilisés avec la même intensité ? Rien de moins sûr. Mais l'expérimentation et le jeu y gagnent[588].

On retrouve dans ces propos cet aspect laboratoire des pièces brèves que nous évoquions dans la première partie de cette étude. Cette remarque de Philippe Adrien n'est d'ailleurs pas contradictoire avec ce qu'expriment Fisbach et

---

[585] Cf. infra p. 228.
[586] Entretien avec Frédéric Fisbach du 4 avril 2003. F. Fisbach a monté *Dors mon petit enfant* de Jon Fosse dans le cadre du spectacle *Naissances et chaos* en 2001 au Théâtre Gérard Philipe Centre Dramatique Nationale de Saint-Denis.
[587] Robert CANTARELLA, « Un endroit où d'habitude je ne peux pas faire de théâtre », in *Folles Pensées*, journal du Théâtre de Folle Pensée, tiré à part, Nïmes, juin 1998, p. 12.
[588] Philippe ADRIEN, « Quelques expériences de formes courtes », *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10, *op. cit.*, p. 108.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Cantarella : les *Naissances* sont également vécues par eux comme un lieu d'expérimentation. Cela est très clair pour Robert Cantarella qui a formulé à de nombreuses reprises le fait que ce projet lui permettait d'excéder les limites traditionnelles des conditions de travail et de représentation, comme en témoignent ces propos :

> Quand nous arrivions dans une Scène Nationale comme celle de Saint-Brieuc, nous provoquions forcément du désordre : dépassement des horaires, transformation des lieux du théâtre, déplacement du public, occupation du théâtre toute la nuit… […] Mais si dans les théâtres l'artiste est seulement autorisé à venir déposer son geste dans les bornes prévues, il est assigné et son travail est évidemment menacé[589].

D'un point de vue plus matériel, quand on passe en revue différents spectacles de formats courts, c'est bien vers une légèreté des moyens scéniques que se tournent les metteurs en scène (tant au niveau scénographique[590], qu'au niveau des costumes, des accessoires, de l'éclairage). Il n'est donc pas étonnant que les textes théâtraux brefs — suivant en cela le mouvement général des textes plus longs — fassent souvent l'objet de mises en lecture, de mises en espace, d'une unique présentation, rapide à préparer, peu onéreuse[591]. Les temps de répétition sont aussi, logiquement, proportionnels à la durée de la forme : aucune équipe ne va répéter plus d'un mois à plein temps pour créer un spectacle de format court ou très court. Dans cette même logique économique, il y a souvent peu d'acteurs à jouer dans un spectacle de petite durée. Dans de nombreux cas, on peut retrouver les mêmes comédiens au cours d'un spectacle de formes brèves, ceux-ci passant d'un rôle à l'autre, d'un lieu à l'autre, ce qui permet ainsi de jouer

---

[589] Entretien avec Robert Cantarella du 13 février 2002.

[590] Certains metteurs en scène rusent avec les contraintes financières de la production en montant leur forme brève dans le décor d'un autre spectacle, ou en se servant de l'espace et des accessoires à disposition dans — ou à proximité — du lieu de représentation. Je pense ici particulièrement à la mise en scène de Cédric Gourmelon, intitulée *La Nuit*, lors du Festival « Mettre en scène » en 2000, au Théâtre National de Bretagne, d'après des textes d'Hervé Guibert, Jean-Luc Lagarce, Luciano Bolis, et Samuel Beckett. Pour *Cap au pire*, le texte de Beckett, une bonne centaine d'accessoires, de toute nature, disponibles en coulisses et en loges étaient apportés sur le plateau, qui se transformait alors en un gigantesque capharnaüm, puis ré-emportés en coulisse avant la fin du texte.

[591] « Toutes ces expériences [de lectures-spectacles] déportent l'acteur loin de la " construction du personnage " pour le faire agir comme " carrefour de paroles ". Pour Noëlle Renaude, l'écriture contemporaine postule une nouvelle disponibilité de l'acteur qui renonce à une émotion toute faite pour aller à la découverte du secret de l'écriture de l'auteur. […] Le comédien est convoqué à l'endroit même du travail de la langue. Henri Meschonnic a montré dans sa *Critique du rythme* que le rythme n'est pas au-dessus du sens syntaxico-sémantique, mais qu'il le constitue. Trouver un rythme pour le texte à jouer, c'est trouver un sens. » Denise SCHRÖPFER, « La lecture-spectacle dans l'entre-deux de l'écriture et de la représentation scénique », in *Études Théâtrales*, n° 24-25, *op. cit.*, pp. 228-229.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

parfois près d'une dizaine de textes avec une seule équipe de 2 ou 3 comédiens. Ainsi *La Baignoire et les deux chaises*[592], ensemble de pièces courtes monté au Théâtre du Rond-Point à Paris en janvier 2005. Le spectacle était le résultat d'une commande d'écriture de Jean-Michel Ribes, donnant lieu à un mois de représentations avec un metteur en scène et trois acteurs sous forme de feuilleton théâtral au décor minimal, comme précisé dans le titre. Toutefois, ces questions de temps de travail et d'investissement financier sont un peu plus complexes qu'elles n'en ont l'air du fait que les formats courts sont toujours joués au sein d'un ensemble. Ainsi, l'accumulation des moyens et temps de travail nécessaires pour chaque forme finit par équivaloir ce qui aurait été nécessaire pour un format long.

On pourrait dire en définitive qu'il est difficile pour les acteurs du système de production[593] des formes brèves d'envisager les questions autrement que sous l'angle de ces deux phrases : « le temps c'est de l'argent » et « le spectateur en veut pour son argent ». Jean Boillot, organisateur du festival Court Toujours (anciennement Coups de Théâtre) à Poitiers, penche en ce sens quand il écrit :

> Nous avons considéré qu'un texte ou un spectacle doit être qualifié de court à partir du moment où il ne peut plus constituer une « sortie théâtrale » (c'est-à-dire quand un programmateur a l'impression que le public « n'en a plus pour son argent »), et où on doit le regrouper avec d'autres en programme[594].

L'adéquation entre la durée du spectacle et ce que le spectateur va « se mettre sous la dent » constitue une donnée centrale de la problématique de représentations des formes brèves. Les futuristes l'avaient bien compris qui poussaient — beaucoup par provocation — la brièveté dans ses ultimes retranchements, avec, par exemple, des morceaux où tout le spectacle se résumait au passage d'un chien de cour à jardin[595]. Mais les formes théâtrales brèves de notre époque ne jouent plus de cette puissance potentielle de provocation[596]. Celles que nous étudions puisent leur force dans le travail poussé effectué sur la langue, aux confins du dramatique et du poétique.

---

[592] Du 14 janvier au 12 février 2005, 5 programmes en alternance, avec une intégrale le 12 février. Mise en scène : Gilles Cohen. Comédiens : Pierre Aussedat, Philippe Hérisson, Marie Vialle.
[593] Je n'exclus pas les artistes de ce système.
[594] « Quelques expériences de formes courtes » in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10…, *op. cit.*, p. 107.
[595] Voir Francesco CANGIULLO, *Pas même un chien*, in *Théâtre futuriste italien*…, *op. cit.*, p. 71.
[596] Celle-ci serait plutôt à chercher du côté des performances en arts plastiques ou dans certaines formes de théâtre d'intervention.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

L'horizon d'attente

La question de l'horizon d'attente du spectateur se révèle donc décisive pour sa bonne saisie des formes brèves. Il est difficile d'avancer des certitudes sur ce terrain, mais on peut sans doute dire que le peu de durée est souvent associé — même inconsciemment — dans nos esprits, à l'idée que le texte et la forme proposés n'équivaudront pas en intensité ce qui peut être transmis dans une forme longue. Face aux spectacles de peu de durée, un doute préalable peut être ressenti par les spectateurs sur la densité de l'expérience qu'ils sont susceptibles de traverser. Il nous est parfois difficile de concevoir qu'en dessous d'une certaine quantité (durée), un certain niveau de qualité (intensité, densité) puisse être possible. Sans doute s'agit-il là d'une habitude dans la pratique de spectateur qui est la nôtre : nous ne sommes pas formés à jouir pleinement de la forme théâtrale brève. Nos modes de perception de la représentation théâtrale sont indexés aux codes de la forme longue. Nous sommes les usagers de la sortie au théâtre, qui se prévoit, qui constitue une soirée à part entière. Les processus réceptifs qui s'enclenchent en nous lors d'une représentation se font à l'échelle de la forme longue (celle d'une heure trente, deux heures environ). Autant sommes-nous relativement aptes à profiter d'une forme très longue (plus de 2h30, 3h), autant restons-nous relativement démunis quand il s'agit de se rendre réceptifs à une forme de quelques minutes. L'extension de la durée du spectacle nous laisse le temps de nous adapter, mais la réduction de cette durée peut davantage nous déstabiliser, car elle réclame une concentration *immédiate*, un saut intégral et à pieds joints dans la proposition théâtrale pour avoir une chance d'y entrer véritablement. Dans les représentations en série, l'enchaînement des textes peut alors provoquer chez le spectateur une attention flottante, qui, si elle est moins problématique dans une forme longue — car on peut toujours se reconcentrer quelques instants plus tard — a des conséquences rédhibitoires dans une représentation de quelques minutes. Là où dans une forme longue on manquerait simplement un moment du spectacle, dans une série de formes brèves c'est tout un texte qui peut complètement nous échapper.

Mais il ne faut cependant pas oublier que ces ambiguïtés inhérentes aux représentations des formes brèves poussent les concepteurs, metteurs en scène,

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

producteurs, comédiens, à inventer de nouveaux rapports au public. C'est à présent sur ces rapports qu'il faut se pencher.

2 – Le théâtre secoué par la brièveté

Dans ou en dehors des théâtres ?

Les textes brefs étudiés plus avant sont écrits par leurs auteurs généralement en vue d'être joués dans des conditions de représentation où ils auront toutes les chances d'être écoutés, perçus dans leurs infimes détails, où le spectateur sera à même de rencontrer leur littérarité, la finesse de leur dramaticité brève. L'intensité littéraire particulière que les auteurs impulsent à leurs formes brèves réclame des conditions de réception idoines sous peine de passer à côté d'une grande part de l'intérêt des textes les plus fins (que l'on pense au travail spécifique effectué à l'échelle des mots). Cette littérarisation accrue des formes brèves pose quelques questions qui traduisent assez bien les difficultés — mais aussi tout l'intérêt — qu'il y a à monter ces formes aujourd'hui.

La difficulté principale semble reposer sur le fait suivant : les formes brèves ont toujours été représentées à la fois *dans* et *en dehors* des théâtres. Cette distinction reste d'importance à notre époque, car en dehors des théâtres, essentiellement donc dans ce qu'on appelle le théâtre de rue, sur les places publiques, il est courant — et cela ne pose pas de problème aux spectateurs — de jouer des formes de 5, 10 ou 20 minutes sans rien avant ni après (ce que j'appelle des représentations solos). Le public est *de passage*, ces formes supportent d'être prises et abandonnées en cours de route. Il n'en va évidemment pas de même dans les théâtres où les spectateurs sont conviés pour une séance codifiée (billetterie, contrôle, représentation dont la durée dépasse une heure en général, sortie, possibilité de boire un verre). Or, comme nous l'avons vu dans la première partie, l'abandon des formats courts en tant que formes de jointure constitue la principale évolution de leurs modes de représentation. La pratique de l'ouverture, de

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

l'intermède et de la clôture ayant été globalement délaissée[597], il ne reste plus pour les formes brèves, représentées dans les théâtres, que deux modes d'existence : la série ou le solo.

Les représentations en série (que j'appelle aussi « en chapelet ») désignent l'agencement de plusieurs formes brèves produisant, au bout du compte, des spectacles assez longs (en général au minimum 1h30, et parfois toute une nuit)[598]. C'est de loin le mode le plus répandu.

Les représentations solos consistent à représenter une seule forme brève, sans rien avant ni après. Je n'ai trouvé qu'un seul exemple de cette pratique. Il s'agit des *Petits chaos* représentés dans le cadre du spectacle *Le Chaos du nouveau* (voir plus bas les *Naissances*) qui se jouaient dès 17h au théâtre de La Passerelle à Saint-Brieuc — les autres spectacles étaient représentés le soir sur le mode sériel/déambulatoire — et qui plaçaient quelques spectateurs (de deux à cinq, rarement plus, mais il est arrivé qu'il n'y en ait qu'un) face à un acteur ou un marionnettiste interprétant un très court texte de Roland Fichet dans un espace généralement confiné (un petit castelet pour le marionnettiste Renaud Herbin par exemple). Il n'y a rien de très étonnant à cet état de fait : dans un système conçu pour les formes longues, ni les spectateurs, ni les auteurs, ni les artistes de la scène, ni les programmateurs ne sont suffisamment convaincus de la puissance artistique potentielle d'une forme d'une dizaine de minutes pour mettre en place des sorties de théâtre court fondées sur des représentations solos[599]. Au cours

---

[597] Quelques cas subsistent néanmoins : en 1998, Julien Bouffier, metteur en scène en résidence à la Scène Nationale de Sète, avait commandé un « feuilleton théâtral » à Joseph Danan. Le texte, intitulé *Lendemain*, était constitué de 6 brefs épisodes destinés à être joués en levers de rideau pendant la saison 1998-1999. Quatre d'entre eux ont finalement été représentés. Par ailleurs j'ai déjà cité l'exemple du prologue de *La Dispute* en 1976 par Chéreau et Regnault.

[598] Par exemple la représentation de *La Nuit des Naissances* du Théâtre de Folle Pensée en Avignon en 1993.

[599] La majorité des metteurs en scène doute que monter en solo un texte de format court ou très court puisse constituer un geste artistique d'une intensité comparable à celle que peut produire un format long. Stanislas Nordey déclare ainsi préférer les moyens formats, de 40 à 50 minutes, pour lesquels il lui paraît plus simple de faire venir le public et de réaliser une mise en scène où son travail puisse se déployer véritablement. « Je crois beaucoup au moyen-métrage, si l'on reprend les termes du cinéma. Quand on fait des choses très courtes, on peut avoir la tentation d'écrire des sortes de pochades, d'esquisses. [...] Je crois que le moyen-métrage [au théâtre] laisse le temps aux acteurs de développer une fable, une écriture, une matière. » Entretien avec Stanislas Nordey des 29 février et 2 mars 2000. Stanislas Nordey a monté *Tabataba* de Bernard-Marie Koltès et *Mirad un garçon de Bosnie* de Ad de Bont, qu'il considère comme des moyen-métrages (40, 50 minutes). Frédéric Fisbach estime pour sa part qu'il n'aurait jamais pu monter *Dors mon petit enfant*, de Jon Fosse, en dehors du projet des *Naissances*, c'est-à-dire autrement qu'intégré dans une série (en 2001 lors de la dernière phase des *Naissances* intitulée : « Naissance et chaos ») : « Dans l'état

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

d'une saison théâtrale, les moments de représentations de formes brèves sont toujours présentés comme « exceptionnels »[600], au sens premier de : « faisant exception à la règle », d'où l'écrasante présence du mode festival pour représenter ces textes[601]. La règle étant que ce sont les formes longues qui constituent la normalité, la mesure-étalon. Présenter des formes brèves en mode solo, c'est-à-dire les considérer comme œuvres autonomes, impliquerait donc déjà de sortir les formats courts du régime de l'événement pour les réintégrer dans le fil normal de la saison. Toutefois, le rapport du spectateur à une unique forme brève existe bien, mais de manière occasionnelle, non organisée et souvent fortuite. C'est en effet sa compatibilité avec le mode chapelet qui le rend possible : certains festivals laissent la liberté au spectateur de suivre une seule forme au cours d'une soirée ou d'une journée de spectacles courts[602]. Mais le phénomène reste très marginal, car peu de spectateurs sont prêts à effectuer cette démarche. Quelles sont alors les conséquences de la représentation en chapelets, qui constitue donc la pratique majoritaire, sur la mise en scène et la réception des textes brefs ?

---

actuel du théâtre, de la production, *Dors mon petit enfant* est un texte immontable. Non pas pour ce qu'il est, mais parce qu'aujourd'hui monter pour soi seul un texte de 17 minutes c'est impossible. » Entretien avec Frédéric Fisbach du 4 avril 2003, réalisé par Maud Bernard-Griffiths et Alexandre Koutchevsky.

[600] L'insistance sur le caractère événementiel des représentations des textes brefs permet de faire venir un public qui ne se serait peut-être pas déplacé pour venir voir une seule pièce longue d'un auteur peu connu. S'il y a dix auteurs peu connus, le spectateur estime qu'il multiplie ses chances de rentabiliser sa prise de risque esthétique. Par ailleurs, on peut aussi venir voir une série de formes brèves d'auteurs parce que l'on connaît un seul de ces auteurs : cet effet d'entraînement à la découverte — sorte d'effet ricochet propre aux festivals — a des conséquences non négligeables sur le nombre de spectateurs qui se déplaceront au spectacle. Notons aussi que cet effet d'entraînement fonctionne grâce au nom des metteurs en scène ou des comédiens. Un metteur en scène ou un comédien renommé peuvent faire bénéficier un auteur inconnu d'un a priori favorable s'ils s'emparent de son texte.

[601] Par exemple le festival « Court toujours » organisé par Jean Boillot avec la Scène Nationale de Poitiers depuis une dizaine d'années (cf. www.letheatre-poitiers.com) qui se déroule sur trois ou quatre jours. Ou l'Aire libre, à Saint-Jacques de la Lande, près de Rennes, qui organise aussi depuis plusieurs années des « soirées courts spectacles » ou, comme en juin 2006, le « jour le plus court » qui proposait des spectacles brefs du matin au soir en plusieurs lieux de l'Ille-et-Vilaine. Voir aussi pour une liste plus complète : « Quelques expériences de formes courtes » in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10, *op. cit.*, pp. 107-114.

[602] Je pense notamment aux manifestations déjà citées de *Court toujours* à Poitiers et du *Jour le plus court* à Saint-Jacques de la Lande, auxquelles j'ai assisté, mais c'est globalement le principe adopté par beaucoup de festivals de formes brèves, comme *30 minutes 30 secondes Les rencontres du court* organisé par la compagnie des Marches de l'été (Jean-Luc Terrade) pour la première fois en 2004 (la compagnie est au Bouscat, en Gironde). Cette manifestation présente plusieurs formes courtes contemporaines issues des disciplines suivantes (*Rencontres* de 2007) : théâtre, danse, théâtre lyrique, théâtre d'objet, cirque, musique, cinéma et performance. Source : http : //www.marchesdelete.com

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Délocalisation des espaces de représentation

La réponse la plus intéressante, peut-être, à cette question, consiste à voir dans ce mode de représentation en série une dynamique de *délocalisation des espaces de jeu*. En effet, quelles sont les possibilités concrètes de représentation qui s'offrent au programmateur et/ou au(x) metteur(s) face à une série de textes brefs ? Ou bien toutes les formes sont jouées les unes à la suite des autres dans la grande salle face aux mêmes spectateurs — comme on le ferait pour une séance cinématographique de courts-métrages —, ou bien le public est séparé en petits groupes, et, en ce cas, le champ des possibles s'élargit. En effet, cette seconde hypothèse implique généralement plusieurs espaces de représentation au sein du bâtiment théâtre, car il est nécessaire de jouer en simultané plusieurs spectacles si l'on veut que l'ensemble du public puisse assister au plus de formes possibles. Il s'agit donc de déborder la salle traditionnelle pour faire théâtre de la cave au grenier. À partir de cette configuration qui multiplie les espaces spectaculaires, deux modes de circulation peuvent être proposés au public. Le mode déambulatoire : les spectateurs sont invités à suivre un parcours comprenant un certain nombre de spectacles, ils sont guidés à travers le théâtre de lieu en lieu, de forme en forme. Les groupes de spectateurs se croisent, et, au bout du compte, chacun a pu voir à peu près les mêmes spectacles mais dans un ordre différent. Autre possibilité moins contraignante pour le public, le mode vagabond, où les groupes de spectateurs ne sont pas pré-constitués, où chacun est libre d'assister au spectacle qu'il souhaite, à des horaires précis, construisant ainsi son propre parcours au rythme qui lui convient. C'est le mode le plus courant, très présent dans les festivals. Dans tous les cas de figure des représentations en chapelet se posent les questions suivantes : comment penser les enchaînements et les transitions ? et comment faire pour que le phénomène d'accumulation de spectacles courts n'efface pas la singularité de chaque proposition ? En choisissant d'imposer le mode déambulatoire aux spectateurs, les concepteurs des spectacles *Naissances* ont répondu à leur manière à ces deux questions. La plupart du temps, les festivals optent pour la position inverse, à savoir que c'est au spectateur de construire ses enchaînements, ses pauses, son parcours. Chaque spectateur élabore son programme personnel en fonction du temps dont il dispose, de ce qu'il souhaite voir, etc. On peut donc observer ici une frontière assez nette

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

entre les organisateurs/artistes qui choisissent de prendre en charge la *poétique du parcours*, et ceux qui laissent cette question au libre arbitre des spectateurs.

Mais il est également possible de représenter les formes brèves à l'extérieur du théâtre. Je citerai rapidement deux projets qui ont poussé particulièrement loin cette délocalisation de l'espace de représentation. Le premier s'intitule *Embouteillage*. J'ai déjà évoqué le recueil des textes[603] à partir desquels a été monté ce spectacle où les spectateurs étaient invités à monter à bord de voitures en compagnie d'un comédien. Anne-Laure Liégeois explique pourquoi elle a choisi ce mode de représentation :

> La voiture m'offrait la possibilité de poursuivre ma recherche en direction du spectateur — explorer le rapport du spectateur à l'acteur (et vice versa) dans un lieu de grande proximité, et aussi, appréhender un nouveau type de rapport : celui du spectateur au spectateur. […] En février 2000, La Ferme du Buisson m'a invitée à tenter un « échantillon » […] Cette expérience m'a enseigné que les voitures ne devaient pas être scénographiées, que les textes inventaient eux-mêmes l'espace […] Dès lors il ne pouvait plus être question de *théâtre de rue*, mais de *théâtre de route*[604].

Nous détaillerons dans le chapitre sur les *Naissances* cette particularité de la petite jauge et de l'espace confiné qui est une caractéristique de beaucoup de représentations de textes brefs. Cette recherche d'un rapport singulier, intime, au spectateur, constitue également un des points d'appui principaux des spectacles *Folles pensées en Côtes d'Armor* réalisés en février et mars 2001 dans trente communes du département. Les textes courts mis en scène par Annie Lucas étaient de Roland Fichet, issus des *Petites comédies rurales* et des *Petits chaos*[605]. Plusieurs semaines avant les spectacles, une comédienne et une chargée de production[606] étaient allées rencontrer les habitants des villages pour voir s'ils accepteraient d'accueillir chez eux une représentation[607]. Au bout du compte, les spectacles se sont déroulés dans des lieux aussi divers que la salle du conseil municipal, le salon d'un habitant, l'arrière-salle d'un café, ou une cidrerie. À chaque fois les comédiens et la metteure en scène devaient réinventer la bonne

---

[603] Voir supra p. 67.
[604] Anne-Laure LIEGEOIS, « Genèse », in *Embouteillage*, *op. cit.*, p. 204. Anne-Laure Liégeois, a écrit en 1999 à trente-deux auteurs pour leur proposer le mot « embouteillage ». vingt-cinq ont répondu.
[605] *Op. cit.*
[606] Angélique Clairand et Amélie du Payrat.
[607] C'était également l'occasion de mener avec eux un entretien dont plusieurs extraits sonores seraient ensuite réutilisés durant les spectacles.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

façon d'occuper les espaces. Fondée sur l'hospitalité réciproque (les spectateurs accueillent les comédiens chez eux, les comédiens accueillent à leur façon leurs hôtes en jouant dans leur habitation, ainsi que le public), ce type de proposition fonctionne sur l'énergie que suscite la forme brève. Le fait de changer de lieu fréquemment dynamise le public et renouvelle l'attention, les textes viennent éclairer d'une lumière nouvelle ces endroits que les habitants-spectateurs ont l'habitude de fréquenter. De cette étrangeté familière peut naître un rapport simple et ouvert au théâtre contemporain. La très grande majorité des spectateurs de *Folles pensées en Côtes d'Armor* n'était jamais allée au théâtre.

Qu'implique alors cette délocalisation des espaces de représentation sur un plan esthétique ? Dans quelle mesure les mises en scène des textes brefs gagnent-elles à s'inventer en dehors du plateau, du cadre de scène ? La première des réponses est donc à chercher du côté de ce rapport aux spectateurs. Délocaliser le spectacle dans des lieux inhabituels déplace également les habitudes spectatorielles. C'est ce qu'on va voir à présent en étudiant l'exemple du projet des *Naissances*.

II – L'exemple des *Naissances*

1– Qu'est ce que les *Naissances* ?

Impulsions de départ

> Difficile aujourd'hui de se repérer par rapport à des grands récits, des récits collectivement structurants : le Christianisme, le Communisme, la Révolution…
>
> Les grands récits se sont effondrés, disloqués. Ils courent après leur ombre.
>
> Quoi faire quand on ne peut plus s'appuyer sur de grands récits pour construire la trame collective ? Inventer Internet ? Ériger le libéralisme économique en grand récit planétaire ?

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> La publicité œuvre dans ce sens en fabriquant des micro-récits, parfois excitants, qui racontent la transformation de tout, êtres humains compris, en marchandises, en produits de consommation. La publicité invente un style. On abandonne à la publicité le champ des micro-récits politiques.
>
> J'ai voulu entrer dans le champ des micro-récits. On peut se réapproprier la question du récit. C'est une question qui intéresse le dramaturge, une question qui le fonde.
>
> Le récit de Brecht peut encore s'adosser au communisme (celui de Heiner Müller se fragmente), le récit de Claudel peut encore s'adosser au catholicisme ("Je suis un homme catholique").
>
> Et le nôtre ? À quoi s'adosse-t-il ?
>
> Récits de *Naissances* renoue avec l'utopie d'une œuvre collective construite comme un archipel. Une œuvre qui travaille la notion de communauté tout en garantissant l'identité de chacun, sa signature.
>
> Récits de *Naissances* fait le pari d'une partition collective de textes dont les sens articulés produiront un sens qui excédera l'addition des sens individuels.
>
> Roland FICHET[608]

Les « *Naissances* » est le nom générique d'un projet littéraire et théâtral mené par le Théâtre de Folle Pensée (basé à Saint-Brieuc) de 1991 à 2002. Cette appellation a pris au fil des ans des couleurs particulières qui ont donné leurs titres aux spectacles : *Récits de Naissances* (1993), *La Nuit des Naissances* (1993), *Actes de Naissances* (1994), *Scènes de Naissances* (1995), *Naissances/Nouveaux Mondes* (1998), *Naissances/le Chaos du nouveau* (2000), *Naissances et Chaos* (2001)[609].

Tout commence en juin 1990 lorsque Roland Fichet[610] invite à Saint-Brieuc des acteurs et des metteurs en scène pour un chantier-laboratoire : trois mises en scène de sa pièce *Terres promises*. Le désir des *Naissances* naît ici, dans cette communauté de travail. L'année suivante, à Binic, dans les Côtes d'Armor, auteurs, metteurs en scène, acteurs se réunissent pour partager leurs rêves de théâtre. On retrouve là une partie des futurs participants aux *Naissances*, dont le

[608] Document interne, base dramaturgique du Théâtre de Folle Pensée.
[609] Les dates données sont celles des créations. Nous ne notons pas les tournées en France et à l'étranger qui ont lieu entre chaque nouvelle étape de création. Pour plus d'informations sur les détails de tournée voir www.follepensee.com, puis le menu déroulant « spectacles ».
[610] Roland Fichet est fondateur du Théâtre de Folle Pensée et le co-dirige avec Annie Lucas depuis 1978.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

traducteur André Markowicz[611] ou le metteur en scène Robert Cantarella qui raconte ici comment il a vécu cette première étape de réflexion et de partage :

> Il y avait une part de sensualité qui venait du fait que Roland Fichet proposait à des personnes, dont moi, de se mettre à l'écart de ce qu'était la norme. La norme c'était : une compagnie à gérer, de l'argent à trouver, des textes à choisir, des acteurs à convaincre, etc. 80% de l'activité d'un metteur en scène de compagnie étant un rôle d'entrepreneur. Et lui proposait de se mettre à l'écart de ça, de s'entretenir un peu entre nous, si possible dans un endroit agréable – ça a été Binic – si possible dans une façon de se partager ensemble des idées et, encore une fois, des sensualités puisqu'on avait tout de suite la possibilité de mettre à l'épreuve des expériences issues des textes[612].

Cette pratique — réunir des metteurs en scène, des auteurs, des acteurs, sur une durée d'une à deux semaines afin d'entendre comment chacun vit son métier et formule ses questions — constitue une véritable méthode de travail pour Roland Fichet. On retrouve de telles sessions de partage de la réflexion et du désir tout au long de l'histoire du Théâtre de Folle Pensée, et il est rare qu'elles ne débouchent pas sur un projet de spectacles (comme les *Naissances* en 1991-1993 ou plus récemment les *Pièces d'identités* en 2003-2004)[613].

La commande initiale, les commandes suivantes

Dès janvier 1991, Roland Fichet commande les premiers textes à des écrivains de plusieurs nationalités : « Écrivez votre naissance », c'est ainsi qu'est formulée la commande[614], à laquelle est liée une contrainte de durée : il est souhaitable que les textes fournis ne dépassent pas vingt minutes. Cependant, il s'agit bien de donner un ordre d'idée aux auteurs, comme le précise le commanditaire :

---

[611] Ce dernier ne se contentera pas de son rôle de traducteur puisqu'il écrira en 1994, sous le pseudonyme d'Ilia Koutik, auteur russe inventé, le texte intitulé *Discours sur la nature du cri et la naissance en tant que telle*.

[612] Entretien avec Robert Cantarella du 13 février 2002, réalisé par Alexis Fichet et Alexandre Koutchevsky. Des extraits de cet entretien figurent en annexe.

[613] Intitulé générique des textes et spectacles commandés à un groupe de jeunes auteurs et metteurs en scène (Carole Aubrée-Dumont, Marine Bachelot, Garance Dor, Alexis Fichet, Gianni-Grégory Fornet, Alexandre Koutchevsky, Juliette Pourquery de Boisserin, Laurent Quinton, Nicolas Richard, Éléonore Weber), auxquels il faut ajouter les auteurs africains suivants qui ne pouvaient assister aux séances de travail à Saint-Brieuc mais qui ont écrit pour les *Pièces d'identités* : Gustave Akakpo, Ousmane Aledji, Alfred Dogbé, Dieudonné Niangouna, Kouam Tawa.

[614] Les commandes se sont faites de visu, par téléphone ou par lettre. Chaque commande était rémunérée 3000 francs.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> Je disais aux auteurs : c'est de l'ordre de vingt minutes, une demi-heure. Mais je précisais également que les textes pouvaient aussi durer deux ou trois minutes ou qu'il était possible d'écrire cinq textes de quatre minutes[615].

L'important était donc que les auteurs comprennent qu'il ne fallait pas faire long mais qu'en même temps leur texte ne serait pas forcément mis à l'écart s'il durait dix minutes ou quarante minutes. Ainsi *Coucou !* d'Alfonso Zurro, reçu par le Théâtre de Folle Pensée en 1998, dure entre cinq et dix minutes en lecture, *Les Cendres et les lampions* de Noëlle Renaude, reçu en 1992, environ une vingtaine de minutes, *Vous êtes tous des fils de pute* de Rodrigo Garcìa, reçu en 1998, environ cinquante minutes, et *La douzième bataille d'Isonzo* d'Howard Barker, reçu en 1999, plus d'une heure[616]. Quant à Philippe Minyana il écrit *Reconstitution* dont le principe est d'être repris en boucle jusqu'à épuisement des spectateurs, ce que Robert Cantarella et Julie Brochen se sont chargés de mettre en œuvre en 1998[617].

Arrêtons-nous un instant sur l'intitulé de la commande « Écrivez votre naissance ». L'idée était alors de trouver une impulsion thématique suffisamment ouverte et puissante pour être proposée à des auteurs de plusieurs horizons, langues, nationalités ; une impulsion qui mêle étroitement intime et universel. Par ailleurs, le concept de naissance — et cela était précisé aux auteurs par le commanditaire — devait aussi permettre à ces derniers de se sentir libres de proposer des formes inhabituelles, de prendre le risque du nouveau dans leur écriture, de donner naissance à des formes d'écriture et de théâtre qui ne leur soient pas familières. Il s'agissait donc également de s'emparer de la naissance comme moteur, embrayeur symbolique. Ce souhait s'est plus ou moins concrétisé en fonction des auteurs sollicités. À cet égard il est intéressant de citer les propos

---

[615] Extrait d'un entretien avec Roland Fichet réalisé en juillet 2002 par Marine Bachelot, Maud Bernard-Griffiths, Alexandre Koutchevsky, Laurent Quinton, dans le cadre du travail d'analyse des *Naissances* mené par le Théâtre de Folle Pensée.

[616] La coïncidence entre les durées croissantes et la progression dans le temps (ici de 1992 à 1999) n'est justement qu'une coïncidence : on ne remarque pas que la durée des textes reçus au fil des commandes dans la décennie va croissante ; ni non plus d'ailleurs le phénomène inverse (une réduction). Globalement les textes très courts ou très longs, comparés à la durée étalon de vingt minutes, sont très minoritaires.

[617] Mise en scène et *ad libitum* de *Reconstitution* par Julie Brochen et Robert Cantarella en 1998 à Nîmes au cours du spectacle *Naissances Nouveaux mondes*. Les spectateurs finissaient par sortir épuisés ou irrités au bout de la troisième, quatrième, cinquième boucle. Philippe Minyana explique le mouvement d'impulsion de *Reconstitution* : « Je voulais répondre à *Troyes* de Marlene Streeruwitz, sur cette non-maîtrise du temps théâtral où tout à coup il est possible de le doubler, tripler, quadrupler. Ce qui m'intéressait c'était ce mouvement *ad libitum*, inépuisable, rotatif. » Entretien avec Philippe Minyana du 1er août 2002.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

de Noëlle Renaude pour qui l'écriture des *Cendres et des lampions* a revêtu une importance particulière dans son parcours d'auteur(e) :

> C'est la thématique qui m'a donné envie d'écrire, d'ailleurs je n'ai pas joué le jeu de la brièveté, ce n'est pas une pièce très longue mais elle débordait le cadre. *Les Cendres et les lampions* c'est la pièce la plus proche de moi, elle met à jour une question essentielle qui est non pas : je suis née parce que tous ces gens-là ont vécu avant moi, mais : tous ces gens qui ont vécu avant moi m'ont légué l'écriture, voilà comment est née pour moi l'écriture, et voilà pourquoi j'écris ce que j'écris. Raconter pourquoi, comment, et ce que j'écris, d'où ça vient, c'est plus complexe finalement que de raconter comment on est venu au monde. […] Ce que je voulais en écrivant *Les Cendres et les lampions*, c'était raconter une somme, une chronologie par cette accumulation de fragments, cette multiplication de voix. C'était la vraie commande de Roland : le récit d'une naissance, un récit absolument ordonné même s'il est fait de tronçons[618].

Rodrigo Garcìa a quant à lui interprété la naissance à sa façon :

> J'avais compris la commande comme une chose très large, poussant à parler de la naissance et de la mort. Et c'est ce que j'ai fait. J'ai effectué, seul en hiver avec ma voiture, un voyage au Portugal, durant lequel j'ai écrit comme un carnet de route. Ce texte rassemblait des morceaux de la vie d'une personne, c'est-à-dire située entre la naissance et la mort. Ça me plaisait bien qu'il y ait un côté un peu autobiographique. Évidemment, après, j'ai réintroduit du mensonge[619].

Enfin, le fait que la commande soit formulée par un auteur a eu pour effet d'inscrire ce dernier dans un système de réponse aux textes qu'il recevait. C'est ainsi que l'écriture des autres a fait écrire Fichet :

> J'ai écrit les 17 petits textes de la première série des *Naissances* en 1993, parce que je recevais des autres auteurs des textes sur la naissance qui étaient des récits sombres, voire sinistres. J'avais envie de parler de ce qui dans la naissance échappe énormément, en particulier dans la naissance au cours de la vie, la résurrection[620].

Dernière caractéristique importante de cette commande : Fichet demandait « un texte pour le théâtre » et non pas spécifiquement « une pièce de théâtre ». Précision utile permettant d'ouvrir le jeu, d'élargir le champ des modèles d'écriture, pour, au bout du compte, éviter de ne recevoir que des drames en miniature, des saynètes, des petits actes. La formulation « écrivez votre naissance » a d'ailleurs mené vers de nombreux récits : au point que le premier spectacle regroupant les textes issus de cette première vague de commandes s'est

---

[618] Entretien avec Noëlle Renaude du 14 juin 2002. Des extraits de cet entretien figurent en annexe.

[619] Entretien avec Rodrigo Garcìa du 12 janvier 2003 réalisé par Marine Bachelot, Alexis Fichet, Ella Fuksbrauner, Alexandre Koutchevsky. Le texte de Garcìa écrit pour *Les Naissances*, issu de ce carnet de voyage au Portugal, s'intitule *Vous êtes tous des fils de putes*.

[620] Entretien avec Roland Fichet du 26 août 2006. Ces petits textes sont publiés pour partie dans le recueil des *Petites comédies rurales*, *op. cit.* et dans les *Micropièces*, *op. cit.*

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

intitulé : *Récits de Naissances* ; et que le projet *Naissances* a lui-même souvent été appelé « *Les Récits de Naissances* » au cours de sa décennie d'existence. Cette place importante du récit dans le corpus des textes reçus traduit aussi le désir d'épique des auteurs sollicités, comme en témoigne ici Noëlle Renaude :

> « Récit de Naissance », les deux injonctions m'excitaient : la naissance et le récit. Ce qui était fondamental pour moi alors, c'était la problématique du récit au théâtre. […] Le récit, j'y avais déjà travaillé en 1987, mes premières pièces interrogeaient le discours narratif opposé au discours proprement théâtral[621].

Par la suite, deux nouvelles commandes sont intervenues au cours du projet : en 1995 « Ce qui naît, ce qui meurt. Écrivez les mondes qui naissent, l'homme qui vient » et en 1999 « Écrivez le chaos du nouveau ». La commande de 1995 a pour but de pousser les auteurs à s'emparer du futur proche. Celle de 1999 appelle à saisir le présent, ce qui brûle aujourd'hui. On pourrait donc en déduire que la toute première commande incitait à se tourner vers le passé. Mais une analyse des textes reçus en réponse à ces trois commandes n'autorise pas une classification aussi sommaire. Si l'on peut remarquer que les quelques soixante textes reçus pour la première commande s'efforcent tous de traiter la thématique de la naissance, on ne peut pas dresser le même constat pour les textes qui répondent aux deux commandes suivantes. Ceci est dû au caractère moins restrictif des énoncés de 1995 et 1999. Les commandes de 1995 et 1999 ne mentionnent pas la figure de l'auteur comme celle de 1991 : « votre » naissance[622]. Par ailleurs, « ce qui naît, ce qui meurt, les mondes qui naissent, l'homme qui vient » et « le chaos du nouveau » sont des formules généralistes et imagées, autorisant, incitant même, aux interprétations les plus particulières. Au bout du compte, le corpus *Naissances* regroupe 155 textes écrits par 99 auteurs originaires de 23 pays. 97 textes écrits par 48 auteurs originaires de 17 pays ont été créés sur scène. Effectuant une recherche systématique via Internet sur les éditions de ces textes en 2002-2003, nous[623] avons constaté que plus des deux tiers étaient édités. Soit dans leur pays d'origine, soit dans leur traduction en langue française. Reprenant cette recherche systématique en 2005-2006 je suis

[621] Entretien avec Noëlle Renaude du 14 juin 2002.
[622] On pourrait ainsi conduire toute une analyse sur les conséquences de ce « votre » dans l'aspect biographique — et souvent autobiographique — de bon nombre de textes répondant à la première commande. Ainsi Jean-Marie Piemme qui répond au pied de la lettre avec *Récit de ma naissance* ou Christian Rullier qui, racontant également la sienne, intitule son texte *Par le cul*.
[623] Alors rejoint pour m'aider à la tâche par Marine Bachelot et Laurent Quinton, également doctorants à l'époque à l'Université Rennes 2.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

arrivé au chiffre d'environ 75% de textes édités. Ce qui laisse à penser que ces textes continuent à mener leur vie propre plusieurs années après avoir été commandés, écrits, et montés pour l'immense majorité d'entre eux.

Le fonctionnement sur onze ans, la machine de production

La philosophie du projet des *Naissances* peut se résumer en deux mots : devenir contemporain. Ne pas cesser sur une décennie de devenir contemporain, c'est-à-dire de se tenir sans cesse aux aguets de ce qui s'écrit, se monte, se joue, de ce qui s'invente au théâtre. J'emploie l'expression « devenir contemporain » parce qu'il me semble qu'elle désigne assez bien la volonté des organisateurs des *Naissances* de s'interroger régulièrement sur la pertinence des formes artistiques mises en œuvre (textes, mises en scène, disciplines convoquées). Paradoxalement, en apparence, cet exercice de devenir contemporain impliquait de durer, de ne pas entrer dans le système du spectacle qui, à peine créé, disparaît, soufflé par l'exigence de la nouveauté. Les grands principes sont ainsi restés les mêmes sur les onze années : commande de textes de format court, invitation de plusieurs metteurs en scène, recrutement d'acteurs souvent jeunes et sortant des écoles de formation, spectacles déambulatoires dans des lieux inhabituels. Des textes créés au début du projet ont été recréés à la fin de la décennie, une communauté d'acteurs et de metteurs en scène s'est constituée sur ces onze années, une culture et une mémoire communes ont circulé de spectacles en spectacles[624]. Non pas que

[624] Générique des *Naissances* (ce générique est incomplet puisqu'il exclut les traducteurs, les assistants à la mise en scène, les techniciens, éclairagistes, scénographes, cuisiniers, etc.) : **Les 48 auteurs mis en scène** : [France] Catherine Anne, Gilles Aufray, Michel Azama, Sylvie Chenus, Eugène Durif, Roland Fichet, Adel Hakim, Jacques Henric, Joël Jouanneau, Paol Keineg, Jean-Luc Lagarce, Madeleine Laïk, Sophie Lannefranque, Philippe Minyana, Jean-Bernard Pouy, Jean-Michel Rabeux, Noëlle Renaude, Yves Reynaud, Christian Rullier, Pierre Ryga, Valérie Schwarcz, Michel Simonot, Serge Valletti, Éléonore Weber • [Algérie] Slimane Benaïssa • [Allemagne] Manfred Karge, Lothar Trolle • [Argentine] Ricardo Monti, Alejandro Tantanian, Patricia Zangaro • [Autriche] Marlene Streeruwitz • [Belgique] Jean-Marie Piemme • [Canada] Louise Bombardier • [Chili] Marco Antonio de la Parra • [Espagne] Rodrigo Garcìa, Borja Ortiz de Gondra • [Grande-Bretagne] Howard Barker • [Italie] Antonio Tarantino • [Norvège] Jon Fosse • [Russie] Éléna Baïevskaïa, Mikhaïl Iasnov, Ilia Koutik, Lev Rubinstein, Alexei Schipenko • [Togo] Kossi Efoui • [Turquie] Memet Baydur • [Uruguay] Carlos Liscano • [USA] José Rivera.
Les 51 auteurs des autres textes reçus : [France] Michel Bonjour, Dominique Cier, Hubert Colas, Joseph Danan, Jean-Paul Farré, Fernand Garnier, Moni Grégo, Christophe Huysman, Jean Kergrist, Patrick Kermann, Lucrèce La Chenardière, Anne Louarn, Fanny Mentré, Ricardo Montserrat, Isabelle Normand • [Allemagne] Igor Kroitzsch, Anna Langhof, Albert Ostermaïer, Simone Schneider, Stefan Schütz, Titus Selge, Michaël Wildenhain • [Argentine] Rafael

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

l'on retrouvait systématiquement les mêmes artistes à toutes les créations, mais des fidélités se sont instaurées : Robert Cantarella et Annie Lucas pour les metteurs en scène étaient présents à toutes les étapes. La comédienne Monique Lucas a également participé à tous les spectacles. Jean-Marie Piemme ou Michel Azama ou bien encore Paol Keineg ont écrit plusieurs textes pour les *Naissances*. Des rencontres ont eu lieu entre metteurs en scène et comédiens, comme Stanislas Nordey et Laurent Meininger par exemple en 1999, qui depuis travaillent régulièrement ensemble. Enfin, il s'est créé une communauté de spectateurs qui venait régulièrement aux spectacles *Naissances* comme à un rendez-vous inhabituel et festif[625].

Les spectacles se sont en effet beaucoup pensés, constitués et vendus sur la notion d'événement : la profusion de textes d'origines et de factures variées, la diversité des formes scéniques, des artistes réunis (auteurs, acteurs, metteurs en scène, scénographes, marionnettistes…), les modes d'intégration du public (pratique du déambulatoire permettant la découverte d'un théâtre dans ses

---

Spregelburd • [Australie] Daniel Keene • [Autriche] Elfriede Jelinek, Felix Mitterer • [Belgique] Jean-Luc Outers • [Canada] René Gingras • [Chili] Benjamin Galemiri • [Danemark] Line Knutzon, Jokum Rohde, Morti Vizki • [Espagne] Antonio Fernandez Lera, Rodolf Sirera, Alfonso Zurro • [Grande-Bretagne] Grégory Motton, James Stock • [Italie] Ruggero Cappuccio, Eduardo Erba, Francesca Mazzucato, Valeria Moretti, Enzo Moscato, Raul Montanari, Spiro Simone • [Pays-Bas] Don Duyns, Mike Sens, Karst Woudstra • [Portugal] Luisa Costa Gomez • [Suisse] Urs Widmer • [Tunisie] Lassaâd Ben Abdallah • [Uruguay] Alvarado Ahunchain • [USA] Keith Waldrop.

Les 11 metteurs en scène : Julie Brochen, Robert Cantarella, Frédéric Fisbach, Adel Hakim, Jean-Louis Jacopin, Annie Lucas, Stanislas Nordey, Jean-Michel Rabeux, Frédérique Loliée, Renaud Herbin, Julika Mayer.

Les 48 acteurs : Jean-François Auguste, Massimo Bellini, Maria Bergès, Nadine Berland, Pierre Blain, Jean-Marie Blin, Jean-Claude Bonnifait, Christophe Brault, Julie Brochen, Christine Budan de Russé, Angélique Clairand, Priscille Cuche, Séverine Debels, Jean-Paul Dubois, Rozenn Fournier, Jeanne François, Philippe Gaullé, Renaud Herbin, Olivier Hussenet, Julien Israël, Laurent Javaloyes, Patricia Jeanneau, Anne Klippstiehl, Arnaud Laurens, François Le Gallou, Serge Le Lay, Frédérique Loliée, Annie Lucas, Monique Lucas, Alain Macé, Alexandra Masbou, Julika Mayer, Laurent Meininger, Alain Meneust, Mathieu Montanier, Annick Perona, Karim Qayouh, Aladin Reibel, Fabienne Rocaboy, Élise Roche, Anne Rotger, Delphine Simon, Emmanuelle Tertipis, Paul Tison, Okon Ubanga-Jones, Érika Vandelet, Philippe Vieux, Charlie Windelschmidt.

Les six dramaturges : Marine Bachelot, Olivier Hussenet, Alexandre Koutchevsky, Fabienne Lacouture, Pierre Ryga, Éléonore Weber.

[625] Le journal du Théâtre de Folle Pensée de février-mars 2000, publié à l'occasion du spectacle *Le Chaos du nouveau*, est sous-titré « la fête du théâtre inhabituel ». Si l'expression sonne de manière publicitaire, elle témoigne en tout cas de cette volonté des organisateurs des *Naissances* de déplacer les codes d'une certaine idée de la représentation théâtrale : celle qui convoque le public dans la salle habituelle pour un spectacle de durée traditionnelle (entre 1h30 et 2h). Ces fils partagés qui courent pendant onze ans de spectacles en créations, de rencontres en discussions publiques, tissent, selon une expression couramment employée par Roland Fichet, une

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

moindres recoins), le fait que les créations étaient systématiquement accompagnées de nombreuses rencontres publiques avec les artistes (auteurs, acteurs, metteurs en scène), tout cela a contribué à faire des spectacles *Naissances* des événements. *La Nuit des Naissances* en 1993, au festival d'Avignon, embarquait ainsi les spectateurs pour un parcours jusqu'à l'aube dans la Chartreuse ; les acteurs jouaient dans le théâtre de Nîmes dont le parterre avait été transformé en piscine lors des *Naissances/nouveaux mondes* en 1998. Enfin, il faut souligner le fait que ces spectacles ont toujours été accompagnés, commentés par des équipes dramaturgiques, productrices de revues, analyses, entretiens, bref, garantes de la mémoire et de la mise en réflexion de cette aventure théâtrale[626]. Dans ce même esprit d'analyse et de mise en perspective, sept « Conversations » ont été organisées de juin 1991 à juin 2000[627]. Ces Conversations se sont déclinées de plusieurs manières : temps de réflexion et d'analyse dramaturgique regroupant seulement des participants aux *Naissances* (auteurs, acteurs, metteurs en scène, dramaturges) comme à Binic en 1991 et en 2000, ou bien moments de réflexions ouverts au public et sollicitant des intervenants de disciplines extérieures au théâtre (scientifiques, philosophes, politiques, etc.) pour débattre des questions soulevées dans les textes et les spectacles, en s'appuyant notamment sur les intitulés des commandes, comme les *Conversations de Villeneuve d'Ascq* en 1995, organisées conjointement avec la scène nationale de la Rose des Vents, et dont une partie des actes est publiée dans un numéro spécial des *Cahiers de Prospéro*[628].

La production des spectacles *Naissances*, qui réunissaient régulièrement des équipes d'une trentaine de personnes, nécessitait à chaque nouvelle étape de création de trouver des partenaires institutionnels et financiers solides.

« communauté invisible ». Disons plutôt que cette communauté passe régulièrement par des phases de visibilité qui correspondent aux périodes des spectacles.

[626] Une partie de ces productions est en ligne sur le portail *Naissances* du site du théâtre de Folle Pensée : http://www.follepensee.com/follepensee_html/texte/naissance_portail.html. On y trouve également l'ensemble des revues et dépliants consacrés aux *Naissances* depuis 1991.

[627] 15 participants aux premières Conversations de Binic en juin 1991, 9 participants aux Conversations des Jonquerettes en juillet 1992, 93 participants aux premières Conversations de Saint-Brieuc en mai 1994, 43 participants aux Conversations de Villeneuve d'Ascq en mai 1995, 63 participants aux secondes Conversations de Saint-Brieuc en novembre 1996, 95 participants aux Conversations de Nîmes en juin 1998, 31 participants aux secondes Conversations de Binic en juin 2000.

[628] *Les Cahiers de Prospéro*, n° 6, *op. cit.* Les Conversations de Villeneuve d'Ascq se sont ainsi beaucoup appuyées sur l'impulseur « Ce qui naît, ce qui meurt ».

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Conventionné par l'État, la Région Bretagne, le Département des Côtes d'Armor et la ville de Saint-Brieuc depuis 1991, soit le début de l'aventure des *Naissances*, le Théâtre de Folle Pensée avait aussi besoin du soutien matériel[629] et financier des Scènes Nationales et des Centres Dramatiques Nationaux[630]. Des *Récits de Naissances* en 1993 à Saint-Brieuc, à la dernière représentation à Duke aux États-Unis, en Caroline du Nord, en 2002, ce sont 286 représentations qui ont été données devant 25 669 spectateurs.

Toutefois ce nombre de représentations doit être détaillé. En effet, lorsque nous avons commencé l'analyse des *Naissances*, nous nous sommes demandé[631] comment rendre compte de l'ensemble des représentations ; nous avons alors inventé les « représentations-cellules » : une représentation-cellule désigne le fait de jouer un texte devant un groupe de spectateurs. Une représentation des *Naissances* est constituée d'un ensemble de textes de format court auxquels les spectateurs assistent par petits groupes (parfois tous ensemble quand la scénographie le permettait), ce qui amène les acteurs à jouer plusieurs fois dans la soirée les mêmes pièces. Si l'on s'en tenait à la billetterie légale (les 286 représentations) on ne disposerait d'aucun outil permettant de mesurer ce foisonnement de textes, de mises en scène et de prestations d'acteurs (ces derniers changeaient de rôle plusieurs fois par soirée). Ainsi, quand on multiplie le nombre de textes créés par le nombre de fois où chacun d'entre eux a été représenté devant un public, on obtient le chiffre de 2558 représentations-cellules.

Enfin, il faut expliquer en quelques mots le principe de fonctionnement général du travail artistique au cours de ces onze années. Roland Fichet sollicite, avant chaque nouvelle étape de création, les metteurs en scène, les auteurs proches (Jean-Marie Piemme, Michel Azama), les dramaturges et des comédiens pour lire les nouveaux textes reçus en réponse à la commande du moment. Au bout de ces journées de lectures et de discussions intensives, des choix commencent à se dégager au sujet des textes qui vont être montés, par qui, et éventuellement, avec

[629] La compagnie existe depuis 1978 mais ne possédant plus de lieu de répétition depuis 1996, a dû trouver des accords avec la Scène Nationale de La Passerelle à Saint-Brieuc pour répéter dans ses salles de théâtre.
[630] Pour le détail des 22 institutions nationales partenaires à un moment donné du projet *Naissances* voir http://www.follepensee.com/follepensee_html/texte/naissance_spectacles.html
[631] Équipe dramaturgique citée précédemment à laquelle il faut ajouter Patrice Rabine, l'administrateur du Théâtre de Folle Pensée.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

qui, quand les metteurs en scène connaissent déjà les comédiens. À chaque fois l'alchimie se fonde sur une association étroite entre les artistes qui sont déjà venus aux *Naissances*, qui ont déjà participé, et les nouveaux arrivants. C'est la règle du jeu, acceptée par les metteurs en scène, que de ne pas connaître d'avance tous les comédiens avec lesquels ils vont devoir travailler. Certains metteurs en scène « apportent » leurs comédiens, comme Jean-Michel Rabeux qui fait venir Anne Rotger en 1995 pour la création à Villeneuve d'Ascq. Mais on peut aussi trouver le cas inverse comme Stanislas Nordey en 1999, qui souhaite d'emblée travailler avec tous les acteurs présents qu'il n'a jamais rencontrés[632]. Les acteurs des *Naissances* ont eu bien sûr un rôle décisif dans la bonne marche du projet. Comme la façon de mettre en scène qui devait être repensée en fonction notamment de la poétique globale du parcours, la façon de jouer devait elle aussi s'adapter non seulement au système du déambulatoire mais aussi à la spécificité des textes à représenter, ce que note Roland Fichet :

> Dès qu'on entre dans les formes brèves le style de la pièce de théâtre devient impur, par exemple les acteurs sont des personnages, des interprètes, des figures, des messagers… mettre du chaos dans les styles, les formes, les rythmes, ça peut ouvrir le théâtre. Ça peut libérer l'interprète qui doit faire appel à sa virtuosité. Les *Naissances* sont un manifeste de mise en scène autant que d'écriture. Il a fallu inventer un entraînement spécifique pour les acteurs[633].

On peut compléter cette description du rôle de l'acteur dans les spectacles *Naissances* avec Jean-Marie Piemme :

> La participation de l'acteur est valorisée. Plus que jamais, on a besoin de sa vivacité, de son inventivité, de sa capacité à entrer dans des univers et à en sortir, on le veut pleinement investi dans son jeu mais jamais englué dans ses personnages. Il doit pouvoir travailler vite, se diversifier sous la pression des circonstances, des textes et des metteurs en scène, il doit faire théâtre de ce qui lui tombe sous la main. Le sens de l'hétérogène, l'amour de la contradiction, le plaisir du montage sont les ressorts fondamentaux d'une certaine idée du théâtre contemporain, ce sont aussi les qualités requises chez les comédiens des *Naissances*[634].

Enfin, il convient de signaler cette petite particularité induite par le mode déambulatoire : le comédien guide. En effet, entre chaque spectacle il fallait guider les spectateurs d'un lieu à un autre du bâtiment théâtre. Des personnages de

---

[632] Ces deux cas sont aussi deux rencontres : Anne Rotger continuera à travailler avec le Théâtre de Folle Pensée après 1995, et Laurent Meininger, comédien pendant *Le Chaos du nouveau* en 1999, travaillera avec Stanislas Nordey après les *Naissances*.
[633] Entretien avec Roland Fichet du 26 août 2006.
[634] Jean-Marie PIEMME, « Quelque chose de forain», in *Journal du Théâtre de Folle Pensée*, n° 9, « Centre de création », janvier 2002. Ce numéro se présente sous la forme d'un dépliant, il n'a pas de pagination.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

guide ont donc régulièrement trouvé leur place dans les spectacles *Naissances*. Les comédiens guides ont toujours travaillé une partition spécifique entre leur rôle d'accompagnement du public et la possibilité qu'ils avaient d'interpréter de très courts textes dans les phases d'attente ou de déplacement. Cette façon de distiller quelques mots aux spectateurs aux moments de transition a pu produire des effets assez puissants comme lors du *Chaos du nouveau*, en mars 2000, quand Angélique Clairand passait, les yeux fermés, parmi les spectateurs dans un couloir, s'approchait d'eux, les touchait à la manière d'une aveugle et disait :

> Je suis l'enfant qui a donné ses yeux à un petit Américain.
> On ne m'a pas demandé mon avis.
> Je ne suis pas très beau, excusez-moi[635].

C'est un avantage des textes ultra-courts que de pouvoir se dire entre deux portes, en quelques secondes, dans un passage. Le spectateur est pris au dépourvu, il n'y a pas de préliminaires, le texte se donne sans crier gare, à peine entendu déjà éteint. Il est certain que cette sensation d'éphémère participe grandement à l'émotion spécifique que peut produire la brièveté.

Le rôle du bref dans les *Naissances*

La question de la brièveté constitue un point important qui sous-tend clairement le projet artistique des *Naissances*, tel que voulu par son concepteur. Mais cet appel au format court, dans les commandes et les spectacles, traduit en fait l'ambition beaucoup plus profonde de faire bouger les processus théâtraux traditionnels, de l'écriture à la réception en passant par la mise en scène et le jeu de l'acteur. Comme l'explique ici Roland Fichet, la forme brève dans les *Naissances* possède avant tout une valeur de déstabilisation, de mise en branle des dispositifs existants :

> À l'origine des *Naissances*, il y a un doute : il m'a semblé qu'on entendait mal les grands récits, qu'ils n'apparaissaient que comme la célébration de quelque chose qu'on avait déjà entendu, que comme une répétition liturgique sans réel impact ici et maintenant. On joue les grandes pièces (les pièces classiques) plus pour les célébrer et vérifier l'état du « dépôt de culture » que pour leur capacité à condenser et à traduire le réel. Est-ce que nous partageons autre chose qu'une émotion indexée à un patrimoine, à une mémoire et à des valeurs dûment estampillées ? Devant un grand vin avec étiquette fameuse, année d'exception,

[635] Roland FICHET, *Yeux*, *op. cit.*

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> renommée, on ne peut que ressentir l'émoi gustatif que tout nous pousse à ressentir. Qu'est-ce qui, pourtant, pourrait être ressenti qui ne l'est pas ? L'œuvre d'un auteur contemporain n'est pas estampillée chef-d'œuvre, elle n'a pas d'histoire, n'a-t-elle pas pour autant la capacité de faire entendre les grands récits ?
>
> J'ai cherché la réponse du côté de dispositifs à géométrie variable. Des dispositifs d'écriture et des dispositifs de mise en scène se sollicitant et se provoquant mutuellement. De la page à la scène et de la scène à la page : aller retour constant. J'ai constaté que la circulation des flux se faisait mieux si on se trouvait devant des récits ouverts, éparpillés, qu'il fallait ensuite agencer. De la même façon, je me demandais comment mettre en mouvement les corps des acteurs, des spectateurs. Dès le moment de l'écriture, je trouvais intéressant que les auteurs sachent que leur texte pouvait durer cinq minutes mais que le spectacle pouvait durer douze heures, et s'adresser à cinq spectateurs ou à six cents. Ces questions étaient ouvertes. La notion de dispositif induit une insistance sur la forme, sur le diagramme à partir duquel on va générer le texte et/ou le spectacle. Le mot « dispositif » souligne le goût que j'ai de mettre en place des formes qui dessinent un cadre et une dynamique d'écriture qui trouvent un champ opératoire. Par exemple les *Petits chaos*, 25 courts textes disposés côte à côte.
>
> La forme dramatique, à partir des instances constitutives du théâtre, ne cesse de s'inventer de dispositif en dispositif. Ces dispositifs dramatiques permettent de déborder les définitions de texte court, texte long, petite pièce, grande pièce et même les identités des auteurs[636].

Plusieurs points sont à relever dans ces propos de Roland Fichet. À commencer par l'articulation des « grands récits » à la question de leur bonne réception. Ces derniers auraient perdu de leur puissance d'impact à force d'être ressassés. Comme ossifiés dans leur relation au public, leur substantifique moelle ne parviendrait plus ou mal. Or, ces « grands récits » (véhiculés par les pièces du répertoire) ont tous un point commun : ils se déploient par le biais de formats longs. Les pièces de répertoire durent toujours un temps certain. Cela nous ramène aux réflexions menées au début de cette étude où l'on s'interrogeait sur le rôle et la place qu'avaient eu dans l'histoire les formes brèves. De fait, l'ébranlement des grands récits, appelé de ses vœux par Fichet, passe par une redistribution des rôles et des places : la forme brève doit pouvoir à sa façon faire réentendre les grands récits traditionnellement laissés à la charge des formats longs.

Ce qui n'apparaît pas dans les propos de Roland Fichet, c'est que cette hypothèse de faire endosser aux formats courts une part de la charge (émotionnelle, narrative, etc.) des grands récits n'a de sens que dans la mesure où ces grands récits sont communément partagés, diffusés, font partie d'un savoir et d'un inconscient collectifs. Nous avons montré dans les chapitres précédents comment les auteurs s'appuyaient sur ce phénomène en analysant les multiples

[636] Entretien avec Roland Fichet du 26 août 2006.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

effets d'ellipse, d'implicite, à l'œuvre dans beaucoup de textes brefs. Or, ce que souhaitait Roland Fichet pour les *Naissances*, c'est que les représentations elles-mêmes remettent en jeu ces questions par le biais de « dispositifs à géométrie variable ». Qu'aux ensembles de textes brefs (réponses aux commandes), moyens d'appréhension du monde par le morcellement, la rapidité, la concentration, l'intensité, correspondent des spectacles capables eux aussi d'inventer des façons de dire ce monde sans avoir à repasser par les codes de représentation des textes de répertoire, ou, à tout le moins, en déjouant, déplaçant ces derniers. Il s'agissait donc de s'emparer de la forme brève autant pour ses capacités à faire ressentir des émotions, à raconter des histoires, de manière dynamisante, rafraîchissante pourrait-on dire, que pour la façon dont elle poussait à réorganiser les codes de la représentation théâtrale. Cette réorganisation passait pour Fichet par une exigence et une confiance dans les « dispositifs », c'est-à-dire, fondamentalement, une confiance dans la structure formelle. Cette structure formelle — que Roland Fichet appelle aussi le « diagramme »[637] — se caractérise par la mise jeu des quatre pôles du théâtre. Le pôle des auteurs et celui des textes, celui des metteurs en scène et de la mise en scène, celui des acteurs et de la question du jeu, celui des spectateurs et de la réception. Il me semble intéressant de dissocier ainsi les personnes et les fonctions au sein de chaque pôle car c'est ce qui se passait effectivement dans les *Naissances* et qui a permis de créer des conditions de travail où l'inattendu a pu surgir. Sur onze années les fonctions ont été occupées par beaucoup de monde, et chaque fois le visage, la tonalité du spectacle en étaient changés. Ainsi, Annie Lucas a souvent dû reprendre et réadapter pour les tournées les mises en scène des autres metteurs en scène qui étaient là seulement pour la création. Des textes sont partis en tournée de manière autonome en dehors du cadre des *Naissances* comme *L'Apprentissage* de Jean-Luc Lagarce (mis en scène par Annie Lucas, interprété par Laurent Javaloyès). Des auteurs sont venus qui ont découvert la puissance théâtrale potentielle de leur texte alors même qu'ils pensaient écrire tout autre chose que du théâtre : c'est le cas du Russe Lev Rubinstein, qui découvre sidéré en mars 2000 la mise en scène de son texte *Ça c'est moi* par Robert Cantarella, interprété par Delphine Simon[638]. Parallèlement,

[637] Le terme vient de l'ouvrage de Gilles DELEUZE, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, éditions de la Différence, 1981.

[638] *Ça c'est moi* de Lev RUBINSTEIN est un texte en fait constitué de plusieurs dizaines de petites fiches. Sur chacune d'entre elles est écrite une phrase. Recevant le texte traduit sur un format A4

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

la réflexion sur le fonctionnement de ces quatre pôles a toujours accompagné les créations (cf. supra les Conversations et séminaires dramaturgiques).

Ce souci d'une structure formelle au sein de laquelle ont circulé près d'une centaine de textes et plus d'une centaine d'artistes, qui à chaque fois étaient replacés face à la question de savoir comment faire jouer ensemble les quatre pôles, ce souci donc, a permis de tenir dans la durée tout en ne refaisant jamais les mêmes spectacles. En d'autres termes, une structure suffisamment forte était nécessaire pour supporter d'être régulièrement renourrie — au risque d'être déstabilisée — par les changements d'équipe, de textes, de lieux, de publics. Pour faire fonctionner cette machine théâtrale la forme courte était nécessaire, il eut été impossible de mener autant d'expérimentations avec des textes d'une heure trente. La brièveté permettait la mise en place d'un laboratoire des formes où les quatre pôles pouvaient être fréquemment réinterrogés sans craindre de mettre à plat l'ensemble du spectacle. La brièveté permettait la multiplicité des agencements, la recherche de combinaisons inédites.

C'est pourquoi le point d'aboutissement de ces atomisations des codes par la brièveté relève bien au bout du compte d'un « débordement des définitions ». Mais contrairement à ce que dit Fichet, ce n'est pas la définition du texte court et du texte long qui est débordée, c'est plutôt la définition de la « grande pièce » et de la « petite pièce », au sens qualitatif, la question du format, elle, reste indépassable. L'enjeu était donc plutôt de parvenir à dissocier l'aspect qualitatif de la taille du format. C'est le possible dépassement des attendus traditionnels du format court qui était en jeu dans les *Naissances*.

Le second point que l'on peut relever dans ces propos de Roland Fichet, c'est l'espoir que l'agencement de formats spectaculaires courts peut à sa façon composer un récit pour le spectateur. De la même façon que le lecteur peut vagabonder dans un recueil de textes brefs, le spectateur des *Naissances* est invité

---

traditionnel, les phrases les unes à la suite des autres, personne parmi l'équipe de création ne se doutait que la forme originale du texte était celle de fiches à lire les unes à la suite des autres. Dans la mise en scène les spectateurs étaient assis au milieu d'un décor de vieux meubles, bibelots envahissants en tous genres, et la comédienne circulait parmi eux, une oreillette lui dictant le texte enregistré sur un petit lecteur dissimulé sous ses vêtements. Voyant cela, Lev Rubinstein a décidé d'adapter ses poésies en fiches à la possibilité de la représentation. Il a immédiatement donné une lecture de ses fiches dans l'espace scénographié du spectacle.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

à circuler de texte en texte pour, au bout du compte, fabriquer son propre récit[639]. C'est ce que notait Jean-Marie Piemme :

> Le premier intérêt des *Naissances* est peut-être là : faire sentir concrètement au spectateur qu'un texte est pleinement vivant quand retentissent en lui d'autres textes, le texte des autres. On ne joue pas seulement sur la scène, on occupe tout le bâtiment : théâtre de la cave au grenier ! Conséquence immédiate : l'exploration des textes s'accomplit dans une exploration des lieux, le spectateur est littéralement arraché de sa place, son corps et son esprit sont soumis au voyage. Le spectateur devient pleinement un promeneur qui flâne au jardin du théâtre. Le spectateur-promeneur écoute la diversité des textes, des cent manières de décliner le thème de la naissance, et d'un texte à l'autre, il tisse des fils invisibles, il trace les figures d'opposition ou de complémentarité, il fait famille de ceci et de cela, il inclut, il exclut, bref, dans le réseau qu'il construit, il se donne un ordre, son ordre, il se fait sa naissance particulière[640].

Cette idée que le spectateur compose son propre réseau de sens au fil des propositions nous ramène à l'idée déjà évoquée du changement d'échelle de la perception. C'est en substance ce qu'explique ici Roland Fichet :

> La schize se déplace. Au lieu d'avoir des répliques on a des formes brèves côte à côte. Si je dispose 15 formes brèves en 3 paquets de 5 je fais une pièce de théâtre qui a 15 morceaux[641].

En un sens on peut dire que les *Naissances* poussent le spectateur à fréquemment changer d'échelle : à l'écoute d'un texte, il se trouve à faire sens à l'échelle des mots ; au fil du parcours, il se trouve à faire sens en agençant les différents textes et moments spectaculaires qu'il traverse. C'est en produisant cet aller-retour incessant, qui postule un spectateur dynamique, que les dispositifs à géométrie variable dont parle Fichet trouvent leur pleine efficacité théâtrale. C'est dans ces changements d'échelle que le format court trouve sa dynamique spécifique. On retrouve en fait cette idée d'un processus fractal évoqué dans le chapitre précédent : les *Naissances* réclament un spectateur fractal. Nous analysons plus loin la mise en scène du *Tueur souriant* de Jean-Marie Piemme par Stanislas Nordey ainsi que la technique de la gamme gestuelle d'Annie Lucas, qui nous semblent illustrer cette affirmation.

---

[639] La différence avec la lecture étant que le spectateur n'est pas maître de sa chronologie, il est embarqué dans la poétique du parcours, charge à lui d'y tisser la trame qu'il souhaite. On retrouve la présence d'une structure prélable comme marque de fabrication des spectacles *Naissances*.
[640] Jean-Marie PIEMME, « Le Spectateur-promeneur », in *Journal du Théâtre de Folle Pensée*, n° 9, *op. cit.* (dépliant).
[641] Entretien avec Roland Fichet du 26 août 2006.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

2 – L'interprète bref des *Naissances*

> La question a un goût d'arithmétique inexacte, d'équation flottante, de règle des trois unités déjantée : comment faire représenter une quinzaine de textes par autant d'acteurs, trois metteurs en scène, en une multiplicité de lieux, sachant que ces thèmes n'ont en commun que le thème (celui de la naissance), que leur théâtralité n'est pas toujours évidente et que l'attirail qu'ils nécessitent en termes de personnages, acteurs, espaces, décor, accessoires est pour le moins variable ? Une telle question ne pouvait être résolue que par une multiplicité de personnes, à divers niveaux, en divers étapes[642].

Pierre Ryngaert, premier dramaturge des *Naissances*, soulève ici des questions à propos des représentations de 1994, mais qui sont restées les mêmes pour toutes les sessions jusqu'à la fin. Cette multiplicité des personnes, à divers niveaux, en divers étapes, fut en effet la meilleure solution pour faire fonctionner ensemble une équipe aussi nombreuse, dont les membres étaient à la fois isolés dans leur propre travail et pourtant, suivant leur fonction, parfois contraints ou tentés d'aller voir dans la pièce d'à côté comment se construisait le spectacle du voisin. Au cœur de cette alchimie complexe — où les chargés de planning tournaient de l'œil — les comédiens ont évidemment joué un rôle décisif. Afin que le lecteur ait une idée plus précise des mécanismes de représentation des *Naissances*, j'aimerais évoquer tout d'abord les compétences spécifiques que réclame aux comédiens cette architecture de formes brèves, puis dans un second temps, à partir des techniques des gammes gestuelles mises en place par la metteur(e) en scène Annie Lucas, donner un exemple de réponse scénique à la précision que nécessitent certains textes très brefs.

Présence et vélocité

Robert Cantarella, qui était présent à toutes les étapes des *Naissances*, souligne dans son entretien[643] que « la belle idée » du projet était de :

> prendre un groupe de comédiens, de leur dire qu'ils étaient à la disposition des metteurs en scène et qu'ils devaient pouvoir répondre aux propositions artistiques, quelle que soit l'esthétique qu'on leur imposait[644].

[642] Pierre RYNGAERT, « En chemin vers la scène », document dramaturgique interne du Théâtre de Folle Pensée (mars 1994).
[643] Voir en annexe.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Ce plaisir d'éprouver la pluralité des esthétiques est également souligné par Charlie Windelschmidt, de son point de vue de comédien[645], sur la session du *Chaos du nouveau* en 1999/2000 :

> Pour moi, passer entre les bras de plusieurs metteurs en scène successivement c'est extrêmement jouissif, parce que tu es obligé d'utiliser des techniques d'acteur différentes selon les metteurs en scène. Avec certains tu es obligé d'arriver avec le texte su au rasoir, alors que d'autres ne s'en soucient pas aussi vite[646].

En soi, passer d'une esthétique à une autre n'est sans doute pas un problème pour un comédien, on peut même dire que cela constitue une grande part de l'enjeu de son métier. Mais changer d'esthétique en quelques minutes, comme l'imposait le mode de travail et de représentation des *Naissances*, réclame une capacité d'adaptation extrêmement rapide. Charlie Windelschmidt y trouve même sa motivation principale :

> C'est une performance d'acteur, physique, d'autant plus qu'il nous est arrivé souvent d'être encore en jeu à quatre heures du matin face à des gens qui dormaient parfois… Ces enchaînements me plaisent parce qu'ils sont séquencés et discontinus. […] À chaque fois que j'ai pu m'habiller en quatre secondes et courir dans un autre lieu, jouer, ça me plaisait. […] Ce qui est excitant c'est que tu es obligé de t'imposer une histoire avec toutes ces petites histoires, ton histoire de comédien. Sur le *chaos du nouveau*, je jouais de la trompette et je courais énormément dans *Vous êtes tous des fils de putes*, puis je devenais marionnettiste pour *Après le déluge* de Lothar Trolle, puis je courais dans un couloir pour faire une silhouette le temps que passe un groupe de spectateurs, etc.[647]

Du point de vue des spectateurs, il faut souligner que le fait de voir un comédien dans un rôle puis dans un autre complètement différent quelques minutes plus tard, provoquait généralement un plaisir certain. Il était ainsi possible de suivre véritablement le parcours d'un comédien au fil des spectacles, de jouer à le reconnaître, de s'étonner de la radicalité soudaine de son changement de rôle.

Annie Lucas va plus avant dans la description des qualités de jeu spécifiques que requiert cette marquetterie en mouvement et les effets produits par ces enchaînements rapides :

---

[644] Entretien avec Robert Cantarella du 13 février 2002.
[645] Charlie Windelschmidt était également metteur en scène des moments de transition au cours de ce spectacle (les moments où les spectateurs devaient changer de lieu au sein du théâtre pour passer d'un spectacle à l'autre).
[646] Entretien avec Charlie Windelschmidt réalisé par Marine Bachelot et Alexandre Koutchevsky le 18 février 2002.
[647] IDEM. Mais une comédienne comme Anne Rotger préférait plutôt faire très peu de choses de manière à se sentir totalement dans chacune d'entre elles.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> Le fait d'entrer dans ce projet collectif demandait aux acteurs une grande énergie et une grande vélocité. […] Ils devaient être capables de se dire qu'il leur était possible d'être présents dans un spectacle, et puis, deux minutes plus tard, tout aussi présents dans un autre, sans avoir eu le temps de repasser par leur loge pour prendre le temps de la « sacro-sainte » concentration. […] Passer ainsi d'un chose à une autre demande une abnégation assez grande ; il faut aussi être capable de marcher un peu sur son ego. […] Certains acteurs estimaient que cette rapidité mettait en danger le travail scénique, qu'ils ne se sentaient pas au plein de leurs possibilités, qu'ils étaient bousculés. Pour ma part j'ai la sensation d'avoir vu l'inverse, c'est-à-dire que cette montée d'adrénaline parvenait à créer comme une sur-présence, une incandescence que les acteurs n'auraient peut-être pas eue s'ils étaient restés dans un coin à ruminer leur présence future[648].

Cette capacité des comédiens à oublier un peu leur ego, dont parle Annie Lucas, me paraît en effet constituer une des clefs du bon fonctionnement des équipes des *Naissances*. Il faut noter en ce sens que Roland Fichet recrutait régulièrement de jeunes comédiens, sortant des écoles et conservatoires (TNB, Rue Blanche, Saint-Étienne, Besançon), qu'il avait rencontrés quand il intervenait dans leur formation. Les équipes d'acteurs des *Naissances* étaient donc assez jeunes, mais il y avait toujours un équilibre entre ces jeunes comédiens issus des écoles et de plus anciens, plus expérimentés. Toutefois, s'il n'y avait eu que des acteurs reconnus et expérimentés il eut sans doute été très difficile de réaliser un tel projet.

Gammes gestuelles

Corrélat de ces compétences d'enchaînement rapide entre des esthétiques différentes, les comédiens des *Naissances* devaient donc être opérationnels, dans le jeu, dans le texte, immédiatement, sans atermoiement. Ces questions de changement de rôle ont pu être plus ou moins facilitées suivant les techniques de jeu utilisées par les metteurs en scène. J'aimerais ici en présenter une, mise en œuvre par Annie Lucas pour la mise en scène de beaucoup de textes brefs des *Naissances*, de manière très régulière et de plus en plus approfondie au cours des années. Il s'agit de la gamme gestuelle dont Annie Lucas situe l'origine dans son travail :

[648] Entretien avec Annie Lucas du 23 août 2002, réalisé par Marine Bachelot, Maud Bernard-Griffiths, Alexandre Koutchevsky, Laurent Quinton.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> Quand on travaillait sur *Boeufgorod*[649], au début des années quatre-vingts, chaque grand personnage avait une gestuelle codée. Quand nous avons joué *Andromaque* nous étions également dans un cadre très formel et précis. Cette technique des gammes faisait donc partie de mon travail en tant que comédienne. Ensuite Robert Cantarella s'est emparé de petits textes de Roland *Naître/renaître* en 1993, pour la première des *Naissances* à La Passerelle de Saint-Brieuc, ainsi que du texte d'Ilia Koutik *Discours sur la nature du cri et la naissance en tant que telle*[650], et il n'a travaillé qu'à partir de déclencheurs formels[651].

La nécessité des gammes part en fait d'une analyse dramaturgique de la plupart des textes reçus pour les *Naissances* :

> Le type de textes devant lesquels on se trouvait dans les *Naissances* demandait une expression scénique où l'on ne pouvait pas s'en sortir avec les notions de drame, de personnage, de conflit, etc. Il a fallu inventer un autre langage scénique et ne pas laisser l'acteur avec ses tics. Car le problème est là : quand l'acteur doit jouer toutes les variations d'un texte comme *A* de Patrick Kermann[652], il n'est plus en train de jouer le *Roi Lear*. Il faut bien qu'à un moment donné on se demande : où est-il ? que fait-il ? quel est son corps ? quelle type de présence ? On ne peut pas abandonner l'acteur à la gestuelle de la conversation.

Ce que dit en fait Annie Lucas, c'est que face à des textes comme beaucoup de ceux étudiés dans ces pages, il n'est pas possible de faire jouer l'acteur de façon naturaliste. La gamme gestuelle apparaît alors comme une solution pour construire du décalage dans la réception, pour échapper aux ornières de l'illustration. À quoi alors correspondent exactement ces « gammes gestuelles » ? Il s'agit en fait d'un cadrage formel arbitraire, proposé par le metteur en scène, à l'intérieur duquel les acteurs sont invités à inventer leurs propres gestes. Ce qu'impose le metteur en scène c'est la règle du jeu : par exemple un geste[653] doit équivaloir à un mot précis qui revient plusieurs fois dans le texte. Ce geste, en général, ne doit pas illustrer le mot de manière réaliste mais cherche au contraire à ouvrir le sens du texte vers un imaginaire qui peut être légèrement décalé,

---

[649] *Boeufgorod* est une des premières pièces de Roland Fichet, adaptée du *Sang noir* de Louis Guilloux, mise en scène par Roland Fichet en 1982.
[650] Texte traduit par André Markowicz… mais en réalité écrit par lui.
[651] Entretien avec Annie Lucas du 23 août 2002.
[652] *A* de Patrick Kermann, reçu en 1997 par le Théâtre de Folle Pensée, est constitué de soixante séquences écrites de la façon suivante (anglais/français) traitant toutes du génocide et de la Seconde Guerre Mondiale :
« I shall be the dark plague / I have devastated the whole world / I am the one from whom none escape
je serai la peste brune / j'ai ravagé le monde entier / je suis celle à qui nul n'échappe »
[653] Notons que bien souvent les gammes gestuelles sont complétées par des gammes vocales, qui consistent à prononcer d'une certaine manière le son d'un mot (une certaine syllabe par exemple), en modulant la hauteur de la voix ou son débit ou son volume, bref, tout paramètre modifiable de la diction qui permette un glissement, un dérapage sonore. Ainsi Monique Lucas et Jeanne François, au cours des spectacles *Folles pensées en Côtes d'Armor*, prononçaient presque tous les « é » en « è », dans le texte *Attention au chien* ; ce qui donnait par exemple : « Le chien l'a bel et bien tuè, dépecè, dévorè. » In *Micropièces*, *op. cit.*, p. 20.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

absurde, ou qui peut venir commenter le mot, dire le contraire, etc. Il appartient au comédien de trouver ce geste, c'est là sa marge de création au sein du cadre formel fixé par le metteur en scène :

> Il arrive que tu te laisses alors attraper par un rapprochement tout à fait inattendu entre ce que tu dis et ce que tu fais, de la même manière que le fait l'esthétique surréaliste avec la rencontre du parapluie et de la machine à coudre. Ensuite, le rôle du metteur en scène c'est celui du regard et de la décision : ceci fonctionne, ceci ne fonctionne pas, explore tel geste. […] Quand tu travailles sur des gammes tu dois introduire de la variation, sinon tu resolidifies la forme et le stéréotype s'installe. Cela demande du doigté et de la minutie[654].

Annie Lucas a particulièrement utilisé ces principes de gammes gestuelles sur les courts textes de Roland Fichet (*Micropièces* et *Petites comédies rurales*)[655] du fait de la construction rythmique prononcée de ces derniers. Le vers libre, la répétition, sont autant d'appuis textuels précieux où les gestes peuvent venir s'accrocher et faire sens. La gamme gestuelle, en ce sens, est une façon de rendre visible à la fois la construction du texte (syntaxique par exemple) mais également la disposition des mots sur la page : la gamme gestuelle manifeste l'origine littéraire du texte.

Si ce procédé fonctionne particulièrement bien sur les textes très courts et ultra-courts, c'est parce qu'il permet de *retenir l'écoute* en rendant le texte préhensible, en révélant comment il joue avec le langage. Le formalisme des gammes gestuelles crée l'arrêt, la surprise, et du coup invite le spectateur à tendre l'oreille, à se rendre attentif aux micros-agencements, aux plus petits effets du texte, bref, à se tenir à l'échelle des mots. Créer un cheminement gestuel parallèle au cheminement des mots *ouvre* de l'espace à la perception de ces mots, ils se mettent à faire écho aux gestes et récoltent en retour la moisson imaginaire que produisent ces derniers. La « climatique »[656], — impression nette et forte fixée par les premiers mots du texte — dont Minyana soulignait l'importance, est alors créée par la combinaison d'un geste et d'un mot. La technique des gammes gestuelles permet de produire la climatique des spectacles très courts et ultra-courts de manière très efficace.

---

[654] Entretien avec Annie Lucas du 23 août 2002.
[655] *Op. cit.*
[656] Voir supra p. 139.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

II. 3. *Le Tueur souriant* : le toucher de la proximité

> […] lorsque le metteur en scène apprécie la taille d'une salle *par rapport au contenu et au style de son travail*, il considère que le véritable lieu de développement de l'action dramatique *n'est pas le plateau seul mais l'ensemble du volume scène-salle*. Les critères d'appréciation de ce volume, donc de la distance des spectateurs à l'aire de jeu, ne sont pas perceptifs. Pour J.-L. Barrault […] une petite salle n'est pas d'abord une petite jauge mais un « format » particulier, convenant à certaines créations.
>
> « […] de même qu'un peintre peut avoir envie de faire un tableau mural, il peut avoir aussi envie de faire un tableau de chevalet ; […] il y a des œuvres qui demandent la dimension de chevalet, et des œuvres qui demandent la dimension de peinture murale. Claudel est un peu « mural » ; Beckett serait plutôt « chevalet » »[657].

Trois versions

Après *Récit de ma naissance* et *Livre d'images*[658], *Le Tueur souriant*[659] est le troisième et dernier texte de Jean-Marie Piemme écrit pour les *Naissances*. Il répond à la seconde commande lancée en 1995 par Roland Fichet « Ce qui naît, ce qui meurt. Écrivez les mondes qui naissent, l'homme qui vient ». D'abord créé par Annie Lucas en 1998 au cours du spectacle *Naissances Nouveaux mondes* à Nîmes, Stanislas Nordey a remonté le texte au cours du *Chaos du nouveau*, création à La Passerelle Scène nationale de Saint-Brieuc du 6 au 11 mars 2000. À la lecture, il dure un peu plus de 20 minutes. Les trois mises en scène que

---

[657] Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, C.N.R.S. Éditions, coll. Arts du spectacle, 1998, p. 103. La citation de J.-L. BARRAULT est extraite de *Saisir le présent*, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 129.

[658] *Récit de ma naissance*, reçu en 1991 pour « Écrivez votre naissance » ; *Livre d'images*, reçu en 1994 également pour « Ce qui naît, ce qui meurt. Écrivez les mondes qui naissent, l'homme qui vient ».

[659] Il existe plusieurs versions de ce texte. Celle dont se sont servis Stanislas Nordey et les acteurs diffère légèrement de la version finale publiée dans : *Eva, Gloria, Léa*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2000. Première publication dans *Théâtre s en Bretagne*, Revue du Groupement d'Action Culturelle de l'Ouest nouvelle série n° 6, 2ème trimestre 2000, pp. 32-36. Je me servirai ici de la version publiée chez Lansman et ferai référence à la version tapuscrite utilisée par le metteur en scène et les comédiens en 1999/2000, si des changements notoires pour l'analyse y sont repérables. *Eva, Gloria, Léa* est un triptyque où trois jeunes femmes racontent un moment de leur existence. Chaque partie porte néanmoins un titre et peut être représentée séparément : *Les Nageurs*, *La Serveuse n'a pas froid*, *Le Tueur souriant*. *Léa* correspond donc au *Tueur souriant*.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Stanislas Nordey en a faites pour *Le Chaos du nouveau* n'excédaient pas trente minutes chacune.

Le Tueur souriant raconte la reconstitution du braquage d'une banque où les clients se retrouvent menacés d'une arme par un jeune homme souriant qui tue quatre fois sans aucune explication, « acte sans croyance, mort sans rime ni raison »[660], conclut la juge. Léa, la femme au sac, narre de manière très libre les événements. « Madame le juge » conduit la reconstitution, les témoins survivants rejouent leur propre rôle et d'autres personnes tiennent celui des morts. Plusieurs voix s'entremêlent ainsi, distinguées typographiquement par des slashes ou des répliques en majuscules. Il y très peu de retours à la ligne, le texte se présente comme un bloc compact. La forme épique permet une grande souplesse des points de vue et des accélérations narratives efficaces, comme le souligne l'auteur :

> Pour *Le Tueur souriant* je pars de ces deux constats : un texte bref n'est pas un long en raccourci, et tout texte se passe sur un plateau de théâtre. Le narratif ou l'épique permettent de rattraper du temps au théâtre. En deux phrases narratives on peut rattraper une scène d'introduction. […] Ce ne sont pas les *Naissances* qui m'ont amené à l'écriture épique, mais dès l'instant où j'en étais conscient j'ai essayé de pousser la chose encore plus loin, de faire un texte où la parole ne serait pas distribuée[661].

Se succèdent ainsi des moments appartenant à la reconstitution du braquage, avec d'autres ayant plus à voir avec le procès en lui-même (déposition des témoins). Plusieurs monologues intérieurs (des témoins, des victimes, de la narratrice) contribuent également à donner au texte une grande variété énonciative qui se condense en une vingtaine de minutes. Voici deux extraits du *Tueur souriant* — les toutes premières lignes du texte et le « soliloque secret » de chacun des clients de la banque sous la menace de l'arme — qui permettent de se faire une idée de cette variété énonciative :

> Une voix dit : CHACUN EST-IL A SA PLACE ? POUVONS-NOUS COMMENCER ? A CHACUN IL EST DEMANDE DE REFAIRE LES GESTES, EXACTEMENT, EXACTEMENT LES MEMES GESTES, DE REFAIRE, L'ENCHANTEMENT NAIT DE LA PRECISION.
>
> Je m'appelle Léa. J'ai été convoquée pour la reconstitution du braquage. AVANCEZ ! COMPOSEZ VOTRE IMAGE. COMPOSEZ VOTRE IMAGE[662].
>
> […]

[660] *Eva, Gloria, Léa*, *op. cit.*, p. 46.
[661] Entretien avec Jean-Marie Piemme du 16 avril 2002.
[662] *Eva, Gloria, Léa*, *op. cit.*, p. 37.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> Les têtes le regardaient, il était inhumain, il pouvait entendre le soliloque secret de chacun
>
> CET HOMME EST UN MONSTRE, IL SERA SANS PITIE / ORDURE ! ORDURE ! SALOPARD / QUAND IL AURA TUE CETTE FILLE PEUT-ETRE QU'IL S'ARRETERA / LA POLICE, LA POLICE, QUELQU'UN A-T-IL PREVENU LA POLICE ? /[663]

Cette indécidabilité partielle d'attribution des voix à un personnage clairement identifiable fait partie du projet d'écriture de Jean-Marie Piemme qui prend soin de préciser dans la page de présentation des personnages :

> ***Léa – Le tueur souriant***
>
> - Léa
>
> *(Le nombre d'acteurs sera déterminé par le projet de mise en scène)*[664].

Cette indication ne figurait pas sur la version tapuscrite utilisée par l'équipe de travail en 1999/2000. Mais tout dans le texte concourait déjà à alerter le metteur en scène sur cette question du rapport entre nombre d'acteurs et nombre de personnages/voix. La non imposition d'un nombre défini de comédiens permet d'ouvrir les possibilités d'interprétation. Jean-Marie Piemme exprimait cette idée en 1994 dans un article des *Cahiers de Prospéro* :

> Les textes ne procèdent pas à une imposition automatique, ils s'offrent à l'acteur, au metteur en scène et au spectateur comme une matière à former, à découper, ils sollicitent le contact du corps et de la langue et relèguent au second plan la représentation du personnage au sens traditionnel du terme. L'acteur parle le personnage plus qu'il ne l'incarne psychologiquement, il le donne à voir, le cite, lui prête un corps, met son énergie dans la sienne, le prend et le laisse au gré de la dynamique des mots. Au spectateur de laisser courir en lui la parole, sans forcément chercher à l'arrêter dans un réflexe d'identité forcenée, d'unir sa matière à lui, spectateur, son souffle, son rythme intérieur, à ce que propose le flux des mots[665].

Conscient de cette indécidabilité, Stanislas Nordey choisit de réaliser trois mises en scène du texte en créant trois couples de comédiens : Delphine Simon/Olivier Hussenet, Laurent Meininger/Monique Lucas, Jeanne François/Karim Qayouh. Le metteur en scène explique qu'il a décidé de fonder ses trois formes sur des couples homme/femme après avoir remarqué la place importante du rapport de sexe dans la pièce de Piemme. Il précise : « c'était une manière de me créer une problématique, […] du trouble et du mystère. »[666] Mais c'est aussi parce que le texte tient en moins d'une demi-heure que Stanislas

---

[663] p. 40.
[664] *Eva, Gloria, Léa*, *op. cit.*, p. 4.
[665] Jean-Marie PIEMME, « Façons de narrer », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 2, Revue du Centre National des Écritures du Spectacle, 1994, p. 53.
[666] Entretien avec Stanislas Nordey des 29 février et 2 mars 2000.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Nordey a pu décider d'en faire trois versions scéniques. Ce jeu de la variation n'était possible que dans ce contexte particulier de formats courts inscrits dans un spectacle déambulatoire. Toutefois, l'expérience de cette triple proposition est seulement accessible aux spectateurs qui viennent trois fois voir le spectacle. En effet, le déambulatoire du *Chaos du nouveau* a pour conséquence de diviser le public en groupes. Par conséquent, les spectateurs voient tous en même temps une version différente du *Tueur souriant* en trois lieux différents (cf. schéma ci-après).

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

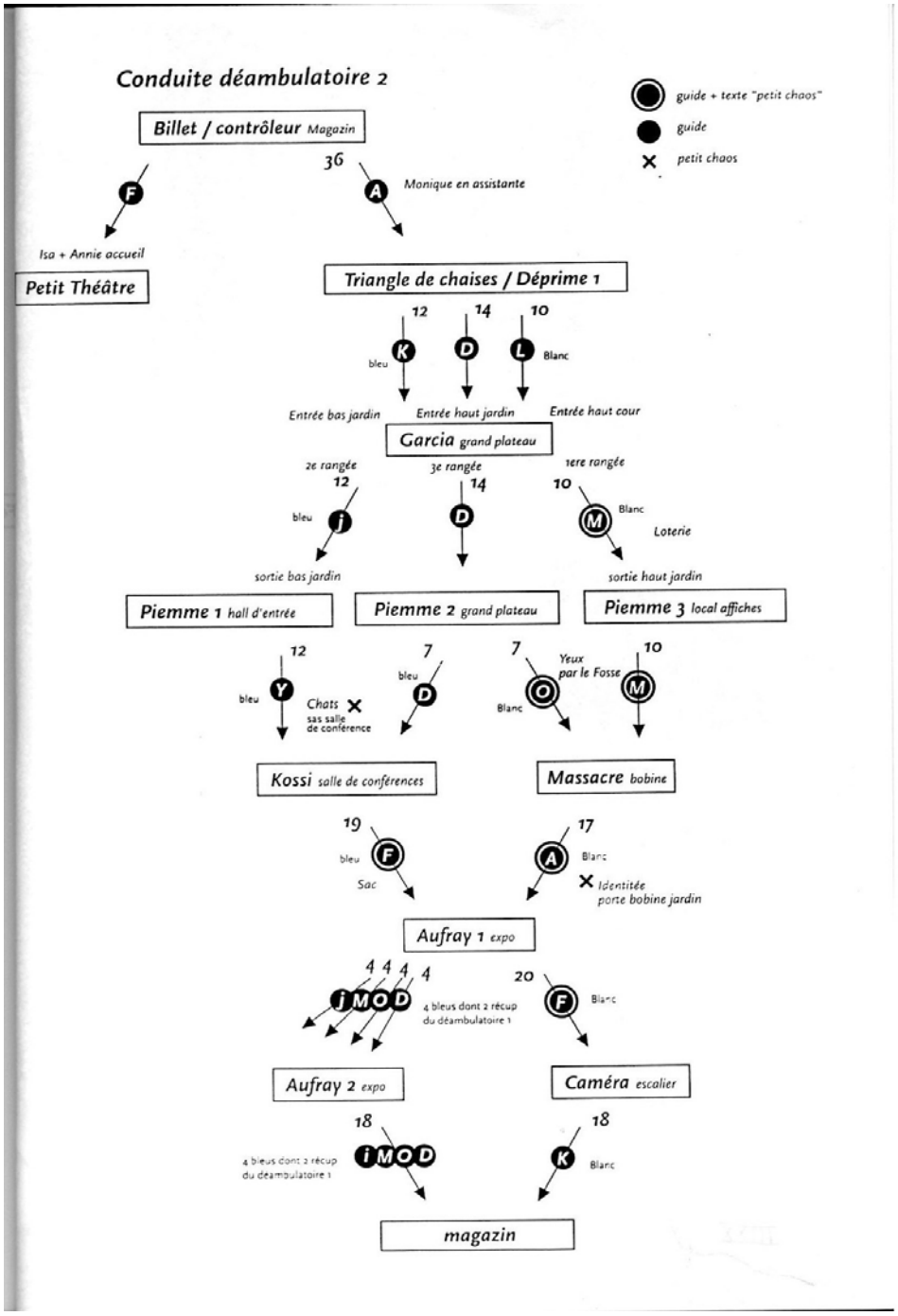


Schéma du second déambulatoire du *Chaos du nouveau* (représentations de Saint-Brieuc à 22h30 les 6, 8, 9 mars 2000 et à 23h30 les 7, 10, 11 mars 2000). Document interne à l'usage de l'équipe artistique et technique. On observe la tripartition en simultané du *Tueur souriant*. Les lettres cerclées désignent les prénoms des comédiens. Ce schéma correspond dans le programme fourni au public au « Labyrinthe 2 ». Il existe également deux autres ensembles de formes brèves joués en alternance avec ce Labyrinthe 2 : « Labyrinthe 1 » et « Théâtres ». Voir en annexe le programme complet des spectacles du *Chaos du nouveau.*

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Les espaces du *Tueur souriant* : jeux et enjeux de la proximité

Dans le théâtre de la Passerelle, à Saint-Brieuc, les trois espaces de représentation des trois versions du *Tueur souriant* sont les suivants : 1/ le local à affiches (4m x 3m) au premier sous-sol (Monique Lucas / Laurent Meininger), 2/ le hall d'entrée du théâtre, délimité par le guichet d'accueil et une palissade en bois servant habituellement de support d'affichage et dénudée pour l'occasion (surface de jeu d'environ 5m x 7m) (Jeanne François / Karim Qayouh), 3/ sur un plateau composé de praticables (environ 4m x 3m) posé au milieu des fauteuils dans la grande salle Louis Guilloux de 800 places (Olivier Hussenet / Delphine Simon). Il est intéressant de remarquer que ces espaces déclinent en fait trois degrés d'ouverture différents, du confinement le plus extrême dans le local à affiches à l'ouverture maximale dans la salle Louis Guilloux. Néanmoins, cette gradation des ouvertures spatiales ne va pas empêcher le metteur en scène de fonder ses trois formes quasi-exclusivement sur un rapport d'extrême proximité entre les acteurs et les spectateurs. Il n'y a rien de très étonnant à cela car le système de répartition du public dans les soirées *Chaos du nouveau* crée de fait des petites jauges[667]. Dans le local à affiches dix personnes au plus peuvent être accueillies, quatorze dans la salle Louis Guilloux et douze dans le hall d'entrée. Je ne m'intéresserai ici qu'aux versions 1 (local à affiches) et 3 (plateau posé dans les fauteuils de la grande salle) car ce sont les plus marquantes au point de vue du travail de mise en proximité des acteurs et des spectateurs.

La petite jauge possède des répercussions décisives pour ce qui est de la relation que les spectateurs peuvent entretenir au spectacle de format court, fondé en ce qui nous concerne, sur un texte court. Avant de regarder de plus près l'exemple du *Tueur souriant*, on peut établir la gradation suivante concernant cette question des jauges : il existe des spectacles courts pour un ou deux spectateurs, c'est la limite basse[668]. Je pense ici, pour rester dans les *Naissances*, aux *Petits chaos* qui se jouaient dès 17h dans le théâtre de La Passerelle et qui plaçaient quelques spectateurs (de deux à cinq, rarement plus, mais il est arrivé

[667] Voir le programme en annexe. Une semaine durant, le fait de commencer les propositions dès 17h et d'échelonner les séries de spectacles jusqu'à commencer la dernière à 23h30 permet de ventiler les spectateurs et de créer ainsi des jauges adaptées aux espaces réduits.
[668] Et il faudrait encore distinguer ce qui se joue de spécifique quand on est seul face à l'acteur ou quand on est deux.

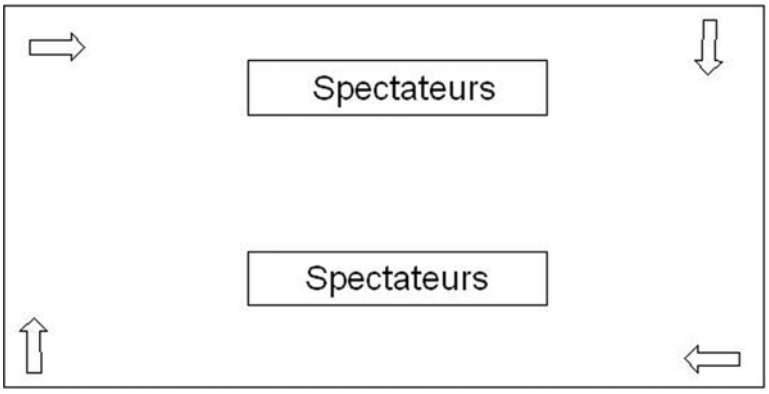
Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

qu'il n'y en ait qu'un) face à un acteur ou un marionnettiste interprétant un très court texte de Roland Fichet[669] dans un espace généralement confiné (un petit castelet pour le marionnettiste Renaud Herbin par exemple). Ces jauges minimales ont pour caractéristique de pouvoir provoquer une sensation d'intimité extrême — qui parfois peut être gênante — entre, d'une part, l'acteur (généralement seul en ce cas) et les spectateurs, et, d'autre part, entre les spectateurs eux-mêmes (c'est d'ailleurs plutôt en ce cas que l'intimité peut être gênante car la fiction n'opère pas ici comme mise à distance, le réel de la situation réceptive peut prendre le pas sur celui de la fiction). Les trois versions du *Tueur souriant*, conçues par Nordey pour des jauges entre dix et quatorze spectateurs, constituent le deuxième échelon (au-delà d'une dizaine de spectateurs et en dessous d'une trentaine). Cette fois, la sensation de groupe parvient plus efficacement à faire que chaque spectateur se sente anonyme et protégé par la petite communauté à laquelle il appartient provisoirement. Le rapport au(x) comédien(s) peut néanmoins être tout aussi fort de par la proximité physique potentielle qui résulte souvent de cette petite jauge. Au-delà d'une trentaine de spectateurs on peut considérer que nous sommes en face de jauges moyennes où les questions de l'intimité et de la proximité physique, à la fois entre acteurs et spectateurs mais également entre spectateurs, se posent de manière moins insistante, même si elles peuvent être volontairement mises en œuvre dans la disposition du rapport entre l'espace de jeu et l'espace du spectateur.

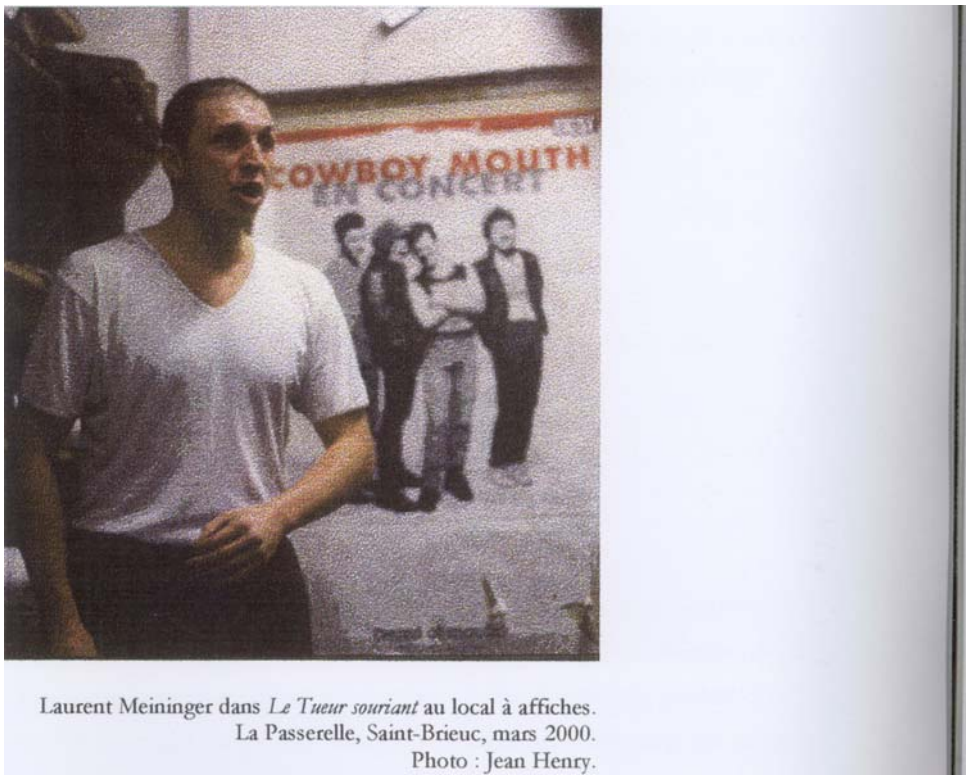
La première version du *Tueur souriant* se déroule donc dans le local à affiches au premier sous-sol du théâtre de La Passerelle (voir photos ci-après). La pièce est rectangulaire (environ 4m x 3m), éclairée par un néon que le metteur en scène a fait recouvrir d'une gélatine (diffuseur) afin d'en atténuer l'intensité lumineuse, d'adoucir la lumière froide. Les murs sont recouverts d'affiches de spectacles, concerts en tous genres. Le sol est en béton gris, fissuré par endroits. Il y a deux portes, aux deux extrémités du local. Les dix spectateurs sont assis au centre de ce dernier, dos à dos en deux rangées de cinq. Chaque rangée fait donc face à un des pans de mur les plus longs (environ 4 mètres). Les spectateurs sont donc parfois à moins d'un mètre des comédiens :

[669] Les *Petits chaos* sont l'ancienne appellation de certaines des *Micropièces* que nous avons étudiées dans les chapitres précédents.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)



Monique Lucas et Laurent Meininger circulent tout autour des spectateurs en longeant les murs. Le texte de Jean-Marie Piemme comporte un grand nombre de personnages. Pour des raisons de commodité Stanislas Nordey et les acteurs se sont limités à 25 personnages, mais il est en fait impossible de fixer un nombre exact. Ceci étant dû au fait qu'on ne peut savoir si les témoins qui font leur déposition sont exactement les mêmes personnages que ceux dont on entend le « soliloque secret » pendant le braquage (cf. supra). Chaque déplacement dans l'espace va donc signifier un changement de locuteur/personnage. Au mur sont accrochés des panonceaux indiquant la dénomination du locuteur/personnage (le plombier, la caissière, le tueur souriant, la juge, etc.). Quand un des acteurs vient se placer sous un panonceau il incarne momentanément le personnage nommé au-dessus de lui.

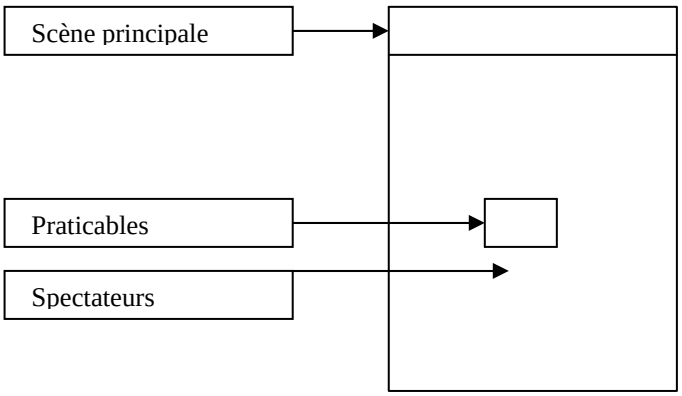


Laurent Meininger dans *Le Tueur souriant* au local à affiches.
La Passerelle, Saint-Brieuc, mars 2000.
Photo : Jean Henry.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

… et Monique Lucas, en vis-à-vis.
La Passerelle, Saint-Brieuc, mars 2000.
Photo : Jean Henry.

La seconde version du *Tueur souriant*, qui s'appuie elle aussi, à sa manière, sur la puissance du rapport de proximité, se joue sur un petit plateau posé au milieu des fauteuils de la salle Louis Guilloux (800 places) :



Olivier Hussenet et Delphine Simon sont assis chacun sur une chaise face aux quatorze spectateurs. Devant eux, posées sur les praticables, des figurines de fil de fer, polystyrène et pâte à modeler (de six à dix centimètres de hauteur) représentant chacune un des protagonistes. Les figurines sont disposées comme pour rejouer la reconstitution du braquage : le metteur en scène et les acteurs les ont placées de manière à recréer l'espace de la banque. L'ensemble de la grande salle est plongé dans l'obscurité, seuls les deux comédiens et la partie du plateau qui est devant eux sont éclairés par une découpe. L'impression produite est celle

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

d'un îlot galactique perdu dans l'espace. Là aussi les spectateurs sont tout proches des acteurs (deux mètres pour les plus proches, trois mètres pour les plus éloignés). Mais cette proximité, contrairement à celle du local à affiches, reste protectrice : d'une part grâce à la nette séparation entre l'espace de jeu et l'espace du public (plateau/fauteuils), d'autre part grâce à l'éclairage, qui isole véritablement les deux comédiens sur leur petit plateau, des spectateurs. Si l'on pouvait plutôt parler de promiscuité dans le local à affiches, il s'agit bien ici d'une proximité, sans mise en danger du spectateur, qui structure la relation entre les acteurs et le public.

Dans ces deux mises en scène tous les éléments constitutifs de la représentation prennent une importance surprenante. Le local à affiches joue le rôle d'un véritable écrin où paroles, gestes, visages et corps, acquièrent une place immense. Le petit plateau perdu dans l'espace obscur de la grande salle a pour effet de produire également une focalisation intense du regard et de l'attention des spectateurs sur ce qui s'y passe. Chaque détail apparaît pour lui-même, s'inscrit dans le flux, scande la représentation. À l'image du texte court qui fait ressortir des effets qui seraient passés inaperçus dans un texte long, la mise en scène de formats courts possède également cette faculté à mettre en lumière des éléments minuscules (chaque élément d'un format court a plus de chance de produire son effet) du seul fait qu'elle dure peu de temps. Mais elle dispose aussi de l'atout de la proximité. Durée courte et proximité acteurs/spectateurs agissent de concert sur le spectateur comme des exhausteurs d'attention[670]. Celui-ci peut ainsi difficilement échapper au spectacle. Les acteurs sont là, sous ses yeux, à portée de main, parfois troublants, comme l'analyse Marie-Madeleine Mervant-Roux à propos de la mise en scène d'*Elvire-Jouvet 40* :

> La grande proximité des acteurs donne au spectateur la possibilité de voir dans les visages, les corps, les vêtements ce qu'il ne saisit d'habitude que chez ceux dont il est intime. D'où l'impression d'une déformation, d'une anomalie de la vision : on est trop près. On perçoit avec une précision presque indiscrète les traces fugitives de l'interprète dans le personnage. On est simultanément entraîné dans le spectacle par l'emprise des présences physiques immédiates et arraché à l'illusion par la saisie quasi chirurgicale des détails grossis du travail. Tant que les regards du

[670] Exiguïté de la salle et brièveté des textes sont également deux caractéristiques du Grand-Guignol. Ce n'est pas un fait nouveau que le court soit lié au petit espace de représentation.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> personnage ne croisent pas ceux du spectateur, l'illusion dramatique, chroniquement fragile, perdure, mais si l'échange a lieu […] l'acteur soudain réapparaît[671].

Que l'acteur « soudain réapparaisse », c'est en effet un des risques du *Tueur souriant* dans le local à affiche. Mais ce risque peut être souhaitable, il peut même faire partie du projet de mise en scène et apporter une qualité d'émotion bien particulière à la représentation :

> La zone proche n'est pas le lieu de l'intimité avec l'action fictive, mais le lieu où la proximité (au sens émotionnel) et la distance (psychologique et mentale) peuvent être poussées jusqu'à l'intensité la plus grande. Elle est celle où le caractère d'entre-deux du théâtre est éprouvé avec le plus de force[672].

Pour ce qui nous concerne, s'il est certain que la « proximité au sens émotionnel » et la « distance psychologique et mentale »[673] gagnent en intensité, on peut toutefois se demander si cette « zone proche » ne mène pas quand même le spectateur à pouvoir entretenir un rapport de plus grande intimité avec « l'action fictive ». Les petites jauges, la proximité et la durée courte ont des conséquences sur la perception que le spectateur peut avoir de l'histoire qui lui est contée. Ce que permet cette proximité physique exacerbée c'est déjà de travailler la nuance et le détail. Durant les répétitions du *Tueur souriant*, beaucoup de phrases, postures, gestes ont été ciselés au millimètre par le metteur en scène et les acteurs. Encore une fois, à l'image des textes, on retrouve ici cette question du changement d'échelle de travail qui se répercute également sur la réception du

---

[671] Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *op. cit.*, p. 104.

[672] Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *op. cit.*, p. 111. M.-M. Mervant-Roux définit trois « grands secteurs proxémiques » dont seul le premier — « la zone proche » — nous intéresse ici : « La zone proche (de 0 à 9 mètres environ des comédiens) correspond au champ dans lequel le « regard échangé » est possible entre acteurs-personnages et spectateurs-figures spectatrices. Cette zone est celle où les interactions physiques, psychiques, émotionnelles sont les plus fortes. La tension entre emprise et distance, entre statut réel et statut fictif est constante. L'espace est intersubjectif. Le temps est vécu comme une succession d'instants vifs, pris dans un rythme rapide, étroitement lié à celui des actions scéniques dont des détails particuliers attirent et retiennent tour à tour l'œil, l'oreille, l'attention (présence en relief des corps, dans les corps, des visages, dans les visages, des yeux et de la bouche). Si tout le théâtre est métaphorique, c'est dans cette zone que les matériaux et les techniques de la métaphorisation scénique ne cessent pas d'être sensibles. L'interprète ne disparaît pas sous la figure fictive. La relation scène-salle est en permanence dédoublée. » p. 121. Le « regard échangé » est défini par Otomar Krejca et expliqué ici par M.-M. Mervant-Roux : « L'enjeu [c'est] la création d'une situation mettant le spectateur au bord du « regard échangé », appelé en anglais d'une façon plus frappante « *eye contact* », micro-événement auquel les spécialistes en échanges non-verbaux attribuent une très grande force émotionnelle. Le théâtre selon Krejca ne provoque pas le « regard échangé », *il a lieu dans l'espace où cet événement est possible*. Le metteur en scène ne dit pas que le spectateur regarde réellement l'acteur dans les yeux mais qu'il doit *pouvoir le faire*.

[673] « […] le rapprochement physique [n'entraîne] pas automatiquement un rapprochement psychologique mais [peut] tour à tour, selon le type de jeu, favoriser l'intimité ou créer une distance mentale. » *op. cit.* , p. 103.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

spectateur. Non pas que le souci du détail et de la nuance soit absent dans des spectacles plus longs, mais dans les formats courts ces deux aspects deviennent centraux. Du fait de cette proximité, la perception globale du spectacle s'en trouve changée, comme le souligne Marie-Madeleine Mervant-Roux :

> La saisie du spectacle est éclatée. Un visage, une main, un geste, deux pieds […] sont des images à part entière […]. Parcellaire, la perception est aussi lacunaire[674].

À l'image des phénomènes observés dans les textes, il y a donc là aussi un déplacement d'échelle de la perception. Le spectateur se retrouve à fabriquer du sens sur un mode inhabituel au théâtre : celui du zoom quasi-permanent. On pourrait nuancer l'importance de ce changement d'échelle en arguant que toute perception est par nature « lacunaire » et « parcellaire », mais ce qu'il importe de voir avant tout c'est que cette réduction du champ de la perception provoque une déstabilisation des habitudes spectatorielles. Il faut déjà commencer par faire le deuil de la vision d'ensemble d'un espace scénique, d'une action en cours. Mais alors, au profit de quoi se réduit le champ (de vision essentiellement) ? Passé un premier temps d'adaptation, la plupart des spectateurs vont se nourrir des signes en gros plan qui leur sont offerts ; ils vont recréer un monde là où d'habitude, placés plus loin des acteurs, ils ne voient qu'un corps dessiné dans sa complétude sur le fond d'une scène. À cette échelle de perception — comme dans la mise en scène du *Tueur souriant* dans le local à affiches — une paupière fait monde, un ongle ou une goutte de sueur du comédien peuvent attirer l'attention et s'offrir en pâture au spectateur. Le détail scande la trame du spectacle, les nuances sautent aux yeux, la moindre inflexion de voix ou de regard est susceptible de faire sens. En écho au titre du chapitre précédent, on pourrait dire ici que la perception se joue à l'échelle des corps.

Donnons un exemple de ce phénomène : dans la mise en scène du *Tueur souriant* sur le petit plateau au milieu des fauteuils, Olivier Hussenet et Delphine Simon, chacun assis sur une chaise, donnent à leur buste une orientation à chaque fois différente quand il s'agit de prendre la parole pour les figurines disposées au sol devant qui représentent les vingt-cinq personnages du texte. Leur regard se dirige alors vers la figurine concernée. Petit à petit les spectateurs parviennent à

[674] IDEM, P. 105.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

comprendre quel est le personnage qui est en train de parler en fonction de la position du buste et de l'orientation du regard des comédiens.

L'histoire du *Tueur souriant* se joue donc dans la nuance et le détail du fait de cette proximité extrême mise en place par Stanislas Nordey, couplée à de petites jauges. Ces choix de douceur (dans les deux mises en scène les acteurs murmurent ou chuchotent) et de nuance contrastent avec la teneur du texte : récits d'actions violentes, de meurtres, scène d'insultes du gardien de la banque à sa femme, discours haineux et démagogique du gérant de la banque sur la peine de mort et l'emprisonnement. Il s'agit alors d'exprimer l'explosif dans la restriction, la violence dans la contenance. L'étrangéification et le décalage jouent un rôle déterminant dans la saisie par le spectateur de ce qui est dit. Voici un exemple de phrase prononcée dans la douceur à un mètre du public, il s'agit de la pensée du gardien le jour du braquage qui se remémore ce qu'il a dit à sa femme la veille au soir :

> CE QUE JE T'AI MIS, POUFFIASSE, C'EST TROIS FOIS RIEN A COTE DE CE QUE JE TE METTRAI SI JE TE VOIS ENCORE LECHER LE CUL DE CES TYPES, C'EST QUOI CES TRACTS, LES GRANDES GUEULES, T'AIMES ÇA HEIN LES CONS QUI CAUSENT BIEN, COMME ÇA TU PEUX ME DEGUEULER DESSUS, FAIRE CROIRE QUE TU ES PLUS MALIGNE QUE MOI PARCE QUE TU AS FAILLI AVOIR UN DIPLOME, CONNASSE […] [675]

Nul doute que la proximité alliée à la douceur augmentent le degré de percussion des termes : la violence du gardien a peu de chance de nous échapper. La petite jauge et la proximité viennent de plus individualiser la perception, le spectateur peut se retrouver presque solitaire face à un comédien, comme le note M-.M. Roux : « [il] se sent personnellement visible et audible de ceux qui jouent »[676]. De ce rapport singulier au(x) comédien(s) peut naître une intense qualité d'émotion et de transmission du sens. Il est enfin un autre phénomène qui vient renforcer la puissance potentielle de percussion du texte, il s'agit du rapport entre le silence et la parole. Là encore le peu de durée a pour conséquence d'intensifier ce rapport. La parole devient précieuse[677] du fait de sa relative rareté et du laps de temps qui lui semble octroyé pour se faire entendre. Il en va de même pour chaque silence, ils pèsent d'autant plus que le spectateur sait que le

[675] IDEM, p. 38.
[676] Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, *op. cit.*, p. 104.
[677] « L'un des offices de l'acteur contemporain est peut-être de nous réapprendre à nous étonner de la parole. » Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *op. cit.*, p. 158.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

spectacle ne durera pas longtemps. Ces effets de mise en scène (diction douce, proximité exacerbée) ont une chance de conserver leur efficacité, leur impact, dans la mesure où le spectacle est court. La brièveté du format permet de ménager et distiller les impacts avec précision. La brièveté peut mener les artistes de la scène à une véritable chirurgie de l'impact. Mais si le spectacle est court, il n'en reste pas moins que les moments qui le composent, peuvent être, eux, ressentis par le spectateur comme ayant une durée longue, voire inquantifiable, non-mesurable. Viktor Chklovski écrit que :

> L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ; *l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà « devenu » n'importe pas pour l'art*[678].

Cette remarque reste vraie à l'échelle du plus petit détail, du plus infime silence, ou de la plus brève parole : il importe que nous ressentions leur devenir. On ne peut, en ce sens, juger de la valeur, de l'intensité de la perception en fonction de sa durée : un instant peut nous paraître durer une éternité, la naissance, la vie, puis la mort d'un geste peuvent provoquer un bouleversement intérieur chez le spectateur qui ne se mesure pas à sa durée.

On pourrait conclure en attribuant aux durées minimales les qualités qu'Hans-Thies Lehmann remarque au sujet des très longues durées :

> […] le temps devient objet d'une expérience « directe », alors, logiquement et tout spécialement, les techniques de *déformation du temps* vont s'imposer. Car seule une expérience du temps sortant de l'habitude provoque sa perception explicite […] On a donc ici affaire à un nouveau phénomène dans l'esthétique du théâtre : l'intention d'utiliser la spécificité du théâtre comme mode de représentation pour faire du temps en tant que tel, du temps comme temps, l'objet même de l'expérience esthétique du théâtre.
>
> La *durée* rendue à la conscience constitue le premier facteur d'importance de la déformation du temps dans l'expérience théâtrale contemporaine. On trouve les éléments d'une *esthétique durative* dans de nombreuses créations théâtrales contemporaines. *L'étirement du temps* est un trait notoire du théâtre postdramatique. Robert Wilson a développé un théâtre de la lenteur[679].

La forme brève permettrait à sa façon de toucher du doigt la sensation du temps en faisant « du temps comme temps l'objet même de l'expérience esthétique du théâtre ».

---

[678] *Op. cit.*, p. 82.
[679] H.-T. LEHMANN, *op. cit.*, p. 253.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

CONCLUSION

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Définir la brièveté comme une capacité du discours à signifier par le tout du langage, c'est à la fois mettre la brièveté dans l'histoire — il n'y a pas plus historique que le langage — et en faire un mode de subjectivité.

La brièveté, si elle n'est pas qu'une forme, si elle dit chaque fois quelque chose du langage et de l'individuation, ne peut en effet que se définir comme une attitude, une *figure* du sujet.

C'est pourquoi une telle orientation, privilégiant une conception non pas rhétoricienne, mais énonciative de la brièveté, ne peut que substituer à une théorie de la *forme brève*, une théorie de la *manière brève.*

Gérard DESSONS[680].

Car la mémoire se réjouit toujours de la brièveté et du petit nombre…

Hugues DE SAINT-VICTOR[681].

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

À l'issue de cette exploration des nouvelles perspectives des textes théâtraux brefs français, j'espère avoir montré que ces derniers, en reprenant à leur compte les évolutions les plus marquantes des écritures théâtrales contemporaines, ne peuvent plus être seulement analysés en regard des formes longues. La multiplicité de ces écritures brèves, et surtout la singularité de la recherche d'un style bref chez plusieurs auteurs, témoignent de la vivacité et de la variété de ces nouvelles dramaturgies.

Pour comprendre la place et les enjeux des formes brèves analysées dans cette étude, il faut déjà les replacer dans l'évolution globalement favorable aux auteurs à l'œuvre dans le paysage théâtral français depuis une bonne vingtaine d'années. La multiplication des productions brèves (textes et spectacles) s'inscrit dans un mouvement plus vaste où les écritures contemporaines dans leur ensemble (j'entends particulièrement les écritures d'auteurs « vivants ») ont

---

[680] Gérard DESSONS, « La notion de brièveté », in *La Licorne*, n° 21, Publication de la Faculté des Lettres et Langues de l'Université de Poitiers, 1991, p. 10.
[681] Hugues DE SAINT-VICTOR, *De tribus maximis circumstantiis gestorum*, vers 1135.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

reconquis une place qu'elles avaient perdue depuis l'après-guerre dans le théâtre subventionné.

C'est ainsi qu'après les années soixante-dix, où la prégnance des idéologies collectives et la forte mise en avant des pratiques scéniques pèsent sur les auteurs, les années quatre-vingts ouvrent de nouveaux espaces aux écritures théâtrales. Cela passe d'abord par un essor de la politique culturelle publique, qui voit son budget dévolu à la direction du Théâtre et des Spectacles augmenter d'environ 80% entre 1981 et 1982. La mise en place d'une commission théâtre au C.N.L. (Centre National du Livre), de nombreux circuits de commandes, de résidences d'écriture (comme à la Chartreuse en 1988), permettent aux auteurs de se passer de l'entremise systématique d'un metteur en scène pour produire leurs ouvrages, comme l'explique ici Patrice Pavis :

> Ces pièces d'auteurs (d'écrivains et non de « scénaristes ») sont des œuvres littéraires, et non des esquisses ou des canevas pour l'improvisation et le jeu. Elles ont certes été écrites « pour la scène », par des écrivains qui en connaissent bien toutes les arcanes, mais elles ne sont pas rédigées en vue d'une mise en scène déjà envisagée dans ses options. Du reste, leurs auteurs, à la différence de ceux de la génération précédente, prennent désormais grand soin de ne pas dépendre, pour exister, du bon vouloir d'un metteur en scène ; ils se concentrent sur la production de textes autonomes, ayant en soi une valeur poétique et littéraire[682].

Dans le sillage de cette accentuation des aides et des encouragements publics à l'écriture, toute une série de comités de lecture, de festivals consacrés aux écritures contemporaines, contribuent à ouvrir de l'espace aux auteurs dramatiques. Le Théâtre National de la Colline, Le théâtre du Rond-Point, le comité des E.A.T. (Écrivains Associés du Théâtre) et la Mousson d'été (festival à Pont-à-Mousson au mois d'août) symbolisent assez bien cette nouvelle visibilité des auteurs. Plusieurs autres signes ne trompent pas sur cette relative bonne santé des écritures théâtrales ; on peut citer la multiplication des éditeurs et, conséquemment, des titres disponibles, ainsi que la présence accrue des auteurs et de leurs textes dans les cursus d'enseignement secondaire, et supérieur par le double biais des filières d'études théâtrales et des ateliers d'écriture.

---

[682] Patrice PAVIS, *Le théâtre contemporain Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Éditions Nathan, 2002, p. 216. Dans cet ouvrage Pavis analyse des textes de Nathalie Sarraute, Michel Vinaver, Bernard-Marie Koltès, Philippe Minyana, Valère Novarina, Xavier Durringer, Yasmina Reza, Jean-Luc Lagarce, enzo Cormann.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Une des premières explications de cette relative bonne santé des écritures théâtrales brèves c'est donc bien que ces dernières s'inscrivent dans un mouvement favorable aux auteurs plus vaste qu'elles. Mais cette seule contextualisation économique, politique et culturelle ne suffit pas à rendre compte de la prolifération et du changement de perspective d'écriture et de représentation des textes théâtraux brefs.

Il faut également voir que ces derniers s'inscrivent dans un siècle où la brièveté a trouvé toute sa force en tant qu'élément indissociable de la modernité. L'emballement cinétique qui caractérise le début du XXe siècle, avec la multiplication et l'intensification des moyens de locomotion, ne laisse pas indifférents des artistes comme les futuristes qui font de la vitesse, et partant de la forme brève, un pilier de leurs justement nommées « synthèses ». Sous ces désirs d'accélération, l'idéologie du mouvement et de l'automation, explorée par Peter Sloterdijk dans son ouvrage *La Mobilisation infinie* :

> Quand il est question de progrès, on pense au motif fondamental cinétique et cinesthésique de la modernité qui ne vise qu'à libérer l'automouvement de l'homme de ses limites[683].

Mais il semble bien qu'entre l'époque des futuristes et la fin du XXe siècle, l'automatisme cinétique se soit incrusté dans le moindre domaine de nos existences. Si la course à la vitesse de déplacement des corps continue son chemin, c'est bien plutôt la vitesse de transmission des informations (images, récits) qui marque profondément nos sociétés actuelles. Les représentations du monde qui nous parviennent par le biais de la sphère médiatique et culturelle, au sens large, et ce que nous vivons dans ce monde, en tant qu'individus au sein de celui-ci, constituent deux aspects de notre réalité qui cheminent ensemble de plus en plus fréquemment, quotidiennement. La paroi entre l'expérience du monde (ce que nous vivons dans ce monde) et le récit du monde (ce qu'on nous raconte de ce que nous vivons) est de plus en plus poreuse. Et ce récit du monde tel qu'il nous est majoritairement livré est fondamentalement bref. Comme le remarque alors Marc Le Bot, l'idéal devient que « tout communique avec tout »[684]. Automatisme

[683] Peter SLOTERDIJK, *La Mobilisation infinie*, trad. H. Hildenbrand, Paris (Frankfurt am Main), Christian Bourgois Éditeur, (Essais Points Seuil), (Suhrkamp Verlag), 2000 (1989), p. 33.
[684] Marc LE BOT, « L'Art médiatique », in *Esprit*, n° 138, Paris, mai 1988, p. 42.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

cinétique, vitesse et brièveté dessinent une norme contemporaine qu'il est nécessaire d'avoir présente à l'esprit pour bien comprendre le corpus de textes brefs objet de cette étude. Les narrations brèves, que l'on trouve dans les formats courts ou parfois ultra-courts d'un Roland Fichet ou d'un Philippe Minyana, viennent alors proposer — essentiellement de par leur style et leurs angles d'attaque — des chemins décalés parmi le grand régime des narrations médiatiques.

Outre cette place décisive de la brièveté comme symptôme de notre époque, et les évolutions contextuelles politiques et économiques rappelées plus avant, il est un troisième aspect à prendre en compte pour saisir la façon dont les textes brefs s'inscrivent aujourd'hui dans le paysage théâtral français. Il s'agit de voir comment ils se situent dans la problématique de la « crise du drame » telle qu'analysée par Jean-Pierre Sarrazac. Rappelons ici l'hypothèse de celui-ci à partir de laquelle nous avions entamé la réflexion : tout au long de l'histoire, les formes brèves ont été « invariablement digérées » par les grandes formes canoniques. Mais, au tournant du XXe siècle, au cours de cette « crise du drame », on observe « l'arrêt de ce processus d'absorption du mineur par le majeur et du petit par le grand »[685]. Nous avons alors établi les différentes modalités de ce processus d'absorption, ce qui revient en gros à relever les différents usages qui ont été faits des textes brefs au cours de l'histoire.

Nous avons pu ainsi observer que les formats courts qui occupaient la fonction de jointure (prologues, intermèdes, et dans une moindre mesure, clôtures) avaient pratiquement disparu, tant ils n'avaient de sens que par rapport aux formes canoniques (le drame, la comédie, le mélodrame…) — elles-mêmes disparues — auxquelles ils étaient associés. Ces formes interstitielles devaient, par nature, s'effacer un minimum devant le format long qu'elles accompagnaient. Cet abandon quasi-généralisé des formes de jointure marque un changement de perspective dans la façon de concevoir la place des formats courts dans les représentations. Ainsi, à la fin du XIXe siècle, deux voies restent d'actualité pour les formats courts : les représentations solos (un texte court sans rien avant ni

[685] J.-P. SARRAZAC, « Réflexion sur un moment d'histoire de la forme courte au théâtre », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 10, *op. cit. p.* 106.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

après), et les représentations en série (par exemple Antoine qui fait jouer plusieurs pièces en un acte à la suite dans son Théâtre-Libre).

La seconde modalité d'absorption que nous avons repérée — et qui reste d'actualité encore aujourd'hui (et n'a sans doute pas de raison de disparaître) — c'est la fonction expérimentale, qui a certainement contribué à faire de la pièce courte un genre considéré comme mineur. Nous avons distingué trois modalités d'application du format court comme espace d'expérimentation : la fonction d'école d'auteur (le théâtre de la foire), l'élaboration de matériau d'écriture dans la pièce brève puis son transfert dans des pièces plus longues (Molière), et nous avons vu avec l'exemple de Tchekhov que l'absorption pouvait atteindre son niveau maximal quand ce dernier utilise ses nouvelles pour écrire ses pièces en un acte[686].

Rappelons enfin les deux points suivants qui jouent pour beaucoup dans la minoration des formats courts. D'une part, ces derniers réduisent les risques encourus par l'exposition publique (que ce soit sur le plan éditorial ou sur celui des représentations). Dès lors, il n'est pas étonnant qu'ils soient utilisés préférentiellement par des auteurs débutants ou par des auteurs confirmés désireux de conserver un espace d'expérimentation en partie dégagé des enjeux et attentes qui pèsent traditionnellement sur les formats longs. D'autre part, les formes brèves ont durant toute leur histoire été indissociablement liées au comique. D'abord comme formes de détente, formes-soupapes (intermèdes, divertissements), puis leur comicité s'est perpétuée au XXe siècle notamment dans les formes du sketch et du gag. Une frontière assez nette se dessine alors entre forme brève de pur divertissement et forme brève littéraire. Non pas que l'une et l'autre soient incompatibles, mais leur clivage s'est accentué au cours des cinquante dernières années sous l'effet conjugué d'au moins deux phénomènes : d'une part le registre du divertissement a été largement récupéré par la télévision, d'autre part les séparations entre théâtre de boulevard, one-man show, café-théâtre, et théâtre public ont accentué ce partage entre comique dit « populaire » et comique dit « savant ».

[686] Mais dans ce cas, c'est bien plutôt la question de la porosité des frontières entre narration brève et pièce brève qui mérite d'être soulignée, plutôt que de savoir si la pièce courte est absorbée par une forme plus longue.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Que peut-on entendre alors par « l'arrêt du processus d'absorption du mineur par le majeur, du petit par le grand » ? Les formes brèves auraient-elles, grâce à la « crise du drame », bénéficié d'une sorte de reconnaissance à nouveaux frais ? Nous avons vu en fait que sous cette expression de « crise du drame » se cachait toute une série de remises à plat et de mises en doute des concepts dramatiques fondamentaux, des pratiques d'écriture et de représentation. Cette « crise » ne s'est jamais arrêtée : il n'y a plus de modèle de pièce canonique au XXe siècle. On comprend mieux alors pourquoi l'absorption du mineur par le majeur n'aurait, dans une certaine mesure, plus lieu d'être, puisque il n'y aurait plus ni forme mineure, ni forme majeure. Toutefois, même après les futuristes, après Beckett, après le « faire théâtre de tout » d'Antoine Vitez, les marqueurs de la théâtralité d'une écriture continuent à s'imposer sans ambiguïtés. Ces modèles, toujours opérants, agissent sur les auteurs qui écrivent, depuis une vingtaine d'années, du théâtre court. Nous en avons repéré deux : le système d'énonciation spécifique au théâtre[687] (« dénomination du locuteur > réplique »), et, à un moindre niveau de contrainte, la didascalie.

Il était important de nommer ces éléments structurels toujours agissants non seulement dans une perspective de description des textes du corpus, afin de voir qu'au bout du compte ceux qui s'en écartent sont minoritaires, mais également parce que cette réflexion nous a menés à repérer un dernier modèle agissant, celui de la durée. Les différentes crises décrites par Jean-Pierre Sarrazac (du personnage, de la fable essentiellement) se nouent ainsi de la manière suivante avec la question des formes brèves : dans quelle mesure les composants traditionnels du « texte de théâtre » ont-ils besoin de temps pour acquérir leur poids d'existence ? En ce qui concerne la fable brève et le personnage bref, cette question devient décisive. Ce texte prend-il le temps de construire des « personnages » ? La fable prend-elle le temps de se développer ? A t-on le temps de jouir de ce qui, dans notre imaginaire et notre savoir, constitue encore le « texte de théâtre » ? Jean-Pierre Sarrazac apporte une réponse à ces questions en notant que s'attaquer au format du drame revient tout simplement à remettre en cause ses composants traditionnels que sont la fable et le personnage. Il note qu'il y a encore certainement *de* la fable, comme il y a encore *du* personnage, mais que

[687] Si l'on excepte les dialogues philosophiques.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

l'appui de départ « n'est plus ni une fable constituée *a priori* ni un personnage d'entrée de jeu identifiable, mais la prise en compte d'un état (micro-) conflictuel directement présent dans le langage »[688].

Ce passage au partitif (du « la » au « du ») m'a semblé constituer un bon marqueur d'une évolution importante dans la manière d'écrire du théâtre au XXe siècle. Mais il m'a surtout paru signifier clairement le *changement d'échelle de travail* des auteurs, éclairant par-là même d'une manière intéressante la question des formes brèves.

Dans la lignée des remarques sur l'effritement du personnage et de la fable — sur leur passage au partitif — on doit également rappeler l'importance que revêt la dialectique de la « crise », que j'ai nommée également : l'imaginaire du champ de bataille. En synthétisant de manière métaphorique cette construction imaginaire — que l'on trouve dans les discours des auteurs et des universitaires —, on pourrait dire qu'à la fin du XXe siècle il y a du partitif sur le champ de bataille, et que les auteurs (arrivés notamment après le dépeceur Samuel Beckett) récupèrent ça et là quelques morceaux de fable et de personnage, quelques modèles (« dénomination du locuteur > réplique, et didascalie). Les formes brèves traduiraient alors les humbles gestes de recomposition minimale de petites pièces de théâtre. C'est une façon de comprendre le corpus.

Avant d'étudier les textes, il fallait encore préciser un dernier élément du paysage au sein duquel écrivent les auteurs. Il s'agit de la question du « fragment », si prompte à surgir dès lors qu'on parle de forme brève.

Poursuivant les réflexions sur la « crise du drame » de Peter Szondi, qui voit dans la pièce en un acte (essentiellement chez Strindberg) la forme dramatique du futur, Jean-Pierre Sarrazac pose l'hypothèse que « sous ce mot d'ordre de brièveté […] [c'est] l'invention de cette dramaturgie moderne du *Fragment* qui va se poursuivre jusqu'à Beckett et au-delà. »[689]

---

[688] J.-P. SARRAZAC, « Fable (crise de la) », in *Études Théâtrales*, n° 22, *op. cit.*, p. 44.
[689] J.-P. SARRAZAC, « Crise du drame », IDEM, p. 102.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Cette question de l'apparition du fragment moderne (notamment par le biais de la pièce en un acte) est à prendre avec précaution. Nous l'avons détaillée en trois plans distincts qui nous ont paru l'éclairer.

Tout d'abord, en suivant Jean-Pierre Sarrazac, on peut comprendre « l'invention de cette dramaturgie moderne du fragment » comme désignant des pièces courtes qui diffèreraient des miniatures (suivant la définition que l'on peut tirer par exemple des pièces de Goldoni) en cela qu'elles ne chercheraient plus à faire monde, à respecter les composants canoniques dans leur intégrité et leur quasi indissociabilité (fable, personnages, dialogues, actes, scènes). Il ne s'agit plus de faire monde à petite échelle, en réduisant simplement les formes longues, mais de sélectionner quelques morceaux de ce même monde pour les exhiber, sans se soucier de l'inachevé et de l'incomplétude qui en résulteraient (voire en les recherchant). On retrouve donc ici les éléments rappelés plus avant sur le passage au partitif, il s'agit simplement d'une autre façon d'aborder la crise de la fable et du personnage.

Mais il faut aller plus loin dans cette définition du fragment, car si elle permet en effet de désigner un changement de perspective très important dans l'écriture théâtrale, qui continuera à peser tout au long du XXe siècle, elle n'éclaire pas vraiment la différence cruciale qui existe entre la fragmentation comme régime d'agencement des textes au sein d'un recueil, et la fragmentation, au niveau même des textes, comprise comme une certaine pratique d'écriture, un ensemble d'opérations stylistiques spécifiques. À la question du fragment, il nous a donc semblé préférable de substituer celle de ces deux régimes de fragmentation. La question des formes brèves s'articule de manière simultanée mais différente avec ces deux autres plans de fragmentation.

Après le premier plan (l'abandon de la complétude), le second concerne donc la façon dont les textes courts sont agencés au sein des publications. Quiconque lit plusieurs textes courts d'un même recueil se trouve confronté à la poétique de l'enchaînement, et ce d'autant plus si les textes sont écrits pour répondre à une même commande ou s'ils sont du même auteur :

> […] la problématique des formes brèves recoupe alors celle du discours discontinu […] en rompant avec la linéarité du discours continu, l'auteur d'un livre discontinu offre du même coup au lecteur la possibilité d'inventer et de multiplier ses parcours de lecture. […]

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> Tel est […] le statut *spécifique*, et foncièrement ambivalent, de la forme brève dans le discours discontinu : elle est à la fois tout et partie, et par là se donne à lire *concurremment* de deux manières — comme parole absolue, indépendante et se suffisant à elle-même, *mais aussi* comme élément d'une série dans laquelle elle est prise et dans laquelle elle est susceptible de faire entendre un autre sens, un autre son[690].

On peut ainsi distinguer plusieurs régimes d'agencement des textes au sein des recueils : du plus simple, la collection (avec classement alphabétique ou chronologique), aux plus évolués, que j'ai appelés « désirs *d'opus* », fondés sur des compositions plus ou moins visibles et saisissables pour le lecteur.

Le dernier plan de fragmentation se pose au niveau des textes considérés comme des unités sémantiques, formelles, et visuelles, closes sur elles-mêmes. Il s'agit du cœur de cette étude, c'est la question du style bref, qui s'articule avec celle de la fragmentation dans la mesure où les auteurs de formes brèves cherchent généralement à signifier *en prenant appui sur ce qui manque* (implicite, non-dit, pratique du laisser supposer, inférer, etc.).

À présent que nous avons achevé de rappeler la contextualisation du corpus, il est temps de récapituler les résultats de l'exploration du style bref. À partir des évolutions historiques qui nous ont paru les plus importantes, nous avons donc déployé ces analyses en deux parties : la fable brève et le personnage bref. Qu'il s'agisse de la fable ou du personnage, il est important de ne pas les aborder uniquement sous l'angle de leur possible « réduction » par rapport à leurs modèles issus des formats longs. En effet, cette approche entraverait en partie la réflexion sur les outils spécifiques de l'écriture brève. Il m'a semblé intéressant d'aller regarder du côté de la nouvelle et du poème quand il s'est agi d'analyser, dans les textes du corpus, la brièveté d'une narration et les effets de condensation poétique que l'on pouvait y observer.

Une fois posées ces deux sphères du poème et de la nouvelle, et après avoir supposé qu'elles partageaient bon nombre d'outils avec celle du texte théâtral bref, nous avons dégagé deux grands types d'opérations brèves à l'œuvre dans la fable : le zoom (ou grossissement) sur un mot ou une expression, et l'accélération de l'action. Les procédés de zoom et d'accélération, cherchent, chacun à leur manière, la rentabilité maximale. Signifier un maximum en utilisant le minimum

[690] Bernard ROUKHOMOVSKY, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, 2001, pp. 6-8.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

de mots, il s'agit bien là en effet du principe même de la brièveté littéraire. Que ce soit pour l'effet de zoom ou celui d'accélération, nous avons donc fait « vœu de myopie » comme le préconise Jean-Pierre Richard dans ses *Microlectures*[691], nous nous sommes placés *à l'échelle des mots*, à l'échelle des plus petits agencements décelables au sein du texte, de la phrase.

L'analyse de ces deux grands types d'effets nous a conduits à poser l'hypothèse suivante : les textes théâtraux brefs puisent leur force dans une gestion simultanée des vitesses d'éclosion du sens propres aux modes de signification dramatique et poétique.

L'effet de zoom provoque l'arrêt du lecteur sur un mot afin de permettre à ce dernier de déplier l'éventail de sens qu'il renferme. Une des premières tâches de l'auteur consiste donc non seulement à choisir le mot le plus juste possible — cette opération du choix des mots devient capitale dans la forme brève — mais également à travailler avec la plus grande rigueur sa « mise en dépendance contextuelle », pour reprendre l'expression de Michel Collot, ou bien ses « litiges de mitoyenneté » pour reprendre celle de Julien Gracq. Or, en général, les auteurs des textes étudiés essaient de maximaliser cette mise en dépendance contextuelle du mot, retrouvant par-là même une des spécificités du régime de l'écriture poétique.

Le second grand effet de mise en lumière du mot, nous l'avons expliqué à partir de *Fissures* de Roland Fichet, en reliant cette petite comédie à la conception du mot comme « noyau irradiant » avancée par Suzanne Bernard. Il s'agit alors de répéter à l'envi un mot ou une expression jusqu'à lui faire « rendre sens » — comme on dit « rendre gorge » — en multipliant et en variant au fil du texte ses environnements sémantiques. Il s'agit en somme de faire changer, autour du mot, le paysage, de manière à faire ressentir la puissance de ce mot :

> […] la contemplation esthétique est fondamentalement compréhensive : elle tend à restituer la chose dans son environnement proche et lointain, dans cet horizon extérieur qui est comme son territoire[692].

[691] Jean-Pierre RICHARD, *Microlectures*, *op. cit.*
[692] IDEM, *Ibidem*, p. 20.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Enfin, dans les différents exemples que nous avons traités, on pourrait se représenter le fonctionnement du sens à l'échelle des mots de la manière suivante : enclos dans le mot mis en exergue, une multitude de significations, un paysage replié sur lui-même. Autour du mot, à sa gauche tout d'abord puis à sa droite quelques micro-secondes plus tard, d'autres mots jouant le rôle de cadreurs, d'orienteurs de signification, de polarisateurs sémantiques. Entre le mot et son environnement proche, toute une série de communications secrètes et quasi-instantanées concourent à produire le sens. Effectuer de telles micro-lectures revient donc toujours à observer au microscope, sur une zone restreinte, les plus infimes articulations entre l'axe syntagmatique et l'axe paradigmatique.

Le second grand type de mécaniques que nous avons étudié concerne les effets d'accélération. En analysant *Marianne*, de Catherine Anne, on a pu s'apercevoir que le rejet et l'isolement à la ligne de certains mots, permet de faire passer de lourdes révélations (comme celle de l'inceste) tout en ne s'appesantissant jamais, car le poids du choc est enclos tout entier dans un unique mot. Par le biais du vers libre, qui fait sens de par sa disposition sur la page, le zoom peut ainsi jouer le rôle d'accélérateur d'action en prenant le lecteur par surprise, en le forçant à reconsidérer son interprétation des éléments antérieurs et, du même coup, son horizon d'attente.

De fait, la gestion contrôlée des indices constitue une technique centrale et largement utilisée par les auteurs de formes brèves. À l'image de petites nouvelles policières, certains auteurs, comme Christian Rullier, vont jusqu'à fonder plusieurs de leurs textes sur cette unique stratégie narrative. Le récepteur est ainsi convoqué à une place d'interprétation constante, sa lecture est sans cesse relancée et ses capacités d'anticipation remobilisées en permanence. L'image de l'iceberg illustre assez bien cette spécificité du style bref qui consiste à décrire les parties émergées afin de nous laisser imaginer (voire déduire dans le cas de Rullier) les parties immergées. Si l'opération est bien menée, nous sommes à même de reconstituer l'iceberg.

La brièveté tendant à imposer (à l'auteur et au récepteur) un régime de signification maximale où le moindre signe doit être rentabilisé, il n'y a dès lors rien d'étonnant à ce que les zones traditionnellement investies affectivement et imaginairement par le récepteur le soient encore plus quand le texte est court.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

C’est pourquoi l’incipit *in medias res* est fortement employé puisqu’il pousse d’emblée le récepteur à imaginer ce qui a bien pu se passer dans cette fiction qui semble avoir commencé sans lui. Par ailleurs, pour des auteurs qui ne cessent pas de travailler la langue dans ses aspects musicaux, l’incipit possède également l’avantage de pouvoir mettre en place une « climatique », pour reprendre l’expression de Philippe Minyana. Tonalité stylistique et rythme de l’incipit induisent ainsi à leur manière un horizon d’attente tout aussi prégnant que ne le fait le signifié.

Seconde zone fortement investie par l’auteur et le récepteur, la fin joue généralement un rôle important dans les formats courts. Dans ces textes de quelques lignes, dès le début la fin est proche. Bien souvent, le lecteur court en pensée vers la fin dès les premières lignes. C’est ce que nous avons appelé l’effet entonnoir, qui a pour conséquence de faire disparaître chez le récepteur tout sentiment d’un quelconque « rythme de croisière ». L’imminence de la fin concourt elle aussi à faire du récepteur de forme brève un individu actif, aux aguets, prêt à faire fructifier le moindre signe. Enfin, fait capital, les derniers mots sont susceptibles de prendre un poids important tout simplement parce que le récepteur n’a pas eu le temps d’oublier ce qu’il a vu, lu, entendu.

L’exploration de ces mécaniques de zoom et d’accélération nous permet d’apporter un élément de réponse concret aux questions : pourquoi écrire des formes théâtrales brèves, qu’y gagne-t-on ? Peut-être que ce qu’y trouvent les auteurs c’est un sentiment de maîtrise de leurs outils d’écriture. Dans des textes où les mots se comptent parfois en deux ou trois dizaines, l’auteur peut avoir le sentiment qu’il est parvenu à serrer au plus près une petite portion du langage, — et peut-être du monde — qu’il en maîtrise le sens. Ce sentiment, sans doute fugitif, participe probablement du plaisir spécifique d’écrire des formes brèves. Par ailleurs, on peut aussi supposer un autre plaisir, assez voisin du précédent, qui est celui de l’efficacité : écrire bref pousse à l’efficacité immédiate. Plus spécifiquement pour certains des auteurs cités dans cette étude, il est hautement probable que le plaisir du franchissement de frontières soit aussi à l’œuvre : il s’agit en ce cas d’éprouver la porosité entre l’épique, le poétique et le dramatique, sans avoir forcément à assumer, dans l’écriture, tout l’imaginaire et le savoir qui

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

sous-tendent ces catégories[693]. La forme théâtrale brève en ce sens échappe sans cesse à la classification en ne cessant de s'aventurer ailleurs que là où le dramatique l'enracinerait. Et pourtant, c'est bien sous l'appellation de « théâtre » que s'écrivent, se publient et se jouent tous ces courts textes. Ce qui laisse à penser que c'est bien l'écriture « théâtrale » qui se présente aujourd'hui pour beaucoup d'auteurs (et depuis une bonne vingtaine d'années) comme le lieu d'accueil des formes les plus mixtes, les plus diverses. Le format court, de par le faible poids symbolique que lui attribuent la plupart des auteurs, artistes du plateau, producteurs et récepteurs, permet à l'auteur d'aller d'autant plus loin dans ces excursions vers d'autres territoires que le dramatique[694]. La brièveté est à la fois un passeport et une assurance non seulement pour l'exploration hors des sentiers dramatiques mais également pour toucher à tous les sujets.

Mais une fois posé ce constat de grande variété thématique et de grande liberté stylistique, il m'importait de voir en quoi la fable théâtrale brève pouvait être véritablement singulière dans sa façon de raconter des histoires, de nous faire saisir le monde. En reformulant la question du fragment, de la fragmentation du monde et des récits qui le content, nous sommes alors parvenus à l'hypothèse selon laquelle la brièveté permettait une saisie singulière du « réel », entendu d'abord dans son opposition à la « réalité » (Maryvonne Saison), puis dans son acception psychanalytique et poétique.

À la suite de la fable, nous avons étudié un de ses composants principaux, le personnage, afin de voir comment il était affecté par la brièveté. Affaibli par la « crise du drame » puis poussé dans ses retranchements par un auteur comme Samuel Beckett, il ne reste plus grand-chose du personnage, mais il reste *du* personnage, comme il restait *de* la fable. La démarche des auteurs de formats

---

[693] Voir sur ce sujet les propos de Jean-Marie Piemme sur la « grande irresponsabilité » qu'autorise la forme brève, supra p. 147.

[694] On peut ici rappeler les propos de Joseph DANAN, déjà cités dans cette étude : « L'expression d' " écriture dramatique " ne peut prétendre aujourd'hui englober tous les textes écrits pour le théâtre. Aux textes qui reposent encore sur une dramaturgie, entendue comme une organisation de l'action […] qui sont donc structurés selon un système dramaturgique interne […], j'opposerais les " textes-matériau ", des textes qui, ne se satisfaisant pas de contester ou d'affaiblir leur " dramaticité ", comme bien des textes contemporains (ceux notamment relevant de la " pièce-paysage " vinavérienne), finiraient par l'annuler en annulant leur spécificité de textes dramatiques et donc la frontière qui les sépare du récit (c'est le cas le plus fréquent), voire du poème ou de l'oratorio ou de quelque forme non dramatique que ce soit. » *in* « Écrire pour la scène sans modèles de représentation ? », in *Études Théâtrales*, n° 24-25, *op. cit.*, p. 195.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

courts consiste donc à s'emparer des restes, même imaginaires, du personnage, afin de fabriquer de l'humain.

Par définition, les formats courts ne permettent pas de développer un personnage, c'est pourquoi les auteurs de pièces brèves ont toujours utilisé des types reconnaissables au premier coup d'œil et dont le spectateur pouvait anticiper très rapidement le comportement et les propos. Or, ces types étaient étroitement liés à l'existence des formes qu'ils habitaient (la farce essentiellement et globalement les formes interstitielles). Quand celles-ci ont été délaissées ces personnages ont disparu avec elles. Mais leurs fonctions se sont conservées, en particulier celle consistant à fournir au récepteur un maximum d'informations dès l'apparition ou la nomination du personnage. Ni typés, ni développés, les nouveaux personnages des formes brèves du corpus signifient alors souvent de par leur dénomination (les locuteurs évocateurs), leurs auteurs mettant en place tout un jeu de codes culturels et littéraires avec le lecteur. Car ces personnages brefs, à la différence de leurs ancêtres, sont bien souvent pensés pour développer leur puissance tout autant au niveau de la lecture (voire uniquement parfois) qu'au niveau de la représentation. C'est peut-être cela qui est véritablement nouveau : le caractère littéraire affirmé de beaucoup de personnages brefs contemporains

Personnage ? figure ? silhouette ? ce qui nous a semblé intéressant dans ces questions terminologiques, c'est que les termes de « figure » et « silhouette » s'enracinent dans le champ sémantique et poétique du visible. Ces personnages allégés, saisis dans une image, poussent la cohérence de leur existence jusqu'à ne faire que ce que leur dénomination les engage à faire (« l'homme au livre » lit). Quelque chose de leur destin se tapit dans leur appellation. C'est de cette adéquation entre un destin, accompli en quelques pages ou lignes, et une dénomination de quelques mots, que peut surgir l'émotion propre à ces personnages brefs. Mais encore plus profondément, c'est parce qu'ils durent peu qu'ils sont susceptibles de nous toucher : ils tirent leur puissance singulière de l'imminence de leur disparition, ouvrant ainsi la voie à de nouvelles formes d'échos affectifs. Au bout du compte, pour les plus réussis d'entre eux, leur éphémère présence parvient à faire toucher du doigt toute la fragilité de la condition humaine. Le danger de ces personnages dont l'existence se situe entre le

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

rien et le presque-rien, c'est qu'ils rencontrent des récepteurs qui n'ont pas l'habitude de jouir du ténu.

Nous avons consacré le dernier temps de cette étude à poser les questionnements inhérents à la production et à la mise en scène des textes théâtraux brefs. En plus du risque consumériste, les interrogations concernant les modalités de leurs représentations semblent se tenir entre ces deux formules : « le temps c'est de l'argent » et « le spectateur en veut pour son argent ». Nos habitudes de perception de la représentation théâtrale sont indexées aux codes de la forme longue. Si l'extension de la traditionnelle durée d'une heure trente ne nous pose pas trop de problème d'adaptation, sa réduction à quelques minutes nous trouble davantage car elle réclame une concentration immédiate et une capacité à se rendre perméable aux micros-événements de la mise en scène.

Quand on se penche sur les problématiques spécifiquement artistiques, c'est la question des représentations en série qui se pose immédiatement. Les représentations solos sont extrêmement rares, ce qui n'a rien de très étonnant puisqu'à aucun niveau de la chaîne qui va de l'auteur au spectateur on ne trouve de personnes suffisamment convaincues de la puissance potentielle d'une forme de dix minutes pour en permettre la réalisation (si ce n'est de manière très ponctuelle et souvent fortuite). La mise en série constitue donc le mode de représentation le plus largement répandu des textes brefs. La délocalisation des espaces de jeu au sein (ou en dehors) du bâtiment-théâtre constitue la conséquence la plus intéressante de cet état de fait. L'étude du projet des *Naissances* nous a permis de développer l'exemple d'un processus de commande de textes et de la création de spectacles, réponses originales aux problématiques d'écriture et de représentations des formes brèves.

Les *Naissances* ont eu une manière singulière d'aborder la question de la brièveté. Comme l'écrit Kerstin Hausbei :

> Fichet entend […] répondre à la crise par un geste positif dont il espère voir surgir, au bout du compte, la définition d'un vocabulaire de la création théâtrale actuelle et un nouveau grand récit qui serait constitué par l'ensemble du corpus des *Naissances.* L'horizon d'une vaste œuvre en devenir est donc maintenu alors même

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

> que chaque auteur et son texte sont déchargés de la responsabilité de produire cette nouvelle totalité[695].

Avec leurs 2558 représentations-cellules réparties sur onze années, les *Naissances* témoignent d'une exploration théâtrale de la brièveté unique en son genre. Mais la forme brève possède ici avant tout une force de déstabilisation, de mise en branle des dispositifs existants, tels que le traditionnel rapport scène/salle ou la durée d'une heure trente. Par ailleurs, le fait de dissocier les personnes et les fonctions sur toute la durée du projet a permis de maintenir de la vie dans la structure formelle qui le sous-tendait. Au bout du compte, l'enjeu principal des *Naissances* était peut-être de parvenir à faire que les spectateurs prennent chaque spectacle court à la fois comme unité de sens singulièrement autonome et comme morceau d'un plus grand récit, celui du spectacle dans sa totalité, dont le sens dépasserait la simple adjonction de celui de chacun de ses composants.

Nous avons vu que cette question de la fragmentation des représentations se posait également de manière singulière pour les comédiens des spectacles *Naissances*, dont nous avons souligné la souplesse et la rapidité spécifiques nécessaires au bon déroulement des déambulatoires. Sans cesse contraints de se situer *dans* et *hors* des unités spectaculaires, ces derniers doivent se créer un parcours mental, intérieur, différent de celui d'un spectacle unique, de manière à délimiter clairement l'univers de chaque unité, tout en se nourrissant des strates qui s'accumulent au fil du parcours, de la série de spectacles. Cette rapidité spécifique a pu être tenue à condition que dans chaque unité spectaculaire le code soit donné d'emblée au spectateur, de manière claire, ce que faisait par exemple Annie Lucas avec la technique des gammes gestuelles.

Enfin, avec *Le tueur souriant*, nous avons pu observer comment l'on pouvait transcrire certaines questions soulevées par les représentations des textes brefs comme la petite jauge, et le rapport de proximité qu'elle induit entre le spectateur et les acteurs. Petite jauge et proximité constituent une réponse simple et efficace aux effets de micro-écriture et de micro-lecture que nous avions observés auparavant. Comme il est nécessaire de se tenir à l'échelle des mots dans l'analyse des textes, il faut alors se rendre sensible au plus petit effet de mise en

[695] Kerstin HAUSBEI, « Écritures en fragments, fragments d'écriture. Quelques réflexions à propos de *Naissances et chaos* de Roland Fichet, in *Études* Théâtrales, n° 24-25, *op. cit.*, p. 45.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

scène, de jeu d'acteur, car c'est de cet état d'extrême attention que peut naître l'émotion singulière du spectacle bref.

Dans la multiplicité des représentations des formes théâtrales brèves contemporaines, les spectacles *Naissances* développent une singularité, tenue sur onze années : le texte est au centre. C'est un cas à part : je n'ai pas trouvé, au cours de mes recherches, de festival ou de programmation, axés uniquement sur le texte théâtral bref. C'est la pluridisciplinarité qui constitue la marque des spectacles de formes brèves en France. Il est plus courant de trouver un festival construit sur la « forme brève » en général (mêlant toute une série de pratiques allant de l'écriture à la musique en passant par la danse) que sur la « forme brève » dans une discipline bien délimitée. À mon sens, ces mélanges des pratiques, s'ils témoignent certes d'une époque friande d'hybridations en tous genres, traduisent aussi le fait qu'il est toujours difficile, en tout cas pour les producteurs et les diffuseurs, de penser la « forme brève » autrement qu'en termes de *durée*. Est-ce le *format court* en soi qui suscite des engouements ou l'exploration singulière du *style bref* propre à telle ou telle pratique ? Il me semble que c'est la première hypothèse qui est d'actualité. Toutefois, pour étayer cette intuition, il faudrait étudier de très près ce qu'il se passe dans d'autres champs que celui de l'écriture théâtrale. Qu'en est-il, par exemple, en musique ? Existe-t-il des festivals de musique brève ? La question de l'articulation du *style bref* et du *format court* se pose-t-elle avec autant d'acuité dans la musique ? dans la danse ? Y a-t-il un style bref pour des pratiques artistiques qui ne se fondent pas sur le langage verbal ?

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

ANNEXES

Annexe 1 : brouillons et fac-similés de *Gratuit* et *Libérateur* de Roland Fichet.

Annexe 2 : photographies sources de *Description* de Philippe Minyana.

Annexe 3 : Programme du spectacle *Le Chaos du nouveau*.

Annexe 4 : Cinq entretiens sur les Naissances.

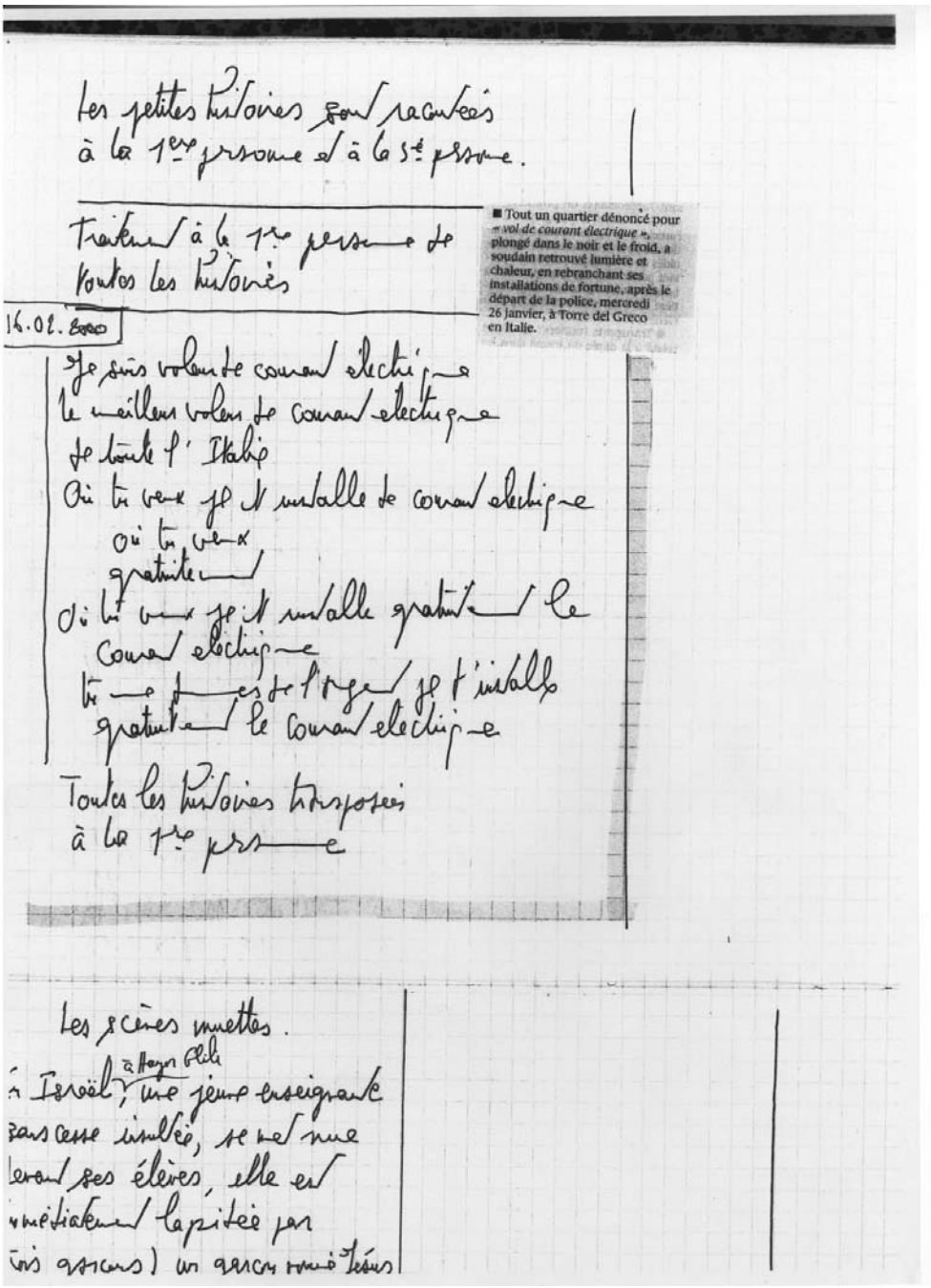
Annexe 5 : Tableaux de classement des textes du corpus.

Annexe 6 : Réponse de Michel Vinaver à ma demande d'entretien.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Annexe 1

Trois fac-similés de brouillons de Roland Fichet à partir desquels ont été écrits les textes *Gratuit* et *Libérateur*[696], ainsi qu'un inédit : « Pourquoi empailler un somnambule ? »
Collés sur la feuille, les « En vue » sources, de Christian Colombani.
À la suite, les textes finaux édités.



Les petites histoires sont racontées
à la 1ère personne et à la 3e personne.

Traitement à la 1ère personne de
toutes les histoires

■ Tout un quartier dénoncé pour « vol de courant électrique », plongé dans le noir et le froid, a soudain retrouvé lumière et chaleur, en rebranchant ses installations de fortune, après le départ de la police, mercredi 26 janvier, à Torre del Greco en Italie.

16.02.2000

Je suis voleur de courant électrique
le meilleur voleur de courant électrique
de toute l'Italie
Où tu veux je t'installe de courant électrique
où tu veux
gratuitement
Où tu veux je t'installe gratuitement le
courant électrique
tu me donnes de l'argent je t'installe
gratuitement le courant électrique

Toutes les histoires transposées
à la 1ère personne

Les scènes muettes.
En Israël, à Hayor Glili, une jeune enseignante
sans cesse insultée, se met nue
devant ses élèves, elle est
immédiatement lapidée par
(trois garçons) un garçon nommé Jésus

[696] *Gratuit* et *Libérateur*, in *Micropièces*, *op. cit.*, p. 27 et p. 17.

GRATUIT

Je suis voleur de courant électrique gratuit.
Le meilleur voleur, de toute l'Italie le meilleur voleur de courant électrique. Où tu veux je te l'apporte le courant électrique, où tu veux il vient jusqu'à toi, grâce à moi, le courant électrique gratuit.
Tu me donnes de l'argent et il est chez toi le courant électrique gratuit.
Tu me donnes de l'argent et tu en jouis du courant électrique, gratuitement, jour et nuit si tu veux.
Je suis le voleur numéro un de courant électrique gratuit.
Je suis de Torre del Greco. Tu connais Torre del Greco ? Là-bas y a personne qui paie le courant, personne, pas un habitant, grâce à moi. Alors !
Tu me donnes de l'argent et il est chez toi le courant électrique gratuit.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Je suis pakistanais
Je suis le juge ~~Is~~ Irshad Hassan Khan

■ « *Les installations sont encore plus fragiles depuis que les militaires ont enfoncé les portes avec un blindé, lors du putsch de décembre 1999* », déplore, après l'évasion de vingt-quatre jeunes détenus, **Dégui Brou**, responsable du Centre d'observation des mineurs à la maison d'arrêt d'Abidjan.

Je suis celui qui libère les prisonniers
contre de l'argent
Tu me donnes de l'argent je te libère
c'est simple
Tu ne me donnes pas d'argent
tu restes en prison
Je suis bien placé pour libérer je
travaille à la prison
Je suis libérateur dans les prisons
libérateur contre de l'argent

Ça marche bien
Je travaille en prison
Les prisons d'Afrique je me bien
les portes sont plus fragiles
mais de probl. techniques
En Europe c'est bien
En Afrique c'est ——x
A ~~Abidjan~~ Abidjan toutes les portes
sont déjà défoncées.
C'est plus facile d'être libérateur
contre de l'argent
à Abidjan.

LIBÉRATEUR

Je suis celui qui libère contre de l'argent.
Tu me donnes de l'argent je te libère c'est simple.
Le type qui est en prison, toi, je te libère, je t'ouvre la porte, je sais le faire, contre de l'argent.
Un robuste gaillard comme toi a le droit de profiter du grand air, de la vie, des bienfaits du capitalisme. Toutes les prisons, ils les ont fabriquées, imaginées, organisées, toutes les prisons, pour qu'on puisse en sortir, pour que tu puisses en sortir, toutes.
Les architectes des prisons y ont pensé, ils n'ont pas perdu de vue une seule seconde ce point capital : il faut qu'on puisse sortir facilement de cette prison, de toutes les prisons. Même les moins doués des architectes de prisons font gaffe à ça : pas de prison hermétique. Même les moins doués des architectes comme malgré eux aménagent des issues, quantité d'issues.
Je suis libérateur contre de l'argent.
N'importe quel prisonnier je le libère contre de l'argent.
C'est comme ça.
Je suis comme ça. Carré. Réglo. Sans bavures.
On ne voit rien, personne n'y voit rien, que du feu comme on dit. Ce que je fais, comment je fais, ni vu ni connu, j'ouvre c'est tout.
Les prisons d'Afrique j'aime bien.
Plus fragiles qu'en Europe les portes en général ; moins de problèmes techniques.
Les prisons d'Afrique c'est moins de problèmes techniques.
Question fric aussi c'est plus abordable.
À Abidjan, par exemple, tu prends Abidjan par exemple pour te faire une idée ; à Abidjan toutes les portes de la prison sont déjà défoncées.
C'est plus facile d'être libérateur contre de l'argent à Abidjan.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Remarquer dans la marge le début de Loterie *(in* Micropièces, op. cit. p. 26) et son texte-source.

Annexe 2

Photographies extraites de Gilles PERESS, *The Silence*, Éditions Scalo, 1995 et décrites par Philippe Minyana dans *Description*.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Annexe 3

Programme du spectacle *Le Chaos du nouveau.* Page (p. 4) extraite de la revue *Folles pensées*, journal du Théâtre de Folle Pensée, février-mars 2000.

Naissances / Le chaos du nouveau

Au programme à La Passerelle

Casse-croûte et Petits chaos

de 17h à 19h les 6, 8, 9 mars, de 18h à 20h les 7, 10, 11 mars 2000 :

entrée gratuite

Soyez les bienvenus. Il y a là dans cette grande boîte quelques petits chaos qui vous attendent.

Ça se déguste un petit chaos le saviez-vous ? Dès le 6 mars et jusqu'au 11 mars des auteurs de France, de Russie, d'Allemagne, de Belgique, des USA viendront partager un bout de chaos avec vous. Si vous voulez casser une croûte avec les auteurs Lev Rubinstein, Alexei Schipenko, Michaël Wildenhain, José Rivera, Kossi Efoui, Éléonore Weber, Gilles Aufray, avec les traducteurs Hélène Henry, Laurent Muhleisen, Isabelle Famchon, Eléna Émeraud... **rejoignez-nous dès 17h à La Passerelle.** Pour pimenter le casse-croûte, Renaud Herbin vous a préparé quelques surprises... Renaud Herbin dans sa boîte et Philip... dans la sienne ça fait un beau duo !

Françoise Gaillard. À Nîmes en 1998 Françoise Gaillard, philosophe, nous a fait partager ses (folles) pensées sur Ce qui naît / Ce qui meurt. Nous étions sous le charme. Nous avons voulu retrouver ce charme à Saint-Brieuc. Nous lui avons demandé de bien vouloir venir parler cette année du Chaos du nouveau. Nous vous invitons à venir partager les pensées de Françoise Gaillard sur ***Le chaos du nouveau*** le samedi 11 mars à 16h. Françoise Gaillard qui aura vu les spectacles proposés par le Théâtre de Folle Pensée échangera avec les participants à cette « conversation » sur ce que lui inspirent ces créations.

« Nous ne savons pas créer du néant, mais le pourrions du chaos. » (Alfred Jarry, *Les jours et les nuits*) Le Collège Dissident de pataphysique de Saint-Brieuc s'est manifesté pendant les ***Naissances*** 94 par une mémorable leçon. Le fantôme d'Alfred Jarry, l'inventeur de la pataphysique et l'auteur d'Ubu roi (dont la jeunesse fut Briochine), reviendra-t-il rôder dans ***Le chaos du nouveau*** ? La rumeur dit que oui. Le promoteur de la « science des solutions imaginaires » a-t-il jamais cessé de dialoguer avec le chaos ? À suivre.

Labyrinthe 1

à 19h les 6, 8, 9 mars, à 20h les 7, 10, 11 mars :

Dans l'ombre portée de la lune
de Michaël Wildenhain (Allemagne) traduction Laurent Muhleisen
mise en scène Robert Cantarella.
Cachés dans une impasse que bloque un groupe de skinheads, une femme et deux hommes évoquent des chocs émotionnels violents.
Avec : Jeanne François, Olivier Hussenet, Monique Lucas, Laurent Meininger, Karim Qayouh, Delphine Simon.

Mon combat contre l'an 2000 au jardin
de Paol Keineg mise en scène Robert Cantarella.
Une fois par an cet homme exilé en Amérique retrouve près de Brest son jardin en friche.
Avec : Olivier Hussenet.

Porte ouverte de 7h à 21h
de Alexei Schipenko (Russie) traduction Éléna Émeraud
mise en scène Robert Cantarella.
Un peu avant vingt-et-une heure un russe entre avec un gros sac de linge sale dans une laverie automatique française.
Avec : Jeanne François, Olivier Hussenet, Laurent Meininger, Karim Qayouh.

Dors mon petit enfant
de Jon Fosse (Norvège) traduction Terje Sinding
mise en scène Frédérique Loliée.
Trois personnages venus de nulle part tentent d'en finir avec la peur du vide.
Avec : Renaud Herbin, Olivier Hussenet, Charlie Windelschmidt.

Manège
de Eléonore Weber mise en scène Annie Lucas.
Mousse croule sous les pierres que pose sur ses genoux un porteur. Au-dessus d'elle une dame flotte en l'air.
Avec : Monique Lucas, Anne Rotger, Paul Tison.

Après le déluge
de Lothar Trolle (Allemagne) traduction Maurice Taszman
mise en scène Julika Mayer.
Noé plus quelques autres — hommes, femmes, animaux — pataugent dans la boue et dialoguent sans égard avec Dieu.
Avec : Charlie Windelschmidt.

Ça c'est moi
de Lev Rubinstein (Russie) traduction Hélène Henry
mise en scène Robert Cantarella.
Cent dix-neuf éléments minimaux d'un ensemble apparemment organisé, photographié, légendé, étiqueté : moi.
Avec : Delphine Simon.

Description
de Philippe Minyana mise en scène Stanislas Nordey.
Posez sur une table une enveloppe contenant des photos de guerre. Inspirez. Décrivez.
Avec : Delphine Simon.

Page (p. 5) extraite de la revue *Folles pensées*, journal du Théâtre de Folle Pensée, février-mars 2000.

Jeanne François, Olivier Hussenet, Monique Lucas, Julika Mayer, Laurent Meininger, Karim Qayouh, Anne Rotger, Delphine Simon, Paul Tison en répétition dans les salles de La Passerelle tandis que René Delcourt, Nicolas Hénault, Yannick Noblet, Maurice Srocynski conçoivent et réalisent les décors.

Théâtres

à 20h45 les 6, 8, 9 mars, à 21h45 les 7, 10, 11 mars :

L'homme ailé
José Rivéra (USA) traduction Isabelle Famchon mise en scène Frédérique Loliée.
Daysi est persuadée de porter dans son ventre le dernier des hommes ailés.
Avec : Jeanne François, Monique Lucas, Delphine Simon, Julika Mayer, Renaud Herbin, Olivier Hussenet.

Ah
de Sophie Lannefranque mise en scène Annie Lucas.
Illusions et désillusions d'une assemblée autour d'un trou. Secousses. Désir.
Avec : Jeanne François, Olivier Hussenet, Monique Lucas, Laurent Meininger, Karim Qayouh, Anne Rotger, Delphine Simon, Paul Tison

Tombeau chinois
de Roland Fichet mise en scène Stanislas Nordey.
Le 4 juin 1989 sur la place Tienanmen Chien-Shiung Yang, la fiancée de Jia Wu, meurt écrasée par un char. Dix ans plus tard Jia Wu rachète au gouvernement chinois douze dalles de la place Tienanmen.
Avec : Jeanne François, Olivier Hussenet, Laurent Meininger, Anne Rotger, Karim Qayouh, Paul Tison.

Labyrinthe 2

à 22h30 les 6, 8, 9 mars, à 23h30 les 7, 10, 11 mars :

Petite Antigone
de Antonio Tarantino (Italie) traduction Frédérique Loliée mise en scène Frédérique Loliée.
Entre elle et son client qui veut lui caresser les cheveux une prostituée interpose un flux de mots épais et rustauds. Ce besoin irrésistible de parler dessine peu à peu une petite mythologie personnelle plus savante qu'il n'y paraissait à première vue.
Avec : Frédérique Loliée, Nicolas Hénault, silhouettes.

La douzième bataille d'Isonzo
de Howard Barker (Grande-Bretagne) traduction Mike Sens mise en scène Annie Lucas.
Tenna, très jeune femme aveugle, épouse Isonzo, très vieil homme aveugle. Mariage et désir sont mis à l'épreuve dans un dialogue saccadé, mélange de poésie brutale et d'érotisme énigmatique.
Avec : Anne Rotger, Paul Tison.

Vous êtes tous des fils de pute
de Rodrigo Garcia (Espagne) traduction Christilla Vasserot mise en scène Annie Lucas.
À mi-chemin de ce processus qui consiste à commencer une vie sans l'avoir demandé jusqu'à l'achever sans l'avoir voulu, le fils d'un épicier feuillette son journal intime dans un tourbillon de baisers et de gifles.
Avec : Charlie Windelschmidt, Laurent Meininger, Olivier Hussenet, Delphine Simon.

Les pieds dans le ruisseau, plaisir
de Roland Fichet mise en scène Renaud Herbin.
Il sait que c'est pour cette nuit. Il ôte ses vêtements et s'introduit nu dans le boyau.
Avec : Laurent Meininger.

Massacre dans le Bronx
de Roland Fichet mise en scène Annie Lucas.
Abidi K. Diallouf, roi du Bronx, est mécontent : quelqu'un a dénoncé ses cochons à la police qui les a abattus.
Avec : Laurent Meininger, Karim Qayouh.

Là d'où je viens
de Gilles Aufray mise en scène Julika Mayer.
Une série de petites fables a-morales d'où surgissent des hommes-taupes ou brouettes ou papillon, des fous, des tas vivants, des bouchers, un œuf...
Avec : Jeanne François, Renaud Herbin, Olivier Hussenet, Monique Lucas, Delphine Simon, Charlie Windelschmidt.

Le faiseur d'histoires
de Kossi Efoui (Togo) mise en scène Renaud Herbin.
Quelque part en Afrique un tribunal de pacotille entreprend de juger un innocent.
Avec : Jeanne François, Julika Mayer, Charlie Windelschmidt.

Le tueur souriant
de Jean-Marie Piemme (Belgique) mise en scène Stanislas Nordey.
En présence du tueur et des témoins survivants, madame le juge procède dans la banque à la reconstitution de quatre crimes.
Avec : Jeanne François / Karim Qayouh, Monique Lucas / Laurent Meininger, Delphine Simon / Olivier Hussenet.

Journal de Folle Pensée | page 5

Annexe 4

Cinq entretiens sur les *Naissances*, réalisés en 2002-2003 avec des artistes ayant participé au projet. Les entretiens dans leur intégralité sont disponibles auprès du Théâtre de Folle Pensée.
Ils ont été réalisés dans le cadre d'un vaste travail d'analyse des *Naissances* mené par l'équipe dramaturgique du Théâtre de Folle Pensée à partir de 1999, au moment de l'avant-dernière étape des *Naissances* intitulée « Le Chaos du nouveau ».

Équipe dramaturgique (en alternance) :
Marine Bachelot
Maud Bernard-Griffiths
Alexis Fichet
Olivier Hussenet
Alexandre Koutchevsky
Laurent Quinton

Entretiens avec :
Frédéric Fisbach, metteur en scène
Noëlle Renaude, auteur(e)
Robert Cantarella, metteur en scène
Julie Brochen, metteur(e) en scène
Philippe Vieux, comédien

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

ENTRETIEN AVEC FRÉDÉRIC FISBACH

Propos recueillis par Maud Bernard-Griffiths et Alexandre Koutchevsky

Rennes, le 04 avril 2003

Frédéric Fisbach est metteur en scène. Il a participé à la dernière étape des Naissances *en 2001 en montant* Dors mon petit enfant *de Jon Fosse et* Les cendres et les lampions *de Noëlle Renaude.*

(Il est déjà dans un coin du café. Nous sommes à deux pas de l'opéra de Rennes où se joue Agrippine *de Haendel mis en scène par Frédéric Fisbach. Un tout petit peu mal rasé).*

Alexandre Koutchevsky. — On commence par une question générale, assez simple, qui est : comment es-tu entré dans le processus des *Naissances* ? De façon concrète. Surtout, est-ce que tu peux essayer de te souvenir en quels termes tu en as entendu parler ? Par ouï-dire ? Tu as vu des spectacles ?

Frédéric Fisbach. — Je n'avais rien vu avant, par contre j'en ai entendu parler je crois au moment des premières *Naissances*, puisqu'on était à la Chartreuse au moment où… Les premières *Naissances* ont eu lieu à la Chartreuse[697], non ?

A.K. — En 1993, oui.

F.F. — Nous on jouait *Vole mon dragon*[698]. Ça s'appelait comment ?

A.K. — *La nuit des Naissances*.

F.F. — C'est ça. On était sous le même toit, puisque nous jouions *Vole mon dragon* au même moment, un spectacle qui durait douze heures en tout. Je croisais beaucoup les acteurs. Voilà la première chose concrète, par rapport aux *Naissances*. Après je n'en ai plus entendu parler pendant longtemps.

---

[697] Les *Récits de naissance* ont été créés en mai 1993 à la Passerelle Scène nationale de Saint-Brieuc puis repris au festival d'Avignon à la Chartreuse Scène nationale en juillet 1993 (*La nuit des Naissances*).

[698] *Vole mon dragon* d'Hervé Guibert mis en scène par Stanislas Nordey.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

A.K. — Tu n'avais pas vu le spectacle ?

F.F. — Non, je jouais en même temps. Je jouais je dormais. C'était un spectacle long. En fait je n'avais rien vu des *Naissances* avant de les faire. Je n'avais même pas vu l'année précédente à Rennes au TNB[699]. Par contre, j'étais déjà plus qu'en relation, je savais déjà que je ferai quelque chose dans les dernières, à Saint-Denis, et à Reims avant[700]. En fait, mon entrée dans les *Naissances* s'est faite par l'intermédiaire de Roland Fichet, tout simplement, que j'ai croisé au moment de la fameuse grande crise du TGP[701]. On s'était rencontré avec Robert Cantarella[702], que je connaissais avant. On s'était retrouvé à quatre zigotos avec Philippe Lanton, dans une voiture, en train de gloser sur les événements du TGP. Et on s'était dit : " mais en fait il faudrait que l'on se voit régulièrement ", et on a commencé à se voir régulièrement.

Quand Roland Fichet m'a parlé de ce travail à Binic[703], de ce moment de réflexion autour des textes, autour des *Naissances*, du passage à la scène, je me suis dit : " j'aimerais bien écouter, tout simplement aller écouter ".

A.K. — On peut commencer par Binic, justement. Tu ne fais pas qu'écouter. J'ai souvenir d'une question qui t'intéressait : " est-ce qu'on forme des acteurs contemporains pour jouer des textes contemporains ? "

F.F. — Oui, la question de la transmission et de la formation. C'est toujours pareil. La question contemporaine devrait agiter violemment ce qu'on appelle les arts vivants, et on s'aperçoit qu'elle ne les agite pas tant que ça puisque le plus souvent nous sommes face à des gestes de conservation des formes. Dans le meilleur des cas on ne les conserve pas trop mal, dans le pire… Enfin voilà. On est rarement dans la prise en charge d'un temps présent. Cette question, à laquelle tu fais référence, elle venait de quelque chose que je dis et que je crois, à savoir

---

[699] Allusion au spectacle *Le chaos du nouveau* (1999/*Naissances 8*) créé à la Passerelle Scène nationale de Saint-Brieuc puis repris, entre autres, au Théâtre National de Bretagne à Rennes en mars 2000.

[700] *Naissances et chaos* (2001/*Naissances 9*) avant-première à la Comédie de Reims Centre Dramatique National le 4 mai 2001.

[701] Un énorme déficit contraint alors le directeur du Théâtre Gérard Philipe, Stanislas Nordey, à quitter le lieu.

[702] Robert Cantarella est metteur en scène et, à l'époque, directeur du Théâtre Dijon Bourgogne Centre Dramatique National. Il a participé à toutes les étapes des *Naissances*.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

que ce sont les auteurs, en l'occurrence les auteurs contemporains, ceux qui m'intéressent, qui ont une vision d'un certain théâtre, d'une certaine représentation, qui ont un rêve de spectateur, que l'on peut toucher d'une certaine manière, et donc aussi un rêve d'interprètes. Il y a une rêverie autour de la question de la représentation qui pour moi se joue entre trois entités bien distinctes : l'écriture, quelle qu'elle soit, l'acteur et le spectateur. pour moi c'est ça la représentation. C'est simplement dit, mais c'est ça. Je suis passé par la voie la plus classique qui soit dans mon apprentissage d'acteur, puisque avant d'être metteur en scène j'ai été acteur, c'est un peu un passage obligé en France. On peut devenir metteur en scène, il y en a qui naissent, surtout dans les universités, mais jusqu'à récemment cela ne s'apprenait pas dans des écoles. Donc j'ai traversé la Rue Blanche et puis le conservatoire et je me suis rendu compte que je n'était pas du tout armé pour aborder des textes contemporains.

Et donc, non seulement je n'avais pas les outils, mais on n'avait développé ni le goût ni la culture des textes contemporains. Autant je lisais des écrivains contemporains, autant je ne lisais pas d'auteurs contemporains pour le théâtre, ou très peu. C'est ce que j'ai commencé à faire en sortant du conservatoire. En fait, je me posais des questions, qui ne m'ont pas quittées, qui sont liées aux rencontres que j'ai pu faire avec la danse, ou même avec la musique, aujourd'hui. Ces questions font qu'aujourd'hui je trouve que les auteurs contemporains sont mal lus. Mais ils sont mal lus aussi parce qu'on a des acteurs dont on pense qu'ils ne peuvent jouer que d'une seule manière, qu'ils sont déjà formés pour jouer dans un sens. Et encore, un sens qui n'est pas très clair, parce qu'il s'agirait d'une pratique et d'une technique bien spécifique comme on peut les rencontrer dans le théâtre oriental, par exemple… Au moment de Binic je préparais *Bérénice* avec Bernardo Montet[704], j'étais dans de grandes questions sur ce que j'appelle l'interprète, c'est-à-dire celui qui monte sur un plateau de théâtre pour traverser une écriture, qu'il soit danseur, musicien, ou même acteur.

A.K. — En quoi la multiplication des techniques ferait que les acteurs seraient plus aptes à jouer un texte contemporain ?

---

[703] Séminaire dramaturgique de Binic en juin 2000 organisé par le Théâtre de Folle Pensée réunissant auteurs, acteurs, metteurs en scène, dramaturges, etc.
[704] Créée en 2001 au Quartz, Scène nationale de Brest.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

F.F. — Parce qu'il me semble que les auteurs de théâtre d'aujourd'hui, en tout cas certains d'entre eux, ont fait, eux, ce travail là. Ils ont ce travail d'ouverture. Si tu prends le cas de Roland Fichet, il sait écrire une phrase avec sujet-verbe-complément. Il sait écrire, il a cette connaissance-là, mais il tient compte de l'évolution de l'écriture. Il s'inscrit dans un héritage, dans une lignée, — il pourrait écrire comme on le faisait il y a deux cents ans — mais il pense qu'il est plus juste et plus adapté d'écrire de la manière dont il écrit. Et il essaye non pas de coller au temps présent, mais d'écrire avec la connaissance qu'il peut avoir, et la maîtrise qu'il peut avoir de la langue française, et de l'histoire de la littérature, et de l'histoire de la dramaturgie, aujourd'hui. La plupart des acteurs qui sont formés, par exemple au conservatoire, sont formés, mais ils ne savent " rien " faire, en particulier, il sont formés " en général ". En plus, je crois qu'il y a une méconnaissance de l'histoire de l'art, ce qui déjà en soi est un problème. Une méconnaissance de l'histoire du théâtre. Et que cet enseignement n'est pas abordé méthodiquement, chronologiquement. Il n'y a pas de choix véritable. On a des acteurs qui lisent les textes en allant y chercher, en règle générale, un personnage, une histoire, et puis des émotions, pour faire un peu grossier, un peu rapide. Donc évidemment ils passent à côté de tout l'art d'aujourd'hui, enfin d'une grosse partie de l'art d'aujourd'hui. Ce qui ne veut pas dire que cet art d'aujourd'hui ne raconte pas des histoires, qu'il n'y a pas de personnages et qu'il n'est pas traversé d'émotions, évidemment. L'acteur devrait être un spécialiste de la lecture, avant tout. Avant d'être un spécialiste de la parole, il devrait être un grand lecteur, et cet apprentissage n'est pas fait. Les acteurs n'ont pas la connaissance de la lecture, ils n'en ont pas l'imaginaire, ils n'ont pas, tout simplement, de méthode, et de réflexes de lecteur. Je crois vraiment qu'on a besoin de gens qui sont au moins spécialistes dans une chose. Au moins. Parce que quand on est spécialiste dans un domaine, quand on pousse très loin cette spécialisation, dans un excès de focalisation cela se retourne et on finit par attraper tout ce qui s'offre à nous. Je navigue entre les écritures contemporaines et les écritures, je dirais, d'autrefois, et d'ailleurs. Il y a un double déplacement. Il y a un déplacement dans le passé, mais il y a aussi un déplacement géographique. Je m'y retrouve dans ce voyage dans le temps, et géographique. Parce qu'il s'agit bien de ce dont j'ai parlé — c'est pour ça que je parlais de Roland Fichet tout à l'heure — il s'agit, plus que de tradition, d'héritage. S'inscrire dans quelque

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

chose. Je m'inscris en faux aussi contre certains qui disent — je comprends qu'ils puissent le dire — que ceux qui montent des auteurs classiques sont des traîtres. Dire : " il ne faut monter que les auteurs contemporains " c'est une absurdité. On peut faire du théâtre mort, mort-né, avec des écritures contemporaines. C'est aussi pour ça que ces écritures ont besoin d'acteurs au fait de leur pratique, de leur art, et de l'art en général, parce qu'effectivement, si on les aborde de manière générale, ces écritures, c'est-à-dire d'une très mauvaise manière, elles s'écroulent. Elles sont forcées, on les détourne, elles sortent de leur forme, elles sont déformées. Évidemment, mettre en scène ou jouer un auteur contemporain fait qu'on a une responsabilité bien plus grande que quand on aborde un classique. On sait bien que dans le meilleur des cas on reconnaîtra cet auteur comme un auteur ayant le droit d'être joué sur un plateau et que, peut-être, on rejouera d'autres de ses pièces, et dans le pire des cas — c'est la plupart des cas — l'auteur est enterré et on sait que l'on ne rejouera plus la pièce de son vivant. Donc ça demande plus de travail, ça demande des gens plus doués, plus curieux, plus travailleurs.

A.K. — Donc c'est l'enseignement qui est dispensé dans les écoles qui est inadéquat ?

F.F. — C'est l'enseignement qui est dispensé dans les écoles, c'est un ensemble, toute une chaîne qui est très inadaptée.

A.K. — En même temps quand tu dis « les acteurs jouent ou sont formés en général », tu sembles mettre cette proposition en adéquation avec ce qui est passé.

F.F. — Non, pas forcément. Parce qu'il y a une méconnaissance de ce qui est passé. Par exemple, censément la voie royale pour entrer à la Comédie Française est le conservatoire, je suis frappé de voir que les acteurs qui sortent du conservatoire ne savent pas articuler un mot, en tout cas ils ne l'articulent pas mieux que des jeunes acteurs qui sortiraient d'autres écoles. Or, je trouve que, par exemple, cette question très particulière et très spécifique de l'articulation est un enjeu majeur pour l'acteur. Totalement majeur. Qui est très peu abordé. Il est peut-être abordé au conservatoire — je me rappelle qu'il y avait une personne qui abordait ça. Mais cet enseignement n'était pas mis en perspective. Enfin, je ne vais pas taper contre les écoles dans la mesure où les écoles, de fait, créent

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

forcément une déception. Je pourrais aussi bien dire ça du TNS, du TNB[705]… Les écoles sont aussi là pour que les gens se positionnent. En fin de compte, comme elles ne sont pas spécialisées, elles essaient d'être un peu généralistes, généralisantes. Elles ne permettent pas aux personnes de faire des choix. Elles abordent un peu tout. Quand je dis " en général ", c'est plutôt une manière de butiner sans vraiment approfondir les choses.

A.K. — Tu préfèrerais une école qui a son esthétique propre, par exemple ?

F.F. — Par exemple, oui. Quitte à ce qu'il y ait des rejets violents de la part des gens qui y sont, qu'ils disent " Ça ne nous intéresse pas. Nous on n'a pas envie de faire ça, vous nous emmerdez ". Mais au moins il y a un positionnement, et peut-être que les gens savent pourquoi ils disent ça, pourquoi ils s'opposent. Quand je dis " en général " ce sont aussi des acteurs qui font peu ou pas de choix. Ou qui finissent par être contraints à ne pas faire de choix, mais ça c'est la vie professionnelle qui décide, c'est autre chose. Donc, quand je dis " en général ", ce serait une erreur de penser que les acteurs qui sont à la Comédie Française sont des acteurs héritiers d'une tradition. Ce n'est pas vrai. Le savoir des acteurs de la Comédie Française repose sur l'alternance. En dehors de cette capacité-là, ils n'ont pas plus de savoir que n'importe quel acteur, sauf qu'ils jouent plus. Ils jouent tous les jours. C'est une chose frappante. Par exemple, un acteur de la Comédie Française, sachant qu'il va jouer un rôle, a une manière d'ouvrir la pièce à la première phrase et de la fermer à la dernière, et de ne pas tourner les pages pour savoir combien il a de scènes, et ce qu'il a à jouer, ce qui est habituellement la tentation première. C'est ce qu'on a au conservatoire, et dans beaucoup d'écoles, ce que je peux comprendre, encore une fois, parce qu'il y a un appétit de jeu. Mais cet appétit, on pourrait y répondre autrement. Le geste qui nous pousse vers les écritures contemporaines, et le fait de les travailler, demandent des artistes. Alors que le théâtre ne demande pas forcément d'artistes.

[705] Théâtre National de Strasbourg, Théâtre National de Bretagne.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

A.K. — On va faire le pont avec les *Naissances*, du coup, en essayant de garder cette question de la technique des acteurs. Justement, tu rentres dans les *Naissances* au TGP[706]…

F.F. — Je rentre à Reims, d'abord, et en fait même à Dijon[707] puisqu'il y a eu une période de répétition très précieuse à Dijon. En fait, j'avais choisi de mettre en scène deux textes, un de Noëlle Renaude, *Les cendres et les lampions* et un de Jon Fosse, *Dors mon petit enfant*[708]. L'idée étant que, puisque Reims précédait le TGP, on créerait *Dors mon petit enfant* à Reims, et *Les Cendres et les lampions* à Saint-Denis. Il y a eu deux périodes de répétition, ce qui me convenait. Un aspect me faisait peur dans les *Naissances*, que je trouvais aussi formidable : la pléthore de propositions, l'accumulation de propositions qui fait que le temps de travail se réduit. Pour moi, travailler sur une petite forme ne veut pas dire travailler peu. Il n'y a pas de raison. Et j'avais peur de manquer de temps. Donc j'avais demandé à Roland Fichet à la fois d'avoir du temps et de commencer très tôt. On a mené de front les deux travaux, sachant qu'il y en a un qui sortirait avant l'autre. Pour *Les Cendres et les lampions* on était en binôme avec Renaud Herbin[709]. On avait décidé de faire ce texte avec des acteurs et des objets. Les acteurs travaillaient avec Renaud et moi puis seulement avec moi, puis avec lui. Ça paraissait compliqué à mettre en place, cela nécessitait du temps. Renaud Herbin prenant en charge beaucoup de travail, via ces objets qui se sont trouvés être des chaises au bout d'un certain temps. Et donc, parallèlement, je travaillais d'une manière totalement différente sur *Dors mon petit enfant*, qui est un texte qui demande, du point de vue de la mise en scène, avant tout un travail de mise en relation des acteurs avec une écriture. Une appropriation de cette écriture extrêmement singulière et profonde des uns et des autres, et ensuite un travail de mise en espace et d'écoute de cette écriture, sans d'ailleurs de trucs de mise en scène, sans en rajouter dans l'imagerie. J'adore ce texte de Fosse. Je pense que

---

[706] *Naissances et chaos* (2001/*Naissances 9*) au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, Centre Dramatique National.

[707] Chantier de théâtre au Théâtre Dijon Bourgogne Centre Dramatique National du 2 au 21 avril 2001.

[708] *Les cendres et les lampions* de Noëlle Renaude, texte reçu en 1992 par le Théâtre de Folle Pensée, créé par Annie Lucas dans le cadre du spectacle *Récits de naissances* (1993/*Naissances 2*) à la Passerelle Scène nationale de Saint-Brieuc. *Dors mon petit enfant* de Jon Fosse, texte reçu en 1999 par le Théâtre de Folle Pensée, créé par Frédérique Loliée dans le cadre du spectacle *Le chaos du nouveau* (2000/*Naissances 8*) à la Passerelle Scène nationale de Saint-Brieuc.

[709] Renaud Herbin est marionnettiste, il dirige la compagnie *Là où* à Rennes.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

c'est un texte beaucoup plus profond, beaucoup plus puissant qu'il n'en a l'air et qui est en fait un grand texte, même s'il fait dix-sept minutes. Le travail consistait à essayer de se nourrir à partir de cette écriture, à partir du peu de mots qu'il y avait. Ce n'est pas très bavard. C'est à peu près l'inverse de l'écriture de Noëlle Renaude.

A.K. — Ce n'est pas très charnel.

F.F. — Apparemment ce n'est pas très charnel. En fait c'est une écriture qui est beaucoup plus sensuelle qu'elle n'en a l'air, mais c'est une sensualité qui passe par tout un rapport à l'imaginaire et à la mise en jeu du corps-disant dans l'espace. Il y a une sensualité qui se dégage, tout un travail des sens. C'est pour ça que j'ai poussé les acteurs à faire des choses plutôt physiques, en fin de compte, parce qu'il me semble qu'à chaque fois qu'on a affaire à de la pensée, c'est physique. La réflexion, ou la pensée, ou la concentration autour d'une idée, la tentation, la tentative d'essayer de saisir un instant est extrêmement physique. Et il me semble que toutes ces questions-là sont dans le texte. On avait nourri ce travail à partir d'une nouvelle de Jon Fosse qui s'appelle *Kant*[710]. Je trouvais intéressant de nourrir le texte à partir de cette nouvelle. On a énormément travaillé à la table, alors que pour *Les Cendres et les lampions* c'était tout de suite dans l'espace. À Reims, on a travaillé trois jours sur le plateau. Ce qui était une proposition un peu délicate, dans la mesure où tout repose uniquement sur les acteurs, où la mise en scène n'est pas là pour pallier, je dirais, à un moment d'éloignement ou d'absence de l'acteur. Ce qui fait que cette forme était très inégale. C'est très difficile à jouer, ce n'est pas du hasard. Ça demande de la part des acteurs une mise en condition extrêmement forte, et en fin de compte énormément de travail. Dans le cadre des *Naissances*, ce n'est pas facile. Là aussi les acteurs pratiquent l'alternance, mais ce n'est pas d'un jour à l'autre, mais d'une heure à l'autre. Et c'est vrai que ça se travaille. J'avais essayé de le concevoir comme ça. Il me semblait que pour que ce texte tienne il fallait vraiment qu'ils partent d'eux mêmes, de ce qui naissait du texte dans l'instant. On essayait de placer le texte de manière à ce qu'ils soient en bout de parcours, en milieu de parcours ou en bout de parcours, de façon à travailler sur la fatigue, sur le relâchement. Y compris

[710] *Kant*, Jon Fosse, 1990.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

pour les spectateurs, d'ailleurs, parce qu'il me semble qu'on a besoin d'une atmosphère pas somnolente, mais apaisée. En espérant qu'ils ne soient pas trop énervés en entrant dans la salle, ou agacés. On avait parlé de ça avec Robert Cantarella. On se disait qu'il serait formidable de travailler dans le même espace avec les mêmes éléments, et c'est ce qu'on avait essayé de faire à Reims. À Reims j'aimais beaucoup les représentations de *Dors mon petit enfant*. Il y en a certaines qui ont été belles au TGP, mais à Reims j'aimais beaucoup parce que c'était pris entre *Tombeau chinois*[711] et *Dans l'ombre portée de la lune* mis en scène par Robert Cantarella. Non, on était en fin de course, nous. C'était assez beau. Beaucoup de gens sont partis, mais c'était assez beau. C'était une heure et demie, sur trois textes[712]. C'était assez beau de voir comment les spectateurs accueillaient ces moments. Il fallait rentrer dans la salle assez chauffé, pas à froid.

A.K. — Tu as abordé plein de points différents, mais je voudrais revenir sur les acteurs. Dans les *Naissances*, il y a un processus de travail inhabituel : on t'impose des acteurs, on t'impose une liste de textes…Comment est-ce que tu prends ça, comment tu le transcris ?

F.F. — En fin de compte, je n'ai pas eu l'impression qu'on m'avait imposé quelque chose. Je crois que c'est un faux problème. En fin de compte tu ne choisis jamais les acteurs, à part ceux que tu connais vraiment bien. Et dans ce cas-là tu rentres dans autre chose. Quand tu travailles avec des acteurs pour la première fois, tu les choisis, mais tu ne sais pas qui tu choisis. Il y a toujours un moment où l'on s'apprivoise, où l'on essaie de se réapproprier ce choix à partir de ce qui se découvre dans le courant des répétitions. Je ne l'ai jamais vécu comme " acteur imposé ". Je ne me suis jamais dit : " tiens, j'aurais préféré untel avec lequel j'ai déjà travaillé ". Je trouvais ça très léger, dans le bon sens du terme, de travailler sur les *Naissances*. J'avais assez peu — j'en ressens ordinairement assez peu — mais là particulièrement peu de pression.

M.B-G. — Pourtant il y a justement l'urgence, le peu de temps. Il doit y avoir de la pression due à ça.

---

[711] *Tombeau chinois* de Roland Fichet créé par Stanislas Nordey dans le cadre du spectacle *Le chaos du nouveau* (2000/*Naissances 8*) avec Jeanne François, Olivier Hussenet, Monique Lucas, Laurent Meininger, Karim Qayouh, Anne Rotger, Delphine Simon, Paul Tison.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

F.F. — Non, pas tant que ça, parce qu'on a eu du temps. On s'est débrouillés pour avoir du temps. C'est plus pour les acteurs que c'était compliqué, mais pour moi c'était relativement tranquille. Et puis travailler sur un objet qui vient s'inscrire dans une chaîne, avec un avant et un après qui n'ont rien à voir, ce n'est pas du tout pareil que de travailler sur un objet unique. C'est pour ça que la réflexion sur les parcours est extrêmement importante. Je crois que la proposition doit être un peu ouverte en amont et en aval pour qu'elle puisse venir se raccrocher aux autres. Ce que je trouve difficile c'est de penser au fait que les spectateurs peuvent passer d'une écriture à une autre. Je pense qu'il y a des écritures qui s'accommodent mal, qui vont mal ensemble, qui se nuisent. J'ai plutôt travaillé en me disant qu'il faudrait qu'en sortant les spectateurs puissent aller écouter autre chose. Quoi, je ne savais pas encore. Donc, d'une certaine manière il faut finir avec quelque chose qui lâche, mais il ne faut pas clore. Il ne faut pas que l'écoute s'arrête ; en disant : " bon bah, on va boire un pot et puis on va en parler ". Je travaillais tout le temps avec cette chose en tête, que je trouvais très agréable. Dans ce sens là non plus je n'ai pas eu de pression : je n'avais pas à travailler sur cette chose qui m'importe énormément : " l'avant " du spectateur et " l'après " du spectateur. Au sens où il y a un objet borné dans le temps de la représentation vers lequel je dois les amener ; je dois les sortir du quotidien et les y renvoyer. Il y a toujours ce travail-là à faire ; en tout cas moi j'y pense. Et là ce n'était pas du tout ça. Du coup c'était assez tranquille, en fait.

M.B-G. — Tu disais " il y a des écritures qui s'accommodent mal ". Tu penses à des choses précises ?

F.F. — Non, je n'ai pas d'exemples précis. Quand je parle des écritures, ce sont les écritures de la représentation. Après, oui, je pense qu'il y a des écritures qui s'accommodent mal. Ce ne sont pas seulement les mots écrits, c'est ce que les acteurs en font, la manière dont le metteur en scène les met en relation, ce qu'il propose. Ils viennent s'annuler, encombrer, créer une fatigue chez le spectateur. C'est tout ce travail qui est fait dans une mise en scène, tout ce travail de glissement d'un moment à un autre, soit en le liant, soit en contrastant, soit en montant *cut*. C'est ce que l'auteur fait, ce que l'acteur fait, ce que le metteur en

[712] *Tombeau chinois*, *Dans l'ombre portée de la lune* de Michael Wildenhain (texte reçu en 1999), *Dors mon petit enfant*.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

scène fait, qui est vraiment l'élaboration de l'objet. Dans les *Naissances*, on élabore une partie. C'est un peu comme les films à sketches, qui donnent des choses formidables. Dans les années 1960/1970, c'était un peu la mode, il y a eu Godard, Pasolini, qui faisaient tout à coup un quart d'heure d'un film. C'est passionnant, c'est formidable. Il y a des gestes plus ou moins ratés, il y a des gestes, des moments dont on a du mal à se remettre, et on ne peut plus regarder les autres, même si il y a une pensée commune et qu'une chose les a réunis dans le désir de proposer cet objet. Donc je crois que le problème des *Naissances* c'était justement que peut-être il n'y avait pas assez de discussions entre les metteurs en scène. Du coup, ils ne réalisaient pas à quel point ils étaient en train de construire un objet commun.

M.B-G. — Tu disais tout à l'heure qu'il y avait une réflexion sur le parcours, qu'elle était très importante. Tu peux en parler plus ?

F.F. — Oui. De fait, réflexion à laquelle on participe peu ou pas assez, même si on est consulté, évidemment.

M.B-G. — Qui s'en charge ?

F.F. — C'est Roland Fichet, même si évidemment il consulte tout le monde. Mais il y a tellement de paramètres qui entrent en jeu : toutes les combinaisons ne sont pas possibles, il y tel acteur dans telle pièce… Il y a des contraintes pratiques, qui font que cette réflexion ne peut pas se mener véritablement, en fait. Une fois qu'on a listé toutes les contraintes, il nous reste assez peu de possibilités. Il faudrait que la réflexion se mène beaucoup plus en amont. Toutes choses qui ont été soulevées à chaque fois qu'il y avait auto-critique sur les *Naissances*. Ce sont les limites. Toute proposition a ses richesses et ses freins. Je dirais que les *Naissances* c'est essentiellement un projet d'auteurs et d'acteurs. En fin compte, ce qui faisait les *Naissances*, c'étaient les acteurs. Une équipe réduite d'acteurs, qui abordait un grand nombre de textes. En fin de compte c'était eux le cœur des *Naissances*, dans la mesure où les metteurs en scène, ils arrivent et ils partent. On ne se croise pas beaucoup, même si on est là. C'est vraiment cette compagnie d'acteurs qui fait les *Naissances*. Une compagnie agréable et légère. C'est dans ce sens là que je disais ne pas avoir le sentiment d'une pression. On sent bien que la focalisation se fait sur les textes et sur les acteurs, pas sur les gestes de mise en

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

scène. Même si je pense qu'ils sont absolument indispensables. Mais, de manière assez heureuse, ces gestes se placent au même titre que d'autres choses.

A.K. — Sur cette question du rapport entre ce qui précède et ce qui suit, est-ce que justement tu peux revenir sur ce petit dogme que vous vous étiez fixés entre metteurs en scène ?

F.F. — Oui, c'était : on fait avec ce qu'il y a. On ne met pas plus que ce que les acteurs peuvent apporter sur le plateau. Je trouvais ça très très bien. Et c'est ça qui a tenu à Reims, et qui était très beau, le fait de le faire dans ce petit théâtre, et les trois propositions à la suite. Même si on peut dire qu'esthétiquement c'était très différent — et heureusement — ce dogme a lié ces trois textes, ces trois gestes-là. Le fait que les moyens donnés soient sensiblement les mêmes, en tout cas que les règles du jeu soient les mêmes, ça crée un ensemble. C'est évident. Je pense que pour un spectateur, s'il passe du Jon Fosse au Lev Rubinstein[713], c'est un grand écart, outre le fait qu'il doit gigoter pour y aller. Il ne reste pas dans la salle. Le déplacement physique[714], qui fait partie des *Naissances*, est aussi à questionner, parce qu'il y a des textes qui en bénéficient. Par exemple au TGP, le fait d'aller dans l'atelier décor pour aller voir les travaux de Renaud Herbin et Julika Mayer, ça m'avait aidé. On descendait. Par contre je trouvais que les déplacements vers le terrier[715] n'étaient jamais très évidents.

A.K. — Les règles du dogme partent du texte de Jon Fosse ?

F.F. — Non, non. Elles partent avant. Nous en avions parlé avant mais nous n'avions pas fixé les choses. C'est notre désir qui a tenu la chose. Même si je sais que Stanislas Nordey était un peu rétif à l'idée au départ mais il l'a fait et c'était formidable. D'autant plus que je trouvais qu'à Reims *Tombeau chinois* était très abouti. Beaucoup mieux réussi qu'au TGP. Sans comparaison.

M.B-G. — Comment tu expliques ça ?

---

[713] Lev Rubinstein, auteur russe de *Ça c'est moi*, texte reçu en 1999 par le Théâtre de Folle Pensée, mis en scène par Robert Cantarella dans la cadre du spectacle *Le chaos du nouveau* (2000/*Naissances 8*).
[714] Sur ce point voir l'article de Jean-Marie Piemme *Le spectateur-promeneur*.
[715] Le terrier est une petite salle en sous-sol au TGP.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

F.F. — Je pense que le geste était plus juste. Je pense qu'au TGP il y a eu un resserrement, mais pour d'autres raisons. Je pense que Stanislas Nordey, du fait-même d'être au TGP, était dans une tension personnelle qui faisait que le geste n'était pas aussi léger, simple et gratuit que le geste qu'il pouvait faire à Reims. La difficulté des *Naissances*, c'est malgré tout, un travail très cadré dans le temps. Comment est-ce qu'on retravaille ? *Dors mon petit enfant* on l'amène à maturité pour Reims, comment est-ce qu'on le retravaille pour qu'il puisse soit se maintenir, soit évoluer jusqu'au TGP ? Ce sont des choses très difficiles à calculer. Cela explique qu'une chose qui paraît très solide à un endroit devienne incroyablement fragile quinze jours après. Cela fait partie des difficultés que j'ai pu rencontrer. Mais pour cette idée du dogme, je trouve qu'on devrait le faire beaucoup plus souvent. Parce que d'abord c'est excitant. Je crois que ça venait aussi d'un constat de Roland Fichet qui était le suivant : les *Naissances*, du fait du peu de temps de travail, donnaient lieu à une débauche scénographique qui faisait que les textes étaient mis en image de manière extrêmement forte. Je sais que très vite j'avais réagi en disant : " la scénographie je peux en faire sur d'autres projets, ce n'est pas ce qui m'intéresse si je viens faire les *Naissances*. Ce qui m'intéresse, c'est cette question d'acteurs qui viennent d'ailleurs et qui arrivent, et qui vont repartir ailleurs ". *(un temps*) C'est le danger. Quand on fait un projet, on commence toujours par avoir plein d'idées, une majorité de très mauvaises idées en tout cas pas adaptées au projet. Et ces mauvaises idées, souvent, elles se traduisent dans la scénographie. On a des tas d'idées délirantes de scénographie, qui tiennent du dispositif, et je crois que c'est l'écueil dans lequel pouvaient tomber les projets des *Naissances* : l'itinérance du public faisait qu'on pouvait avoir la tentation d'aller vers une succession de dispositifs, de rapports aux spectateurs, au détriment d'une rencontre entre un interprète et une écriture. Le texte de Noëlle Renaude, on l'avait d'abord imaginé, avec Renaud Herbin, comme une déambulation. Et très vite on s'est dit : " mais c'est sur un plateau que cela doit se faire, et le public doit être assis dans une chaise, et il ne faut pas essayer de contourner la difficulté ". On peut faire des choses très malignes, mais au bout du compte ça n'a pas grand intérêt. Je trouve que dans les *Naissances*, effectivement, la tentation pour certains metteurs en scène, c'est peut-être de se jeter sur des formes " à part ". C'est peut-être aussi parce que moi-même j'ai fait cela sur d'autres spectacles que je n'en avais pas du tout envie. J'avais au contraire plutôt

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

envie de cadrer, et d'être sur un plateau, dans un rapport frontal, sans scénographie, quelque chose d'assez brut. Même si effectivement sur le texte de Noëlle Renaude il y avait cinquante chaises sur le plateau, donc on peut dire : ah, c'est de la scénographie… Mais en même temps ce n'est pas grand chose, tout était donné au départ. On aurait pu être plus malin, plus roublards que ça, et on ne l'a pas été. C'est ce qui m'a plu, à Reims, quand on a fait les trois textes. C'est ça, c'est vraiment ça. Je trouve que la déambulation, le parcours sont formidables, mais ils mettent en jeu d'autres notions, et peut-être qu'en fin de compte ce n'est pas la meilleure manière d'entrer en rapport avec une écriture que de gigoter. On gigote suffisamment dans sa tête en passant d'un auteur à un autre, d'une proposition à une autre. Si en plus il faut se lever… Moi, ça me demande énormément de concentration, d'attention, simplement pour être réceptif. Peut-être que c'était bien que cela s'arrête les *Naissances*, justement parce que ça a fait le tour de ces questions-là.

A.K. — Est-ce que tu as rencontré dans les *Naissances* des acteurs qui répondaient à tes questions ? À tes attentes ?

F.F. — Oh oui, beaucoup. C'est pour ça que quand tu dis : " c'était difficile cette question d'imposer des acteurs… " pas du tout, parce que d'abord je trouve ça extrêmement réconfortant et j'adore la contrainte. Le principe de la commande, c'est extrêmement reposant. Ça ne veut pas dire que je travaille moins, mais c'est comme une récréation, au sens fort du terme. Or, la contrainte était simplement de travailler avec des acteurs extrêmement au fait, je dirais, de ces écritures contemporaines, des différentes manières pour être en rapport avec ces écritures. Ils étaient quand même rompus à ces pratiques, et avaient rencontré beaucoup de metteurs en scène différents. J'imagine que les acteurs qui ont fait ça ont appris plus qu'en quatre ans d'école. C'est passionnant, ça leur demande à la fois une très grande souplesse et l'exigence d'aller à fond dans chaque chose. Le choix des metteurs en scène fait par Roland Fichet est aussi extrêmement important. Il allait aussi chercher des gens qui avaient des points de vue très fermes sur la pratique, sur le théâtre, sur le plateau, sur l'acteur, sur le texte. Pour les acteurs ça devait être assez formidable de pouvoir se confronter à des points de vue totalement contradictoires. Non, les acteurs, je les trouvais assez incroyables, avec évidemment des rencontres importantes. Je peux parfaitement envisager de

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

travailler avec certains en dehors du cadre des *Naissances*, il y a des gens avec lesquels j'ai envie de travailler, c'est évident. C'est évident, parce que… c'est toujours le cas quand on rencontre quelqu'un avec qui ça se passe formidablement bien sur un projet. Par exemple le travail sur *Dors mon petit enfant*[716]. Il y a des acteurs avec lesquels je n'aurais jamais fait ça, parce que je ne les aurais pas sentis capables d'assumer, de rêver cette forme là. Je savais qu'elle était extrêmement exigeante, sans filet, casse gueule. Pour la bande des filles, c'est pareil. Par rapport à de jeunes acteurs que j'ai pu croiser, je les trouvais extrêmement pointus.

A.K. — Je repense à ce que tu disais sur la technique spécifique, je pense en particulier à Karim Qayouh que tu faisais grimper à dix mètres du sol, qui restait dix minutes la tête en bas[717]…

F.F. — Oui, alors Karim ça vient de sa pratique personnelle, sa pratique physique. C'est peut-être mon goût de la danse, aussi. J'aime beaucoup les interprètes qui ont des corps, et qui ont le goût du corps et du mouvement, de la pratique physique, qu'elle soit sportive ou autre. Karim a cette pratique corporelle qui est absolument sidérante. Il fallait arriver à la fois à les concentrer et à les centrer, et Karim, dans ce que j'ai pu voir, c'est un acteur très habile, qui a une vision de lui-même, une image de lui-même très précise — qui ne correspond pas forcément à ce qu'il dégage sur le plateau. Il pourrait avoir une tendance, c'est peut-être le seul, à jouer les choses un tout petit peu " en général ". Mais par exemple dans le travail qu'il faisait sur le texte de Roland Fichet mis en scène par Annie Lucas, *Massacre dans le Bronx*, il était très cadré. Il a compris qu'il avait besoin de ça. Or, justement dans le Fosse je ne voulais pas les cadrer dans une technique de diction, ou orienter les regards, ou quelque chose comme ça. Et donc je me suis appuyé là-dessus pour essayer de le ramener à lui le plus possible : ce recentrage passait par le physique. Il aime ça. Ça le nettoyait beaucoup. Et puis je trouvais que ça allait très bien avec ce texte justement, parce que comme tu le disais c'est un texte dont on pourrait penser qu'il est un peu désincarné. Et moi j'y lisais tout autre chose, au contraire un univers qui peut paraître très en surface, un peu ténu, où les choses sont égrenées. On ne peut pas vraiment parler de sous-

[716] Avec : Olivier Hussenet, Mathieu Montanier, Karim Qayouh.
[717] En faisant le poirier contre un mur.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

texte parce que ce n'est pas tant un sous-texte dans la mesure où le sous-texte fait référence à une tension dramatique, en tout cas dans mon esprit, et là il ne s'agit pas de tension dramatique. Tout ce qu'il implique philosophiquement fait qu'il ne peut pas être désincarné, c'est forcément très incarné. Très affirmé aussi, même si c'est l'affirmation du doute, l'affirmation de la question, puisque ce n'est que ça, *Dors mon petit enfant*. On a beaucoup travaillé sur cet état, le passage de la veille au sommeil, du sommeil à la veille, sur cette détente de la sieste, ces états où la conscience est plus poreuse, laisse passer les choses… C'était aussi un travail sur l'espace, et cette capacité absolument insensée à pouvoir grimper partout, le danger que cela comporte, c'était un traitement de l'espace.

A.K. — Oui, parce qu'il arpente l'espace dans tous les sens.

F.F. — Oui, alors qu'il y en a un — Olivier[718] — qui est assigné à résidence. Il est sur sa chaise et il ne peut pas bouger ; enfin, il travaille autour. Et Mathieu[719] qui était complètement… il est insensé. Il est magnifique, je l'adore. Nous avons travaillé le rapport au chant. Il a une drôlerie tout à fait particulière. Il a quelque chose qui est lié au burlesque, pour moi. C'est-à-dire quelque chose de profondément tragique qui provoque du rire, qui se transforme en rire. On avait aussi travaillé sur ce qui le constitue, qui est très ambiguë dans sa présence. À tous les sens du terme. Aussi bien une ambiguïté sexuelle qu'une ambiguïté d'âge, qui se manifestait physiquement et vocalement.

A.K. — Et pour Olivier Hussenet comment décrirais-tu l'espace de travail ?

F.F. — Je crois qu'Olivier a besoin d'avoir du grain à moudre, des choses très précises à faire. Il m'avait dit qu'il avait envie d'aborder la danse, qu'il avait commencé, qu'il avait envie de bouger. Je lui ai proposé un certain nombre de choses extrêmement formelles, dans lesquelles son appétit, son goût pour la forme étaient satisfaits. Peut-être en partie à son insu. Mais c'est toujours ce qui se passe sur un plateau : on croit faire une chose et c'est une autre qui touche les gens, une chose passionnante. Peut-être dans la vie, aussi. Donc il s'agissait de faire que son envie de maîtrise, d'être sur l'objet, de tirer les fils de sa pratique et de sa

[718] Olivier Hussenet est comédien. Il a participé à plusieurs étapes des *Naissances*.
[719] Mathieu Montanier est comédien. Il a participé à plusieurs étapes des *Naissances* et on le retrouve en 2005 dans la création d'*Animal* de Roland Fichet par Frédéric Fisbach.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

présence, puisse s'épuiser dans un travail extrêmement formel, et que le plus intéressant, c'est-à-dire tout le reste, nous parvienne aussi. Ce qui m'a profondément plu dans le travail que j'ai fait avec les acteurs, c'est qu'ils saisissaient très bien ces enjeux là, et qu'ils étaient capables d'en parler, ce qui n'est pas toujours le cas avec les acteurs. C'est en ce sens là que je trouvais qu'ils avaient une maturité de praticiens. Parce qu'évidemment il n'y a pas un état idéal de jeu, il y a simplement à faire avec ses pentes naturelles, et il faut savoir à la fois y répondre, aller dans le sens qu'elles indiquent, et pouvoir travailler à côté aussi. C'est une stratégie que chaque acteur doit développer, et pour chaque projet c'est une stratégie différente ; il faut se mettre en état de création.

A.K. — Tu as aussi procédé comme cela pour *Les cendres et les lampions*?

F.F. — Non.

A.K. — Parce que là il semble que tu partes vraiment sur les acteurs…

F.F. — Oui, enfin non. On partait des chaises. La manière dont les acteurs arrivaient à travailler le texte à partir de la chaise, ou des chaises. Renaud essayait de développer, de prolonger ces intuitions. Le texte se prête forcément beaucoup plus à la mise en scène. Le principe d'accumulation crée un épuisement d'écoute chez le spectateur, qu'il ne faut pas forcément essayer d'éviter. Il ne faut pas forcément le remplir. Les actrices devaient malgré tout être dans un principe de répétition. Elles étaient quatre[720]. On travaillait sur les accents, entre autres, on est parti de ce qu'elles savaient faire, ou de ce qu'elles avaient envie de faire. Ensuite il fallait qu'on puisse avoir le sentiment d'une répétition d'objets, ou de segments, ou d'unités — même s'il y en avait de plus ou moins longues — qui venaient se poser les unes sur les autres. Les actrices devaient quand même être à l'écoute du travail des autres, beaucoup. D'une certaine manière elles devaient essayer de se ressembler, même si elles ne se ressemblent pas du tout. Mettre en commun le travail pour essayer à quatre de proposer à chaque fois le même geste. Même si ce sont des gestes différents. Construire avec les même briques. C'était un travail un peu plus systématique, d'une certaine manière, et formellement un tout petit peu plus verrouillé.

[720] Angélique Clairand, Monique Lucas, Julika Mayer, Delphine Simon.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

A.K. — Mécanique?

F.F. — Oui, mécanique, et qui demandait d'autres qualités, comme de la dextérité, des qualités rythmiques. Cela demandait plus de virtuosité, là où le travail de *Dors mon petit enfant* ne demandait aucune virtuosité, en tout cas apparente. En tout cas surtout pas l'étalage d'une virtuosité.

A.K. — Virtuosité ?

F.F. — De savoir faire. Je parle de rythme ; c'est-à-dire qu'il y avait un rythme à tenir, savoir commencer, savoir finir, et dans ce texte là cela se répète. Ce sont des manières de faire circuler l'énergie qui demandent beaucoup de gymnastique intérieure.

A.K. — Parce que tu ne parlerais pas de virtuosité pour ce que faisaient Karim ou Mathieu ?

F.F. — Non, c'est d'un autre ordre. Ce n'est pas moins spectaculaire. Peut-être d'une certaine manière Olivier. Parce qu'Olivier c'est une chose qu'il — peut-être — désire tout en en pâtissant. Ce n'est pas un jugement, c'est une particularité. Et je peux me tromper. Karim, ce n'est pas tant de la virtuosité que le fait que c'est quelqu'un qui a pratiqué le karaté pendant je ne sais combien d'années. C'est une pratique. Donc l'idée était de le pousser dans cette pratique-là, et cela peut effectivement être très impressionnant. Mais pour moi ce n'est pas du même ordre. Par exemple je n'ai pas chorégraphié ces mouvements, pas du tout. C'est lui qui choisissait. Il y avait des lignes de déplacement mais il n'y avait aucun travail rythmique. C'était davantage un travail sur la constance d'une intensité. Il y avait quelque chose à tendre, et à garder tendu. Le travail sur le texte de Noëlle, à chaque fois c'était un petit objet à façonner, en rapport avec un autre petit objet qui devait être de la même famille, dans la première partie[721]. Dans la deuxième partie c'est autre chose. Dans la deuxième partie, c'est vraiment basé sur le savoir-faire d'un acteur qui tout à coup fait une espèce de show comme on n'oserait pas en faire, mais qui est formidable, parce qu'il est juste à ce moment-là. C'est aussi cela qui m'a beaucoup plu dans les *Naissances*, en fin de compte : pouvoir passer d'un genre à un autre. Cela fait énormément de bien. En France, il

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

y a une classification. Les genres sont très étiquetés, notamment les pratiques scéniques. On a souvent du mal à concevoir que l'on puisse passer d'un " théâtre de texte " — appellation que je trouve absolument incroyable — au café-théâtre, à du théâtre d'objet, ou à je ne sais quoi… J'ai pu aborder beaucoup de genres complètement différents parce que j'abordais plusieurs textes en même temps. Je crois que c'est français, très français, ce besoin d'être dans un genre et d'assister au déploiement d'un geste à l'intérieur d'un espace qu'on reconnaît, et qui est borné. C'est peut-être pour ça qu'on dit — dans les images d'Épinal il y a toujours des choses vraies — que les Français ont du mal à aborder Shakespeare. Parce que je pense que justement c'est un auteur qui demande qu'on aborde ses pièces à travers différents types de jeux, différents genres. Ce n'est pas une seule chose qu'il faut démontrer. Il n'y a pas une belle démonstration qui part du début et qui va à la fin. Il n'y a pas d'épure, c'est vraiment au contraire une chose très impure, très bâtarde, *a priori* mal fichue et rugueuse. Je parle du jeu, de l'agencement des jeux. C'est ce qui m'a plu dans les *Naissances*, de pouvoir passer d'une chose à une autre. Je pense que les acteurs ne font pas cette classification, ou beaucoup moins. C'est toujours curieux, quand on leur demande ce qu'ils vont voir, ou ce qu'ils aiment, c'est souvent très éclectique. Éclectisme que le metteur en scène aura plus de mal à avouer, ou à assumer.

M.B-G. — On parlait du choix des acteurs, mais le choix des textes comment ça se passe ?

F.F. — J'en avais lus quand même un certain nombre. Je ne les ai pas tous lus, je dois l'avouer. Après, ce n'est pas compliqué. Il y a un certain nombre de textes que tu as envie d'aborder, et puis il y a le temps dont tu disposes. La disponibilité des acteurs. J'avais un peu rencontré les acteurs. Le choix des textes s'est fait, en essayant de voir ce que je pouvais aborder dans ce temps-là, avec ces gens-là. Par exemple *A*, de Patrick Kermann[722], c'est un texte que j'aime énormément mais je ne voyais pas comment l'aborder dans les *Naissances*, donc j'ai renoncé.

A.K. — Comment ça ?

---

[721] La première partie du texte est constituée de 75 phrases dites par 75 personnages.
[722] *A* de Patrick Kermann a été reçu en 1997 par le Théâtre de Folle Pensée.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

F.F. — Parce que peut-être que c'est un texte qui n'a pas besoin d'acteurs, justement, et que sans doute on verserait plus dans le dispositif. Et comme justement on était parti dans cette idée de dogme... Ce n'était pas le lieu. C'est un texte qui s'accommode mal d'un avant et d'un après. On a besoin de l'éprouver, de venir pour ça et de partir avec ça.

M.B-G. — Robert Cantarella, justement, choisit les textes où il sent des obstacles, des contraintes.

F.F. — Cela fait un moment que j'avais envie d'aborder un texte de Noëlle Renaude. Jon Fosse, je n'avais pas lu d'autres pièces mais j'avais vu des représentations de plusieurs de ses pièces, et ça m'avait donné envie de l'aborder. C'est de la curiosité, mais ce n'étaient pas tant les curiosités. On est très différents avec Robert. Je comprends très bien qu'il dise ça, et que ça lui corresponde. Pour ma part j'ai essayé d'aborder la chose de la manière la plus sensible possible. C'est-à-dire complètement lié à un désir d'entendre ces textes et de les travailler, sans être dans un exercice. Je trouve que le problème des *Naissances*, c'est souvent ça, c'est que ça tient de l'exercice. Et c'est un problème. C'est formidable, l'exercice, mais si ça n'est que ça : qu'est-ce qu'on raconte sur l'écriture contemporaine si on l'aborde de cette manière là ? Au contraire, je me disais qu'il fallait que je sois le moins possible dans l'exercice et le plus possible dans un geste de metteur en scène. Dans mon CV (*rire*), je marque *Les Cendres et les lampions*, Noëlle Renaude, *Dors mon petit enfant*, Jon Fosse. Pour moi ce sont deux mises en scène, deux projets que j'ai menés du début à la fin et qui sont aussi importants que *Les paravents*[723].

M.B-G. — Même si ce sont des formes courtes…

F.F. — Ce n'est pas un problème.

A.K. — Pour revenir à ce que je disais tout à l'heure, sur le fait que le texte de Fosse manque de chair… Je trouvais que la chair apparaissait à partir de cette comparaison étrange, au moment où un personnage compare un lieu à ses enfants. Et de même quand l'autre personnage dit " cela ressemble à celle que j'aime ". Sinon je trouvais qu'il était difficile de faire naître ce dont tu parlais tout à l'heure,

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

cette “ émotion du corps disant dans l’espace ”. C’est quand même difficile au milieu de ce méta-discours sur le théâtre, l’espace, le temps...

F.F. — Oui. Oui, mais en même temps je ne l’ai pas pris comme ça. Ça commence par “ où sommes nous ? ”. C’est pour ça que je disais qu’on était partis de la nouvelle de Fosse, *Kant*. C’est un père qui garde son enfant le soir. La mère est absente et l’enfant n’arrive pas à dormir. Le père va dans sa chambre et l’enfant n’arrive pas à dormir parce qu’il commence à penser à l’univers, à l’immensité de l’univers, à l’étendue, à cette chose qui est quand même absolument vertigineuse et qui nous dépasse largement. Je pense que même si on est physicien et qu’on a trouvé la formule qui permet de mettre en équation cette question là, elle reste vertigineuse. C’est une nouvelle qui est très belle de ce point de vue. On a essayé de faire que ce “ où sommes nous ? ” puisse aller jusqu’au vertige de la même manière que cette question sur l’étendue de l’univers. Enfant je me posais cette question-là. Aujourd’hui encore, sauf que j’ai simplement appris à me dominer et donc à ne pas trop me la poser, car si j’essaye de me la poser ça peut finir par me mettre dans un état physiologique très particulier. Je demandais aux acteurs de se poser cette question “ où sommes nous ?” de la manière la plus vaste et la plus vertigineuse possible, ça les faisait tomber dans un état de corps… Justement : dans un état de corps. C’est un processus identique pour le “ je n’en sais rien ”. C’est-à-dire qu’on a essayé à chaque fois de rendre la proposition la plus dense et la plus cruciale possible. Ça ne veut pas dire dramatique. Cela peut être en apparence apaisé, ou en tout cas, calme. Ce travail est en rapport avec ce que la pièce raconte, en rapport avec la manifestation d’un attachement amoureux, ou d’une filiation. Quand ces éléments arrivent — “ celle que j’aime ” “ ce sont mes enfants ” —, normalement, on est suffisamment chauffé à blanc pour qu’ils viennent s’intégrer au même niveau que les autres. Il ne faut pas que cela soit une augmentation, il faut que les interrogations qui ont été posées, ou les propositions qui ont été données dans cet espace soient déjà à ce niveau là d’intensité.

A.K. — Est-ce le même niveau métaphysique que “ Où sommes-nous ? ”

[723] *Les paravents* de Jean Genet, mise en scène de Frédéric Fisbach en 2002.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

F.F. — Voilà. Ça le resserre évidemment. Déjà parce que là on a un “ nous ”. On a travaillé là-dessus, le “ je ” et le “ nous ”, l’adresse à l’autre. Ça crée des groupes de propositions.

A.K. — Est-ce que du coup, dans ce texte, pour toi, tout est au niveau posé dès le début ?

F.F. — Non, il y a des propositions qui sont plus faibles que d’autres. Évidemment. Mais il me semblait que ce texte permettait d’aborder des questions comme l’exaltation de la pensée. C’est une chose dont Robert Cantarella parle très bien. Il parle de la sensualité de la pensée. Il a raison, on peut être transporté dans des états physiologiques que l’on éprouve dans des rencontres sensuelles, ou dans l’épuisement de la sensualité. C’est très proche, en fait. Je pense que c’est une chose que je recherche dans le rapport à la parole. Souvent, toujours. D’où mon attirance pour le fait d’aller dans le camp de ceux qui, plus que les acteurs, auraient un corps. Les danseurs, par exemple. En tout cas qui seraient dans un rapport un peu plus attentif à ce corps là. Pas du tout une volonté de maîtrise. Je parle des danseurs contemporains, pas des danseurs classiques.

A.K. — Du coup, est-ce que tu introduis une fiction dans ce texte là ?

F.F. — Non, aucune. On n’a travaillé que sur ce dont je te parle. Les adresses. Sur la relation, sur le rapport. Il n’y a pas d’autre fiction que cette chose extrêmement concrète, il n’y a pas de fiction parallèle, il n’y a pas de narration qui viendrait sous-tendre celle-ci. À mon sens, si on faisait ça, cela contredirait totalement la proposition que j’essaye de faire. Quand on est dans une interrogation du vide, et autour du vide, ou dans le vide, il faut qu’il y ait du vide pour que le vertige puisse advenir. Si le vide est un faux vide, cela ne peut pas aller.

A.K. — Parce que le texte présente quand même une évolution dramatique, très légère. Et un aspect conclusif à la fin, quand même.

F.F. — Oui, un petit peu. Oui oui. Je crois me souvenir qu’il y a une petite…

A.K. — Une petite clausule, à la fin.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

F.F. — Oui.

A.K. — Enfin, ils sont dans l'affirmatif, à la fin.

F.F. — C'est ça. Ce qu'on peut dire simplement c'est qu'il y a un point — il faut le chercher, hein — mais il y a un moment où les personnages sont au bord de la rupture. Il y en a un qui commence à perdre pied. C'est vraiment de la micro-narration, ce petit soutien-là, ce léger apaisement final. Mais il faut arriver à le présenter de telle manière qu'on puisse imaginer que cela repart. C'est-à-dire que ce n'est pas une fin en soi. On a un cycle qui va être suivi d'un autre.

A.K. — D'ailleurs dans ta mise en scène, est-ce qu'il y avait vraiment une véritable fin ?

F.F. — Non, il n'y avait pas de fin. Je ne crois pas. Il n'y avait pas de fin en tant que telle. On laissait simplement résonner la chose et à un moment faire un truc de lumière qui faisait que c'était la fin parce qu'il fallait bien qu'on signifie que c'était la fin, mais voilà. Après, il y a mille façons. Je ne sais pas quelle solution on avait trouvé pour ça, mais cela ne devait pas être très éloigné de ce que je raconte. *Dors mon petit enfant*, dans l'état actuel du théâtre, de la production, c'est un texte inmontable. Non pas pour ce qu'il est, mais c'est un texte de 17 minutes. Et aujourd'hui, un texte de 17 minutes, pour le faire exister en soi, ce n'est pas possible. Le format du texte. On n'a pas parlé de ça, mais peut-être que les Récits de *Naissances* ça permet… C'est une commande au départ, mais peut-être que ça a créé des textes qui n'auraient jamais vu le jour, et qui ont un format totalement atypique. Peut-être que pour les auteurs, je ne sais pas, j'imagine, ça a pu être un format formidablement rafraîchissant. De ce fait là, pouvoir tout d'un coup travailler dans un format totalement hors norme.

A.K. — Et pour toi, justement. Tu dis que tu ne l'as pas pris comme ça…

F.F. — Si, j'ai travaillé sur un format hors normes, mais je l'ai travaillé comme une pièce de deux heures et demie. Sauf que je n'aurais pas pu le faire ailleurs. Je trouve ça pas mal, de se dire ça. C'est toujours intéressant de penser les choses comme ça : se dire que là on aborde une chose que l'on ne pourrait pas faire ailleurs. Avec du désir, comme on aborderait un autre projet, mais il se trouve que c'est dans ce cadre là que l'on peut faire ce projet et on ne pourrait pas

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

le faire ailleurs. C'est évident. Malgré toutes les difficultés dont je parlais, succession des pièces et tout ça…

A.K. — Oui, la question que j'avais tout à l'heure, c'était : est-ce que tu vas voir ce qui se passe avant et ce qui se passe après, pendant les répétitions, est-ce que tu en tiens compte, du coup, pour ce que tu fais.

F.F. — Non, je n'en tiens pas vraiment compte. J'en tiens compte par rapport aux acteurs. C'est presque eux qui en tiennent plus compte que moi. Par contre je vais voir les choses, oui. Quand on est tous sous le même toit, on peut aller voir les choses, c'est plutôt bien. C'est pour ça que j'aimais bien cette histoire du dogme ; ça me faisais penser au portrait chinois… Non, aux jeux des surréalistes, les cadavres exquis. C'est vraiment sur ce principe là, c'est pour cela que j'aimais bien l'idée du dogme : tu as un bout, tu continues, tu déplies et tu ne sais pas très bien…

A.K. — Est-ce que tu pourrais essayer de définir le travail des différents metteurs en scène que tu as vus pendant les *Naissances* ? Une espèce de petit portrait de ce que tu as vu dans les *Naissances*, par rapport à ce que tu connais ailleurs, aussi. Comment ils tracent là-dedans…

F.F. — Je pense que Robert Cantarella est quelqu'un d'incroyablement brillant intellectuellement. Je pense qu'il est pareil dans le travail, c'est-à-dire qu'il a une rapidité d'association, une capacité d'associer des formes. C'est beaucoup plus ingénieux, c'est vraiment extrêmement pertinent. C'est quelqu'un qui met très vite en forme, même si après il est capable de changer. Je sais que ça n'est pas du tout du tout mon fonctionnement. Il a des intuitions absolument formidables, j'adore ça parce que je trouve ça extrêmement excitant, très divers… Stanislas Nordey, c'est quelqu'un que je connais bien, donc ce que je vais dire dépasse ce que j'ai pu voir sur les *Naissances*. C'est quelqu'un qui a des axes bien précis dans son rapport aux acteurs, qui sont liés d'abord à une chose : le rapport frontal. Le théâtre, pour lui, en passe par le rapport frontal, en tout cas jusque là. Il a soit du mal, soit pas envie de sortir de ce rapport là. Qui est un lien aussi au spectateur, et à la représentation. Je trouve qu'il y a des textes sur lesquels c'est formidable, et qu'il y en a d'autres sur lesquels ça pose plus question. Il fait un travail sur le mot — surtout depuis quelques temps — que je trouve quasi

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

obsessionnel, sur le fait d'essayer de l'incorporer d'une manière presque, je dirais, visible, dans la mesure où c'est souvent accompagné d'un geste répétitif, comme si une partie du mot venait posséder un membre et que le texte se réécrivait à partir de ça. Ça ce sont des choses que je repère, et qui encore une fois sont formidables sur certains textes. Le travail qu'il a fait à Reims sur *Tombeau chinois* était magnifique. Il y avait ça, mais il y avait aussi… La frontalité, ce travail sur le mouvement, le travail sur la langue, mais peut-être aussi parce qu'il est question de ces dalles, je ne sais pas comment dire. C'est comme des petits segments dont il est question dans ce texte, et cela vient former un dallage. Je trouve que dans tout son travail de découpage extrêmement précis, rigoureux, presque asséché, par moment, il y a une volonté non-dramatique, c'est évident. Il y avait un refus catégorique du dramatique, qui faisait qu'on entendait formidablement bien le texte. cela était éclairé par ses qualités de metteur en image qui sont assez exceptionnelles. C'est un très grand metteur en image. Même si ces derniers temps il a beaucoup travaillé sur le texte, sur le mot, c'est quelqu'un qui a une capacité à faire exister le plateau pour l'œil, avec trois fois rien. Et là c'était patent dans *Tombeau chinois*. Il y a aussi chez lui une volonté de faire que les acteurs parlent tous la même langue. Ce qui n'est par exemple pas du tout le cas chez Robert. Robert adore travailler avec des acteurs qui viennent d'univers très différents, et mélanger les genres. Il aime ça. Il aime le côté hybride. Chez Robert — c'est différent maintenant — il y a eu très longtemps un refus de l'émotion, de l'émotion au théâtre, du drame qui s'afficherait. C'est peut-être pour cela qu'il passe d'une chose à une autre, aussi : pour éviter qu'il y ait une installation, ou que le spectateur puisse s'installer, à un moment donné, et se relâcher dans une posture ou il pourrait se laisser aller à être ému. Donc c'est le contre-pied, c'est le pas de côté. Après cela dépend de quelle émotion on parle. Pour moi l'émotion est indispensable sur un plateau. Il y a des qualités d'émotions différentes. Annie Lucas, je n'ai vu son travail que sur les *Naissances*. C'est quelqu'un qui est extrêmement proche des textes, très proche des écritures contemporaines, qui essaie vraiment de lier la pratique de l'acteur avec ces écritures, avec les structures des pièces, dans des gestes qui sont souvent extrêmement nets, formellement. Oui, très cadré. Encore une fois je parle de ce que j'ai vu. Le jeu de l'acteur ne se développe que dans ce cadre là, soutenu par une virtuosité de metteur en scène, un éventail extrêmement large, vaste. Voilà. Maintenant je n'ai

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

pas vu assez de choses pour pouvoir en parler au-delà de ça. Mais par exemple, Annie, c'est l'évidence, elle a commencé à mettre en scène en dehors des *Naissances* et c'est formidable qu'elle mette en scène en dehors, qu'elle s'éloigne et qu'elle fasse son propre trajet. Je pense qu'elle a un potentiel énorme par rapport à ce qu'elle a pu montrer dans le cadre des *Naissances*, dans la mesure où elle était contrainte, puisqu'elle faisait partie de l'aventure d'une autre manière. Même si Roland prenait en charge les choses. Je pense que dans le cadre des *Naissances* le geste n'était pas aussi léger pour elle qu'il pouvait l'être pour nous. Après il y a une chose, avec Robert, je sais que je ne l'entends pas bien dans la manière dont lui l'entend, mais souvent on parle du signe, de la manière de décrypter les signes de la représentation. Je suis d'accord avec lui, souvent, mais en même temps pour moi les signes ne sont pas si clairs que ça.

A.K. — Dans ses mises en scène ?

F.F. — Dans son regard de spectateur. Dans ses mises en scènes si, les signes sont extrêmement clairs. Enfin, en même temps je trouve qu'il a un geste de metteur en scène d'une complexité phénoménale. Parce qu'il travaille sur plusieurs plans différents. Robert se situe au niveau de la représentation elle-même, et sur ses signes. Sur ce que dit un signe, pourquoi le choix de tel signe plutôt que tel autre… C'est vraiment un obsédé de la mise en scène, dans le bon sens du terme. Un amoureux de la mise en scène. Je pense qu'Annie Lucas n'est pas loin de cela, d'une autre manière, elle est très au fait des pratiques et des techniques. Parce qu'elle l'a beaucoup fait, de façon extrêmement méthodique, méticuleuse, acharnée. Je pense que tout cela naît aussi de la façon dont on lit les textes. De la même manière que je pense qu'on fait du théâtre avec ce qu'on est en tant que spectateur, on fait aussi du théâtre avec ce qu'on est en tant que lecteur. De quelle manière va-t-on lire un texte, naviguer à travers, qu'est-ce qui va nous accrocher ? Notre attention pour une écriture influence le passage à la scène. Quand tu me demandes, le travail que j'ai fait sur le Fosse, moi c'est la première chose que j'y ai vu, et j'ai essayé de travailler dans ce sens là. Et après je me suis rendu compte qu'il y avait effectivement une progression dramatique, mais à la première lecture je ne la vois pas du tout. Je passe totalement à côté. Le fait que cela se clôt, par exemple. Il me faut être sur le plateau avec les acteurs pour commencer à réaliser ce que c'est… Par contre, c'est plus le goût, une forme de

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

goût, d'odeur d'un texte, le goût d'un texte qui font que j'aurais envie d'aborder ce qui me vient en tant que lecteur. Les images qu'il peut me provoquer, ou la manière dont il va me permettre d'aborder l'espace théâtral, aussi.

A.K. — Ce sont les images qui te parlent… Ce n'est pas la même chose, mais Jean-Marie Piemme dit qu'il part des mots, il ne part pas d'une situation. Il entend une chose dans le train, une phrase, et cela lui permet de partir. Est-ce que ton geste de metteur en scène — c'est peut-être trop général comme question — part de l'image, de la langue, d'une possibilité d'espace ?

F.F. — En fait c'est variable. Je ne peux pas dire c'est ça ou ça. Ça dépend vraiment des textes. Pour en revenir aux metteurs en scène dont je parlais juste avant, tous ont un point commun, ce sont de grands lecteurs. En tout cas ce sont des gens pour lesquels la lecture est une chose fondamentale, et leur geste de metteur en scène part de là, part de la lecture. Et ce n'est pas un hasard, si ces gens se trouvent réunis là.

A.K. — Et puis cela part d'un auteur, aussi.

F.F. — De fait. Renaud et Julika[724], c'est encore autre chose. Par exemple quand on a travaillé sur *Les Cendres et les lampions*, Renaud me disait " il faut couper du texte, il faut… ". Il aborde le texte comme un chorégraphe. Le texte c'est un terreau à partir duquel il va commencer à écrire lui-même. Je ne dis pas qu'il n'a pas le goût du mot, mais l'écriture est plus vécue comme une gêne, un carcan, que comme une possibilité d'ouverture, de création ou débouchant sur de l'inconnu ou je ne sais pas quoi. Sur *Les Cendres et les lampions*, en fin de compte ça me paraissait évident qu'il ne fallait pas couper, parce que si on commençait à couper on ne s'en sortait pas. Ça c'était intéressant. Pour Renaud, il est plus difficile de parler de son geste de metteur en scène. D'abord c'est beaucoup plus un interprète, quelqu'un qui est sur le plateau dans ses mises en scène, la plupart du temps. Il est aussi scénographe, créateur de l'espace, y compris des protagonistes, puisque ce sont des objets et des marionnettes. Je ne peux pas parler de lui en tant que metteur en scène. Pour moi il est metteur en scène, mais il est aussi plein d'autres choses. De même que c'est aussi un auteur,

[724] Renaud Herbin et Julika Mayer sont marionnettistes.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

très clairement. C'est quelqu'un qui a son monde à lui. Il dit que le rapport au texte n'est pas une chose essentielle, qu'il ne part pas de là. Tous les metteurs en scène dont on vient de parler partent tous de là, partent tous du texte, partent tous d'une pièce de théâtre. Même si, pour moi, le fait de travailler avec Bernardo Montet me pose aussi la question du texte. Non pas que je veuille l'évacuer — je ne parle pas de rompre la structure d'un texte — mais est-ce que le mot est toujours le mieux qualifié pour rendre compte, restituer la chose dont il est censé parler ? Est-ce que parfois le corps, ou le chant, ou la musique peuvent prendre le relais ? Je continue à travailler avec lui en ce moment sur ces questions là : le rapport de la parole et du mouvement, ou du mouvement et du chant. Mais malgré tout, il y a le texte, au départ.

M.B-G. — J'avais une question par rapport à ton regard de spectateur, sur la déambulation. Tu disais que cela de posait des problèmes. Est-ce que tu as des souvenirs précis ?

F.F. — La déambulation c'est une manière physique de passer d'un lieu à un autre, donc ça peut jouer dans ce sens-là. La déambulation est délicate, parce qu'elle est forcément encadrée. Tu vas me dire quand tu es dans ton siège tu es encadré aussi, mais il y a un moment où tu peux un tout petit peu l'oublier et te laisser aller. Je sais que la déambulation me pose problème parce que souvent on est dans des lieux qui ne sont pas faits pour ça, donc souvent il y a une grande promiscuité ; on est orienté, on est dirigé, même si c'est fait de façon très sympathique. Moi, cela me fait sortir, c'est-à-dire que je le vis comme " de toute façon il faut bien passer d'un lieu à un autre ". Mais en soi, la déambulation ne me propose rien de plus que de simplement bouger de mon siège, et d'aller m'asseoir ou me tenir debout ailleurs. Si on compare par exemple avec une exposition… Le problème du théâtre c'est que le spectateur ne choisit pas le temps d'exposition avec l'œuvre, puisque c'est un temps qu'il doit accepter, à la différence d'un musée. À part les heures d'ouverture — ça ouvre le matin et ça ferme le soir — je peux rester cinq minutes devant un tableau ou je peux rester deux heures si j'ai envie. C'est moi qui décide de ce temps là. Au théâtre il y a quand même cette chose très particulière qui est que le temps n'est pas choisi par nous. Sauf si je sors, mais si je veux assister, je suis obligé d'accepter une temporalité. Et autant la déambulation dans un musée ne me gêne pas dans la mesure où ayant décidé de ce

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

temps je vais d'une œuvre à l'autre — je peux aussi décider de m'asseoir à un moment — autant là elle est presque contradictoire. C'est-à-dire que je viens d'accepter de me poser pour un temps et je dois déjà repartir. Je ne sais pas. Pour moi, il y a une contradiction. Cela ne m'aide pas. Je ne peux pas dire que ça m'empêche, mais cela ne m'aide pas, cela ne m'est pas très agréable. Ce n'est pas de la fainéantise. Alors je l'accepte parce que je me dis que ce sont des contraintes. C'est une contrainte parce qu'on passe d'un texte à un autre, on va passer d'une proposition à une autre, cela ne peut pas se passer dans le même espace… C'est pour ça que j'aimais bien le petit dogme qu'on s'était donné, parce qu'au moins on s'était dit qu'il y avait un espace qu'on était dedans, et puis voilà. Et je pouvais passer d'une chose à une autre sans avoir à forcément m'extirper, me sortir de ça. Ce que je veux dire par là, c'est que déjà, avoir à accepter le temps de l'autre, c'est un travail pour soi. Je trouve. Mais si on te ressort de la salle pour te remettre dans une autre salle, il y a un truc que je trouve rude. J'aime bien — parfois je peux adorer ça, même — éprouver un espace. J'adore déambuler dans une exposition, traverser un espace. Je pense même que c'est pour ça que j'ai commencé à faire du théâtre, parce que traverser un plateau c'est une chose absolument incroyable. Je pense que s'il y avait des trucs sur le parcours ce ne serait pas mieux, ce serait pire. L'idéal étant peut-être, mais cela demanderait un autre système, que les choses se jouent en continu, ou qu'il y ait des rendez-vous. De toutes façons il n'y a pas de chose idéale, ce sont simplement les contraintes de ce jeu là, mais je trouve que les contraintes ne sont pas toutes passionnantes. La notion de parcours oblige à passer d'une grande salle à une salle plus petite, où tout à coup on a aussi à se réorganiser mentalement. On était en frontal et puis on est en bi-frontal ou en tri-frontal donc on voit les autres spectateurs, mais on a eu ce parcours… Je trouve cela extrêmement fatigant. Et tous ces réglages successifs sont autant d'énergie que je perds et que je ne mets pas au service de mon écoute. Sans doute que cela a des vertus, mais je ne les ai pas découvertes, ces vertus là. C'est pour ça que j'aimais bien l'idée du dogme, c'est qu'on peut dire que c'est de l'exercice mais d'une certaine manière cela fait sortir de l'exercice. L'exercice se passe dans un espace et avec des règles du jeu qui font que en fin de compte on peut être dans une diversité de propositions tout en ayant quelque chose en commun. Une fois qu'on a réglé cette question là, il y a tous les micro-changements qui se passent sur le plateau, tous ces micro-

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

changements de plans, ces émotions qui sont traversées, ces navigations. Toutes ces divagations et tout ce qu'on comprend, ce qu'on sait, ce qu'on découvre, ce qu'on ne comprend pas, ce que l'on ressent face à un objet théâtral… C'est comme quand on est petit. Je sais que je ne pouvais commencer à dormir, quand j'étais petit, que quand j'étais dos au mur ; et au moins je pouvais fermer les yeux parce que les monstres ne pouvaient arriver que d'un côté. C'est un peu pareil quand on est spectateur. Enfin moi en tant que spectateur je suis un peu comme ça.

*

ENTRETIEN AVEC NOËLLE RENAUDE

Propos recueillis par Marine Bachelot et Alexandre Koutchevsky

Paris, le 14 juin 2002

Noëlle Renaude, auteur dramatique, a écrit pour les Récits de Naissance *le texte* Les cendres et les lampions*, reçu en 1992 au Théâtre de Folle Pensée, en réponse à la commande de Roland Fichet. Le texte a été mis en scène plusieurs fois dans le cadre des* Naissances *: créé par Annie Lucas dans les* Récits de Naissances *(1993/* Naissances *2) à Saint-Brieuc (et maintes fois repris), il a ensuite été mis en scène par Frédéric Fisbach en 2001 dans* Naissances et chaos *(2001/*Naissances *9) au Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis.*

(Le rendez-vous avec Noëlle Renaude est devant les locaux de la SACD. C'est un après-midi de juin où l'air est très lourd. Noëlle Renaude gare sa bicyclette. Elle a projeté de s'installer au bar de la SACD pour faire l'interview ; hélas il est fermé. On se replie, la gorge sèche, dans une salle dont on ouvre les fenêtres pour mieux respirer — il finira par pleuvoir un peu, entre le bruit du débroussailleur en bas et celui des nuages lourds au-dessus).

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Alexandre Koutchevsky. — Pour commencer, on va te demander comment tu entres dans les *Naissances* ? Est-ce que la thématique proposée par Roland Fichet t'intéressait ? Tu pourrais essayer de te rappeler ce moment précis ?

Noëlle Renaude. — Roland m'a téléphoné, je crois, et m'a dit qu'il inventait un grand projet d'écriture et de théâtre, les *Récits de Naissance* — c'était ça à l'époque : « Il faudrait écrire un texte assez . » J'ai toujours été très méfiante vis à vis des commandes, je pensais alors que la commande pouvait dévoyer l'écriture. Et très étrangement — pas étrangement, d'ailleurs — c'est le thème qui m'a fait accepter alors que j'avais refusé toute commande thématique auparavant. J'avais accepté des commandes libres ou structurelles : un monologue d'une heure, d'une demi-heure, pour un acteur, pour trois acteurs, mais pas de commande thématique. Celle-ci venait sans doute croiser des obsessions et des mythologies qui me faisaient écrire, à l'époque.

A.K. — C'était donc « *Écrivez votre naissance* ».

N.R. — *Récit*. Les deux injonctions m'excitaient : la naissance et le récit. Ce qui était fondamental pour moi alors c'était la problématique du récit au théâtre. Quant à la deuxième question, ma naissance, elle en impliquait une autre, le « d'où je viens ? » entraînant le « D'où vient par conséquent pour moi l'écriture ? ». Voilà ce qui m'a décidée, et pas le fait de raconter bêtement ma naissance, qui n'avait aucun intérêt. Le récit, j'y avais déjà travaillé — en 1987, mes premières pièces interrogeaient le discours narratif apposé au discours proprement théâtral. Ce qui me plaisait aussi, dans cette commande, c'était l'idée qu'on mettrait ensemble plusieurs écritures — ça ne se faisait pas beaucoup alors. De mettre en friction, de mettre en jeu plusieurs textes de différents auteurs — je crois que Roland m'avait dit déjà qu'il y aurait quatre metteurs en scène, une poignée d'acteurs, et qu'on allait faire avec ça une vaste fête théâtrale. Voilà. Alors comment je me suis mise au travail, je ne m'en souviens plus, mais je me revois à l'époque, j'avais un ordinateur très bête, un Amstrad sans disque dur, que je maîtrisais très mal… J'écrivais alors beaucoup de romans alimentaires, j'en faisais un par mois. Mon Amstrad travaillait assidûment tous les matins. Et quand j'ai commencé à me préoccuper de cette thématique, je savais que je ne ferais pas le récit de ma naissance — mais qu'est-ce que j'allais faire ? Il y a eu d'abord une sorte de déballage informel sans vraie réflexion. Je jetais sur l'écran une foule de

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

gens, vagues ancêtres, ceux qui m'auraient précédée. Des bouts arrivaient en désordre. Pour la première fois j'abordais l'écriture fragmentaire. Vraiment pour la première fois, je rompais avec l'idée de personnage, de chronologie — narrative en tout cas —, avec l'idée même d'un narrateur qui prendrait en charge le récit. Je tentais cette accumulation de voix qui, au bout du compte, dirait quelque chose de précis. Et me revient là en mémoire le fait que deux ans auparavant je crois, Madeleine Laïk avait fait une commande à plusieurs auteurs. J'avais écrit un tout , de quatre, cinq pages — texte qui mêlait déjà et le romanesque et le théâtre. Il avait à voir anecdotiquement avec la commande de Roland. Il parlait de l'événement qui précède la naissance : la rencontre des parents. D'un côté, je faisais remonter des ancêtres par morceaux. D'un autre j'avais un texte dont la forme n'avait rien à voir avec celle que j'étais en train d'inventer. Donc j'ai écrit cahin-caha, mêlant les deux, avec une grande inquiétude. Je me souviens très bien que je me disais : « On va me renvoyer mon texte, on va me dire: « Ce n'est pas ce qu'on t'a demandé. » On me commande un récit, et je livre l'énumération, sur le modèle biblique, d'une généalogie qui invente sa mémoire.

A.K. — Ce qui te donne envie d'écrire, c'est dans la commande le fait d'écrire une pièce courte, d'écrire quelque chose de court ? Ou c'est plutôt la thématique ?

N.R. — C'est la thématique. D'ailleurs je n'ai pas joué le jeu de la brièveté, ce n'est pas une pièce très longue, mais elle débordait du cadre. Pour une fois, la thématique venait croiser mes obsessions — en tout cas les fixer. Je veux dire que travailler sur la généalogie, sur une remontée de la mémoire, la fabrication factice et fictionnelle d'une mémoire — *Les cendres et les lampions*, c'est la pièce la plus proche de moi, mais pas parce que j'y mets du vécu ancestral ou des traces familiales —, ça met à jour une question essentielle qui est non pas : je suis née parce que tous ces gens-là ont vécu avant moi, mais : tous ces gens-là qui ont vécu avant moi m'ont légué l'écriture, voilà comment est née pour moi l'écriture, et voilà pourquoi j'écris ce que j'écris. Raconter pourquoi, comment, et ce que j'écris, en racontant d'où ça vient, c'est plus complexe, finalement, que de raconter comment on est venu au monde.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Marine Bachelot. — L'écriture fragmentaire, elle a été générée par le thème ou c'était une volonté formelle ?

N.R. — Non, ce n'était pas une volonté. Je dirais que ça m'est passé devant, sur cet ordinateur, sur cet écran qui était d'une couleur verte, qui scintillait et qui faisait mal aux yeux[725], des bouts de vie se succédaient, un inventaire de la vie des gens, des gens qui disaient : « J'ai fait ceci, j'ai fait cela, j'ai fait la guerre, j'ai eu trois enfants… » — je n'ai plus les premières traces de l'écriture. J'ai réalisé que ces anonymes-là, il fallait les nommer. Mais les nommer anonymement. Ils ont juste été appelés par un prénom. C'est toujours dans le cours de l'écriture que les choses s'inventent. Je sais qu'après, assez vite, a dû venir l'idée de la parenthèse « Je suis né/je suis mort ». Dire ces petits destins entre ces deux pôles-là : né/ mort. L'idée de l'organisation chronologique s'est imposée dans le travail pur d'écriture, l'artisanat — il s'agissait alors de la syntaxe. J'ai décidé la mise en place de cette mémoire qui s'inventait avec rien du tout au départ — je parle toujours d'un point de vue syntaxique —, puis une petite molécule en plus, c'est-à-dire une conjonction de coordination, puis une deuxième conjonction, puis des mots qui composent une phrase plus complexe, donc un élément fictionnel, puis plusieurs petites phrases qui font un petit bout romanesque, puis déjà une vie résumée, ça s'accumule, ça s'articule, ça s'invente, on se transmet alors les mots, les rites, les poules, les lapins, etc. Et alors que j'avançais de manière un peu cahotante, j'ai commencé à les compter, par souci de scansion rythmique : « Et d'un, et de deux, et de trois, et de quatre », à les balancer, à les résumer à l'appel du nom, puis à des numéros. Une manière d'évacuation. À la fin, j'ai mis ensemble deux choses qui n'appartenaient ni à la même époque d'écriture, ni à la même forme, ni à la même commande : ce texte écrit spécifiquement pour les *Récits de Naissance* et — en la retravaillant, évidemment — la piécette écrite pour *La rencontre des parents*. Quant aux Prologue et Épilogue, ils sont nés du besoin de cimenter l'ensemble, ils sont aussi comme un avertissement, ils n'ont aucune fonction de didascalies — il ne reste de la didascalie que l'italique dans la typographie. Surtout c'est une voix, ma voix, qui intervient tout le temps et qui, pour ce qui est du décompte d'ailleurs, devient la règle, le métronome, qui encercle, qui tranche et qui raconte finalement d'où vient cette histoire.

[725] Noëlle Renaude parle probablement d'un CPC 6128 monochrome, de chez Amstrad.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

A.K. — Est-ce qu'il y a une raison au nombre de propositions, ou pas ?

N.R. — Au nombre ? Les soixante-quatorze ? C'est très arbitraire, le nombre dans une énumération. Je savais tout en écrivant qu'il y avait un cap à passer ; au bout de vingt-deux, vingt-trois, les spectateurs se disent, je pense : « On va en avoir trois cent cinquante. » Peut-être qu'aujourd'hui j'aurais été beaucoup plus loin, j'aurais été beaucoup plus audacieuse. Ce que je voulais, en écrivant *Les cendres et les lampions*, c'était par cette accumulation de fragments, cette multiplication de voix, raconter une somme, une chronologie, qui racontent une structure. En somme, ça met en place la vraie commande de Roland, le récit d'une naissance. C'est-à-dire un récit absolument ordonné même s'il est fait de tronçons qui, s'ajoutant les uns aux autres, créent peu à peu de la mémoire, constituent un héritage, puis un écrivain. *Lunes*, *Les cendres et les lampions* et peut-être *À tous ceux qui*, sont les trois pièces qui précèdent et qui annoncent *Ma Solange* ; elles sont encore structurellement ordonnées. Il y a une règle précise dans *Les cendres et les lampions*, il y en a une dans le relais des cinq paroles de *Lunes*, et il y en a une encore plus évidente dans *À tous ceux qui*. Et elles puisent toutes les trois dans cette masse, je dirais, ancestrale, rurale, villageoise, qui a nourri mon théâtre jusqu'à la fin de *Ma Solange*, et qui après a été abandonnée. Ce que je voulais, en commençant à écrire *Les cendres et les lampions*, c'était partir à la recherche des maillons d'une chaîne qui constituent un fonds patrimonial — une ruralité assez forte, un fonds territorial ; ça raconte un territoire géographique, ça raconte un territoire social, ça raconte un territoire linguistique. Ça raconte un ancrage permanent dans un sol bien particulier etc. Ces gens sont des gens de village. Ça raconte leurs professions : tailleurs de pierre, cafetiers, forgerons, menuisiers. Ça raconte des gens qui ont fait des choses avec leurs mains. Et ça raconte toujours cette histoire d'héritage, ce qu'on se transmet : des douleurs, des mots, une langue, des métiers — on s'est transmis des métiers dans ma famille, avec des variantes : celui qui est devenu peintre, celui qui est devenu marin, des trous généalogiques, etc. Si je dis que ça raconte au bout du compte ma naissance, c'est que tous ces éléments-là ont donné naissance à l'écriture. J'ai écouté, j'ai récupéré, tout ce qu'ils m'ont donné je l'ai travaillé, j'en ai fait de la fiction, de la forme, du théâtre, de l'art, tout simplement. Alors que c'étaient des vies ; elles ont été réinventées, il y a peu d'histoires vraies, dans *Les cendres et les lampions*… Voilà pourquoi je dis que ça raconte plus *ce que* j'écris que *comment*

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

j'écris (le fonds patrimonial). *Ma Solange*, aventure de quatre années d'écriture et dix-huit heures de texte, raconte *comment* j'écris. C'est le journal d'une écriture en train de se faire. *Les cendres et les lampions* devraient faire comprendre *pourquoi* j'écris ça. Ça raconte plus le patrimoine fictionnel et le territoire que la manière dont je l'écris, ou mon travail.

A.K. — Quel a été le retour de Folle Pensée — et de Roland ?

N.R. — J'avais envoyé mon texte en me disant « Il va être refusé », j'imaginais avoir fait un énorme contresens. Roland m'a appelée, m'a rassurée. Puis il y a eu, avant les mises en scène, une lecture à la bibliothèque de Saint-Brieuc. J'ai lu mon texte, devant une poignée de gens. Je me suis fait insulter par un monsieur, un médecin, il m'a traitée de folle, il a dit que ce n'était pas possible des trucs pareils, qu'est-ce que j'avais avec toutes ces grossesses, ces gens qui forniquaient pour faire des portées de gosses comme des cochons… Je venais juste d'écrire le texte, je n'avais pas grand savoir dessus. Je pouvais juste dire à ce moment-là : « C'est une joyeuse hécatombe.. C'est un défilé de morts, c'est un inventaire, on peut trouver dans notre mémoire toutes les traces antérieures de ce procédé : la Bible, Rabelais, etc. » Je ne savais pas alors ce que je vous ai dit là, que ce texte parlait de la naissance de mon écriture. De mon métier. À travers tous ces legs qu'on m'a faits.

A.K. — Est-ce que tu as des souvenirs assez précis de la première mise en scène de ton texte par Annie Lucas?

N.R. — J'ai débarqué à Saint-Brieuc pour les *Récits de Naissance* qui devaient commencer vers sept heures du soir. J'ai bien sûr un souvenir des *Cendres et les lampions*, mais pour moi un des souvenirs les plus vifs, c'est cette nuit des Naissances à Saint-Brieuc; une utopie théâtrale qui advenait et qui marchait. On passait d'un grand théâtre à un petit théâtre, d'une petite forme à un déambulatoire, les acteurs passaient d'une scène à une autre, d'une écriture à une autre. J'ai un souvenir coriace de tout ce que j'ai vu ce soir-là. *Les cendres et les lampions* c'était, si je me souviens bien, sur la grande scène du théâtre. D'ailleurs, avec Frédéric Fisbach, ça s'est aussi passé sur la grande scène du théâtre. La pièce, assez longue, ne pouvait pas faire partie des déambulatoires — j'ai aimé toutes ces manières de se balader, de tomber par effraction sur des stations de

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

théâtre, puis de revenir à un dispositif traditionnel. Oui, je me souviens de cette joyeuse bambochade assez tragique en même temps. Les acteurs, dans l'impossibilité à chaque fois d'incarner des personnages, de s'installer dans des fictions, tentaient de réinventer des postures, des corps différents, du théâtre par bribes— oui, c'est ça, ils étaient eux aussi dans des corps fragmentés, dans des corps immédiats. Dans *Les cendres* aussi les acteurs opéraient de la même manière, passant de l'un à l'autre, glissant, chutant pour renaître, avant la petite opérette finale, tirée de je ne sais quelle comédie musicale des années cinquante ou quarante. Oui, j'ai un souvenir très précis. À la Chartreuse[726], le système était le même, mais ce qui était d'autant plus fort, c'est que ça ne se produisait plus sur une scène de théâtre mais dans le cimetière, sur la pelouse, avec cinq cents Chartreux enterrés à même le sol, sous nos pieds de vivants. C'était la nuit, il y avait le ciel au-dessus de nos têtes, quelque chose résonnait en plus, d'effroyable, mais toujours très joyeux. La Chartreuse est un ancien lieu sacré, le profane a du mal à y vivre. Là il ne s'agissait même plus de sacré, nous étions au sépulcre. La coïncidence du texte et du lieu était très troublante… Une autre mise en scène que j'ai vue — je vais passer sur un certain nombre, parce que j'en ai oublié… Une autre donc durait deux heures, avec une fiction parallèle, destinée à relier le disparate j'imagine, une fiction autour des trois Parques : ce qu'elles sont, ce qu'elles font, à quoi elles s'occupent, etc. Cette superposition du texte et de la fiction scénique ne fonctionnait pas. Les corps étaient contraints, les visages étaient contraints, la profération était solennelle. On était dans les cendres. Et pas du tout dans les lampions. C'était un théâtre de rituel infernal, qui n'allait pas avec la nature évidente du texte. Il y en a eu d'autres encore, où ce qui semblait le plus important c'était de montrer ces fameuses « petites gens », « gens de peu », l'horrible mot, avec tout ce que cette idée a de détestable, coincés dans ce qu'on imagine être l' image d'un corps populaire, d'un phrasé populaire etc. Ça a été monté aussi à Barcelone, puis à Madrid, mais je n'ai pas vu les spectacles, malheureusement. À Madrid, un jeune metteur en scène l'avait montée avec soixante vieillards, je crois.

A.K. — Pourquoi pas soixante-quatorze ?

[726] *Les Cendres et les lampions* a été repris dans *La Nuit des Naissances* (juillet 93/*Naissances* 2) à La Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

N.R. — Je ne sais pas. Le plateau rempli de vieillards. J'ai vu des jolies choses, à Tours, dans un lycée. J'oubliais un événement inoubliable pourtant, une lecture, à Théâtre Ouvert, par Didier Sandre en 1993. Robert Cantarella avait dirigé la mise en voix, c'était simple : des chaises, un acteur — il n'en reste aucune trace. Je me souviens de la vigilance de Sandre — rythme, son, le mot et sa nature, le paysage textuel qu'on fait entendre et puis cette grande valse des morts sans rien d'autre à voir que l'acteur, seul, assis, son texte à la main. Et puis en dernier, la mise en scène de Frédéric Fisbach[727], la dernière que j'ai vue. Frédéric a travaillé lui sur l'impossibilité fondamentale de convoquer les corps sur le théâtre — tu l'as vue ?

A.K. — Oui.

N.R. — La chaise devenue matériau théâtral, objet de mémoire, objet en soi peu manipulable, devenue marionnette, corps absent. Les questions posées à la mise en scène c'étaient le corps impossible — hormis celui de l'acteur-manipulateur —, la décoordination du corps et du texte, de la voix et du jeu, le brouillage des fonctions. Et la chaise, objet non anthropomorphe — ce n'est pas une figurine, mais un objet de vie, un objet de la trace et de la mémoire — racontait plus que si un acteur avait investi un rôle. Ça disait l'absence, le mort, sa vie, le corps détruit. L'acteur, n'ayant pas à incarner un personnage, manipulait l'histoire, avait en charge ce travail très précis du dire, avec là encore un souci de la trace et du vestige : on entendait dans les voix comme un écho de parole oubliée, des accents résiduels— il y avait des sons, des manières de traîner la langue comme on traîne des pieds, des régionalismes indistincts qui se glissaient subrepticement dans la langue. Pour finir, j'avais aimé aussi cette inversion par rapport au texte : la deuxième partie, la plus théâtrale, obéit à une dramaturgie conventionnelle ; or la mise en scène ignorait ça, pas de spectaculaire, mais un acteur seul disant le texte, un diseur. Les diseurs, dans la première partie, étaient convoqués en tant que corps de manipulateurs. Les personnages de la deuxième partie étaient rassemblés dans ce corps de diseur assis seul en scène, avec derrière

[727] *Les cendres et les lampions* a été mis en scène par Frédéric Fisbach avec la collaboration du marionnettiste Renaud Herbin, dans le spectacle *Naissances et chaos* (2001/*Naissances* 9) au TGP de Saint-Denis. Avec : Angélique Clairand, Monique Lucas, Julika Mayer, Laurent Meininger, Delphine Simon.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

lui un chœur de comédiennes qui reprenait le récit, la narration, le romanesque et toute la part didascalique.

A.K. — Est-ce que toi en écrivant tu as des projections de mises en scène ?

N.R. — Des projections de mises en scène, non, mais des questions de théâtre, oui. C'est essentiellement même des questions de théâtre qui me font écrire. Je n'ai en général pas la solution à la question que je vais poser, mais en tout cas, je sais quelle question je pose. Et qu'elle est cruciale pour moi… J'ai vu d'ailleurs une autre mise en scène des *Cendres et les lampions*, ça m'échappait, au Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne. Ce qui m'a frappée dans ce cas très particulier, c'est que les circassiens — c'est comme ça qu'on dit ? — sont avant tout des corps. Le metteur en scène, Christophe Lidon, a travaillé sur deux plans : travail au sol et travail en l'air. Travail au sol pour les clowns, pour les jongleurs, travail en l'air pour les trapézistes et voltigeurs. Au sol, on ne se détachait pas de la vision traditionnelle d'un acteur aux prises avec son texte, on s'essayait à jouer, à créer de la fable. Alors qu'en l'air, là-haut, occupés qu'étaient les voltigeurs par leur propre corps en plein travail — avec ses difficultés, ses risques — le texte n'occupait plus la première place. Il n'existait que dans le temps et dans l'espace que lui laissait le corps. Dans l'essoufflement, par exemple, de celui qui grimpe à la corde. Dans ce temps bref et puissant de celui qui se jette de très haut dans des filets ; le temps de la parole, c'était le temps de la chute. Quand au sol on tentait d'imiter les « vrais » acteurs, en l'air la parole ne pouvait advenir que quand le corps lui en laissait le temps. Sur le sol, sans risque et sans danger, le texte ne produisait qu'un théâtre essoufflé, mais dès qu'on le mettait dans des corps en chute, en danger, en hauteur — là où l'on n'a pas l'habitude d'entendre du texte — c'est là qu'on l'entendait le mieux ; même si paradoxalement on n'entendait pas tous les mots, on entendait, on saisissait le précipité, le bref, l'interrompu, le drame. Mes questions de théâtre, elles sont là. Pour *Les cendres et les lampions*, il est plus intéressant de questionner l'impossible représentation ou convocation des corps que de tenter de restituer un réel social. Ce sont encore des corps impossibles dans *Lunes*, puisque les cinq voix sont issues d'un seul corps. Et pour *Ma Solange*, le corps est à réinventer, il est habité par deux mille cinq cents figures. Quel corps d'acteur engendrera deux mille cinq cents figures ? *Ma Solange* répondait aussi à cette question : qu'est-ce

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

que l'oralité ? Est-ce que l'oralité suffit à faire le théâtre ? Je ne prévois pas les mises en scène, mais je prévois les questions. Au metteur en scène vigilant d'y répondre ensuite ou de ne pas les voir.

A.K. — Est-ce que tu as assisté à d'autres sessions, d'autres séances des Naissances, en dehors des spectacles ?

N.R. — Très peu. Au début des tournées des *Récits de Naissance*, j'ai tourné avec *Ma Solange*. Pendant pas mal de temps, on ne s'est pas rencontré. J'ai été prise d'un côté par mon aventure, Roland par la sienne. Je suis passée très vite à Villeneuve-d'Ascq puis je suis allée à Nîmes[728] — je n' ai pas vu beaucoup de choses à Nîmes. J'ai vu *Le tueur souriant* [729]. Je me souviens d'avoir été déçue. Jean-Marie Piemme livre un bloc compact, dont on a du mal à extraire les éléments d'une dramaturgie convenue. On est obligé d'affronter cette forme brute, de se dire : « Qu'est-ce que je fais de ça ? » Il n'y a pas de lieu, pas de temps, pas d'espace, il y a des voix, des locuteurs, les noms des locuteurs existent mais ils sont inscrits dans le bloc, il y a des soupirs, des creux, des crêtes toute une géographie de l'écriture, une typographie particulière qu'il faut respecter. Et la mise en scène que je voyais remettait un ordre ancien dans cette formulation nouvelle. À Nîmes, je n'étais pas très contente. Je n'avais rien compris aux deux pièces jouées en même temps dans la piscine. Je me disais : « Comment peut-on mettre des acteurs dans cette difficulté-là ? Comment peut-on brouiller des textes à ce point-là ? » J'étais furieuse, il y avait quelque chose de l'ordre du massacre — je ne sais plus ce que c'était, ces textes…

M.B. — *Vous êtes tous des fils de pute* et *Essai sur la peste*. [730]

---

[728] En avril-mai 1995, les *Scènes de Naissances* sont jouées à La Rose des vents de Villeneuve-d'Ascq. En juin 1998, ont lieu les *Naissances/Nouveaux mondes* à Nîmes.

[729] *Le tueur souriant* de Jean-Marie Piemme a été mis en scène par Annie Lucas dans les *Nouveaux mondes* (1998/*Naissances* 7). Avec : Massimo Bellini, Maria Bergès, Pierre Blain, Priscille Cuche, Jeanne François, Olivier Hussenet, Laurent Javaloyès, Monique Lucas, Laurent Meininger, Alain Meneust, Élise Roche, Delphine Simon, Paul Tison, Charlie Windelschmidt. Le texte a été également mis en scène par Stanislas Nordey dans *Le Chaos du nouveau* (2000/*Naissances* 8) à Saint-Brieuc.

[730] *Essai sur la peste* d'Alejandro Tantanian mis en scène par Robert Cantarella, et *Vous êtes tous des fils de pute* de Rodrigo Garcìa mis en scène par Julie Brochen, étaient joués dans une salle de théâtre transformée en piscine.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

N.R. — Je n'avais pas saisi qu'il y avait deux pièces. Je ne comprenais pas ce qui justifiait ce grand flafla scénographique, cette piscine à la place du plateau. Tu ne l'avais pas vu ?

A.K. — Non, nous n'étions pas là.

M.B. — Tu dis que tu étais furieuse en 1998. Est-ce que c'était de la fureur, ou est-ce qu'il y avait de la déception par rapport à l'entreprise ?

N.R. — C'était une déception par rapport à l'entreprise. Je trouvais que ça devenait — mais ça il ne faudra peut-être pas le dire, non ?…

A.K. — C'est maintenant que c'est intéressant de le dire, puisque tout est fini.

N.R. — J'avais le sentiment qu'on avait perdu quelque chose, la notion chaotique et hétérogène du projet. Ce que j'ai aimé dans cette histoire des *Récits de Naissance* c'est cette capacité à mettre ensemble des quantités d'artistes, des quantités d'écrivains et de metteurs en scène. Qu'on ait pu s'interroger sur l'état du théâtre, du texte, de la relation metteur en scène/auteur, sur les questions que les auteurs peuvent poser au théâtre ou ne peuvent pas poser, sur les metteurs en scène qui peuvent ou pas s'en emparer. Et là, ça avait trouvé ses limites, à Nîmes, dans la mesure où finalement on avait l'impression d'un retour à la sacralisation d'un seul : le metteur en scène. Je ne parle pas de la mise en scène. Avec à la clé un mépris visible et violent vis-à-vis des textes. Les metteurs en scène qui étaient là — il y avait Julie Brochen, Robert Cantarella, il y avait Annie Lucas, je ne sais plus qui était le quatrième ?

A.K. — Brochen, Lucas, Cantarella, c'est tout.

N.R. — Tous les trois ils se font fait avoir. Ce grand déballage scénique qui coûtait du fric était destiné à séduire qui ? On en était arrivé là : la mise en scène, monstre qui broie tout, l'aventure, le travail, les artisans, les acteurs, les textes. Je suis partie, j'étais tellement mal — ce n'était pas de la fureur, c'était de la déception. Il flottait sur la manifestation et les débats bourrés de personnalités un narcissisme insupportable. Par la suite j'ai eu l'impression qu'une nouvelle réflexion a été menée qui a réorienté cette histoire-là là où elle devait aller. Je

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

parle juste de ma déception à ce moment-là, elle est personnelle, elle n'a rien d'historique. J'avais le sentiment d'avoir affaire à des gens occupés par un cynisme de bon aloi, coupés des textes. Comment pouvait-on montrer qu'on n'aimait pas les textes à ce point-là ? J'étais choquée.

L'année dernière au contraire, au TGP, j'étais émue parce que c'était la fin de l'aventure. Et aussi parce que dans ce TGP moribond, dans ce bâtiment désert sans plus personne, sans accueil, délabré, la métaphore était troublante. La toute première fois, la première nuit à Saint-Brieuc, avait été pour moi un endroit de fête et de jubilation permanentes, on passait d'une joie à une autre joie — même si on n'aimait pas tout ; et ça se terminait le lendemain par un voyage en car à l'île de Bréhat je crois, où tout le monde après la nuit blanche était complètement cassé — je sais qu'on marchait dans les hortensias, c'est très flou —, il y a eu cette joie violente, très violente de quelque chose qui se mettait à naître — c'était vraiment une naissance —, la naissance d'une utopie théâtrale faite de rencontres et de travail. Et la dernière, qui, dans cet endroit moribond et désespéré, s'achevait pour moi dans une sorte de catacombes. C'était comme une chose secrète, l'aboutissement des réflexions, l'aboutissement des questionnements, du travail. Il y avait eu le grand fatras du début, il y a eu la beauté solennelle de la fin, archi-émouvante avec ce cabaret final un peu triste, aussi, qui n'amenait pas de joie. Dix ans avaient passé. Ce n'étaient plus les mêmes personnes, à part Roland, évidemment, et Annie, et Monique Lucas, et Maurice[731] — enfin l'équipe de Folle Pensée. Cantarella était encore là, les metteurs en scène avaient changé. Il y avait eu du mouvement, des gens partis, des gens morts. En dix ans, il y a eu de la vie entre les deux. Et c'est cette métaphore du théâtre que je trouvais belle, cet avènement d'il y a dix ans s'achevant dans cette très jolie mort. J'ai vu naître ça avec plein de monde à Saint-Brieuc, et je l'ai vu mourir devant une poignée de spectateurs au TGP le soir où je suis venue ; c'est, clair, on ne meurt pas en pleine foule.

A.K. — Tu peux préciser ce que tous, au début, vous aviez dans la tête comme utopie de théâtre ? Est-ce que tu avais l'impression que c'était réalisé dans *La nuit des Naissances* ?

[731] Maurice Srocynski, éclairagiste et régisseur général sur les spectacles *Naissances*.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

N.R. — Oui, parce que c'était l'une des premières fois où je voyais du théâtre qui durait toute la nuit, et où on pouvait rassembler autant d'artistes différents. Où on travaillait à mettre ensemble des fragments disparates, à isoler des petits bouts, à traiter des durées impossibles. On passait d'une écriture à une autre, d'un travail scénique à un autre, d'une conception de théâtre à une autre conception de théâtre. C'est évident que Jean-Louis Jacopin[732] et Robert Cantarella n'avaient pas du tout les mêmes conceptions de la scène ni les mêmes soucis artistiques. C'est évident que Catherine Anne et moi, par exemple, ne sommes absolument ni dans les mêmes trajectoires d'écriture, ni dans les mêmes problématiques théâtrales. Et que tout ça puisse vivre ensemble et constituer comme une grande… kermesse, où le travail s'avouait. Chacun, je le pense, pouvait s'estimer content d'avoir bien travaillé. Ce n'était pas vraiment une histoire communautaire. Les gens rassemblés par Roland ne se connaissaient pas, ils n'avaient pas inventé ce lieu ensemble. Ils avaient été convoqués. Quand Roland m'a demandé d'écrire un autre texte, par la suite, je n'ai pas pu. J'avais fourni ma contribution. Le coup de téléphone de Roland était tombé pile au moment où je pouvais écrire ça. Et je l'ai écrit grâce à sa commande. Je pense que ça a influencé l'aventure de *Ma Solange*. Pas mal de choses ont démarré à partir de ce moment-là. L'expérience des Récits de Naissance, ça m'a appris le débord, l'extravagance, la dépense — dépense langagière, de durée, dépense foisonnante avec cette multiplicité des textes, multiplicité des fictions, multiplicité des propositions scéniques, multiplicité des lieux, multiplicité des inventions. Et ce vaste déballage du temps et des espaces. Puis encore, après, cette reconduction du projet année après année réinventant d'autres endroits, d'autres relations, d'autres publics, et d'autres auteurs, débordant sur l'Europe, sur le monde entier. C'est une chose par laquelle il fallait passer, rien que pour montrer que le théâtre ce n'est pas une heure économe, une heure et demie au maximum avec trois quatre acteurs dans un endroit, on joue trente fois, on s'en va, c'est fini. C'est arrivé à un moment aussi où moi j'avais envie de ça, aussi, de casser avec le bord, la contrainte, le cadre, l'autorisé, le raisonnable.

[732] Jean-Louis Jacopin a participé en tant que metteur en scène aux spectacles *Récits de Naissance* (1993/*Naissances* 2) à Saint-Brieuc.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

A.K. — Comment tu définirais la place de Roland Fichet dans les *Naissances* ?

N.R. — C'est une place prépondérante. Toute cette aventure de théâtre collectif — je ne parle pas d'aventure collective de théâtre — a été initiée par un auteur, pas par un metteur en scène. Et puis Roland a poursuivi son œuvre d'écrivain pendant ces dix années, à l'intérieur même du projet. C'est le seul à avoir pu la faire, puisqu'il était là tout le temps. Il a creusé le sillon du début à la fin.

A.K. — Tu dis que c'est forcément l'œuvre d'un auteur...

N.R. — Oui. Dieu sait si le travail de metteur en scène est un travail fédérateur ; je ne vois pas pourtant un metteur en scène inventer quelque chose de cet ordre. La thématique que Roland nous a proposée, l'héritage, la transmission, le partage, c'est une de celles qui nourrit son écriture. Qu'il ait eu besoin de la partager avec d'autres, je trouve ça bien ; de ce point de vue-là il a complètement réussi. Il a mêlé son parcours intime d'écrivain et un parcours publique de fédérateur, d'initiateur et conducteur de projet, avec tous les à-côtés, les séminaires, les discussions, les travaux théoriques... Oui, c'est un auteur qui s'est dit à un moment donné : « On met ensemble nos questions, notre manière d'être seul, même si on ne l'est pas vraiment, on se met en chantier tous ensemble. »

M.B. — Tu as assisté à beaucoup de séminaires, de *Conversations* ?[733]

N.R. — Trois. Il y a eu le premier séminaire à Saint-Brieuc, j'étais spectatrice. J'ai le souvenir, pareil, de quelque chose de très bordélique et informel. Il y avait des gens qui parlaient longtemps, des gens qui parlaient moins longtemps. Il y avait des choses passionnantes, il y avait des gens qui intervenaient, on ne leur avait rien demandé. Il y avait cette sorte de mise en vrac, comme ça, de la parole, du plaisir de parler. On mangeait ensemble, ça discutait tout le temps, ça n'arrêtait pas, les gens dansaient ensemble, parlaient, jouaient

[733] En même temps que les spectacles *Naissances* avaient souvent lieu des *Conversations* et séminaires qui regroupaient gens de théâtre, scientifiques, philosophes, etc. Il faut différencier les *Conversations*, ouvertes au public, ayant lieu en parallèle des spectacles (Saint-Brieuc 1993, Villeneuve-d'Ascq 1995, Nîmes 1998) des séminaires de préparation ou de réflexion, sessions internes pour les artistes impliqués dans les *Naissances* (Binic 1991, Binic 2000).

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

ensemble, prenaient le car ensemble, allaient à la mer ensemble. On n'était pas obligés de tout suivre, heureusement. La deuxième discussion à laquelle j'ai assisté, c'était à Villeneuve-d'Ascq, j'étais en tournée, j'ai fait vraiment une apparition, je me sentais décalée. Puis il y a eu Nîmes, ou chacun venait parler de soi en se battant la poitrine. Et enfin Binic, où je n'étais jamais allée auparavant. C'est en général ce qui me plaît le plus, cette sorte de rencontre à guichet fermé, entre soi. Des choses se disent. On a le sentiment de travailler, et pas de livrer du commentaire à deux journalistes qui prennent des notes. C'est ça qui m'intéresse, le travail que l'on fait ensemble. Les *Récits de Naissance*, c'est un travail que tout le monde a accompli ensemble. « Séparément ensemble », comme disait Vitez. Les auteurs ont travaillé, ensuite les metteurs en scène et les acteurs ont travaillé, les équipes. Et ça a produit du « séparément ensemble ». Elle est sûrement là-dedans, l'œuvre. Cette manière d'être séparés et ensemble. Mais si on est ensemble, c'est parce qu'il y a quelqu'un à la tête de ça qui a décidé que ça allait être ensemble. Mais ce n'est pas l'œuvre de Roland. On ne peut pas dire ça non plus.

*

ENTRETIEN AVEC ROBERT CANTARELLA

Par Alexis Fichet et Alexandre Koutchevsky

Dijon, Théâtre du Parvis Saint-Jean

13 février 2002

Robert Cantarella est metteur en scène et dirige, à l'époque de l'entretien, le Théâtre Dijon Bourgogne Centre Dramatique National. Il a participé aux *Naissances* depuis les origines en 1991, et était présent à toutes les créations de cette aventure pendant onze ans.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

(Pour aller voir Robert Cantarella, nous avons dû prendre un TGV matinal à la gare de Lyon. Encerclés par les hommes d'affaire, nous avons lu puis dormi. C'est le tout premier entretien que nous réalisons pour entamer cet immense travail dramaturgique sur les Naissances. Normal, Robert Cantarella est un pilier des Naissances. C'est à l'espace bar du Parvis Saint-Jean que nous commençons l'entretien).

A.K. — Comment as-tu rencontré les Naissances ?

R.C. — Ce ne sont pas les Naissances que j'ai rencontrées, c'est Roland Fichet. Et Roland Fichet c'est Philippe Minyana et Noëlle Renaude et c'est la question de la création avec des écrivains de théâtre. Pour essayer d'être synthétique, ma rencontre de metteur en scène s'est toujours faite avec des écrivains, très vite, très tôt. Je dirais même que j'ai du mal à imaginer une autre apparition du travail de la mise en scène en dehors du côtoiement des auteurs. Par la lecture des textes de Philippe, par les gens qui gravitaient autour, par les maisons d'édition, j'ai commencé à lire d'autres textes, entre autres ceux de Noëlle Renaude et de Roland Fichet. Ce qui nous attirait dans la discussion, il y a dix ans, c'était de mettre en place des protocoles qui auraient permis de faire naître d'autres façon de résoudre l'écriture contemporaine. à l'époque, elle n'était pas autant en vogue, en tout cas elle n'avait pas autant de valeur qu'aujourd'hui, elle n'était pas autant mise en avant.

La première rencontre s'est donc faite avec une personne, Roland, et avec, curieusement, un espace, un lieu. Je dis « curieusement » parce que c'est une chose dont on parle peu souvent c'est la sensualité dans nos choix. Il y avait une part de sensualité qui venait du fait que Roland Fichet proposait à des personnes, dont moi, de se mettre à l'écart de ce qu'était la norme. La norme c'était : une compagnie à gérer, de l'argent à trouver, des textes à choisir, des acteurs à convaincre, etc. 80% de l'activité d'un metteur en scène de compagnie étant un rôle d'entrepreneur. Et lui proposait de se mettre à l'écart de ça, de s'entretenir un peu entre nous, si possible dans un endroit agréable – ça a été Binic – si possible dans une façon de se partager ensemble des idées et, encore une fois, des sensualités puisqu'on avait tout de suite la possibilité de mettre à l'épreuve des expériences issues des textes.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Les deux choses ont toujours été pour moi coexistantes : l'écart que proposait Roland et la personne avec sa capacité à pouvoir générer des désirs différents régulièrement. Même si pendant des années je me sentais devenir un peu le fonctionnaire des *Récits de Naissance*, en y allant, en me déplaçant, eh bien chaque fois il s'est passé quelque chose qui faisait que je me retrouvais à l'écart de ce que je faisais d'habitude et donc dans une disponibilité de travail nouvelle et quand même toujours avec la personnalité de Roland au centre et qui savait fédérer ça. Pour être définitivement synthétique, la naissance s'est faite avec ces deux apparitions : une sensualité et un personne.

A.K. — Quels souvenirs gardes-tu du projet tel qu'il était présenté en 1991 ?

R.C. — Je ne me souviens pas d'un thème du type « naissance ». Je me souviens plutôt de la réunion de personnes. ça semble anecdotique mais ça ne l'est pas : ce sont d'abord des personnes. Cela n'a pas été un sujet comme on peut le faire à l'université où c'est le sujet qui attire les personnes. Ce sont les personnes qui, parce qu'elles étaient là, ont constitué un sujet, même si Roland en avait quand même une idée.

Pour répondre précisément à la question, je me souviens que dans les premières années, le thème de la naissance est arrivé de façon très large. C'était, entre autres, la naissance, au sens strict, c'est-à-dire l'apparition d'un être jusque-là inexistant, être de chair ou être de pensée, mais il y avait l'idée qu'on était tous autour de la table dans des états de naissance, dans des états d'indéterminé, dans ces limbes avant d'apparaître ; on avait des envies d'apparition. Ça pouvait être des apparitions de tout ordre. Des envies de se faire voir aux autres. J'entendais Pascal Rambert ou Catherine Anne parler de ce qu'ils cherchaient dans l'écriture, Gerhard Willert de la mise en scène en Allemagne, on était tous pris comme dans une chambre d'hôpital dans laquelle il fallait accoucher de nos désirs, les verbaliser pour les autres. Pour moi le premier souvenir que j'ai de la naissance ce n'était pas un thème sur lequel il fallait travailler mais c'était notre moteur de fonctionnement.

Avec beaucoup de finesse et de délicatesse, Roland a proposé le thème, qui nous paraissait périphérique dans un premier temps – je me souviens très bien

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

qu'on disait : « Un thème c'est idiot, mettre un thème sur la table c'est déjà fermer le discours » – et en fait son thème avait l'avantage de mettre en marche toutes les potentialités qui étaient autour de la table. C'est un peu comme un souvenir des origines, ne m'en être pas du tout rendu compte au moment où je le vivais mais l'hiver suivant en me disant : « Mais en fait la naissance c'est au-delà d'un thème qu'on envoie à des auteurs, c'est aussi l'état dans lequel on est tous ».

Il faut aussi recadrer : ce n'était pas forcément courant à l'époque, non pas que des artistes se parlent, mais qu'ils arrivent à s'abstraire du courant de leur vie, de leur intérêt, de leurs préoccupations égotistes, pour se mettre totalement à l'écart pendant un certain temps, dans une sorte de vacance. Je me dis que c'est une pratique que Roland a peut-être inventée il y a dix ans, mais qu'il faudra le refaire. C'est un petit peu historique – je me méfie des choses déclamatoires – d'arriver à faire jouer, dans tous les sens du terme, jouer par la pensée mais aussi jouer au ballon sur la plage mais aussi d'arriver à faire jouer à réinventer des choses des gens qui, *a priori*, un mois avant ne se connaissaient pas et qui, au pire, auraient pu être dans la sphère du ressenti, dans laquelle beaucoup sont restés après.

Moi c'est ce qui m'a fait rester dix ans. C'est simplement d'avoir eu l'impression d'être à la naissance de quelque chose qu'on pressentait tous comme nécessaire mais dont on n'avait pas encore les modalités. Et que Roland a construit.

Le sujet – la naissance – je me souviens d'en avoir parlé à l'époque avec Noëlle Renaude, Philippe Minyana, on s'était dit « Oh la la la naissance, nul, qu'est-ce qu'on va foutre avec ce machin » , tout ça parce qu'il avait des gamins et nous on n'en avait pas, il y avait un côté « Il nous fait chier avec sa famille ». La naissance en soi on trouvait que c'était un sujet ni fait ni à faire. Intellectuellement on le comprenait, mais je me rappelle que Philippe Minyana disait : « Mais moi je ne pourrai pas écrire sur la naissance, je n'ai rien à dire ». Et en fait, la force du thème a été de fédérer quelque chose de plus large. S'il avait pris " la guerre " ou " les grands récits " ça aurait été un sujet intelligent traité par des gens intelligents. La naissance, c'était plus subtil.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

A.K. — On va rentrer plus précisément dans les *Naissances* en particulier. Je vais te dire quelques points et tu vas me dire comment tu t'y es inscrit. Commençons par le travail en groupe, le travail avec plusieurs metteurs en scène, plusieurs acteurs non choisis…

R.C. — Chaque année il y avait un assemblage qui était organisé par Roland, bien que parfois les choses pouvaient se faire de façon plus indirecte. Pour moi le groupe des metteurs en scène, si je suis honnête, je dirais qu'à la fois il m'a été propice, agréable tout simplement – le fait de voir un metteur en scène à la sortie des répétitions discuter avec les acteurs, de regarder un peu ce qu'il faisait, de comprendre – parfois ça a été une concurrence excitante de savoir que les mêmes acteurs travaillaient avec un autre metteur en scène. Le groupe se constituait dans une sorte de compétition excitante qui, je pense, était vécue de cette manière-là. Parfois il y avait aussi une sorte d'autisme total avec certaines personnes que je n'ai pas du tout côtoyées. Avec Rabeux et Jacopin on a dû se dire deux mots. On était presque dans deux mondes totalement clos.

Parce que je crois que ça va être difficile de généraliser. Chaque année aura été totalement différente pour moi, suivant les personnes, les endroits, les acteurs, les textes. Cette courbe-là est instructive car elle montre bien qu'en dehors du sujet, des thèmes et des personnes il y a un contexte, des contingences. Par exemple lors du travail avec Jacopin on avait eu très peu de relations mais notre coexistence était très agréable. Chacun travaillait comme un artisan dans son atelier, on entendait l'autre là-bas, on venait, on ne faisait aucun commentaire, je n'ai pas dit un mot sur ce qu'il a fait il n'a pas dit un mot sur ce que j'ai fait, et pourtant c'était très précis et délicat, ça ne demandait pas plus que ça aussi.

Si on prend le groupe de façon plus large, c'est à dire les acteurs – parce que la belle idée elle était presque autant là que dans les commandes aux auteurs, c'était de prendre un groupe d'acteurs, un peu comme ce qui se fait en Allemagne ou à la Comédie française, et de leur dire qu'ils étaient à la disposition des metteurs en scène et que ils devaient pouvoir répondre aux propositions artistiques, quelle que soit l'esthétique qu'on leur imposait. Cette idée est superbe. J'ai mis du temps à réaliser combien elle était forte et tenue. Chaque année il réussissait à trouver une équipe de dix, quinze personnes qui acceptent de se plier sans aucun jugement, avec une simplicité incroyable aux esthétiques qui étaient

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

déployées par tous ces gens. Cette potentialité d'acteurs au service de plusieurs personnes je l'ai vécue comme un bonheur absolu, en tout cas comme une source de savoir pour mon travail après. J'ai affiné mon travail pendant ces années grâce à ça. C'était comme un atelier, c'est un luxe incroyable – et d'ailleurs je ne comprenais pas pourquoi les gens ne revenaient pas tout le temps, parce que je me disais « Mais ils sont fous de ne pas se rendre compte que c'est le luxe dont on rêve tous » – c'est-à-dire une fois par an rejoindre un ensemble, non pas pour faire un stage, mais pour se mettre à l'épreuve de textes, en plus jamais vus, avec un groupe de personnes, et en plus savoir que ces personnes ne sont pas soumises avec dévotion devant l'esthétique majeure, mais au contraire sont des artisans qui sont prêts à travailler. C'est aussi une façon d'être « désangoissé » : souvent le metteur en scène se retrouve être le maître d'ouvrage et ça peut créer des névroses. Là il y a toujours eu quelque chose entretenu par Roland et par la procédure qui faisait que ces acteurs étaient des artisans au service de plusieurs personnes – en fait les personnes c'est d'abord les textes – ensuite au service de plusieurs régisseurs qui trouvaient les formes de ces textes-là. Cela m'a permis pour moi, d'année en année, de mieux constituer des groupes, j'ai pu de mieux en mieux constituer un groupe de travail comme je le fais ici actuellement avec une idée de production. C'est en voyant le dosage qu'il faut, quelle type de personnes, quel est le rôle exact d'un régisseur, je dirais que le seul théâtre, la seule institution que j'ai eue pendant dix ans c'est les *Récits de Naissance*. Pendant dix ans j'ai été responsable d'une institution volante qui s'appelait les *Récits de Naissance*. Dans cette institution il y avait des permanents, des acteurs, qui ont créé des spectacles. C'était une institution volante dans laquelle je me sentais comme un co-directeur mais sans les soucis de gestion.

A.K. — Comment perçois-tu ton évolution au cours des dix années des Récits de Naissance, le fait par exemple qu'il y ait eu de plus en plus de metteurs en scène…

R.C. — C'est difficile, ceux qui ont fondé les choses sont toujours nostalgiques, moi j'ai essayé de prévoir de ne pas être nostalgique des débuts pour qu'on ne se retrouve pas dans ce discours, qui au sens strict est réactionnaire, puisqu'on est sans cesse en train de se dire « Ah qu'est-ce que c'était bien au

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

début ! » Pour moi l'évolution ça a été un refroidissement dans la pratique et je dirais ce n'est pas un mal.

A.K. — Par « refroidissement » tu entends une raréfaction de ta présence ?

R.C. — Par exemple ma relation avec le groupe. Dans un premier temps on était plus dans l'idée, pour aller vite, de colonie de vacances, de l'amour, du regroupement. Il y avait une idée de la communauté qui allait avec le partage des repas, les discussions communes, les acteurs extravertis et leur façon de fédérer les collègues.

A.F. — Justement je trouve que ça serait intéressant de revenir sur la première fois à La Passerelle. Il n'y a pas de texte de Philippe Minyana, ce ne sont pas tes acteurs, tu changes de groupe.

R.C. — Oui. Je vais répondre mais simplement pour finir cette idée de relation, de compagnonnage, je pourrais dire que petit à petit, moi je me suis retrouvé comme un des éléments d'une machine. Par mon travail à côté je venais plus pour remplir précisément un travail. Et je ne débordais pas comme au départ. Petit à petit j'ai eu plus la sensation de venir remplir une chose, de venir m'instruire, que de partager une envie commune.

Pour revenir sur cette première fois, c'était en 1993, déjà à l'époque j'avais commencé à travailler avec d'autres personnes. Quand Roland propose de travailler de cette manière-là ce n'est pas totalement étranger à ma pratique. Par contre ce qui est totalement nouveau c'est qu'on te porte sur un plateau un groupe d'acteurs – à l'époque je connaissais Christophe Braut et Aladin Reibel c'est tout – on va lire les textes ensemble, il va falloir les choisir ensemble, tout ça va se faire en même temps. Tout ça est très intéressant parce que j'ai l'impression que j'ai appris à faire du théâtre par la contrainte et que toutes les idées naissent de la contrainte. Dès le début j'ai compris les contraintes qu'on nous donnait. Je ne pourrai pas avoir des idées qui excèdent cette contrainte, c'est quelque chose qui me plaît parce que je sais exactement où je vais, je sais exactement où est mon champ de travail. Un autre aspect que je trouvais intéressant c'est la complexité, c'est peut-être ma formation de mathématicien, je me disais « Plus les contraintes vont devenir complexes, plus les paramètres vont devenir fouillés et donc riches, plus on va avoir de chances de trouver des choses. »

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Donc : c'est dans un théâtre complet, il y aura un déambulatoire, il y a un nombre de textes définis, ces acteurs devront tous jouer et en même temps être libres pour d'autres metteurs en scène. Cet ensemble de paramètres ne serait pas possible dans n'importe quelle institution. La première année on choisit les textes un peu de façon gracieuse parfois, un peu parce que ce sont des textes que personne ne voulait, j'aurais fait ça tout le temps, il y en avait toujours un ou deux dont personne ne voulait alors je disais « Moi je le prends », non pas par goût de l'auto-sacrifice mais aussi par goût de l'artisanat – la contrainte c'était de me dire : « Ce texte m'est complètement étranger, je n'ai aucune affinité, donc je vais devoir trouver un mode de travail qui ne va pas être celui de l'affectif ou de l'identification ou de la référence ». Ce sont des occasions d'inventer. Quelque chose va émerger dès la première année à la Passerelle c'est que toutes les conditions sont réunies pour inventer, comme dans un laboratoire, de nouvelles alliances, de nouveaux rapports, donc de nouvelles façons de travailler. Ça, je me souviens d'en avoir eu une perception immédiate, alors que Philippe Minyana était un peu réticent, il craignait le côté groupe, se mettre au service d'un projet, et dès le début je lui ai dit que ce n'était pas le problème du tout et que la trouvaille c'est que tous les ingrédients sont là pour inventer des formes de théâtre. Le reste autour était tellement asphyxiant — un an et demi deux ans pour monter un spectacle, deux mois de répétitions, on le joue 15 jours en espérant que la presse vienne, et puis après on en parle trop par rapport à ce que c'était, une espèce de surinvestissement — là, au contraire, c'était un espace d'invention, il n'y avait pas de surinvestissement affectif ou symbolique. On pouvait dire : *La 404 rouge*, mettons-nous à cet endroit, cet espace est vide, on y déambulait avec Aladin Reibel, on arrivait dans un endroit, on voyait ça et on se disait pourquoi pas là et puis on dit le texte ; il n'y a aucune image, aucune intuition, il y a 4 heures de répétitions parce qu'après les acteurs vont répéter à côté, donc je sais qu'en 4 heures il faut qu'on trouve la dramaturgie. Après il faut mettre en marche l'analytique et l'intuitif ; l'analytique ça va être le découpage structurel du texte et l'intuitif ça va être regarder ce que font les acteurs, c'est à dire attraper quelque chose en l'air, dans ce que je sais ou dans l'air ambiant, qui va pouvoir mettre une entrée esthétique et donc dramaturgique. La façon dont un acteur est physiquement je me dis : « Tiens ça serait bien qu'il soit enfermé dans une boîte » puis je me dis : « Tiens dans cette déambulation je me souviens d'une visite du

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Jardin des plantes où on passait devant des objets », je me dis : « Tiens un aquarium » et peu à peu l'idée de *L'homme nu* apparaît. À propos de *La 404 rouge* c'est simplement que le texte dit plusieurs fois par Philippe Vieux avait un aspect extrêmement café-théâtre et je me disais comment s'arracher de l'attraction que ces deux acteurs produisent avec ce texte? C'était naïf, c'était des lectures premières.

Autre contrainte qui pour moi aura été productive c'est celle d'avoir des acteurs qui ne correspondent pas du tout au rôle. Il y a un texte [*Discours sur la nature du cri et la naissance en tant que telle*], il reste 5 filles qui ne sont pas distribuées et ben je leur dis « Venez. » Mais parce qu'aussi des discussions longues, avant, m'auront persuadé que le théâtre du personnage est un théâtre qui ne m'intéresse pas, ni en tant qu'artisan ni en tant que spectateur, je m'endors très vite poum dès que je vois un personnage je m'endors, ça ne me produit rien, je préfère d'autres modes comme le cinéma qui transporte mieux ça. Par contre le théâtre, comme le théâtre de messager, de figure, de température on pourrait dire, m'intéresse plus.

Il y avait aussi un jeu – c'est pour ça que je parlais aussi de l'excitation de la concurrence – qui était à qui trouvera l'endroit le plus particulier, le plus original, et ça c'est excitant, on le sait c'est un des moteurs de la création. Pour *Discours sur la nature du cri et la naissance en tant que telle*, on a pensé aux pays de l'Est, à la campagne, à une chose faite d'animalité, de sensualité d'où la paille, les animaux, d'où toutes ces filles. Elles vont dire le texte ensemble, mais en même temps ça devenait trop naturaliste, donc on a constitué un chœur, et voilà.

Je me rends compte en le verbalisant, ce qui est important c'est l'assemblée des contraintes à un tel point rigides que la fenêtre de tir devient tellement étroite que ça m'a demandé très vite un exercice de visée nécessitant d'identifier le plus vite possible tous les paramètres.

Alors le négatif de tout ça c'est une efficacité sans fond, une sorte de résolution rapide, trop rapide, des intuitions fausses bien sûr, et aussi – mais ça c'est dans la nature du projet – on peut dire que certains textes auraient nécessité beaucoup plus de temps.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Par contre, de l'autre côté ce que ça m'a rapporté – je dis ça mais c'était pour le public aussi – on essayait d'exposer des pièces encore sans histoires à un public avec des formes leur correspondant. J'ai toujours pensé le projet comme ça. Tous les ans ce n'était pas facile de se dégager – je faisais deux ou trois mises en scène par an – souvent c'était le mois de vacances, c'était de l'ordre de la mission de se dire : « On va devoir trouver des formes pour des textes totalement nouveaux ». C'est comme un comité de lecture actif. Souvent un comité de lecture ça ne tient pas longtemps. Or là j'avais l'impression que nous étions un comité de lecture de rêve : dans tous les théâtres il faudrait ça 15 acteurs, 5, 6 metteurs en scène qui tournent et une machine qui lit les textes mais qui en donne une résolution, qui dise "on les a lus, venez les voir, et on prend le pari de vous les montrer"... c'est une utopie complète. Mais encore une fois, toutes ces contraintes du début, ça a été comme l'étalonnage. Cette énergie du début pour moi elle a duré pendant plusieurs années, elle nous a tous solidarisés de manière incroyable, notamment les acteurs. En tant que metteurs en scène — c'est important de le dire — on n'était pas considéré comme le metteur en scène gourou qui aurait solution à tout. Avec Annie Lucas on travaillait chacun de son côté mais en même temps chacun venait voir ce que l'autre faisait pour observer. A table on se disait des choses, même de nature artistique. Il y avait une sorte de travail d'ensemble, un peu comme en science dans les laboratoires, on l'a même verbalisé à la fin on avait la sensation d'avoir ouvert comme un laboratoire pharmaceutique, que le théâtre public manquait de lieu de recherche et qu'on en avait ouvert un où on allait chercher des alliages. J'ai trouvé à l'époque quelques combustions, quelques rapports, qui m'auront permis de fonctionner par la suite, par exemple d'arriver de ne pas connaître les acteurs et de dire "on fait ça et ça, foncez, comme à l'entraînement sportif et après la solution sortira" ça c'est une méthode d'apprentissage que j'aurai appris la première année.

A.K. — Tu parles de laboratoire, je rejoins ça au refroidissement sur les dix ans dont tu parlais. Quand on prend à la fin *Le Chaos du nouveau* est-ce que tu as encore l'impression d'un laboratoire?

R.C. — Pour moi quelque chose a changé...

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

A.F. — J'ai l'impression qu'il y a une perte de lien. Tu es moins présent à la fin, mais j'ai aussi l'impression qu'il y a une perte de ce côté jeu, on essaie plus de s'attaquer au texte sur la fin.

R.C. — Il ne faudrait pas tirer des conclusions trop rapides. Ce qui est sûr c'est qu'il y a plusieurs raisons mais ce que vous dites est juste, peu à peu ce lien, cette énergie due à la coexistence de chacun à son endroit, à son métier, mais se mettant ensemble pour changer, fabriquer, construire, ça s'est perdu, ça c'est sûr. De toute façon, quand une chose dure elle change sa structure, heureusement même. Sinon il aurait fallu que ça dure deux ou trois ans.

En ce qui me concerne je suis venu de plus en plus comme quelqu'un qui vient faire *une* chose et pas déborder par des temps perdus, or le lien se crée dans les temps perdus, pas dans les temps de travail. Il y a eu aussi des raisons dues au changement d'acteurs dans le groupe – et toutes les raisons sont aussi valables les unes que les autres. Des gens comme Aladin Reibel, Philippe Vieux, Christophe Braut, sont des personnalités qui entraînent, créent des mouvements. Il y a eu des groupes plus dociles, qui n'étaient pas sur la même relation de travail, qui étaient peut-être des acteurs plus fins mais plus discrets.

Ensuite il y a eu les personnalités invitées en tant que metteur en scène. Peu à peu des personnes sont arrivées qui avaient moins le souci de ce dont tu parlais tout à l'heure, c'est-à-dire la mise en émulsion de tous ces signes, mais plutôt l'application texte après texte. Et ils nous ont rappelé à ce plaisir-là, qui en était un autre, moins en rapport avec cette idée des collègues entre eux mais plutôt un plaisir de passer beaucoup de temps sur un texte, de le détailler, de le travailler, être dans ce sérieux dont tu parles.

Je trouve que la courbe est très belle parce que l'idéal ce serait les deux. L'idéal ce serait une sorte de laboratoire commun dans lequel on ait le temps de perdre du temps et de s'isoler chacun pour chercher quelque chose avec le temps qu'il faut et pas dans ce qu'on pouvait nous reprocher un peu au début qui était une sorte de compagnonnage un peu baba-cool, un peu inutile, vain, et qu'on ne donnait pas la chance au texte. Je pense que c'est faux d'ailleurs. En même temps on les entendait, et sans faire dans le populisme, on peut dire qu'énormément de textes auront été entendus, lus, compris, par beaucoup de personnes, dans des

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

formes qui auront simplement permis qu'ils le soient. Je ne suis pas sûr que parce que les formes deviendraient plus sophistiquées elles atteindraient une couche plus profonde de la population.

Par contre ce qui est certain, en ce qui me concerne, c'est que ce mode de travail devenait moins un espace à l'écart, ça devenait un espace comme les autres, un espace de création ; à ce moment-là je n'étais plus sûr d'avoir envie d'avoir des contraintes. C'est pour ça que dans les dernières années je m'écartais parce que je ne retrouvais plus ce qui pour moi était ma mise en danger. A la fin je parlais beaucoup avec Roland, comment faire pour que cette machine réinvente des collisions, des frictions, des désirs, comment faire un travail avec deux metteurs en scène — on l'avait fait avec Julie Brochen à Nîmes — ça avait d'ailleurs été pour moi l'une des dernières expériences excitantes, avec des difficultés à côté. Comme ensuite on avait essayé avec Stanislas Nordey et Frédéric Fisbach de faire un dogme : trois textes, même espace, pas d'objet, aucun décor, tout doit être porté à la main... on s'était donné un petit dogme pour au moins partager quelque chose. Mais c'était un peu comme des alliances forcées, qui ne venaient pas d'une maturation désirante mais du fait qu'on se disait il faut trouver du lien. Alors qu'après on se disait avec Frédéric qu'on aurait très bien pu travailler chacun dans son coin.

Là je vais un peu improviser, je ne suis pas certain de ce que je dis. Il faut toujours une sorte de bâtard dans une structure familiale. Ce qui était juste à certains moments dans le début c'était le noble et l'ordure. C'est-à-dire qu'il y avait des gens de "basses origines" qui venaient du café-théâtre en même temps que des gens qui venaient de hautes sphères du théâtre, je parle par exemple des gens qui venaient du conservatoire.

Pareil dans la mise en scène et les textes, on n'arrêtait pas de faire un spectre très large entre les formes les plus triviales, à la limite d'un théâtre foireux, et par contre des formes qui pouvaient être très fines, profondes. Et la coexistence de ces formes disait quelque chose aussi qui nous permettait de ne pas nous retrouver dans une espèce d'endroit rassurant de la moyenne. Parfois j'étais gêné par le mauvais, il y avait beaucoup de mauvais goût. Parfois Aladin proposait ses idées sur le parcours d'Alcibiade et je lui disais " mais ce n'est pas possible, on ne peut pas faire du théâtre comme ça, c'est pas vrai, moi j'ai

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

travaillé avec Vitez, il y a eu Chéreau, il y a Régy qui est encore vivant quelque part, on ne peut pas arriver comme ça, déguisé, en fumant une cigarette" et donc on riait beaucoup de nos propres censures qu'on se donne quand on veut être sérieux, de nos propres masques, et ça nous permettait de trouver d'autres formes qui sont, par exemple le théâtre de foire, de masque...

Or peu à peu, le fait de raboter, de prendre des gens de plus en plus de qualité – c'est un peu énorme ce que je dis mais je le pense, en tout cas je l'imagine comme dirait Lagarce – a fait que l'on s'est retrouvé avec plein de gens qui avaient envie de chercher, mais un peu constipés à cet endroit de la recherche et pas comme si on pouvait se dégager des espaces de jeu beaucoup plus libres, beaucoup plus pour rien, pour le rien de la chose, qui était quand même l'invention du début. On peut faire quelque chose pour rien, pour la pure beauté de l'acte au moment où il se fabrique. Or, peu à peu la machine à calculer, réfléchir, analyser, penser, a resserré ça à l'obligation, les rendements, le fait que les spectacles tournent. Mais au profit sans doute de travaux qui étaient plus intéressants, certains, que ceux qu'on pouvait voir au début.

C'est bien d'analyser cet espace parce que je me dis que ça serait bien d'essayer de repartir sur une forme d'institution qui ménage les deux. C'est un débat avec moi-même que j'ai souvent parce que je me dis que c'est possible dans une institution de tenir les deux bouts : l'espace de liberté, d'invention, de ce que seraient les formes désavouées, les formes ignobles – étymologiquement – et de l'autre côté la recherche la plus raffinée, la plus délicate, la plus poussée. Cette coexistence-là c'est la condition de la liberté. Ce que je retrouve beaucoup chez les danseurs, chez certains chorégraphes, ils arrivent à faire coexister les deux.

Mais c'est aussi parce qu'on dépend des producteurs. À Saint-Brieuc, c'était bien de ne pas être dans la pièce principale, quand on y est, on a un peu peur d'abîmer les murs.

A.K. — Je reviens un peu sur les textes en eux-mêmes. Tu dis que, comme les acteurs qui restent, tu prends les textes qui restent parce que ça te propose une contrainte. Ou alors tu mets en scène d'après un espace qui t'intéresse. A ce moment-là quelle est la valeur que tu donnes au texte ?

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

R.C. — Il y a plusieurs choses dans ta question. D'abord, je le répète, c'est le texte qui nous réunit au moment où on commence à travailler. C'est à cause du texte, c'est pour le texte. C'est important de le dire parce qu'à aucun moment il n'a été question pour nous de faire des œuvres hors-texte. On en avait parlé, on s'était demandé si on ne pouvait pas faire dans un espace une installation avec des acteurs. Et on l'a tout de suite éliminé en se disant que tout devait venir du texte. C'est une partie de la réponse. Quand on se réunissait parfois en Bretagne, parfois à Paris, pour lire les textes que Roland nous avait apportés, c'était toujours un moment un peu euphorique, j'avais souvent le trac à ce moment-là, et je sais pour en avoir parlé que les autres aussi. Parce que c'était la préparation de notre prochain travail, et que c'est là qu'on allait trouver le texte qui allait nous émerveiller ou pas, c'est là qu'on allait savoir quel allait être le matériel. Et souvent ces rencontres, sans faire dans la romance, elles avaient quelque chose d'amoureuses, tout le monde était très délicat. Il y avait ceux sur lesquels on était entièrement d'accord, Annie disant « Moi je voudrais faire ça » et moi aussi, et très vite on s'est rendu compte qu'on avait des préoccupations de sphères de textes qui étaient tellement à l'opposé les unes des autres qu'on pouvait très bien coexister. Très vite pouvait se faire une sorte de *gentleman agreement*. Pour moi, plus un texte me posait problème plus il m'intéressait. Donc au bout déjà de la deuxième année, ça devenait un jeu pour Roland de dire : « Voilà on a reçu un texte de Marlene Streeruwitz, on ne comprend rien, on ne sait absolument pas ce que c'est, Robert tu le fais. »

D'une manière générale, je me dis que le travail théâtral est là pour trouver les conditions du doute qu'on peut avoir sur un texte. A partir du moment où on ne parvient pas à détourer un texte il peut passer à l'épreuve de la scène puisqu'on peut prolonger l'énergie qu'il laisse en suspens. Pour moi c'est très clair — et ce n'est pas très original — il faut qu'il y ait une échappée, un dégagement, pour pouvoir faire un travail de mise en scène. Donc un des critères, c'était plus ou moins ça : un texte dont je ne trouvais pas la résolution à la lecture. ça me faisait dire que quand un texte tombait au rebut – c'était pas systématique bien entendu je me disais pas ah ben je le fais – quand il avait du mal à être perçu, compris, analysé, je le prenais au moins pour essayer de le mettre au travail. Parce que nulle part ailleurs on a ce luxe-là.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Le texte de Karge[734] aura été de cet ordre. Parce qu'on tournait autour, on ne savait pas qui allait le faire. À la lecture, on avait tous l'intuition d'une forme extrêmement naïve, démonstrative, et en même temps quelque chose qui s'échappait comme s'il nous manquait des clefs, des références pour en comprendre les subtilités. Dès le début j'avais dit à Roland : « Il m'intéresse parce que je pense que jamais je ne travaillerai sur un texte de Karge *a priori*. »

… Et ce simplissime-là, j'aimerais bien, à l'épreuve du théâtre, en trouver une forme, je voudrais bien trouver la correspondance. D'où le travail à la table, avec les marionnettistes, je me disais : « Il faut mettre en scène la singularité, l'idiotie – au sens étymologique – qu'on a trouvée dans ce texte. » Donc on a apporté des objets, on s'est rappelé le théâtre d'objets, des petites marionnettes achetées dans des magasins. On s'est dit : « Le Mur de Berlin, on le fait en sucre, parce que c'est vraiment une analogie aussi bête que ce Karge fait avec ses petits bonhommes et ce chien du mur. » Et petit à petit, on a développé la grammaire autour de la table.

A.F. — En même temps, à cette époque-là, il y a eu le choix de faire les textes allemands…

R.C. — Oui, mais c'était aussi biographique. Comme moi je travaille pas mal là-bas maintenant, et que c'est un pays un peu fantasmé, et que je fais partie un peu de ce que disait Jankélévitch : « *Ne plus jamais citer un philosophe allemand, ne plus jamais parler en allemand* » – or, comme le hasard fait qu'on rencontre le pays autrement, et la pratique théâtrale, une fois qu'on est là-bas, on se rend compte que c'est un pays pour lequel le théâtre a une valeur d'efficacité immédiate dans la vie civile, beaucoup plus qu'en France. Donc, une année on en parlait avec Roland, et je me suis dit que ça serait bien de traiter ce que moi je ressentais de la dramaturgie allemande à travers tout ce que je faisais avec les jeunes metteurs en scène de ce pays. Donc, pour revenir au texte, d'abord on s'est toujours obligés à partir du texte ; ensuite je choisissais parce que quelque chose résistait ; et enfin il y avait pour moi une sorte d'accompagnement dans les premiers temps des textes des compagnons. Les textes de Roland, par devoir – et j'entends *devoir* presque au sens de l'honneur –, je le disais : « Il faut que je

[734] *Le Chien du mur*.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

travaille sur les textes de Roland parce que c'est important de trouver les résolutions de ces textes. » Comme plus tard, lorsque Minyana est arrivé, je me disais : « C'est un devoir de travailler sur les textes de Philippe. » Il faut dire aussi que chaque année, on avait quand même des surprises. Il y a des auteurs que je n'aurais jamais lus sans les *Naissances*. Par exemple, Marlene Streeruwitz est pour moi un auteur très important que j'ai connu par les *Récits de Naissance*, avec ce luxe de pouvoir monter ces auteurs. Jacques Henric, par exemple, j'ai tout de suite su que ça ne serait jamais un auteur de théâtre ! Un texte d'une naïveté !

A.F. — Et tu décides de le monter…

R.C. — Bien sûr, là c'est la perversité totale. Jacques Henric, quand j'étais aux Beaux-Arts, c'était quelqu'un dont j'avais lu tout ce qu'il avait pu écrire. Cet homme qui a une telle connaissance artistique, philosophique, il fait du théâtre, et il sort un dialogue naïf sur les amours entre Heidegger et Arendt. Je voyais tellement le mode d'emploi à côté, c'est-à-dire « Je veux parler des amours et le théâtre, c'est toujours la romance. » Pour lui, le théâtre est resté bloqué à la fin du XIXe siècle, avec les maris dans le placard. Cet homme avec cette largeur de vue a cette étroitesse quand il prend le théâtre. C'était une époque en plus où l'on disait que le théâtre était en train de mourir symboliquement – ce que je crois encore actuel, mais un peu moins – parce que nous, artistes, ne sommes plus capables de faire la critique de notre art, et parce que les gens qui s'occupent de la pensée ne vont plus au théâtre. Lorsque Bernard-Henri Lévy fait une pièce de théâtre, c'est de la daube infinie, quand ces gens-là s'occupent de théâtre, c'est comme quand Lionel Jospin demande à Bernard Murat d'être son conseiller en théâtre, c'est révélateur de ce qu'est encore le théâtre pour eux. En tous cas, par rapport à Jacques Henric, ce qui s'est passé, c'est de dire : « Sa recherche théâtre est là, sa connaissance théâtrale est là, prenons-les. » Et moi je vais chercher une résolution qui tienne compte de cette forme passéiste. Et curieusement, c'est une forme pour laquelle je suis extrêmement nostalgique. Chaque année, j'ai emmerdé Roland en lui demandant de reprendre ce texte, parce que j'étais convaincu qu'on avait trouvé une forme qui dépassait le simple amusement, vers l'hyperréalisme. Il y avait quelque chose de désuet de la philosophie à la fois drôle et pathétique, avec ce nazi et cette Juive se parlant en train de préparer des pommes de terre.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

A.K. — Je reviens sur les points que je t'avais énumérés : sur la notion de parcours, de transition entre les spectacles, de forme brève…

R.C. — Chaque année, le parcours était repensé. C'était bien, parce que c'est une chose qui n'était pas formatée. La première année, c'est la personnalité d'Aladin Reibel : on nous a donné le parcours en disant « Débrouillez-vous ». Parfois, c'est Roland qui, allant de lieux en lieux, changeait l'aménagement. Le parcours de Nîmes, par exemple, était très compliqué, trop compliqué. Je trouvais que la surenchère de formes, même si elle produisait des frustrations, au bout d'un moment, c'était presque trop riche.

A.F. — Il faudrait que tu reprécises le travail avec Julie Brochen.

R.C. — Oui. Juste pour finir, le lien ce n'était pas forcément moi qui le faisais, ça se faisait de façon très naturelle. Pour ce qui est de la forme brève, ça c'est un plaisir. En ce moment, avec Philippe Minyana, ici à Dijon, on réfléchit pour faire une sorte de grand feuilleton avec une vingtaine de petites formes. Là aussi, les danseurs nous apprennent d'autres modes de représentation qui sont très intéressants. Mes plus grands souvenirs sont des formes très condensées de douze, treize minutes de Forsythe, ou vingt danseurs arrivent et font une forme avec un parti pris esthétique, et ça me reste avec une forme incroyable de densité. Ça me rappelle un exercice que l'on faisait aux Beaux-Arts : on se rendait compte que tout le monde sait dessiner un modèle en cinq, six secondes. Qui que ce soit sait faire un nu entre quatre et six secondes. On trouve immédiatement l'énergie. A partir de vingt secondes, dès qu'on commence à vouloir reproduire le visible, ça commence à devenir difficile. La forme brève apporte cette énergie qui me plaît, encore une fois, comme un endroit d'entraînement. Les *Naissances*, c'est de l'entraînement au théâtre. Et le théâtre meurt de ne pas avoir de laboratoire. Toutes les usines ont un laboratoire à côté – sinon on n'invente rien. Les gens qui pensent les signes du monde, quand ils pensent au théâtre, ils pensent à un théâtre qui n'a plus rien à voir avec le théâtre d'aujourd'hui – je caricature à peine. Et ensuite, l'entraînement, qui a à voir avec les laboratoires, n'est plus une pratique des metteurs en scène. On parlait tout à l'heure de ces équipes qui vieillissent : ce n'est pas parce qu'elles sont vieilles qu'elles sont sédimentées, c'est parce que l'entraînement de chacun de leurs travaux ne les remet pas en question, leur

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

conscience critique s'éteint. Régy s'entraîne à chaque travail, il s'entraîne lui-même à se surprendre.

A.K. — Et le temps des répétitions, qui est bref aussi, tu le ressens pareillement ?

R.C. — C'est la même chose. C'est presque un défaut que j'aurais appris aux *Récits de Naissance*, parfois j'aurais presque des envies d'aller trop vite. Parfois, en répétitions, je vois dès qu'on commence, exactement où il faudrait aller, et je me dis : « Répétons une demi-heure et c'est bon. » Or je sais très bien que ce n'est pas comme ça que ça se passe. Il faut perdre beaucoup de temps. Par contre, ce que les *Récits de Naissance* auront fait, c'est que parfois je prends des chemins très éloignés de l'axe du texte. Par exemple, dans les textes que l'on travaille en ce moment, on a passé énormément de temps à travailler très loin, à lire des textes de Hannah Arendt, à apprendre des textes périphériques, à faire des travaux qui n'ont aucun lien direct. Et lorsqu'on s'approche de la pièce, on résout très rapidement les choses. Ça c'est un entraînement que j'aurais pu éprouver pendant les *Naissances*. C'est-à-dire : ne pas concentrer le travail ; ne pas faire focaliser une équipe sur la solution, mais apprendre à tout le monde à faire des calculs. L'important, ce n'est pas de trouver, mais c'est la beauté des équations. Ne pas entraîner une équipe à la solution, ça veut dire ne pas dire : « C'est là qu'on va » – mais que tout le monde se perde. Ce qui était bien dans les *Récits*, c'est qu'on n'avait pas le temps d'avoir des angoisses. De toutes façons, on a deux fois quatre heures, en une heure on va tout trouver, le reste du temps, on va se perdre, aller filmer, faire autre chose… Et très souvent, curieusement, quand on a peu de temps, on en perd mieux.

A.K. — Penses-tu que le public a un moyen d'accéder à ça ? De sentir la chose non finie, cette impression de laboratoire, d'atelier…

R.C. — Je pense que oui. Je pense que c'est même ce qui aurait été une des vertus de cette épopée, c'est que ça aura été visible. Quand je disais tout à l'heure que je ne referai pas certaines choses, ce n'est pas forcément ne pas refaire un art trivial, mais c'est peut-être essayer de ne pas lisser à ce point-là les choses. Au début, on nappait, on mettait une nappe pour que les transitions se passent bien, le temps que les spectateurs s'assoient, que les choses s'enchaînent. Aujourd'hui, si

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

je retravaillais, je pense que les formes en elles-mêmes pourraient rester pertinentes – elles seraient différentes, bien sûr –, mais par contre je chercherais moins l'idée du fusionnel, et plus l'idée de la séparation, l'idée de montrer les choses en travail, l'idée de perdre du temps, de montrer des endroits où il n'y a rien à voir – par contre, ensuite, voir beaucoup. Je pense que c'est le travail d'une certaine maturité, qui me ferait d'une certaine manière répondre à ta question, c'est-à-dire permettre au public d'avoir accès à la méthode qui est faite de trous, plutôt que de donner l'illusion qu'on a des idées tout le temps, qu'on est une sorte de machine parfaite. Ce qui m'ennuie dans le théâtre nappé, c'est l'illusion que le monde serait gérable, qu'on pourrait le mettre en scène de telle heure à telle heure avec une succession d'effets. C'est quelque chose que j'ai pu essayer dans les *Récits de Naissance*. Il n'y avait pas trop de complaisance, on ne disait pas : « On est génial », il y avait quelque chose de l'artisanat qui pour moi reste l'idée majeure de ce travail.

A.K. — Sur ces onze années, perçois-tu la notion d'œuvre ou d'ensemble ? Tracerais-tu des lignes de sens dans tout ça, ou alors tu disais que chaque étape était très différente…

R.C. — La première réponse instinctive serait que je ne perçois pas l'œuvre comme œuvre de sens, mais plutôt comme un laboratoire qui aurait été à l'écart, à côté. D'abord, je ne perçois pas de sens dans le théâtre à côté, pendant cette période. En France, je ne verrais pas de grand courant, si ce n'est l'émergence d'une pratique théâtrale qui de plus en plus se soucie du texte comme point de départ, et qui se permet d'emprunter des vocabulaires qui ne sont plus forcément les vocabulaires de l'illustration. *Les Récits de Naissance* en ont été un lieu d'épreuve. On peut dire qu'on était à l'écart, mais en même temps, par le pouvoir d'attraction de ce lieu, de mise à l'épreuve, on a aussi subi cette attraction, cette évolution, on l'avait nous déjà peut-être en germe dans notre capacité à accueillir d'autres formes de représentation, mais elle s'est déjà instituée à l'égal de ce qui s'est passé dans le théâtre à côté. On ne peut pas dire qu'on a été précurseurs, ou qu'on a influencés, mais ça été une chambre d'écho régulière de ce qui se faisait à côté dans le théâtre. Je préfère le mot de *main-d'œuvre* ou de *mise au travail*, plutôt que le mot d'*œuvre*. Œuvre : on verra dans quatre siècles. Je pense par contre que la régulière mise en artisanat à partir d'un texte contemporain des

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

procédures de représentation théâtrale, c'est ça notre œuvre. On a vraiment joué le jeu de dire : « On est à tel endroit, dans telle structure, il y a une équipe technique, un groupe d'acteurs, des textes, on va remettre en question le principe en arrivant en groupe, et pas avec une personne qui défend sa personnalité, sa subjectivité. » Je trouve que c'est ça la plus belle œuvre de cette assemblée, c'est d'avoir réussi à convoquer un nombre de gens, et pas une communauté, on n'était pas une bande – ce n'était pas la bande à Fichet. On était vraiment un nombre de personnes qui se retrouvaient régulièrement, dans un contexte singulier, pour travailler sur des textes. Ça c'est historique : là on pourrait dire « œuvre ». Parce que je crois que c'est très rare qu'un groupe de gens, qui ne sont pas fidélisés au nom d'une obédience politique, religieuse ou sexuelle, aient réussi à se retrouver pour travailler sans institution, avec des variabilités de salaire totales, avec des conditions de travail complètement différentes suivant les endroits, c'est-à-dire avec une confiance absolue en disant que ce n'est pas ça le problème – le problème c'est de se mettre au travail. Ensuite, que cette assemblée ait réellement existé, qu'elle a produit un travail, que cette assemblée, au bout du compte ait été l'écho, ait précédé ce qui se faisait dans les recherches théâtrales, je pense que c'était normal, parce que les acteurs étaient issus d'écoles nationales ou pas, parce qu'on était des spectateurs assidus de ce qui se faisait, parce qu'on était des lecteurs. Donc de toute manière, soit on devançait soit on était en même temps que ce qui se faisait.

A.F. — Pour revenir sur le texte en particulier, je prends l'exemple de *Mathilde Forêt*. Tu le fais d'abord ente les portes vitrées, puis ça devient un match de ping-pong dans un autre lieu. C'est-à-dire qu'on a l'impression que le lieu devient aussi important que le texte.

R.C. — Oui, tu as raison de soulever ce point. Ce qui m'excite dès le début dans le projet, c'est qu'on ne va pas être configuré dans un rapport théâtral traditionnel. C'est-à-dire que je vais devoir trouver des modes de représentation là où on rêverait parfois de faire théâtre, des espaces perdus. Dans des espaces riches de leur vérité et pas de leur aménagement. Là aussi, c'est encore un luxe, c'est encore une utopie, de se dire : « On peut faire théâtre entre deux portes vitrées, dans un couloir, dans un escalier. » Alors parfois, on fait rentrer en force un texte dans un espace, et parfois, ce sont les occasions. Dans les nouveaux textes de

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Deleuze qui sont sortis, *L'Île déserte*, Deleuze parle souvent des occasions. On fait rencontrer deux alliages qui n'auraient pas dû se rencontrer. C'est souvent ça qu'on aura essayé de faire : faire se rencontrer deux vecteurs d'énergie, un espace et un texte, un sens et une distribution, puis se demander quelles en sont les conséquences. On me reprochera suffisamment de faire du texte un prétexte. Ensuite, la question, c'est : « Qu'est-ce qu'on voit ? » Il faut aussi se méfier de la pureté du texte. Je me méfie de ce discours comme celui du prétexte, ce sont deux discours dangereux. Ce sont des endroits d'analyse qu'il faut avoir. Parfois, pour moi le plaisir était plus fort par l'espace trouvé que par le texte tel qu'en lui-même. Dès le début, j'ai avoué le laboratoire, il va peut-être se passer des collisions, des connexions, qu'on n'a pas prévues mais il faut les faire.

A.F. — On peut peut-être revenir sur le moment si étonnant de la piscine à Nîmes ? Comment travailliez-vous alors ?

R.C. — A Nîmes, il y a quelque chose qui se fait, qui est peut-être l'aboutissement de ce qui s'est fait avant. Une sorte de réinvestissement. D'abord parce qu'il y a effectivement trop de textes, des personnalités très différentes. Nous travaillons chacun à nos endroits, et nous postulons de travailler ensemble dans cette piscine. Je pense qu'il y a une sorte de défi à la théâtralité qu'on pose dès le début. Il y a déjà une petite légende qui se constitue : à la Passerelle, on avait tout cassé, etc., qui fait qu'arrivant dans le théâtre de Nîmes, il y a une sorte de quasi surenchère qui s'impose dès le début : on va faire encore mieux, encore plus délirant, plus situationniste, on va déplacer toutes les choses. Et Julie Brochen et moi on regarde ça, et un jour ensemble, on se dit : « Qu'est-ce que ça serait beau si c'était rempli d'eau… » Cette intuition est faite simplement de l'idée qu'il faut quelque chose de plus, quelque chose qui nous déplace. À partir de cette idée de l'eau s'organise la façon d'y faire rentrer les textes. À partir de là, on décide de façon très vague, et à mon avis trop informelle, de faire des travaux ensemble, Julie et moi, et de mixer les textes. Je pense que là on était au point maximum du metteur en scène qui se sert des textes pour fabriquer des images, fabriquer quelque chose qui n'a plus trop à voir avec le texte. Et je pense que c'est beau aussi, qu'il faut ces moments de débordement pour ensuite avoir des propositions très belles dans les autres endroits, beaucoup plus littérales. Mais le centre du théâtre occupé comme un centre vide par de l'eau, dans lequel tous les

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

textes étaient mélangés, dans lequel les acteurs étaient trempés tous les soirs, se jetaient avec une bienveillance incroyable, dans lequel on ne comprenait pas trop ce qu'il se passait, c'était un peu comme le centre névralgique des *Récits de Naissance* à un moment : le principe devait faire un choix. On devait se retrouver à un endroit qui devait faire une sorte de nœud. Soit il y avait une sorte de « surveillance » du geste des metteurs en scène, soit financière, soit dans le temps. Mais à Nîmes, il y avait une disproportion : trop de moyens, trop de temps pour répéter, trop de luxe, et je me disais : « On sort de la route parce qu'on est en train de faire autre chose que ce qu'on faisait au début. » A ce moment-là, j'avais l'impression qu'il n'y avait plus de contraintes, que tout l'appareil théâtral était à notre disposition comme pour une pièce. C'était aussi peut-être le plus intéressant de tous, parce que c'était le plus hybride, le plus bâtard, avec des choses qui étaient de l'ordre du spectacle, d'autres choses toutes petites, le spectacle d'Annie qui était mis presque à côté, dans un autre endroit… D'ailleurs, c'est à partir de là qu'on s'est posé les questions : « Quand faut-il finir ? Comment finir ? Qui faut-il faire venir dans l'équipe ? Comment préparer les personnes qui viennent travailler ? Faut-il un dogme avec un minimum de contraintes pour chacun ? » On s'est rendu compte qu'on avait inventé une machine, sans jamais vraiment la définir, mais qui fonctionnait. Quand Jacopin ou Rabeux venaient, même si ce dernier utilisait le plateau de théâtre avec toutes les perches, quand même le vocabulaire qu'il utilisait était un vocabulaire précaire fait d'une invention rapide ou d'un geste, comme si le geste était fondamental. Là, on sortait un peu de ça.

A.K. — Comment définirais-tu la place de Roland Fichet dans cette histoire ? Ces dix années sont l'aventure de son désir de théâtre ?

R.C. — Comme je le disais au début, il y avait deux raisons : la sensualité de se retrouver à l'écart des choses ; et l'autre raison, c'était Roland. Je dirais qu'il a une intelligence très spécifique dans le métier, c'est la force de pouvoir attirer des personnalités et par la verbalisation, l'explication, par le travail, de maintenir des rapports. Mais au sens d' « avoir des rapports ». Si c'était un organigramme, je dirais qu'évidemment Roland était au centre chaque fois, mais dans un centre vide, c'est-à-dire arrivant sans cesse à s'absenter du centre pour faire croire que chacun y passait et à juste titre. En disant : « Telle année, c'est un metteur en scène, telle année, c'est le groupe d'acteurs qui est au centre. » Mais il a une façon

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

très singulière de s'occuper du pouvoir : justement, il s'en occupe, il ne le prend pas, ou il ne le fantasme pas. Quand il faut quelqu'un qui a du pouvoir, il est là, mais pas comme quelqu'un qui le sédimente. Il a une façon très particulière de l'occuper, donc de faire que ça passe. Je dirais que sa place est d'intelligence au sens strict : il a réussi sans cesse à faire des liens, d'*intelligere* tout le monde. C'est très stratégique, ça va de sa façon de se placer pendant les repas, de faire passer une information qui n'est pas passée, de prévenir une crise qui n'est pas arrivée, de résoudre avec le temps qu'il faut une catastrophe, de savoir anticiper une dépense… D'ailleurs, au péril de son écriture. Et il s'est rendu compte à un moment que c'était nécessaire pour lui d'interrompre ça, parce que ça demande une énergie…

A.F. — Son écriture a aussi cherché certaines fois à combler des manques…

R.C. — Tout à fait. Il a fait une sorte d'écriture instrumentaliste qui, pourrait-on dire, remplissait les devoirs des Récits de Naissance. Souvent je luis ai dit qu'il faudrait qu'il fasse une pièce qui n'ait rien à voir, qui ait ses propres règles artistiques. Mais en même temps, je crois qu'il a fait comme nous : il s'est mis au laboratoire de l'écriture. Il y a deux personnes que j'ai vues grandir : c'est lui et Annie. Lui, je l'ai vu par cette série de petits exercices d'écriture, prendre conscience des défauts, des qualités, de ce que pourrait être le travail de l'écrivain ; et Annie, dans une sorte d'assurance de son travail de metteur en scène. J'ai vraiment pu voir ses premières expériences qui étaient des balbutiements et l'affirmation de ses modes de jeu, comme à Rennes, l'affirmation d'une esthétique. Moi j'ai été frappé par les qualités des personnes quelles qu'elles soient, depuis le début. Même quelqu'un comme Jean-Michel Rabeux avec qui je n'ai eu aucune relation particulière, j'ai trouvé qu'il a joué le jeu de façon magnifique. Ce qu'il a fait était superbe sur le plateau. Très vite, il a joué le jeu, il a pigé. Adel Hakim aussi. Quant aux acteurs, ce sont eux les héros, plus que les auteurs et les metteurs en scène. Ils ont tramé le tissu de cette histoire et trimé comme des malades pour faire que ça existe. J'ai rarement vu des acteurs qui étaient disponibles à ce point-là, c'était même troublant. Des acteurs dans tous les coins, en train de faire de la gym, de répéter un texte, de se changer… Et tout ça avec le même plaisir. Là aussi – qualité de Roland – il savait choisir des perles,

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

mais il savait surtout les mettre en relation. Là aussi, le père Deleuze a raison : ce sont les rapports qu'il faut inventer.

*

ENTRETIEN AVEC JULIE BROCHEN

Propos recueillis par

Alexandre Koutchevsky et Marine Bachelot

Paris, Cartoucherie de Vincennes, le 18 mars 2002.

Julie Brochen, metteur en scène de la compagnie Les Compagnons de jeu, à la tête du Théâtre de l'Aquarium à la Cartoucherie de Vincennes, à l'époque de l'entretien, a participé avec le Théâtre de Folle Pensée aux Nouveaux mondes *(1998/Naissances 7) à Nîmes. Cette étape des* Naissances *comprenait une grande part de textes sud-américains et espagnols. Les spectacles de Julie Brochen, Robert Cantarella ou d'Annie Lucas, les trois metteurs en scène de cette étape Naissances, étaient joués dans plusieurs théâtres et lieux de Nîmes.*

Jour plutôt maussade et pluvieux. Les pelouses sont très vertes à la Cartoucherie. Nous avons rendez-vous au Théâtre de l'Aquarium, il est onze heures. En attendant Julie Brochen, nous visitons les deux très beaux espaces du petit et du grand théâtre. Le lieu semble en transition, à peine installé. On se met dans la cuisine. Un bruit de fond aigu venu d'un chantier, ou d'une machine ? Quelques allées et venues lors de l'interview. On est installés autour de la grande table. Du café dans des petits verres de cantine.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Alexandre Koutchevsky. — Première question : on voudrait savoir comment vous êtes arrivée dans les *Naissances*, comment vous êtes entrée dans cette aventure.

Julie Brochen. — À l'invitation de Roland Fichet. Il m'a proposé de venir à Nîmes pour monter des textes sud-américains. Ce chapitre des *Naissances* s'appelait *Naissances/Nouveaux mondes*. Roland m'a fait cette proposition ; j'ai répondu que j'étais intéressée par la démarche des *Naissances* bien sûr, et aussi par son écriture à lui. Ma condition, si j'en ai posé une, c'était de venir en tant que metteur en scène, mais aussi en tant qu'actrice et de jouer un de ses textes, *Les voix de Jeanne*, extrait des *Petites Comédies Rurales*. Robert Cantarella et moi, nous nous sommes partagé les textes sud-américains, et avons travaillé ensemble dans le théâtre municipal de Nîmes pendant trois semaines.

A.K. — Vous êtes déjà là en 1996 dans les *Conversations* de Saint-Brieuc[735]…

J.B. — La rencontre avec Roland est encore plus lointaine que 1996. On s'est rencontrés en 1988 ou 1989 je crois. Et j'étais à Avignon à la première *Nuit des Naissances*[736], en tant que spectatrice.

Marine Bachelot. — Quelles ont été vos impressions de spectatrice face à *La nuit des Naissances* à Avignon ?

J.B. — *La nuit des Naissances* c'était un vertige, un vertige qui durait toute une nuit ; j'ai vu des gens passer les caps successifs de la fatigue, ils inventaient ensemble une autre sorte de convivialité, une autre forme d'échange. Au bout de la nuit le public était ravi, et on pouvait lui dire n'importe quoi, je crois qu'il l'aurait fait, il était devenu partie intégrante du spectacle. Puisqu'il y avait un cheminement assez long pour voir chaque petite forme, et puis des formes plus

[735] Les *Conversations* sont des séminaires et rencontres qui se sont menés parallèlement aux spectacles des *Naissances*, tout au long de l'aventure de dix années. Ils regroupaient des gens de théâtre et parfois d'autres métiers (scientifiques, philosophes), sur des questions et thèmes donnés.
[736] La *Nuit des Naissances* a été jouée en juillet 1993, à La Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Il s'agissait d'une reprise du spectacle *Récits de Naissances* (1993/*Naissances* 2) créé à La Passerelle, Scène nationale de Saint-Brieuc.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

longues. Au bout de ce cheminement il y avait beaucoup de fatigue physique, qui faisait que tout à coup on était plus contemplatifs ; une espèce de « lâcher prise » qui ressemble à celui qu'on demande aux acteurs, dans le contrôle de soi.

A.K. — Et sur la proposition de 1998 ? Vous connaissiez le principe : il y a plusieurs metteurs en scène, plusieurs textes. Alors vous faites comment ? Vous arrivez et vous lisez tous les textes avant ?

J.B. — Les règles du jeu étaient données au départ. Je crois qu'Annie Lucas avait commencé à travailler en amont à Saint-Brieuc avec les acteurs, elle avait donc déjà fait ses choix de textes. Robert Cantarella et moi nous sommes arrivés, nous avons travaillé une journée ou deux, on a tout lu, et on était censés se partager les textes, dire :« Qu'est-ce que je prends à mon compte ? », « Qu'est-ce que tu prends toi ? », « Qu'est-ce qu'on prendrait ensemble ? », tout était possible. Il y avait des problèmes d'urgence, et l'urgence n'est pas toujours bonne. C'est très bien de faire les choses « vite et mal » comme disait Vitez ; dans l'appréhension des textes, c'est vrai que ça aurait mérité un peu plus de travail de préparation, notamment au niveau de la traduction. Il y avait de bons traducteurs qui s'en étaient emparés, mais c'était une telle somme de travail, cette pile de textes à traduire… Il y avait notamment un texte de Rodrigo Garcìa, *Vous êtes tous des fils de pute*, dont l'exergue n'était pas traduite. Ce texte-là c'était vraiment étrange, j'ai commencé à le regarder, et il m'a tellement énervée dans sa note d'intention, que dans un premier temps je ne l'ai même pas lu. Il y avait deux, trois pages provocantes à l'adresse des metteurs en scène, les mettant au défi de monter le texte. J'ai lu ces trois pages et j'ai mis le texte de côté. Puis finalement j'y suis revenue, j'ai lu le texte, je l'ai relu et relu. Et c'est celui que j'ai préféré au bout du compte, et que j'ai monté[737]. La rencontre avec Rodrigo a été belle et importante pour moi. Il est venu à Nîmes, il a vu le travail, on a beaucoup parlé, et puis on s'est écrit. Il avait écrit le texte *Vous êtes tous des fils de pute* à partir d'un poème de Pasolini, qu'il avait mis en exergue, et qui n'a pas été traduit. Et donc qui n'existait pas dans le manuscrit qu'on avait pour travailler. Il terminait sa note d'intention très provocante en disant « c'est à travers ce texte-

[737] *Vous êtes tous des fils de pute* de Rodrigo Garcìa a été mis en scène à Nîmes par Julie Brochen, avec Massimo Bellini, Maria Bergès, Pierre Blain, Priscille Cuche, Jeanne François, Olivier

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

là que j'ai écrit le texte qui suit ». À ce moment-là, Massimo Bellini, acteur dans cette troupe des *Naissances*, est allé chercher le poème de Pasolini, l'a traduit pour nous, et l'a remis dans le manuscrit. C'était précieux parce que sans ce texte-là on n'aurait pas abordé le travail de la même manière. Le choix des textes était difficile à faire. Il y a quelque chose d'amoureux entre soi et un texte que l'on veut travailler, il ne faut pas que le choix soit trop volontaire… Le texte doit nous choisir aussi. Donc mis à part le texte de Rodrigo que j'avais choisi, les autres étaient des découvertes. Comme on était dans une situation d'urgence, la règle du jeu impliquait aussi de se mettre un peu péril, de découvrir un texte sans savoir ce qu'on allait y chercher, avec des acteurs qui étaient très sollicités par nous tous. Ils travaillaient du matin au soir d'une façon frénétique, effrénée, donc ils étaient très fatigués. Il leur fallait travailler sur la fatigue, sur le dépassement de soi, ils devaient faire beaucoup de choses en peu de temps, beaucoup d'écritures différentes, cette immersion totale qui était demandée par les *Naissances* était difficile à gérer pour eux je crois, et pour nous aussi, de fait.

A.K. — Vous arrivez dans les *Naissances*, et les acteurs on ne les choisit pas non plus. Ça vous pose problème cette règle du jeu ?

J.B. — Non, pas vraiment. La troupe des *Naissances* avait quelque chose de vivant, n'était pas refermée sur soi, c'était un groupe d'acteurs très motivés. C'était plutôt bien d'arriver avec une équipe déjà là. De toute façon la démarche des *Naissances* ce n'est pas d'arriver avec son monde, c'est de rentrer dans un autre monde. Découvrir d'autres textes, se confronter à d'autres façons de travailler… Robert Cantarella et moi nous nous sommes beaucoup amusés à travailler ensemble. *A priori* quand on réunit deux metteurs en scène dans un même lieu avec les mêmes acteurs, ça a toutes les chances de mal se passer. Là , au contraire c'était très intéressant, on ne s'est pas du tout dérangés, on coexistait dans nos différences. Robert a une volonté de travailler d'une façon expérimentale, c'est-à-dire qu'il ouvre le champ de travail des *Naissances* et travaille sur le matériau humain comme sur le matériau textuel. Il est dans une recherche constante de ce qu'il essaie de dégager du mystère du texte. Et il a une intelligence très grande sur le texte et sur sa lecture personnelle. Et moi j'aime

---

Hussenet, Laurent Javaloyès, Monique Lucas, Laurent Meininger, Alain Meneust, Élise Roche, Delphine Simon, Paul Tison, Charlie Windelschmidt.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

beaucoup aussi m'adresser à l'intelligence des acteurs — pas seulement les considérer comme des marionnettes et faire des mises en place… Nous étions sur un terrain commun, avec un échange possible. Avec lui il n'y avait pas de réelles frontières entre l'art de l'acteur et l'art du metteur en scène. La coexistence dans le Théâtre municipal a été très riche, on a même réussi à faire un texte dans la piscine[738] ensemble, un texte de Philippe Minyana, *Reconstitution* [739]. Dans cette piscine, nos effets lumières étaient différents et c'était très intéressant de voir comment cette coexistence rythmait l'ensemble, créait des contrastes et des choses en rupture très belles.

M.B. — Est-ce que vous pouvez décrire précisément ce qui se passait au début du parcours, dans l'espace de la piscine que vous partagiez avec Cantarella ? Sur l'imbrication de vos mises en scène…

J.B. — Il y avait cette première partie commune, avec le texte de Alejandro Tantanian, le texte de Rodrigo Garcìa, joués dans une sorte de piscine, et le texte de Minyana. Les techniciens, l'équipe technique[740] de Folle Pensée — qui étaient de vrais artistes, des artisans-artistes — avaient transformé le théâtre, ils avaient fait un travail formidable avec très peu de moyens, ils l'avaient inondé. Et cette première partie se situait dans le théâtre inondé. *Essai sur la peste* de Tantanian[741] était mis en scène par Robert Cantarella, le Rodrigo Garcìa c'était moi, et le travail sur le texte de Minyana, *Reconstitution*, était une confrontation de nos deux lectures : avec les acteurs Robert avait fait un travail vidéo de reconstitution de l'image dont parle Minyana dans son texte, qui était projetée sur le rideau de fer ; nous, on avait travaillé sur une sorte de lecture/mise en espace/mise en scène du texte de Minyana, avec une équipe masculine et une équipe féminine qui

---

[738] Comme Julie Brochen l'explique juste ensuite, la grande salle du Théâtre de Nîmes avait été transformée en piscine, pour les besoins du dispositif scénographique.

[739] *Reconstitution* de Philippe Minyana, texte reçu au Théâtre de Folle Pensée en 1996, a été mis en scène à Nîmes par Julie Brochen et Robert Cantarella. Avec : Massimo Bellini, Maria Bergès, Jeanne François, Monique Lucas, Élise Roche, Delphine Simon, Charlie Windelschmidt.

[740] L'équipe technique de Folle Pensée était composée à Nîmes en 1998 de : René Delcourt, assisté de Yannick Noblet (scénographie), Maurice Srocynski (éclairagiste et régisseur général), Nicolas Hénault (régisseur). Ils étaient assistés des techniciens du Théâtre de Nîmes : Antoine et Guilhem Rater (régisseurs son), Philippe Brun, Guy Canonge, Walter Cavens, Roger Martinez, Claude Untersinger, François Varréon (régisseurs).

[741] *Essai sur la peste* de Alejandro Tantanian (Argentine), mis en scène par Robert Cantarella. Avec : Annie Lucas, Charlie Windelschmidt, Massimo Bellini, Maria Bergès, Pierre Blain, Priscille Cuche, Jeanne François, Olivier Hussenet, Laurent Javaloyès, Monique Lucas, Laurent Meininger, Alain Meneust, Élise Roche, Delphine Simon, Paul Tison.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

permutaient. C'est-à-dire que les personnages de *Reconstitution* étaient soit des hommes, soit des femmes, avec des appréhensions du texte très différentes selon les équipes. Après le rideau de fer s'ouvrait et ça se scindait en deux parcours, celui de Robert et le mien. Donc le public se partageait et faisait une sorte de vrille autour du théâtre. Il fallait revenir deux fois pour voir les deux parcours. C'était simultané, avec deux chemins différents.

M.B. — Ça se passait dans le seul théâtre de Nîmes ? Ça n'allait pas dans d'autres lieux aussi ?

J.B. — C'était dans le théâtre, mais dans tout le théâtre. *Les voix de Jeanne* étaient installées au grenier, une salle de répétition, une sorte de salle de danse, en haut. Il y avait le studio, il y avait la petite cour où se jouait *Changement de style*[742], une petite cour avec des ateliers de construction de décors autour, et un arbre qu'on avait peint, le tronc était à moitié peint, et un lit d'hôpital. Dans le parcours de Robert, il y avait le balcon du théâtre, c'était très beau, une sorte de plongeoir au-dessus du vide, où la comédienne était suspendue, face au théâtre vide. Tout le théâtre était occupé, même les dessous en fait, sur le grand plateau Robert avait enlevé les trappes et il faisait jouer les acteurs dans les dessous. Ça jouait partout. C'était très beau ça, d'éventrer le théâtre et de l'occuper complètement. Ça impliquait le cheminement du public, qui découvre le théâtre autrement, comme monde, comme cité ; c'est en tout cas très beau de faire venir les gens sur le plateau, dans les dessous.

M.B. — En tant que metteur en scène — parce que vous étiez aussi comédienne dans *Les voix de Jeanne* —, vous suiviez le parcours ? Vous étiez aux lumières aussi ?

J.B. — Non je n'ai pas fait les lumières, mais je n'ai pas pu résister à travailler sur la conduite, c'est une nécessité pour moi, les temps enregistrés c'est moins sensuel que les temps qu'on fait soi-même. Il y a quelqu'un qui fait sublimement les lumières aujourd'hui, c'est François Tanguy au Radeau, et il le fait en lumières manuelles. C'est bien de pouvoir quand on est metteur en scène garder un tout petit cordon, un petit lien avec le plateau en étant à la lumière et en

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

respirant avec les acteurs. Peut-être que c'est mon cœur de comédienne qui parle, mais on a toujours envie d'être à l'endroit du plateau, parce que c'est là qu'il y a le danger de la représentation, et le péril on a envie de le partager. Donc être aux lumières c'est trembler avec les acteurs. En fait, juste après *À distance*, le texte de Borja Ortiz de Gondra[743], je partais à toute vitesse parce que je devais m'équiper pour jouer *Les voix de Jeanne*, j'avais un harnais à mettre et je devais m'accrocher pour être en place. J'étais toujours un peu essoufflée mais je l'ai fait, et je n'ai pas raté non plus une miette des spectacles d'après, je partais de nouveau en vitesse pour aller rejoindre la cour et assister au dernier spectacle. Par contre, je n'ai pas eu le temps malheureusement de faire vraiment le parcours de Robert. J'avais très envie mais je ne pouvais pas, on jouait ensemble et simultanément. Un jour on s'est réunis dans le théâtre avec les acteurs en se disant : « On va le jouer pour nous. » Puis il y en a certains qui étaient trop fatigués qui n'ont pas voulu, donc on a abandonné. J'ai vu certaines choses, tout le monde a vu *Changement de style* par exemple, j'ai vu le spectacle de Robert en haut sur le ponton, le saut dans le vide, j'ai trouvé ça très beau.[744] Mais je n'ai pas tout vu. Il y en a un sur le plateau que je n'ai pas vu par exemple, je l'ai vu en répétition par bouts.

M.B. — Pour revenir aux modes de travail propres aux *Naissances*, vous aviez dit sur votre travail sur le *Décameron des femmes* : « *J'aime que les projets se fassent d'eux-mêmes, vivent leur vie à leur propre rythme. On peut toujours arriver avec des présuppositions, des idées fortes, mais ce que j'aime sur un vrai chantier théâtral, c'est qu'elles deviennent des hypothèses à vérifier, comme de la matière dont on éprouve la qualité de résistance ou de transparence, et que finalement les choses s'imposent d'elles-mêmes.* » Est-ce que c'est quelque chose que vous avez pu ressentir sur les *Naissances* ?

J.B. — Oui, je crois que oui… Mais à ceci près que pour explorer vraiment, il faut du temps. Or le temps des *Naissances*, c'est entre les différentes *Naissances* que ça se passe. Et ce temps-là je ne l'ai pas partagé avec eux, puisque mon

---

[742] *Changement de style*, texte de Carlos Liscano (Uruguay), mis en scène par Julie Brochen avec Massimo Bellini, Paul Tison.
[743] *À distance* de Borja Ortiz de Gondra (Espagne), mis en scène par Julie Brochen avec Massimo Bellini, Maria Bergès, Jeanne François, Monique Lucas, Élise Roche, Delphine Simon, Charlie Windelschmidt.
[744] *Dernière lune* de Patricia Zangaro, mis en scène par Robert Cantarella. Avec : Massimo Bellini, Monique Lucas, Élise Roche, Olivier Hussenet, Alain Meneust.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

intervention a été très ponctuelle et qu'elle n'a pas été relayée par d'autres, que ça n'a pas été une continuité. J'aurais pu appliquer cette pensée-là — parce que c'est ce que je crois, c'est ce que je cherche — si j'avais participé aux dix ans. Et si j'avais éprouvé la durée de ces *Naissances*. Or pour moi ça a été une opération commando d'un mois à Nîmes — je pensais que ce serait dans le chaud, mais on a eu très froid, parce qu'il y a eu des inondations. Nous pensions que l'idée d'inonder le théâtre ce serait aussi une façon de rafraîchir les acteurs, qui en fait ont eu très froid dans cette grande piscine. Je me souviens en tout cas d'un temps très délimité, d'une urgence, d'une règle du jeu qui jouait sur la tension des nerfs. Je crois que chaque projet a sa durée. Celui-là n'aurait peut-être pas eu cette durée-là, si par exemple j'avais rencontré Rodrigo Garcìa d'une autre façon. Peut-être que le temps du projet et de la maturation sur son texte n'auraient pas été les mêmes, mais il se trouve que c'est comme ça que je l'ai rencontré. Les conditions étaient préalables, dans les *Naissances*. Alors qu'à mon avis, les conditions, c'est le projet qui les invente, c'est le texte lui-même qui les appelle. Le *Décameron des femmes* ça a été extrêmement rapide. La rencontre s'est faite, la chose s'est faite d'elle-même, et ensuite le spectacle a duré trois ans, mais tout a été déterminé par ce premier mois de travail ; lors d'un premier filage, nous avions, si je ne me trompe pas, quatre heures et demie de spectacle. Nous avons retravaillé trois années consécutives, le spectacle faisait environ deux heures. C'étaient chaque fois des versions, des re-créations différentes, en fait. Donc je crois qu'il y a des spectacles qui demandent énormément de temps et de préparation, pour naître, et puis d'autres qui ont besoin d'être brusqués. J'ai travaillé avec des Russes du Théâtre d'art de Moscou, qui s'appelaient Kaliaguine et Vertinskaia, j'ai travaillé quatre ans avec eux, puis plus récemment avec un autre metteur en scène Russe qui compte énormément pour moi, Piotr Fomenko. Les Russes disent qu'un spectacle c'est un peu comme une grossesse. Ils ont un temps très long de répétition. Notre temps de répétition en France est mesuré, formaté, c'est très rare de répéter plus de deux mois. Les Russes peuvent travailler un an, deux ans.

A.K. — Et l'idée de la co-mise en scène, très précisément avec Cantarella, elle est venue comment ?

J.B. — Ce n'était pas décidé, c'était un désir, on avait envie tous les deux de ce texte de Minyana. On l'a fait très différemment : lui était dans la

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

« reconstitution » de l'image, son travail sur l'image était magnifique, et moi j'avais envie de travailler une lecture du texte avec des pupitres, le long du rideau de fer où était projeté le film de Robert.

A.K. — Vous travailliez ensemble, ou chacun dans votre coin ?

J.B. — Chacun dans notre coin.

A.K. — Sans savoir ce que faisait l'autre ?

J.B. — Oui, sans savoir ce que faisait l'autre. Il m'en parlait mais je ne suis pas allée voir, il n'y avait pas le temps pour ça. On ne passait pas, ne serait-ce qu'une heure par jour au café, pour parler de ce qu'on faisait. On faisait. On était complètement dans l'acte en fait, pas dans la réflexion, mais dans l'acte. Donc il n'y avait pas de maturation, ni de suite après, ni de synthèse. Il y avait une sorte de chose qui était donnée, qui était livrée comme ça.

A.K. — Et la piscine ? À part rafraîchir les acteurs, quelle était l'idée ?

J.B. — On a travaillé sur cet espace commun dans *Essai sur la Peste*. C'était très beau d'avoir une sorte de mer à Venise dans dix mètres, il y avait cette idée d'inonder le théâtre, parce qu'on avait envie que les gens entrent, que la lumière soit très basse et qu'ils ne reconnaissent pas le théâtre. Il y avait une volonté évidente de notre part de les perdre en tout cas — comme on était un peu perdus nous-mêmes dans les textes sud-américains, parce que notre culture est plus cartésienne. La lecture des textes sud-américains nous plonge dans les *ex-voto*, dans l'excès, dans une chose picturale, différente, des couleurs différentes, une façon de parler différente. Donc il fallait qu'on arrive à se perdre nous-mêmes dans cette autre culture, dans cette autre langue. Puisqu'on partait du français, traduit vite, il fallait qu'on retrouve la langue originale, originelle, du « Nouveau monde ». Au lieu de faire rentrer le Nouveau Monde dans le nôtre, on voulait partir à la découverte, défricher un « Nouveau Monde » en y allant presque physiquement. C'était une façon de perdre les gens, de les mettre dans le noir, et puis qu'ils entendent des bruits d'eau et qu'ils marchent même dans l'eau. On s'était dit que dans la Feria nîmoise, ce serait bien qu'on entende l'eau, que l'on soit vraiment perdu dans cet espace immense, qu'on entende les textes de Tantanian et de Garcìa dans cet espace. On faisait aussi travailler une chanson qui

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

était très belle, de sainte Thérèse d'Avila, en espagnol. Ils chantaient tous à mi-voix, dans le noir, et c'était comme une vision d'exode, une peuplade, une communauté qui arrivait comme ça… Le fait d'être dans le noir change la voix des acteurs, ça a produit des choses magnifiques. Laurent Javaloyès[745] avait aussi écrit une chanson magnifique qu'il chantait, *La chanson du boucher*, une chanson très gaie et désespérée à la fois, les corps étaient dans l'eau, flottants, comme une sorte de ravage, de Pompéi, mais ce n'était pas de la lave, c'était de l'eau... L'idée de l'eau est venue grâce à Robert, elle s'est de plus en plus intensifiée, de plus en plus chargée, c'était très beau, ça mettait à mon avis les acteurs dans une situation très juste, même si c'était très dur. C'était très juste et très fort de travailler sur la matière même de l'eau, confrontés comme nous l'étions aux textes sud-américains. Les textes s'écoutaient, s'entendaient autrement. Les tremblements de terre, les séismes, la violence sud-américaine d'un côté. Et de l'autre, la fête, la musique, l'urgence et la vie… La mort est là, omniprésente dans les textes, le sexe, l'érotisme brutal — qu'on avait un peu dans la Feria. On est marqué par ce qu'on peut vivre quand on va là-bas, et il fallait travailler sur ces éléments, notamment pour le texte de Rodrigo. Jeanne François, une très belle actrice, jouait un morceau du texte de Garcìa avec Paul Tison, « Le café Majestic », et elle le disait comme un souvenir. Paul enlevait son t-shirt et fouettait l'eau. Au début pour l'empêcher de parler, et puis par jeu. On avait inventé ça à la lecture : Jeanne a cette nature magnifique de buter sur les mots, ce côté un peu dyslexique, donc j'avais travaillé sur le fait que quelqu'un l'empêche de parler. C'était très drôle, et en même temps d'une grande brutalité parce qu'il fouettait l'eau, il la fouettait, elle était arrosée, elle riait parce qu'elle était de plus en plus trempée donc ça se terminait en fou rire. C'était un de mes moments favoris. Delphine Simon et Jeanne François, c'étaient pour moi deux rencontres fortes, elles étaient superbes toutes les deux. Il y avait un moment où Delphine Simon parlait la tête sous l'eau, elle disait son texte comme en apnée…

A.K. — Par rapport au fait que ce soient beaucoup de textes sud-américains, est-ce qu'il était nécessaire d'avoir une certaine connaissance de la culture sud-américaine ? Il y a des textes qui à la lecture semblent un peu bizarres…

[745] Laurent Javaloyès, acteur des Lucioles décédé en 1999, avait marqué les *Naissances* de sa présence.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

J.B. — C'est sûr. C'est comme les peintres, les poètes qui ramènent de certains voyages des sources d'inspiration. Je ne pense pas que je serais allée chercher des textes sud-américains si les *Naissances* ne me l'avaient pas proposé. Ça demande un travail de recherche, d'implication de soi dans une culture qui n'est pas la sienne.

M.B. — Et vous avez eu des réactions -vous avez parlé de Rodrigo Garcìa- des auteurs par rapport aux mises en scène ? Là j'ai par exemple, j'ai Borja Ortiz de Gondra qui, dans une rencontre, dit : « *En ce qui concerne* À distance, *Julie Brochen a complètement déstructuré le texte. J'ai été surpris de ne pas retrouver ce que je voulais rapporter, mais il y avait le sens et la matière que j'avais écrit* ».

J.B. — Lui a dit une chose qui m'avait vraiment beaucoup touchée, parce que j'aime beaucoup le travail de Pina Bausch. Il a travaillé en collaboration longtemps avec elle, me disait-il, et il avait retrouvé quelque chose de Pina Bausch dans le spectacle. Ça me touche d'autant plus que j'ai une admiration réelle pour elle. Si on voit les traces de cette admiration-là dans ce que je fais tant mieux. C'est vrai que je l'avais déstructuré complètement ce texte, mais c'était ma façon d'entrer dedans.

M.B. — Ça se matérialisait comment, cette déstructuration ?

J.B. — Je l'avais scindé dans l'espace et puis j'avais stratifié des conversations entre différents personnages dans un temps simultané. C'est-à-dire qu'il y avait une sorte de veillée funèbre, il y avait une fête dans une petite maison, il y avait trois femmes qui rentraient, un couple qui se poursuivait, un homme qui jouait de la guitare, une sorte de maison collective… C'est vrai que ce n'était pas se mettre au service d'une écriture telle quelle, mais se mettre peut-être trop en avant, me servir du texte comme matériau.

A.K. — Vous aviez une connaissance, une appréhension déjà de la culture sud-américaine ?

J.B. — Non. je ne connaissais pas très bien. Tout ce qui était Espagne et Amérique du Sud, j'étais très vierge, très profane. Je me suis laissée guider par cette expérience, et je me suis mise au service de chacun des textes avec un même sentiment de découverte.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

A.K. — Vous aviez une connaissance de l'espagnol, pour travailler sur les textes?

J.B. — Malheureusement non, je ne parle pas espagnol du tout, heureusement Massimo Bellini qui était acteur dans la troupe le parle couramment. C'est-à-dire qu'on avait les versions en espagnol, et c'est à partir des textes en espagnol qu'on a travaillé. La question n'était pas de retrouver la musique, puisque notre musique à nous, dans notre langue, n'a rien à voir avec la musique de la langue espagnole. J'ai travaillé sur un texte allemand pendant trois ans, le *Penthésilée*, et j'ai travaillé sur sa traduction française par Gracq quand je l'ai monté: Gracq a traduit de manière à réinventer Kleist, il s'est éloigné du texte original dans la traduction, mais il a créé un langage poétique français qui à mon avis est en lien avec ce que Kleist a écrit.

A.K. — Est-ce que vous pourriez revenir un peu sur cette expérience, celle de jouer *Les voix de Jeanne* ? Pourquoi vous choisissez celui-là parmi les textes de Roland ?

J.B. — Parce que ce texte me touche particulièrement. À la lecture, il m'a bouleversée et j'avais envie de le jouer. Les *voix de Jeanne* c'était comme un éclair, j'avais envie de le dire, j'avais envie de l'apprendre, j'avais envie de le livrer, de me livrer dedans. Il se trouve qu'Annie Lucas l'avait déjà mis en scène dans les *Petites comédies rurales* et qu'il faisait partie de son montage de textes repris à Nîmes. Donc quand j'ai demandé si je pouvais jouer le texte, il était déjà prévu. Et puis après réflexion, Roland a pensé que ça serait très bien d'avoir deux versions des *Voix de Jeanne* [746]. La chose étrange, c'est qu'on ne s'est pas vues l'une et l'autre. J'ai vu la mise en scène d'Annie après l'avoir joué, parce que ça me troublait de la voir avant.

M.B. — Qu'est-ce qui différait dans les deux mises en scène ?

[746] *Les Voix de Jeanne* de Roland Fichet a donc été mis en scène par Julie Brochen dans le cadre des *Nouveaux mondes* à l'Odéon de Nîmes. Avec : Julie Brochen, Massimo Bellini, Pierre Blain, Olivier Hussenet, Laurent Javaloyès, Laurent Meininger, Alain Meneust, Paul Tison, Charlie Windelschmidt. Le même texte, mis en scène par Annie Lucas, se jouait à Nîmes dans un autre lieu à Nîmes, avec pour interprète Monique Lucas.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

J.B. — Tout à coup quand un texte s'ouvre, il accueille l'univers de la tête qui le prend. Par exemple, Monique Lucas était assise sur une chaise qui tournait, alors que moi j'étais dans une campagne, j'étais dans un chemin de traverse avec au bout une averse qui me tombait dessus. J'avais aussi demandé aux techniciens — là encore ils avaient été formidables — de travailler sur cette idée du harnais, comme quand on attache les chiens de chasse à des sangles et des filins d'acier, pour que le personnage ne puisse pas courir : elle veut fuir mais ne peut pas. Dans la mise en scène d'Annie, les voix des *Voix de Jeanne*, c'est le personnage tout seul qui parle. Moi j'avais imaginé une horde, non pas de chiens mais d'hommes, qui poursuivait le personnage de Jeanne dans le chemin de traverse. C'était dans le noir avec des lampes torche, il y a une femme qui marche sur un chemin de terre, et puis ces voix qui disaient : « Viens viens et déshabille-toi, fais ceci fais cela. » Et petit à petit elle sait qu'elle est prise, qu'elle est suivie, elle veut courir et elle est accrochée à un harnais, à un filin, il pleut et elle court dans la boue, voilà. Il y avait aussi un acteur, Olivier [Hussenet], qui était au piano et qui faisait une sorte d'accompagnement qui la faisait courir, courir et à la fin, tout à coup, elle est écartelée. C'était violent et drôle. Il est brutal et il est drôle, ce texte.

A.K. — Et la mise en scène où jouait Monique, c'était quoi ?

J.B. — C'était dans un endroit fermé, comme dans un donjon, une femme sur une chaise, dans une sorte de folie, une femme qui aurait toutes ces voix à l'intérieur, une femme qui serait le creuset de toutes ces existences féminines, de toutes ces voix.

A.K. — De façon plus générale, pour revenir sur le principe des *Naissances*… C'est un système de commandes de textes à des auteurs vivants. Est-ce que vous c'est quelque chose qui vous attirait dans cette aventure, le fait que ce soient des auteurs contemporains vivants ? Ou êtes-vous venue parce que le système vous plaisait comme tel ?

J.B. — Est-ce que je l'aurais fait avec des textes dits « classiques » ? Est-ce que je l'aurais fait avec d'autres textes que ceux d'auteurs vivants ?

A.K. — Et même par rapport à vous, c'est une question plus générale, est-ce que c'est quelque chose qui vous tient à cœur, comme à Roland, de jouer les auteurs contemporains ?

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

J.B. — Je ne me caractérise pas en tant que metteur en scène par la défense exclusive en tout cas des écritures contemporaines. Je veux les défendre comme tout le monde devrait les défendre, comme une partie intégrante du répertoire mais je me situe un peu contre le débat classiques/modernes, à mon avis c'est un faux débat; ça n'a pas de sens dans la mesure où le théâtre est un art contemporain par excellence, dans la mesure où ce qu'on fait, on le fait aujourd'hui. Qu'on prenne Sophocle, Kleist, Euripide ou des textes qui ne sont pas encore écrits, dans la mesure où on le fait aujourd'hui, avec des acteurs d'aujourd'hui, le spectacle sera présent dans la mémoire vivante des gens qui viennent le voir. En ce moment je travaille avec le plus grand intérêt sur un texte de Tolstoï, et je crois que ça rejoint complètement l'intérêt fondamental que j'ai eu par rapport au texte de Rodrigo ou de Roland sur cette expérience-là. L'entreprise de Roland je la trouve belle dans la mesure où il défend l'écriture vivante et qu'il y avait ce projet de faire des débats, des discussions par rapport à l'écriture. Il n'y a pas d'auteur dans mon équipe, mais je travaille avec Fanny Mentré, avec Gildas Milin, c'est des compagnons de route de dix ans, et qui conduisent leur propres projets. Ça ne veut pas dire que je n'ai pas envie de jouer leurs textes, j'ai joué un texte de Fanny. Il y a des ponts, il y a des échanges, mais je ne me l'approprie pas.

A.K. — Ce n'est donc pas une priorité, l'écriture contemporaine.

J.B. — Non, et puis ce n'est surtout pas moi. C'est-à-dire que je ne me sens pas capable d'écrire je crois. Je me sens capable de lire et je peux lire tout ce qu'on me donne à lire. D'ailleurs je lis énormément depuis trois ans, je n'arrête pas de lire de l'écriture contemporaine.

M.B. — Je vais peut-être vous demander pourquoi vous n'avez pas continué avec les *Naissances* ?

J.B. — *(Rire)* On ne me l'a pas demandé. J'étais très contente de faire Nîmes. La question serait : « est-ce que si Roland me l'avait reproposé, j'y serais retournée ? ». Je ne sais pas…

A.K. — Robert Cantarella parle beaucoup, quand il parle des *Naissances*, lui qui est là depuis le début, de la notion d'atelier, de laboratoire. C'est un endroit où il essaye des choses qu'il ne fera pas ailleurs, où il ne ressent pas d'obligation…

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

J.B. — Pour moi dans la notion d'atelier, il y a l'idée de la durée. Un laboratoire, aussi, c'est un endroit où on expérimente. Je ne peux pas en parler au même titre que Robert qui lui a vécu la durée de ces *Naissances*. Moi j'ai vraiment été une sorte de satellite, j'ai traversé la longue route des *Naissances* avec beaucoup d'intérêt et de plaisir, mais je n'ai pas éprouvé cette sensation de finalisation du travail, de retrouvailles, et de continuité, qu'on peut avoir dans un atelier. Pour moi l'atelier ce n'est pas une chose ponctuelle. Je comprends ce que veut dire Robert, mais moi je ne l'ai pas vécu comme ça. Je n'ai pas vécu l'aspect expérimental que je vis dans mon travail… Là c'était vraiment se mettre au service d'un propos, le nourrir et le défendre, et l'incarner, ce propos. Mais c'était très militant d'une certaine manière, c'était vraiment comme un engagement. Je n'aime pas le terme efficacité, mais je suis forcée d'admettre que ce que j'ai fait à Nîmes était très efficace dans certains choix, c'est-à-dire qu'on pensait très vite, on travaillait très vite et on produisait, on a produit des choses. Je ne me suis pas dit « je vais chercher, et si je ne trouve pas je continue à chercher… » Parce que ce qu'on cherche, on ne le livre pas. Quand le public arrive, ce n'est pas du tout une répétition ou une expérimentation. Quand le public arrive il doit voir un objet théâtral, quelque soit l'objet devant lui. Et c'étaient des objets, c'étaient des constructions, chacun mettait sa pierre, et c'étaient vraiment des spectacles, des formes qui étaient proposées. Ce n'était pas une absence de formes, pas une question ou un questionnement.

A.K. — Vous vous êtes sentie obligée d'aller justement dans la production d'effets de mise en scène ?

J.B. — Oui et non. On était très libre, on n'était pas forcé, on se forçait nous-mêmes, il n'y avait aucune censure, aucune exigence, si ce n'est la nôtre et celle des acteurs. Mais personne ne s'est dit : « Il faut absolument que j'y arrive » ; c'est pour ça qu'on n'était pas dans une dynamique de résultat, on était dans une liberté totale mais il se trouve qu'on savait qu'il y avait un rendez-vous avec le public et qu'on était obligés d'être au rendez-vous. Si les *Naissances* s'étaient produites sans rendez-vous avec le public, l'esprit aurait changé. Mais là en l'occurrence c'est très clair au départ. On a trois semaines, les billets sont vendus, ce n'était pas gratuit, c'est un spectacle. C'était très artisanal. Encore une

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

fois les artisans de l'équipe technique et scénographique de Folle Pensée étaient des magiciens.

A.K. — Est-ce qu'il y avait une ambiance particulière, qui n'existe pas dans d'autres créations, dans l'équipe? Est-ce que l'intégration de personnes qui n'étaient pas là depuis longtemps se faisait bien, ou est-ce que c'était plutôt sans cesse une traversée de gens de l'extérieur ?

J.B. — Je n'étais pas dans l'équipe des acteurs, même si je jouais dans *Les voix de Jeanne*, je n'étais pas avec eux, je ne sais pas si l'intégration s'est si bien faite que ça, mais… Les acteurs c'est des gens très individuels quel qu'ils soient, même dans une compagnie. Il y avait des individus, des gens qui s'entendaient, d'autres qui s'entendaient moins, dans le groupe des acteurs il y avait des petits groupes, des sous-groupes, des couples... Moi ce qui m'intéressait c'était les individus les uns à côté des autres, avec leurs différences. Chaque spectacle, chaque expérience avec un groupe est différente, c'est-à-dire qu'il n'y a pas une façon de se comporter, je ne pense pas. Par contre les valeurs qui étaient défendues par Folle Pensée étaient proches de ce qu'on défend en compagnie : l'égalité des salaires, une façon de se comporter également, d'être dans la même barque, le même bateau, jouer la même pièce, partager sans développer de cupidité ou d'aigreur ou de frustration, partager ce qu'il y a à faire, la tâche. Alors après je crois qu'il y a certainement des gens, des acteurs qui se sentaient frustrés de ne pas avoir trop de choses, peut-être qu'il y avait des envies pas satisfaites, enfin je suppose qu'il y a eu ça certainement, comme dans toutes les distributions. Sauf que les acteurs étaient là au départ, alors que généralement dans une distribution on appelle les gens pour quelque chose. Là tu ne sais pas ce que tu vas faire dans ce qu'il y a à faire. C'est singulier la troupe de Folle Pensée, comme toute histoire collective sur un texte, sauf qu'encore une fois les acteurs sont là au préalable, avant les textes.

M.B. — Pour aller un peu dans le même sens, le fait de passer trois semaines de répétition, tous ensemble, est-ce que ça crée quelque chose comme une communauté? Cette notion Roland en parle beaucoup.

J.B. — Bien sûr. Mais moi j'avais envie de développer autre chose ; mais ça vient de moi, parce que la mise en scène m'isole, beaucoup plus que quand je

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

joue. Je vis beaucoup plus avec les autres quand je joue. J'ai besoin de faire partie du groupe, d'aller au restaurant, d'aller boire un verre ensemble. Quand je mets en scène, j'ai besoin d'isolement, je sais que les metteurs en scène c'est fait pour ça aussi, cristalliser un peu tous les mécontentements, toutes sortes de murs de Berlin, qui ne tombent pas… Donc il faut savoir se protéger, je pense, à ce moment-là.

A.K. — Une sorte de responsabilité…

J.B. — Oui certainement, et puis le lien physique. Il faut apprendre à se détacher, je n'y arrive pas encore. Vitez disait une chose très bien : « Il faut arriver à être le premier spectateur de ses propres spectacles ». Je n'y ai jamais réussi. Alors que quand on est sur le plateau, on ne se pose pas la question.

A.K. — Le système des *Naissances* impliquait que ce ne soient que des textes courts, donc des mises en scène qui normalement duraient moins d'une demi-heure. Est-ce que c'est quelque chose qui vous intéressait, ou ça vous était indifférent ?

J.B. — Ça m'intéresse, mais je crois que le temps n'est pas lié au nombre de mots. Régy, avec cinq pages de *Trois voyageurs regardent un lever de soleil*[747], a fait un spectacle d'une heure et demie. Les formes brèves, je ne sais pas ce que c'est. On peut faire avec un texte fleuve une petite forme, et avec un texte très court une épopée. Ça ne me semble pas lié au nombre de mots. Les petites formes il faut les questionner, savoir ce que c'est. Par exemple le texte de Rodrigo ce n'était pas une petite forme, c'était un texte fleuve, et en plus il disait lui-même qu'il pouvait continuer à écrire, à en rajouter, donc qu'il fallait couper. On aurait pu tout monter…

A.K. — Vous aviez envie de tout monter ?

J.B. — Non, j'avais très envie de faire des coupes. Parce qu'il y avait des choses dans le texte que je préférais et d'autres que je n'avais pas envie de travailler. Mais si on avait eu plus de temps, peut-être que j'y serais revenue,

[747] Wallace Stevens, *Trois voyageurs regardent un lever de soleil*, traduction Leslie Kaplan et Claude Régy, Actes Sud Papiers, 1988. Création par Claude Régy au Théâtre de la Bastille, à Paris, le 8 juin 1988.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

parce qu'il y a des coupes qui sont hypothétiques. Il y a des coupes qui sont radicales au départ, et puis il y a des coupes qui sont éventuelles. On y revient, et les coupes qui étaient radicales, absolues, on les requestionne. Ce qu'on coupe généralement dans les textes, si on est spontané, instinctif, c'est ce qui résiste. Or ce qui résiste c'est ce qui est souvent le mieux, le plus digne d'intérêt. Enfin du moins quand on le dépasse, quand on a commencé à travailler, qu'on a digéré la langue, qu'on est rentré dans l'esprit de l'auteur. C'est ce qui produit le plus de plaisir à jouer, les choses qui résistent et qu'on n'arrive pas à dire. Donc il ne faut pas les couper.

A.K. — Justement je pense à Cantarella, lui prend systématiquement ce qui résiste, par rapport aux choix des textes… Est-ce que vous pensez la même chose ?

J.B. — J'adore ce qui résiste, par expérience je sais que c'est ce qui est souvent le plus savoureux ; mais je ne vais pas vers ce qui résiste. C'est peut-être ma nature aussi, je n'ai pas envie d'aller me cogner la tête… Je me sens attirée par les choses impossibles. Quand on se dit d'un texte qu'il est inmontable, comme pour se donner des raisons de ne pas le faire. Se convaincre que c'est impossible. Et puis non, ça s'ouvre, et on bascule dedans. Donc ça, ça rejoint Robert, peut-être. Mais aller vers ce qui résiste, un texte qui résiste et que je choisirais, non. J'allais vers les textes qui me séduisaient le plus, et pas qui résistaient le plus. Sauf celui de Rodrigo qui a complètement résisté et qui après m'a envoûtée.

A.K. — Vous avez une idée de choses que vous auriez apprises…

M.B. — Ou que ça a déclenchées…

J.B. — L'apprentissage du travail… Ça m'a appris peut-être une chose que je n'avais pas éprouvée avant, c'est de travailler avec un autre metteur en scène, jamais je n'avais éprouvé le vrai bonheur de partager des choses. Quand je dis solitaire c'est une épreuve que je me fabrique, que je vis. Quand je fais des mises en scène c'est vraiment une épreuve pour moi. Et aujourd'hui je découvre des choses nouvelles qui ont peut-être été plantées à ce moment-là et qui donnent des pousses maintenant, qui sortent : la nécessité par exemple que je peux avoir maintenant de travailler en collaboration avec quelqu'un. Avant je voulais tout guider, tout faire, tout mener de front, et peut-être qu'au bout d'un moment on

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

s'épuise à ça, et que c'est bien de se ressourcer, de relativiser un peu, d'apprendre à déléguer. Il faut toujours remettre tout en question, et puis savoir une fois pour toutes qu'on ne sait pas faire.

*

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE VIEUX

Par Alexis Fichet et Alexandre Koutchevsky

Paris, 7 mars 2002

Philippe Vieux est comédien. Il a été formé, entre autres, à l'École de la Rue Blanche. À l'époque de l'entretien il fait partie de « l'unité de production » du Théâtre de Dijon Bourgogne Centre Dramatique National. Philippe Vieux a participé aux Naissances de 1993 à 1995. Il a par ailleurs participé à d'autres spectacles du Théâtre de Folle Pensée.

(C'est au nord de Paris, en face du café d'Amélie Poulain, que nous rencontrons Philippe Vieux. Il fait froid et nous sommes comme des mouches autour d'un pylône chauffant. Philippe Vieux a un bonnet).

Alexandre Koutchevsky. — La première question c'est très précisément comment tu as rencontré *les Naissances*…

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Philippe Vieux. — Roland Fichet est venu voir un spectacle mis en scène par Jean-Louis Jacopin, je sortais de la Rue Blanche[748], et il lui a demandé de participer à la première mouture des *Récits de Naissances* en tant que metteur en scène, d'arriver avec une équipe de comédiens : je faisais partie du lot, nous étions quatre. J'avais envie de poursuivre l'aventure avec Jean-Louis et il m'a parlé du projet ; et bien évidemment j'ai été emballé. Le principe de la troupe me plaisait bien aussi : pas d'individus, pas de vedettes, un travail collectif, que je retrouve aujourd'hui avec Robert Cantarella à Dijon. La similitude du travail de Robert avec celui de Folle Pensée, c'est l'effet compagnie. C'est un travail de recherche, en toute simplicité, une équipe, un laboratoire.

A.K. — Et tu sortais directement de l'École ?

P.V. — Oui. J'avais fait un spectacle avec Jean-Louis Jacopin, *Djurdjura*. Et j'en avais fait un autre, un texte de Lumiliana Petrouchvskaïa mis en scène par Ewa Lewinson.

A.K. — Et c'est la première fois que tu es embauché véritablement ?

P.V. — Non, c'était la troisième fois.

Alexis Fichet — Au début ça se présentait comment ? Vous aviez déjà une idée claire de ce que ça serait ?

P.V. — Non, alors au début je me souviens que je ne comprenais absolument rien, je ne pouvais pas imaginer… De plus, je n'avais pas une grande culture théâtrale, je sortais du milieu sportif et je débarquais dans le milieu théâtral. En fait ça ne faisait que trois ans que je faisais du théâtre. Je n'étais pas largué, mais je découvrais tout ça. Cette forme qui n'avait pas de forme au départ était absolument passionnante. Tout s'est fait au fur et à mesure, même quand on a commencé à répéter on ne savait pas ce que ça allait donner. C'était assez bouleversant, c'était la découverte d'une forme qu'on ne connaissait pas, et d'auteurs qui ont leur façon bien particulière d'écrire, bien qu'à la Rue Blanche on ait été initiés aux auteurs contemporains. Là c'était encore une couche supplémentaire que je découvrais, un langage particulier. Le travail se faisait au

[748] École de théâtre autrefois à Paris, aujourd'hui à Lyon avec un nouveau nom : l'ENSATT (École

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

fur et à mesure, prenait forme tous les jours. Tout n'était pas défini dès le départ et je me suis aperçu par la suite, dans ma petite expérience, que ce qu'il y a de plus jouissif et de plus intéressant c'est lorsque tout se fait petit à petit, lorsque rien n'est défini au départ, ni pour le scénographe, ni pour le metteur en scène, ni pour les comédiens, ni pour les musiciens quand il y en a. La chose se fait ensemble. Alors c'est sûr que les quinze derniers jours c'est un travail acharné parce qu'il faut rattraper un peu le temps qu'on a mis à chercher, mais c'est ce qu'il y a de plus intéressant de travailler comme ça.

A.K. — Tu te rappelles du premier contact que tu as eu avec Folle Pensée ?

P.V. — Oui, ce fut un contact très agréable, autour d'un bon repas, du vin qui coulait à flots, et on a fait une première lecture, on était extrêmement nombreux avec des gens que je ne connaissais pas, il y avait une jubilation dans l'air et on découvrait les textes les uns après les autres, arrosés de vin, ce qui fait qu'à la fin de la soirée après avoir lu tous les textes on était…, on n'arrivait plus à lire, je me souviens d'un des comédiens, c'était très drôle. C'était un premier contact très agréable.

A.F. — Ça c'était les premières lectures de textes ?

A.K. — En 93, à Saint-Brieuc[749]. Et le thème en lui-même, les « *Récits de Naissances* », est-ce que ça te parle ? ou tu t'en fiches, et c'est plus l'ambiance qui t'intéresse ?

P.V. — Ah non, ce n'est pas seulement l'ambiance qui m'intéresse, parce que cette ambiance-là je la connais tous les jours avec mes collègues. C'est le tout qui est intéressant, cette émulation face à un projet artistique d'envergure. Tous ces gens de talent réunis autour de la langue, étrangère et française, sur un projet commun, la naissance. C'est doublement touchant et passionnant. C'est le tout. C'est l'aventure humaine et artistique.

A.K. — Quels autres comédiens Jean-Louis Jacopin amène avec toi ?

Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre).

[749] *Récits de Naissances* (1993 / *Naissances 2*) à La Passerelle Scène Nationale de Saint-Brieuc.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

P.V. — Il amène Alexandra Masbout, Arnaud Laurens, Nadine Berland et moi.

A.K. — Est-ce que tu avais déjà fonctionné dans une structure comme ça, une équipe avec beaucoup de comédiens, plusieurs metteurs en scène, plusieurs textes ?

P.V. — Non, c'était la première fois. C'est un exercice assez génial, parce qu'encore une fois rien n'est défini. Ce n'est pas une histoire, justement la difficulté était là, c'était plein d'histoires, de textes d'univers différents, des textes courts, des textes un peu plus longs, et pour certains textes — comment dire — il était difficile d'imaginer ce que ça allait donner parce qu'il n'y avait rien, aucun élément. Donc le travail résidait dans l'imaginaire qu'on allait avoir. Proposer des choses, c'était ça le challenge, c'était passionnant. Ce n'était pas facile, et c'est ça qui est bien.

A.K. — Le fait de passer d'un texte à l'autre, ça ne te gênait pas au départ?

P.V. — Pas du tout. Mais rien ne me gênait au départ. Ce qui était un peu contraignant c'était d'apprendre très rapidement les textes, parce qu'on avait peu de temps. Il y avait beaucoup de textes, le spectacle était très long, il durait huit heures je crois. La jouissance au résultat, c'était quand tu jouais un texte et qu'il fallait enchaîner sur un autre — je me souviens par exemple dans le Petit Théâtre, je finissais un texte, je courais…

A.F. — Tu peux dire lequel ?

P.V. — C'était *Avec vache*[750], dans la grande salle, je courais comme un malade, je jetais mes affaires, il y avait l'habilleuse qui me courait après, elle me filait mes costumes en même temps et j'allais dans le Petit Théâtre, où on jouait *Troyes*[751], et hop je rentrais dans *Troyes*.

A.F. — C'était comment *Troyes*, la mise en scène ?

---

[750] Roland Fichet, *Avec vache*, in *Petites comédies rurales*, Éditions Théâtrales, 1998.

[751] *Troyes* de Marlene Streeruwitz. Mis en scène par Robert Cantarella à La Passerelle Scène Nationale de Saint-Brieuc dans le cadre du spectacle *Récits de Naissances* (1993/*Naissances* 2) avec Christophe Brault, Patricia Jeanneau, Arnaud Laurens, Serge Le Lay, Alexandra Masbou, Fabienne Rocaboy, Okon Ubanga Jones, Philippe Vieux.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

P.V. — Oh, tu sais, c'était super drôle, qu'est-ce que c'était drôle…

A.F. — C'était avec les appareils photo ?

P.V. — Avec les appareils photo, en boucle. À Avignon on l'avait joué sans fin, on reprenait, il y avait une petite note à la fin du texte où l'auteur disait : « ce texte peut être repris sans fin »[752]. Donc c'est ce qu'on a fait à Avignon et c'était super drôle – Robert Cantarella nous avait dit « on le fait tant qu'il restera un spectateur dans la salle ». On le joue une fois, il durait quinze minutes, on le reprend une deuxième fois, on le reprend une troisième fois, alors là ça commençait à gueuler (*prenant une voix aiguë pour faire la réaction des spectateurs)* : « putain c'est quoi là y'en a marre ! ». Certains commençaient à se barrer, d'autres disaient « c'est génial, c'est drôle ». Et il y en a qui ne voulaient pas partir, c'était l'enfer, on reprenait, on reprenait… Voilà.

A.F. — C'est là que tu rencontres Robert Cantarella…

P.V. — Oui, Cantarella, Annie Lucas, et les autres. Je crois que c'est avec Annie que j'ai commencé en premier, dans *Les Cendres et les lampions* de Noëlle Renaude[753]. C'était absolument jouissif.

A.F. — Et tu avais une technique pour passer d'un texte à un autre ou tu sautais de l'un à l'autre ?

P.V. — Je sautais de l'un à l'autre, c'était une espèce d'ivresse… On travaillait beaucoup. En fait à l'époque je ne faisais que dormir et travailler, je me souviens. Parce que j'ai beaucoup changé, maintenant je bois… Sur la fin on a quand même pris un peu de temps pour avoir des petits pots ensemble, mais au départ je ne faisais que travailler et dormir. Le matin je me levais tôt pour apprendre mon texte… Je me glissais d'un texte à l'autre facilement, c'était très excitant, cet exercice.

---

[752] Le texte exact est : « VIII - *Répétition de la scène II* » et «Fin - *Ou bien répétition à partir de la scène III*. »

[753] *Les cendres et les lampions* de Noëlle Renaude a été créé par Annie Lucas dans les *Récits de Naissance* (1993/*Naissances* 2) à La Passerelle, Scène nationale de Saint-Brieuc. Avec Christophe Brault, Christine Budan de Russé, Rozenn Fournier, Arnaud Laurens, Serge Le Lay, Philippe Vieux. Puis par Frédéric Fisbach avec la collaboration du marionnettiste Renaud Herbin, dans le spectacle *Naissances et chaos* (2001/*Naissances* 9) au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. Avec : Angélique Clairand, Monique Lucas, Julika Mayer, Laurent Meininger, Delphine Simon.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

A.K. — Et par rapport à ce que tu avais fait avant, est-ce que l'esthétique change fondamentalement ?

P.V. — Par rapport à ce que j'avais travaillé avant au théâtre… Oui, carrément bien sûr… Quoique ce qu'on avait fait avec Jean-Louis Jacopin n'était pas loin. C'était un très bel atelier à la Rue Blanche, sur Beckett, Perec, Vitrac, Obaldia, on glissait de personnage en personnage, de texte en texte, d'univers en univers. Donc j'ai retrouvé un peu ça. Mais je n'avais jamais travaillé des formes pareilles, des textes comme ceux-là. Je découvrais Noëlle Renaude, qui est un de mes auteurs préférés maintenant. Et d'autres : Roland Fichet, Jean-Marie Piemme[754], etc.

A.F. — Tu es revenu plusieurs années, est-ce que tu as retrouvé des changements dans la méthode, dans le rythme général ? Ça s'est un peu calmé, ça paraissait moins grand à la fin, moins foisonnant, plus posé.

P.V. — Michel Vinaver dit que les meilleurs spectacles qu'il a vus, c'étaient des formes en « accéléré », comme le fait parfois Théâtre Ouvert[755], en dix jours. Ce n'est pas abouti, il y a quelque chose de sale, de dérangeant, de grinçant, de magique. Cette magie s'était trouvée dans la première version parce que tout le monde découvrait cet univers, qu'on était pris par le temps. Alors après, pour les versions qui ont suivi, la difficulté c'est de retrouver ce côté « baveux » qui est loin du « produit fini ». C'est vrai qu'après c'était parfois un peu installé. Le problème était de retrouver la qualité de la première version.

A.K. — Parce que tu essaies de retrouver ça ?

P.V. — J'essaye, mais c'est un tout. Je ne suis qu'une molécule dans cet univers, et c'est un ensemble. On ne peut pas toujours retrouver ce qu'on fait au début, on retrouve certaines choses. C'était différent à chaque fois. Il faut dire que c'était un challenge pour Roland Fichet, pour Folle Pensée, de tenir dans la durée avec le même thème, sans s'user. La première fois c'était — comment dire — spontané. Après, retrouver cette spontanéité c'est très difficile. On calculait

[754] Jean-Marie Piemme a écrit pour les *Naissances* : *Récit de ma naissance* (1991), *Livre d'images* (1994), *Le Tueur souriant* (1996).
[755] Théâtre Ouvert, Centre Dramatique National de Création : http://www.theatre-contemporain.net/theatre-ouvert/

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

beaucoup plus, il y avait plus d'efficacité, moins de magie. Quoique je me souviens d'un très beau déambulatoire à Rennes, à la Parcheminerie[756]… mais je pense qu'il y a eu un moment où le regard des gens, même quand les équipes ont changé, s'est un peu fatigué. Il y a eu une usure, que j'ai ressentie, que j'ai vue. J'ai trouvé qu'il y avait une espèce de fatigue sur le temps.

A.F. — Est-ce que tu n'as pas l'impression que dans cette fatigue et cette espèce d'efficacité, tout en perdant de la magie, on ne récupère pas un peu plus d'écoute des textes ?

P.V. — Non, ça c'est autre chose. Je ne trouve pas. Au contraire, c'est les deux, c'est la magie et le travail sur le texte qui font entendre le texte. Mais si tu n'as pas la magie, tu ne l'écoutes plus le texte. Quand tu as une profusion de textes, il faut qu'à chaque fois ce soit un petit instant merveilleux, quelque chose de virevoltant, virtuose. C'est vrai que tout le monde, les scénographes, les constructeurs, les metteurs en scène, les comédiens, était virtuose sur cette aventure, tellement il fallait travailler vite, avec précision et talent. En tout cas moi ça m'a apporté ça : m'adapter rapidement.

A.K. — Robert Cantarella travaille beaucoup à l'intuition…

P.V. — C'est vrai qu'il travaille beaucoup sur les intuitions, il ne force pas. Par exemple quand il donne une indication et que le comédien une fois, deux fois, trois fois n'y arrive pas, il n'insiste pas. Ça veut dire que sa proposition, son intuition n'est pas bonne. Et là je suis entièrement d'accord avec lui. Il est très à l'écoute des propositions des comédiens. Il construit le parcours des comédiens, le parcours scénographique aussi, il le construit à partir des comédiens. C'est assez étonnant.

A.K. — Quelle différence tu établirais entre les procédés des différents metteurs en scène avec lesquels tu travailles ?

P.V. — C'est super drôle, parce que là on voit les univers différents et on se dit tout de suite « j'ai plus d'affinités avec un tel, ça me convient sa façon de travailler ». Il y a ceux qui sont frileux, il y a des gens qui ont été un peu dépassés

[756] *Scènes de Naissance* (1996/*Naissances 5*), Théâtre National de Bretagne, la Parcheminerie.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

par le projet et d'autres qui ont pris le projet à bras le corps. Il y en a certains qui ont une idée très précise de la mise en scène, d'autres qui ne savent pas ce qu'ils vont faire, ils attendent presque le dernier moment pour savoir où ils vont aller. Mais en tout cas cet univers de recherche, ce laboratoire, pour moi c'est une chance, parce que c'est exactement ce qu'il faut faire aujourd'hui au théâtre. C'est ça qu'il faut faire, pas autre chose. Il m'est arrivé il n'y a pas longtemps d'être sur une aventure assez médiatique au théâtre, où le metteur en scène le premier jour de répétition m'a dit « Écoute je sais ce que je veux, pas d'improvisation, tu vas à cour, à jardin, tu tournes, tu dis ton texte comme ça, pas comme ça », et ça pendant deux mois. Je me suis dit « bon ben ça, ce n'est pas ma famille. Plus jamais je ne fais quelque chose comme ça. » Ça a été un enfer. C'est pour ça que je suis très bien avec Folle Pensée, et avec Cantarella, parce qu'on cherche. Et puis la langue est extraordinaire, comme elle résonne, c'était une jouissance que de créer des textes comme *Cendres et lampions*, comme *Famille Huron*[757]…

A.F. — *Famille Huron* ça faisait partie des *Récits de Naissances*?

P.V. — Non. C'était à côté. *Famille Huron* ou la *Prière des Vaches*[758], c'était extraordinaire. Et puis les petits textes, *Les comédies rurales* de Roland Fichet, ces mots qui sont, comment dire, je n'ai pas de mots… J'ai noté quelque chose hier… Oui, ces connexions entre les mots qui amènent un sens, et des fois le sens n'arrive pas tout de suite, il arrive à la fin. Sur les récits, j'ai découvert la langue des auteurs contemporains, ses fossés, ses espaces de temps, ses marges. Un temps, une idée qui nous est donnée, et puis un rien derrière, il n'y a plus rien. En fait c'est à toi de faire les raccords, et puis parfois tu n'as pas besoin de faire les raccords, il n'y en a pas. C'est la jubilation de la langue.

A.K. — Tu as parlé de connexion entre les mots ?

P.V. — Oui, ce que j'adore c'est quand les auteurs poètes s'amusent avec les allitérations. Il y a des personnages qui sont en " on ", d'autres qui sont en " ou "… Ce qui était génial dans *Famille Huron* c'était l'absence de verbes, c'était incroyable. C'était à la fois un langage ancien et un langage très moderne.

---

[757] *Famille Huron* de Roland Fichet, mis en scène par Annie Lucas en 1999 au Festival Quai des artistes à Saint-Brieuc. *Famille Huron* est à l'origine de la pièce *Animal* (Éditions Théâtrales),

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

A.K. — Et le fait, par exemple dans *La 404 rouge*[759], de ne pas incarner les personnages, de jouer du langage, de pousser au maximum cette chose-là. Tu le rencontres avant ou tu l'apprends là ?

P.V. — Je l'avais déjà rencontré un peu avant avec Beckett, avec d'autres auteurs, chez qui justement la langue a la priorité sur l'incarnation. Parfois on s'en aperçoit très vite, par exemple pour *Valisov et Valisa*[760], c'était super drôle, avec Annick Perona[761], avant de rencontrer Robert Cantarella, on lui a fait une proposition, on a fait quelque chose de très réaliste, et puis on s'est aperçus que ça ne pouvait pas fonctionner. Il y a des textes qui ne peuvent pas fonctionner dans le réalisme. D'ailleurs ça avait beaucoup fait rire Robert, et par la suite on est partis sur quelque chose de complètement formel, qui a amené le sens. Hier une dame assez âgée disait — il y avait un débat au théâtre — qu'elle était allée voir *Les Travaux et les jours*[762] monté d'une façon polyphonique. Elle avait vu le même texte monté d'une façon très réaliste et elle disait « je n'entendais plus le sens, j'avais oublié que je l'avais déjà vue cette pièce, les acteurs jouaient dans un décor très réaliste », alors que par la polyphonie on entendait vraiment le texte, comment il résonnait. En général le spectateur fait les liens, s'invente son décor, ses costumes, etc.

A.F. — C'est peut-être en fait ce qui permet le travail dans les *Naissances*, c'est que tu n'es pas dans une incarnation, mais dans une langue, en changeant de texte tu changes obligatoirement d'univers de jeu.

P.V. — C'est passionnant. Le texte nous guide, nous donne l'univers, ça suffit. Il ne faut pas en faire trop, tout est déjà dans le texte.

A.K. — Cette position, de toujours partir du texte, depuis ce temps-là tu l'as toujours gardée ?

---

créée en 2005 par Frédéric Fisbach.

[758] *La Prière des vaches* de Roland Fichet, créé par Annie Lucas à Saint-Brieuc en 1997.

[759] *La 404 rouge* de Roland Fichet, créé par Robert Cantarella dans les*Récits de Naissance* (1993/*Naissances* 2) à La Passerelle, Scène nationale de Saint-Brieuc, avec Rozenn Fournier et Philippe Vieux.

[760] *Valisov et Valisa* de Roland Fichet, créé par Robert Cantarella dans les *Actes de Naissances* (1994/*Naissances 3*) à La Passerelle, Scène nationale de Saint-Brieuc, avec Annick Perona et Philippe Vieux.

[761] Annick Perona est comédienne, elle a participé aux *Naissances* an 1994.

[762] Michel Vinaver, *Les Travaux et les jours*, l'Arche, 1979.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

P.V. — C'est sûr que c'est une ligne de conduite que je me suis donnée, cette expérience sur la durée, faire un énorme travail sur le texte, sur justement toutes ces allitérations, ces répétitions. Ce que j'adore aussi c'est le manque de ponctuation, c'est absolument divin à travailler, parce que tu as tous les sens qui sont ouverts. Tu as trois sens parfois. Et ce travail sur le texte avant de faire un travail de jeu, il est très complexe parce qu'il y a un piège là-dedans. Il faut arriver, par exemple quand on fait un gros travail de deux-trois semaines sur le texte, à mettre en pratique ce qu'on dit, c'est le plus difficile. Combien de fois j'ai vu des gens très bien parler, dire des choses extraordinaires sur le texte, mais après sur scène il n'y avait pas le fil conducteur. Ça ne sert à rien. Si on fait un travail sur le texte c'est pour qu'on retrouve des signes de ce travail sur la scène, il faut que ça soit imprégné.

A.F. — Pour revenir à des choses concrètes, j'aimerais revenir à ton souvenir de la Parcheminerie. Moi j'ai des grands souvenirs de ce trajet où il y avait vraiment des choses assez extraordinaires, virtuoses. On tournait dans la Parcheminerie, au-dessus, en dessous... J'aimerais avoir ta version des choses, comment toi tu circulais là-dedans, avec ce tour dans la rue, le tour du pâté de maison…

P.V. — D'abord quand j'ai vu la Parcheminerie, je me suis dit : « mais comment on peut rendre ce qu'on a fait avant à Avignon, à Saint-Brieuc, dans des lieux gigantesques. » Comment pouvait-on rendre la déambulation dans un rectangle aussi étroit, avec un sous-sol, un effet d'étage. Je n'y croyais pas du tout au départ. Et puis c'est venu avec l'énorme travail des scénographes, des constructeurs, qui ont amené à chaque fois des univers différents. C'était extraordinaire. Ce qui était aussi fascinant c'est comment petit à petit se construisaient les endroits, les espaces. Je me souviens aussi, j'étais le guide.

A.F. — Tu peux dire le parcours justement.

P.V. — Je m'étais dit ce serait bien que le guide soit à l'entrée, dans sa petite cahute, donc il y avait une toute petite pièce. Je m'étais dit que ça serait bien qu'il démarre de là comme le guide d'un musée, avec ses clés, son sandwich,

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

il faisait sa tambouille. Et puis après il emmenait les gens en dessous, pour un premier texte, je crois que c'était *L'Homme nu*[763], et puis on continuait…

A.F. — Et toi tu avais un texte dans le parcours ?

P.V. — J'en avais plusieurs.

A.F. — Mais tu n'en avais pas un qui durait tout le temps, c'étaient des étapes.

P.V. — J'avais plein de textes en étapes. Il y avait *La 404 rouge*, et puis celui avec les corps de poupée[764]… Puis j'avançais petit à petit, il y avait Anne Rotger[765], du sable par terre, puis après on remontait en haut, là on faisait *Valisov et Valisa*, il y avait le Koutik[766] avec des poules, des poules partout.

A.F. — Après tu sortais par dehors.

P.V. — Justement, pour emmener les spectateurs dans la salle, quand on était dans la salle de construction, je leur faisais faire le tour et on partait en chansons, tous on chantait. J'emmenais le public, on faisait le tour, ensuite ils rentraient dans le théâtre, ils montaient au bar, là je leur chantais un chant russe, et après ils rentraient dans la salle. Là il y avait *L'Instituteur et l'animal*[767], il y avait d'autres stations sur la gauche, et sur la scène je ne me souviens plus de ce que c'était. C'est vrai que, pour le comédien, c'est une expérience quand même fantastique que de glisser de personnage en personnage, de texte en texte, de mise en scène en mise en scène.

A.F. — Et l'alternance personnage/guide ?

---

[763] *L'Homme nu*, de Roland Fichet, mis en scène par Robert Cantarella dans *Scènes de Naissance* (1996/*Naissances 5*), Théâtre National de Bretagne, la Parcheminerie, avec Laurent Javaloyès. Également mis en scène par Annie Lucas et Julika Mayer dans le cadre de *Naissances et chaos* (2001/*Naissances 9*) au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, avec Angélique Clairand, Julika Mayer, Mathieu Montanier.

[764] Philppe Vieux parle d'*Apocalypse* de Roland Fichet, mis en scène par Robert Cantarella. Il jouait ce texte en compagnie de Jean-Marie Blin. On ne voyait que les visages et les mains des acteurs, qui avaient ainsi l'apparence de figures naines derrière des robes de poupées.

[765] Allusion au texte *Médée* de Jean-Michel Rabeux, mis en scène par l'auteur. Anne Rotger est comédienne, elle a participé plusieurs fois aux *Naissances* depuis 1995.

[766] Ilia Koutik, *Discours sur la nature du cri et la naissance en tant que telle*, mise en scène de Robert Cantarella, avec Christine Budan de Russé, Séverine Debels, Monique Lucas, Anne Rotger. Le plateau était recouvert de paille et d'animaux de ferme.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

P.V. — Oui, je revenais au guide, puis dans un personnage, et ça c'est extraordinaire. Quand ensuite dans une pièce tu dois interpréter un seul personnage, c'est génial, je ne dis pas que c'est des vacances, tu amènes justement des éléments pour éviter une seule couleur du personnage. Comme dans la vie, on n'a pas une seule couleur. Dans une pièce ton personnage a plein de couleurs différentes. Et tu apprends à amener toutes ces couleurs, à ne pas faire des trains de mots comme on dit : quand tu commences une phrase, ne pas avoir la même couleur sur toute la phrase.

A.K. — Et sur le fait que tu travailles avec Cantarella, qui pousse vraiment une forme jusqu'au bout, à fond, sur le langage. Comment tu procèdes, intérieurement, après, pour amener les gestes ? Comment se passe tout le travail du corps par rapport au langage ? Comment se fait le pont entre l'écriture du texte et ce qu'on va faire avec le corps ?

P.V. — Ça se fait petit à petit, tout doucement. On ne travaille pas d'abord le texte et après la mise en scène, ça se fait en même temps. Ça se greffe dessus. Moi je me souviens, la chose la plus complexe qu'on a dû faire, d'une façon formelle, c'était *Valisov et Valisa,* je crois : on avait non seulement des gestes mais des bruitages à faire, complètement différents à chaque fois, en plus de notre texte. C'était très complexe, très soutenu.

A.F. — Il y avait trois étapes…

P.V. — Oui, et ça évoluait… ça on l'a répété répété répété.

A.F. — Tu as une partition vocale, une partition bruitage et une partition gestuelle ?

P.V. — Voilà. Et parfois c'est tout en même temps.

A.F. — À la fin.

A.K. — Est-ce que toi quand tu joues et qu'on te propose des gestes, tu fais des liens de sens ?

---

[767] *L'Instituteur et l'animal*, de Roland Fichet, mis en scène par Annie Lucas avec Jean-Marie Blin, Alain Meneust, Philippe Vieux.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

P.V. — Oui oui. Parfois il y a des liens de sens, parfois il n'y en a pas. Moi ça ne me dérange absolument pas, c'est comme quand on regarde un tableau de Bosch et qu'il y a un espèce de gnome à droite. Si on isole le gnome à droite il ne veut rien dire. Mais dans ce tableau il a un sens. Et si on regarde le tableau et qu'on ne le voit pas, ce n'est pas grave. C'est ça qui est intéressant.

A.K. — Il vous est arrivé de faire l'inverse, de partir d'une intuition de gestes et après de passer au texte ?

P.V. — Oui quand on avait travaillé sur *Famille Huron*. On travaillait des codes des gestes. Et un peu sur *Les Cendres et les lampions* aussi, sur certaines scènes. On avait travaillé des gestes, un tout petit peu.

A.F. — Avant de travailler le texte ? Enfin, séparément…

P.V. — Séparément oui. Annie Lucas a continué ce travail de façon beaucoup plus étoffée sur la *Famille Huron*. Et après ce travail sur le geste il nous restait des petites choses, importantes, qui identifiaient notre personnage, des gestes qui revenaient comme on a tous un geste qui revient, un tic dans la parole.

A.F. — Dans les parcours déambulatoires où tu sortais, tu te costumais, tu passais dans un autre rôle etc., est-ce que tu avais l'impression d'une globalité de l'œuvre, de jouer dans une œuvre totale, ou est-ce que tu faisais des séparations, tu jouais plusieurs petits spectacles dans la soirée ?

P.V. — Non, à chaque fois je voyais une œuvre globale, chaque soir. Et j'essayais d'être complètement ouvert à tout ce qui se passait, avant et après. C'était ça la difficulté, c'était que tout m'imprégnait. Tout m'imprégnait, sauf le public. Je ne me laissais pas imprégner par le public. Je ne pouvais pas rentrer dans le jeu du public. Même s'il est partenaire, il n'avait pas à interférer dans mon jeu, en quelque sorte. Même si parfois je dois être à l'écoute de ce qui se passe dans le public.

A.F. — Tu veux dire que malgré l'immédiate proximité, tu essayes que d'un soir à l'autre ce soit la même chose, même si le public est différent… Enfin de garder ta ligne, même si le public est très différent.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

P.V. — Oui, parce que ce n'est pas le public qui fait la mise en scène, il y a une conduite de mise en scène, de rythme à tenir, et ce n'est pas le public qui donne le rythme. Si par exemple on est sur un public rieur, on ne peut pas casser le rythme du spectacle parce que le public rit. Sinon on est dans un autre genre de théâtre, où à chaque rire on attend.

A.F. — Et sur l'ensemble de ce que tu as fait dans les *Naissances*, tu as l'impression que ça fait œuvre, au sens où d'une année à l'autre cela fait partie d'une même œuvre ?

P.V. — Moi je ressentais qu'à chaque fois c'était un nouveau spectacle, quelque chose avec le même thème qui avançait, qui s'articulait, qui se peaufinait, qui se détendait, qui se trouvait. C'était assez drôle parce que, la première année, c'était cette espèce de folie, ensuite c'était un peu plus sage, c'était encore la magie à Rennes, ensuite on retrouvait cette folie chez Adel Hakim à Ivry[768], pour retrouver quelque chose de détendu à Saint-Denis[769]. C'est une œuvre à part entière le tout, mais à chaque fois c'était… C'est comme un enfant qui grandit, ça évoluait avec l'âge, comme un adolescent qui passait par tous les aléas de la vie, un cheminement.

A.F. — Qui serait né en pleine adolescence du coup…

P.V. — Oui.

A.K. — Et alors tu trouves qu'il est devenu trop adulte à la fin ?

P.V. — Non, c'était une étape, mais ce n'était pas la dernière.

A.K. — Et sur la fin, tu as vu les spectacles où tu ne jouais pas, et là quelle est ton impression ?

P.V. — Comme je disais, chez Adel Hakim on a retrouvé la magie qu'il y avait la première année, c'était absolument délirant, un grand bonheur pour le public. Et la dernière au Théâtre Gérard Philippe c'était un petit peu détendu, mais

[768] *Le chaos du nouveau* (2000/*Naissances 8*) au Théâtre Quotidien d'Ivry La Balance et Théâtre d'Ivry Antoine Vitez.
[769] *Naissances et chaos* (2001/*Naissances 9*) au Théâtre Gérard Philipe à Saint-Denis.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

c’est normal, c’est très difficile à chaque fois en peu de temps, avec le même thème, de réinventer. C’est un enfer.

A.K. — En même temps les commandes variaient.

P.V. — Oui, mais le thème restait là. Même si les textes, les commandes changeaient ça restait la même façon de procéder. Il n’y a rien de tel pour s’aérer la tête que de changer de projet. Moi dès que ça dure trop longtemps je n’en peux plus et trop longtemps pour moi c’est trois mois. Je me sens neuf en tant que comédien. Par exemple j’ai fini une pièce samedi, mardi j’en ai commencé une autre et je me sens neuf, prêt à redémarrer parce que c’est un nouveau projet. Je ne dis pas que c’est arrivé à maturité au TGP, je dirais qu’on est arrivé à l’âge de 17 ans chez un être humain.

A.K. — Là maintenant c’est fini. Toi avec ce que tu as vécu et vu, à ton avis qu’est-ce qui serait ou aurait été perfectible ?

P.V. — Je ne sais pas. Parce que chaque résultat est dû à une forme d’expérience. Tout fait partie de l’expérience, même les imperfections. Ça je l’ai appris sur les *Naissances*. Parfois je n’étais pas à l’aise : parfois, il n’y avait pas de costumière, ou quand elle était là je n’avais pas ce que je voulais et au départ mon premier réflexe c’était de m’énerver. Et après c’est de faire avec. Je m’apercevais que faire avec c’était mieux. Robert fonctionne comme ça. Quand quelque chose n’est pas là, on fait avec. Ça marchait très bien avec la contrainte. Et sur les *Naissances* c’était souvent ça. Et ça donne des choses extraordinaires. Parce qu’il n’y a rien de pire que le confort, je l’ai appris au bout d’un moment. Du coup c’est devenu une de mes lignes de conduite, ne jamais être dans le confort. Dès que je me sens bien je me remets tout de suite en question. C’est épuisant, mais c’est plus intéressant, c’est passionnant. A chaque fois tu découvres de nouvelles sensations, tu te remets en question, tu repars à zéro, et tu sens que tu évolues. C’est ça qui était passionnant, c’était l’évolution. Il n’y rien de tel pour imprimer dans la tête d’un comédien que ce métier est une évolution, une remise en question. *Les Récits de Naissances* ce n’était que ça : une remise en question et une évolution. On réinventait à chaque fois : amener à proposer son imaginaire, être disponible. C’est une belle école.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

A.K. — Tu peux nous dire quelques mots sur ta carrière au cinéma ? Peu d'acteurs des *Naissances* font ça. Ça peut paraître opposé, ou peut-être que ça se complète. Si on voit les mises en scène de Robert Cantarella, et des choses au cinéma, ça paraît très différent. Ce jeu sur le langage, ces effets très formels. Qu'est-ce que tu trouves dans le cinéma ?

P.V. — Ça m'apporte d'être rapide. Parce que dans les *Récits de Naissances* il faut être très rapide, dans l'apprentissage du texte, s'adapter à toutes les formes de travail, passer aux mains de trois metteurs en scène différents. Et quand on est sur un plateau-télé, où le temps est compté, c'est insupportable. Sauf ceux qui ont des moyens, là ça devient très plaisant, parce qu'on répète, on cherche, il y a une écoute de la part du metteur en scène… mais c'est deux réalisateurs sur cent qui sont comme ça. Et au cinéma c'est pareil. Lorsqu'un réalisateur change tout, même le texte, au dernier moment. Apprendre en quelques minutes, modifier toutes les positions, être disponible, m'adapter à toutes les situations, ça m'a surtout apporté ça de travailler dans les *Naissances*.

A.K. — Il y a un point dont tu as parlé, mais de façon segmentée, c'est la forme courte : faire des textes courts, des mises en scène qui essaient d'être courtes aussi. Comment tu l'as vécu dans les *Naissances* ?

P.V. — Au début je ne voyais pas du tout comment ça pouvait rendre. Après je voyais ça comme une photo qui parle, un tableau qui parle. Parce que le temps que les gens restaient devant cette forme courte, c'était le temps qu'ils passaient devant un tableau, je pensais à ça. Avec d'autres sensations. Je le voyais comme un exercice aussi.

A.K. — Ça va de pair avec cette rapidité qu'on exige de l'acteur.

P.V. — Au cinéma ou à la télé ?

A.K. — Non, dans les *Naissances*

P.V. — Oui.

A.K. — Et pour le public, tout ce que tu viens de dire sur cette notion de laboratoire, d'exercice, qu'est-ce que ça provoque pour le public d'être en face de ça ?

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

P.V. — C'est très intéressant, c'est assez mystérieux. Tu as ceux qui n'adhèrent pas, tout simplement parce qu'ils se ferment aux nouvelles formes. Et tu as ceux qui, intelligents ou non, instruits ou non instruits — il n'y a rien de péjoratif là-dedans — qui accrochent. Parce que ce sont des gens qui s'ouvrent. J'ai discuté avec mes parents qui ne vont presque jamais au théâtre, ils sont plutôt opéra. Et quand ils sont venus voir des formes comme ça, sortis de laboratoire de recherche, ils se laissent quand même imprégner. On en parle avec précision. Mon père me disait une fois, au sujet d'un texte pas facile qu'il venait de voir : « Dans un premier temps j'ai cherché à comprendre et je n'ai rien compris. Au bout de 20 minutes j'ai arrêté de chercher à comprendre et j'ai tout compris... » C'était exactement ça, c'est quelqu'un qui a une démarche positive, il s'est ouvert à des formes qu'on lui donnait. Il ne s'est pas protégé. Il y a beaucoup de gens qui se protègent, qui cherchent des explications. Même au niveau des lycéens, je suis passé dans une classe économique, anciennement B1, et c'est dingue, ces lycéens me demandent une explication sur tout. « Qu'est-ce que ça veut dire ça ? ». Même quand je leur dis : « Ne cherchez pas forcément une explication ». La question d'après, c'est : « Qu'est-ce que ça veut dire ça ? ». Et il y en a d'autres qui justement ne cherchent pas d'explication. Ça dépend aussi du parcours, d'où l'on vient. Avec mes amis on se castagne assez quand ils viennent voir des formes comme ça, certains se laissent emporter et d'autres ne veulent pas. Quand ils étaient venus me voir sur les *Récits de Naissances* à la Ferme du Buisson[770]…

Une voix d'homme : Salut Philippe, ça va ? Je suis le copain de Laurence… Tu te souviens ? Philippe Vieux se souvient. S'ensuit un bref échange sur le café d'Amélie Poulain.

Ces mêmes potes qui étaient venus à la Ferme du Buisson avaient vachement accroché quand même parce que ce qui se dégageait sur tout le parcours, c'était une grande ludicité. C'est étonnant parce que les formes les plus complexes passaient grâce au ludique. Et là ce qu'ils étaient allés voir dernièrement, ce n'était absolument pas ludique. C'est pour ça que ça n'avait pas accroché.

[770] *Récits de Naissances*/*Nuits des Naissances* (1994/*Naissances 3*) à La Ferme du Buisson, Scène nationale de Marne-la-Vallée.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

A.F. — Tu as l'air de définir les *Naissances* comme une forme contemporaine qui serait proche de toute pièce contemporaine, des espèces de saut de langage, des creux, des remontées… Tu parles de formes contemporaines qui surprennent les gens par le fait qu'on n'est pas obligé de tout comprendre, dans lesquelles tu rentres de manière personnelle, chacun trouve son chemin. Je voudrais savoir si malgré tout il y a des choses qui te paraissent très spécifiques aux *Naissances*, comme apport, théâtralement. Ou finalement ce sont des fragments d'auteurs différents qui créeraient une pièce…

P.V. — Ce n'est ni l'un ni l'autre pour moi. C'est une forme à part. Issue d'un laboratoire. C'est sorti de la tête de Roland Fichet, et ça donne une forme à part, difficilement définissable. Je n'ai pas d'autre définition à donner. C'est à part, complètement à part. Et quand j'en parlais à mes collègues ils étaient très curieux. Ils n'arrivaient pas à s'imaginer ce que ça pouvait être.

A.K. — J'avais encore une question qui me traversait la tête. Est-ce que tu dirais que les *Naissances* représentent ce qui s'est passé dans le théâtre français depuis onze ans? Ça en reflète quelque chose ou c'est à part?

P.V. — C'est à part.

A.K. — Est-ce que c'est prémonitoire de quelque chose?

P.V. — Non... je ne dirais pas prémonitoire. Ah si peut-être sur — je crois qu'il y en a d'autres qui l'ont fait avant — la façon de fonctionner, sur l'équipe de gens disponibles, généreux, qui cherchent dans tous les sens. Pour moi c'est exactement là qu'il faut poursuivre l'expérience aujourd'hui : qu'on puisse demander tout au comédien : la disponibilité est capitale. Le culte des individus tue le théâtre et tue les mises en scène. Un metteur en scène ne peut pas travailler normalement avec des vedettes qui ont un ego très fort, il faut qu'il gère leur personnalité, leur ego et ce qu'ils représentent à la télé. On doit se rendre disponible, créer la confiance chez le metteur en scène parce que c'est un chercheur, il n'arrive pas avec des idées toutes définies, parce que le plus souvent il ne connaît pas vraiment les gens. Les gens sont tellement complexes que même s'il les connaît il est toujours surpris de certaines propositions. Il faut des gens souples et c'est la voie que m'ont montrés les *Récits de Naissances*.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

A.K. — C'est la notion de communauté?

P.V. — La notion de troupe. Ça me semble évident pour trouver des choses qui font vibrer les spectateurs. Pour trouver des nouvelles formes on a besoin de gens qui se connaissent et qui sont totalement impliqués dans l'histoire, ça c'est évident. Pour avoir été dans des distributions où l'on trouve tel nom ou tel nom, j'ai constaté que ça fait une ribambelle d'individus qui jouent souvent seuls.

A.F. — Est-ce que tu as l'impression qu'il y avait un traitement particulier ou une compréhension différente du théâtre alors que finalement dans le projet c'était des auteurs qu'on voit ailleurs, Noëlle Renaude, Philippe Minyana, avec des metteurs en scène qu'on voit ailleurs Robert Cantarella, Jean-Louis Jacopin...

P.V. — Non, c'était surtout une façon de travailler qui nous était demandée au début. Et c'était assez difficile parce qu'on arrivait d'univers différents. On nous demandait une grande écoute de l'autre, une grande disponibilité, pour amener nombre d'idées et de formes. C'est une façon de travailler en fait, qui n'était pas saisie par tout le monde au départ, c'est venu petit à petit. Aussi parce que c'est difficile à mettre en place. Pour Folle Pensée aussi c'était une étape, je crois, dans la façon de procéder.

A.K. — Tu as dit que tu faisais du sport avant le théâtre?

P.V. — Je faisais du judo.

A.K. — Pourquoi tu t'es mis à faire du théâtre?

P.V. — Ça me taraudait depuis longtemps, ça me titillait. Des copains qui avaient une compagnie me proposaient de les rejoindre. Ça me faisait assez vibrer mais toute mon énergie passait dans le sport. J'étais mort, j'en faisais trois heures par jour du lundi au dimanche. J'avais peur aussi. J'ai arrêté mes études assez tôt. J'avais un sentiment d'infériorité par rapport à mes amis qui eux continuaient en Fac. À vingt ans j'ai fait un point : je ne me suis pas vu sportif à vie, c'est à dire compétiteur puis ensuite enseignant. J'avais besoin aussi d'un épanouissement intellectuel et artistique. J'ai quitté Lyon, j'ai repris mes études, je suis venu à Paris pour m'isoler d'abord. Paris parce que j'ai rencontré un pote qui m'a proposé un logement là-bas. Je pouvais reprendre mes études et puis trouver un cours de

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

théâtre, etc. Tout s'est enchaîné après. J'ai arrêté mes études faute de temps parce que je suis rentré à la Rue Blanche. La parallèle du sport et du théâtre : j'ai exactement les mêmes sensations. Même préparation, même sensation pendant le jeu que pendant un combat, c'est pareil. Et je m'aperçois que justement, pour arriver à prendre du plaisir, à être libre, ce n'est que du travail, c'est exactement ça.

A.F. — Et il y a la langue en plus.

P.V. — Oui, c'est le truc en plus. C'est la contrainte supplémentaire qu'il n'y a pas en sport, c'est la langue en plus.

A.K. — L'entraînement et la compétition, c'est pareil qu'au théâtre?

P.V. — C'est pareil. Par exemple, quand je rentrais en compétition, c'est la concentration qui primait, comme avant de rentrer sur scène. Et quand tu es sur scène, comme sur un tatami, tu n'as pas droit à une seconde de déconcentration. Tu es dedans avec cette liberté, c'est-à-dire être en face de quelqu'un qu'on ne connaît pas et imposer sa prise ; savoir quelle est la faiblesse de l'autre, comment il fonctionne, pour pouvoir faire ta prise. Mais tu ne fais pas forcément ton spécial. On a des spéciaux, un avant à gauche, à droite, arrière, en balayage, mais on ne sait pas forcément le spécial qui va passer. Il faut sentir l'autre. Le travail c'est aussi un travail de sensation. Et d'ailleurs Robert Cantarella nous fait faire des arts martiaux et il n'a pas tort, on a besoin de physique. Il faut avoir un physique pour que, quoi qu'on fasse, on le fasse avec souplesse.

A.K. — Le théâtre c'est comme le judo : la voie de la souplesse ?

P.V. — Oui, on peut dire ça, il y a plein de similitudes. Ce que j'aime bien aussi c'est que tu ne peux pas aborder une compétition sans te remettre en question, sinon tu vas te ramasser. Même l'inconnu il faut y voir un probable champion qui peut prendre ta place. Dans le théâtre c'est toujours un bouleversement des habitudes. C'est fonctionner avec l'autre. cette contrainte du texte — dans un premier temps — devient ensuite un tremplin. C'est comme si on se glissait dans un kimono. La langue, c'est le kimono.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Annexe 5

Tableaux de classement des textes du corpus

Tableau 1 : recueils d'auteur

Titre du recueil Auteur	Nombre de pièces, textes	Titre de la pièce, texte	Date première publication	Date édition du recueil	Editeur	Commande	Outils d'écriture
Les Courtes Jean-Claude Grumberg	15 Dans le corpus : 7	Les Rouquins / date écriture : 1984	1988 (Actes Sud)	2001 / réunissant pièces éditées en 1988, 1994, 1995	Actes Sud Babel		Dialogues / didascalies / personnages
		Les Gnoufs / date d'écriture : 1985	1988 (id.)				Dialogues / didascalies / personnages
		Maman revient pauvre orphelin / date d'écriture : 1992	1994 (id.)				Dialogues
		Hiroshima Commémoration / date d'écriture : 1993	1994 (id.)				Dialogues / didascalies / personnages
		Nagasaki Commémoration / date écriture : 1993	1994 (id.)				Dialogues / didascalies / personnages
		Commémoration des commémorations date écriture : 1993	1994 (id.)				Dialogues / didascalies / personnages
		À qui perd gagne / date écriture :1994	1994 (id.)				Dialogues / didascalies / personnages
Femmmes Christian Rullier	Présenté comme une seule pièce	Le plus beau de l'histoire		Bimestriel n°8 novembre-décembre 1995	Crater		Monologue / didascalie (chanson)
	3 femmes - Triptyque	Annie part en week-end					Monologue / didascalie (musiques et chants)
		Femmme					Monologue / didascalie (chanson)

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Petites comédies rurales Roland Fichet	14 réparties en : Avec dialogues paquet de 8	Question d'odeur		1998	Éditions Théâtrales		Dialogues / didascalies / personnages
		Les Voix de Jeanne					Dialogues / didascalies / personnages Voix et Jeanne
		Le petit manteau					Dialogues / personnages
		Plus personne					Dialogues / didascalies / personnages
		Fissures					Dialogues / didascalies / personnages / 3 parties
		Mon combat					Monologue / personnage Un homme
		Antipodes					Dialogues / didascalies / personnages
		La Lune et le chaos					Dialogues / personnages
	Avec vue sur le futur paquet de 5	Fesses maigres					Récit avec paroles rapportées
		La 404 rouge					Récit avec paroles rapportées
		L'Instituteur et l'animal					Récit avec dialogues
		L'Homme futur sera jetable					Récit avec paroles rapportées
		Au-delà os et chair					Récit avec paroles rapportées
	Avec vache	(Figures d'un commencement)					Dialogues / didascalies / personnages / 15 parties
Suites en ré mineur / Trois soliloques Claire Béchet	36 séquences séparées par un « Noir »	Séquences sans titre, avec didascalie initiale. Titre des trois soliloques : A tort ou à raison / Rue Kossuth Lajos / La Répétition de Barnabé		2003	Éditions Théâtrales		Suites : dialogues / personnages / didascalies. Soliloques : je + adresse
Histoires d'hommes Xavier Durringer	56 séquences numérotées	Pas de titre sauf les 18, 33, 54 « Chanson »		2003	Éditions Théâtrales	15 écrites pour la comédienne Judith Magre	Alternance de « je » et d'autres énonciations / récits / poèmes / fragments très brefs / didascalies très rares

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Drames brefs (1) Philippe Minyana	Prologue / 5 parties / Insert / 1 partie	Pas de titres		1995	Éditions Théâtrales		Dialogues / personnages / didascalies nombreuses / parfois parties numérotées
Drames brefs (2) Philippe Minyana	8 + (Philoctète)	L'ami		1997	Éditions Théâtrales		Dialogues / didascalies / personnages
		C'est ainsi					Dialogues / didascalies / personnages / 6 parties
		L'intervieweuse					Dialogues / didascalies / personnages / 2 parties
		Deuil					Dialogues / didascalies / personnages
		Regrets					Dialogues / didascalies / personnages / 3 parties
		L'heure du loup					Dialogues / didascalies / personnages
		(Philoctète)					Monologue avec paroles rapportées / récit / didascalie
		L'infirme					Dialogues / didascalies / personnages
		Simagrées					Masse didascalique / courts dialogues intégrés / personnages
Les Monologues Christian Rullier	3 monologues	Il marche / première édition 1990		2001	Éditions Théâtrales	Commande par l'association « couleur tribale »	Enonciation : « je » / récit
		C'est à dire / première édition 1993					Enonciation : « je » / récit
		Il joue					Enonciation : « je » / récit
Chambres / Inventaires / André Philippe Minyana	6 chambres / Inventaires / André	Chambre 1 : Kos		1993	Éditions Théâtrales		Enonciation : « je » / récit / personnages énonciateurs
		Chambre 2 : Elisabeth					Enonciation : « je » / récit / personnages énonciateurs
		Chambre 3 : Arlette					Enonciation : « je » / récit / personnages énonciateurs
		Chambre 4 : Suzelle					Enonciation : « je » / récit / personnages énonciateurs
		Chambre 5 : Tita					Enonciation : « je » / récit / personnages énonciateurs

		Chambre 6 : Latifa					Enonciation : « je » / récit / personnages énonciateurs
		Inventaires					Personnages / dialogues / didascalies
		André				Commande de Jacques Renard, Le Poisson Volant - la Sept	Monologue / personnage / énonciation « je »
Courtes pièces Noëlle Renaude	5 pièces	Petits rôles / 1991 (écriture)		1994	Éditions Théâtrales		Dialogues / didascalies / personnages
		Blanche aurore céleste / 1991					Récit / monologue à la première personne
		Lunes / 1991				Commande de Le Poisson Volant - la Sept	Récit première personne avec date + épitaphe en parallèle
		Les Cendres et les lampions / 1992				Commande du Théâtre de Folle Pensée pour les Récits de Naissance	Près d'une centaine de personnages, Maman, Papa, didascalies
		Le Prunus / 1993				Commande du CNL et Entracte pour la Fureur de lire 1993	Récit à l'énonciation très libre, proche première personne
La Danse du Séquoia suivi de Le Naturaliste Patrick Robine	2 pièces + 3 « courts textes »	La Danse du Séquoia		2004	Actes Sud-Papiers		Pas de personnage énonciateur nommé / dialogues / didascalies / pour un acteur ?
		Le Naturaliste					Pas de personnage énonciateur nommé / un acteur / récit, conte / didascalies
		Lucayan Beach Hotel					Récit avec dialogues intégrés
		Le tronc d'arbre qui était une planète					Récit avec dialogues intégrés
		Comment reconnaître un élan					Récit avec adresse
Enfonçures Cinq rêves de théâtre en	5 + 3	Premier temps / 1991		1993	Actes Sud-Papiers		Fragments / paroles entre «... » / astérisques

temps de guerre suivi de Trois chansons à deux voix Oratorio / Matériau Didier Georges Gabily		Deuxième temps / 1991					Fragments / paroles entre «... » / astérisques / personnage : Hölderlin
		Troisème temps / 1991					Fragments / paroles entre «... » / astérisques / autres personnages
		Quatrième temps / 1991					Fragments / astérisques / dialogues
		Cinquième temps / 1991					Fragments / astérisques / paroles entre « ... »
		Chansons					En vers libres
Du pain plein les poches et autres pièces courtes Matéi Visniec	4	Du pain plein les poches (créée en 1993 en France)		2004	Actes Sud-Papiers		Pièce en un acte / dialogues / personnages / didascalies
		Le Dernier Godot (créée en 1992 en France)					Pièce en un acte / dialogues / personnages / didascalies
		L'araignée dans la plaie (créée en 1992 en France)					Pièce en un acte / dialogues / personnages / didascalies
		Le Deuxième Tilleul à gauche (créée en 1992 en France)					Pièce en deux parties / Femme 1 et 2, homme 1 et 2 / dialogues / didascalies
Sur tout ce qui bouge (cabaret furieux) Christian Rullier	42	Une vie bien agencée		Bimestriel n°24 juillet-août 1998	Crater		Monologue / personnage Un homme, adresse
		À la bonne franquette					Dialogues / didascalies / personnages femme 1, 2 et 3
		Le bon mot					Dialogues / didascalies / personnages Le président, le conseiller
		Le Rescapé					Dialogues / didascalies / personnages Le père, la mère, le fils
		Un choix pénible					Dialogues / didascalies / personnages Virginie, Juliette
		Une foi inébranlable					Monologue / didascalies / La religieuse / adresse
		L'appartement-témoin					Dialogues / didascalies / personnages l'appartement-témoin, le père, la mère, le fils

		Un moment de bravoure					Dialogues / didascalies / personnages Gasparine, Rosalie
		L'heure du thé					Dialogues / didascalies / personnages l'invitée, le père, la mère, raoul
		Sur la piste					Monologue / le voyageur
		Les lignes de la main					Dialogues / didascalies / personnages homme 1, 2, 3, 4, 5, femme 1, 2, 3, enfant 1, 2, le mendiant, un allemand, une allemande
		La vie d'artiste					Dialogues / didascalies / personnages homme1, 2, femme 1, 2
		Une nuit à la belle étoile					Dialogues / didascalies / personnages l'enfant, la mère
		Un acte humanitaire					Dialogues / didascalies / personnages homme, fille
		Que le meilleur gagne					Dialogues / didascalies / personnages homme, femme
		L'âge ingrat					Monologue / didascalie / femme
		Réunion de co-propriétaires					Dialogues / didascalies / personnages homme, 1, 2, 3, femme 1, 2, 3
		La main heureuse					Dialogues / didascalies / personnages mère, fille, voix bernard, voix futur mari
		Un bail					Dialogues / didascalies / personnages jeune fille, le propriétaire
		La bouche des enfants					Dialogues / didascalies / personnages fille, garçon
		Le brunch					Dialogues / personnages femme 1, 2, 3
		Petit porteur					Dialogues / personnages homme 1, 2
		Le vif du sujet					Dialogues / personnages Femme, le peintre
		La tombola					Dialogues / didascalies / personnages femme 1 à 22, homme

		Trou la la itou					Monologue / didascalies / femme
		Persona grata					Suite d'adresses monologuées / didascalies / fille 1 à 5
		Les heures supplémentaires					Dialogues / didascalies / personnages homme, femme
		Fins de mois difficiles					Suite d'adresses monologuées / didascalies / femme 1 à 5
		La loi de la jungle					Dialogues / didascalies / personnages le serviteur, le maître
		Le goûter					Dialogues / didascalies / personnages petite fille, petit garçon
		Mathématiques modernes					Dialogues / didascalies / personnages homme, enfant
		Une concurrence déloyale					Dialogues / didascalies / personnages fille, père
		Le salon de poésie					Dialogues / didascalies / personnages poète, femme 1, 2, 3, homme 1, 2, 3, fille
		Les joies de la plage					Dialogues / didascalies / personnages la mère, le fils
		Les bancs publics					Dialogues / personnages garçon, fille
		L'amour du ciel					Monologue / didascalies / personnage homme
		Un débat philosophique					Dialogues / personnages Marie, sophie
		L'addition					Monologue / didascalie / fille
		Bals perdus					Monologue / didascalie / un homme
		Le jour le plus long					Dialogues / didascalies / personnages l'homme, la femme
		Un bon coup d'fourchette					Monologue / Didascalie / la maman
		L'attachement aux valeurs (appendice)					Dialogues / personnages l'homme, la femme

Tabataba Bernard-Marie Koltès (publiée avec **Roberto Zucco**)	1	Tabataba					Dialogues / didascalies / personnages

Tableau 2 : recueils collectifs

Titre du recueil collectif	Nombre de pièces, textes	Auteur Titre de la pièce,texte	Date édition du recueil	Editeur	Commande	Outils d'écriture
Théâtre à lire et à jouer n°1 Note : 3 autres volumes suivent	4	Pascale Caemerbèke / Au-delà	2001	Lansman	DMDTS 1999	Dialogues / didascalies / chants / personnages / titres (ritournelle de, chant de, épilogue)
		Sylvie Chenus / La Belle et la Bête chantent le blues				Dialogues chantés / parlés / didascalies / personnages
		Mohamed Kacimi / Les énigmes de la Reine de Saba				Dialogues / personnages / didascalies / 4 parties numérotées
		Stéphanie Tesson / Coeur de pierres				Dialogues / didascalies / personnages
Petites scènes pour la démocratie 5 Note : 4 autres volumes « Démocratie mosaïque 1, 2, 3 et 4 »	12	Gérard Levoyer / La Bouche	2003	Lansman	Concours « une scène pour la démocratie »	Dialogues / didascalies / personnages
		Philippe Pierquin / Rien à faire ?				Dialogues / didascalies / personnages
		Rachel De Plaen-Kawende / Des morts en boîte				Dialogues / personnages A et B
		Jean-Paul Alègre / Mots interdits				Dialogues / didascalies / personnages 1, 2 et 3
		Catherine Angénieux / Prisonnier 1723				Dialogues / didascalies / personnages
		Michel Ducobu / Chambre à gaz				Dialogues / didascalies / personnages
		Christian Lombar / La Boucle				Dialogues / personnages / didascalies / 7 parties numérotées
		Henri Micaux / Comment peut-on être Français ?				Dialogues / didascalies / personnages
		Françoise Renard / Le Philodendron				Dialogues / didascalies / personnages Elle et Lui
		Denis Riguelle / L'entretien				Dialogues / didascalies / personnages
		Marc Tamet / La Longe				Dialogues / didascalies / personnages
		Michel Tolet / Entrevue				Dialogues / didascalies / personnages l'homme et la femme

Les Petits communicants / Rencontres de théâtre au m² / Revue	11	Régis Moulu / Bientôt ma bouche vaudra très cher	2001	Gare au théâtre	Commande d'un texte de 7 minutes pour une scène à 1,07m2	Dialogues / didascalies / personnages / parties
		Jean-Paul Céalis / Compte-rendu				3 dispositifs de lecture pour trois textes et un lecteur-actant
		Métie Fakra / Fucking the cat				3 voix non distribuées
		Frédéric Ferrer / L'avenir c'est nous				Dialogues / didascalies / personnages
		Simon Masnay / L'internationale comme yoni cante				Dialogues / didascalies / personnages
		Philippe Lyon / L'homme dans l'homme				Dialogues / didascalies / 6 personnes
		Laure Duqué / La fée pourrie				Dialogues / didascalies / personnages
		Marc Boulay / Les seconds philosophes				Dialogues / didascalies / personnages
		Philippe Combenègre / Les uns femmes et les autres hommes				Dialogues / didascalies / personnages
		Marion Cerquant et Marina Brillié / Windows in the kitchen,				Dialogues / didascalies / personnages
		petit drame de la mère				
		Christian Roy / Effet de serre				Dialogues / didascalies / personnages
Des mots pour la vie / pièces courtes Note : 2 autres volumes	13	Catherine Anne / Marianne	2000	Pocket		Dialogues / didascalies / personnages
		Hubert Colas / Déroute				Dialogues / didascalies / personnages / huit parties
		Louise Doutreligne / Le Secret				« Pièce courte en deux tableaux, prologue et épilogue » / personnages
		Eugène Durif / Les Irruptés du réel Entrées et sorties de clowns				Dialogues / didascalies / personnages
		Xavier Durringer / Un soir sur un banc				Dialogues / didascalies / personnages Lui et L'autre
		Roland Fichet / Jouir de ta mort				Dialogues / didascalies / personnages Elle et Lui

		Philippe Minyana / Descriptifs (extrait d'un autre texte)				46 fragments numérotés extraits d"un texte prévu pour une installation
		Olivier Py / Où cours-tu, jeune cœur ? (extraits d'un autre texte)				Dialogues / didascalies / personnages / extrait / 17 parties
		Noëlle Renaude / 8				Dialogues semi-directs / persg intégrés récit / lieux agençant le texte
		Jean-Michel Ribes / La petite O.N.U., Fantaisie humanitaire				Dialogues / didascalies / personnages / 3 « scènes »
		Mohamed Rouabhi / Intérieur nuit / extérieur jour				Homme 1, 2, 3, 4, Femme, elle, Lui / Dialogues, monologues / 6 parties
		Eric-Emmanuel Schmitt / Mille et un jours				Dialogues / didascalies / personnages
		Gérard Watkins / Lucie				Dialogues / didascalies / personnages
La Baignoire et les deux chaises / Recueil de 15 pièces courtes	15		2005	Les éditions de l'Amandier / Théâtre	Commande de Jean-Michel Ribes à 4 contraintes : une baignoire, deux chaises, un mugissement de vache, une réplique « il me semble que ce yaourt est périmé! »	
		Pierre Bénézit / Les Hommes préhistoriques sont des cons				Dialogues / didascalies / personnages
		May Bouhada / C'est tellement bon d'être une femme!				Dialogues / didascalies / personnages / 10 scènes, 1 épilogue
		Joseph Danan / L'art de la fuite				Dialogues / didascalies / personnages H1, H2, F
		Thimothée de Fombelle / Saint-Pierre sous terre				Dialogues / didascalies / personnages
		Agnès Desarthe / Les Chevaliers				Dialogues / didascalies / personnages
		Jean-Paul Farré / Trois personnages en quête d'auteur(s)				Dialogues / didascalies / personnages
		Léa Fazer / Les Névrosés				Dialogues / didascalies /personnages La femme, l'homme 1, l'homme 2

		Christophe Ferré / Bain de lumière				Dialogues / didascalies / personnages / 3 scènes, 1 préambule
		Nathalie Fillon / Taka				Dialogues / didascalies / personnages
		Jean-Daniel Magnin / Vu dans un yaourt				Dialogues / didascalies / personnages
		Pierre-Yves Millot / Azincourt				Dialogues / didascalies / personnages
		Christophe Pagnon / Panse-bête				Dialogues / didascalies / personnages
		Jacques Séréna / Dommage				Dialogues / didascalies / personnages
		Sébastien Thiéry / La Fache				Dialogues / didascalies / personnages
		Raphaëlle Valbrune / L'Amour d'une mère				Dialogues / didascalies / personnages Lui, Elle, Le fils
L'Absent. Monologues	5		1996	Editions Crater		
		Nathelie Saugeon / Selon X				plus petit dialogue en intro / didascalies
		Francis Parisot / Emmanuel Farinsco				Didascalies
		Michel Albertini / La Séparation des amants sous la pluie				Didascalies
		Lydie Agaësse / Les Noces de coton				Didascalies
		Raphaël Sadin / Le Passage				Didascalies
Pièces d'auteurs en 1 acte	5		Bimestriel n°54 juillet-août 2003	Editions Crater		
		Malvina Majoux / La déposée				Monologue / didascalies
		Philippe Dohy / La plus grande trouille du monde				Dialogues / didascalies / personnages
		Sophie Lannefranque / Encouragement(s)				Monologue / didascalies
		Eddy Palaro / Les petites bêtes du bon dieu				Monologue + dessin
					Commande France-Culture, SACD, Institut Culturel Français de Marrakech	Dialogues / didascalies / personnages / 5 parties

Confessions érotiques Monologues	9		Bimestriel n°53 mai-juin 2003	Editions Crater		
		Rémi De Vos / Qu'est-ce que vous faites ?				Récit avec paroles rapportées
		Christian Rullier / Sandra s'éveille				Récit avec paroles rapportées
		Jean-Daniel Magnin / Le Roman de la Grosse				Octosyllabes / rimes parfois
		Lise Martin / Ma nuit avec Elvis				Récit avec paroles rapportées
		Philippe Crubézy / Préliminaire				Didascalies / personnage nommé
		Jean-François Paillard / Cortex				Didascalies / dialogue Lui, Elle joué par un comédien
		Louise Doutreligne / Le Béret rouge				Didascalies / 2 parties avec titre
		Bruno Allain / Rubato Amoroso				Récit avec paroles rapportées + partition musicale
		Sylvie Gracia / Vierge				Récit avec paroles rapportées
7 Pièces courtes	7		Bimestriel n°28 mars-avril 1999	Editions Crater		
		Anca Visdéi / Glissements				Dialogues / didascalies / personnages / 3 époques
		Claude Confortès / Amour 2041				Dialogues / didascalies / personnages
		Bertrand Marie Flourez / Au suivant				Dialogues / didascalies / personnages / note sur la façon de converser
		Marc Michel Georges / Putain de fils				Dialogues / didascalies / personnages dont Elle-Lui
		Pascale Millant / Les Pantins de bois				Dialogues / didascalies / personnages l'homme, la femme, la voix, le soldat
		Garance Hayat / Ode à la presbytie				Dialogues / didascalies / personnages Lui, Elle / Emma
		Jacky Viallon / L'usine à écriture				Dialogues / didascalies / personnages / 6 tableaux

Confessions gastronomiques Monologues	9		Bimestriel n°38 novembre-décembre 2000	Editions Crater		
		Rémi De Vos / Le Brognet			Commande de Michel Didym	Récit avec paroles rapportées
		Lise Martin / L'homme orange				Récit avec paroles rapportées / didascalies
		Jean-Michel Ribes / Le menu de Frango Twix				Récit avec paroles rapportées / didascalies
		Sabine Mallet / Douce aigreur				Récit avec paroles rapportées
		Eduardo Manet / Le Congri				Récit avec paroles rapportées
		Anca Visdéi / Gourmandise... verbale				Récit avec paroles rapportées
		Jean-Gabriel Nordmann / Bakou et le sandwich				Didascalies
		Christian Rullier / Tripes et boyaux				Disacalies / voix off / homme
		Christian Siméon / Crouchinades				Didascalies
Courtes pièces d'auteurs	10		Bimestriel n°32 novembre-décembre 1999	Editions Crater		
		Christian Rullier / Le cri victorieux de la mamelle				Dialogues / didascalies / personnages dont Femme 1, 2, 3, autre femme, etc. et paroles non distribuées au début
		Jean-Gabriel Nordmann / Il ne faut pas se laisser faire-bakou-40 ans				Dialogues / didascalies / personnages / Lui, elle, homme, femme
		Bertrand Marie Flourez / N'oubliez pas le guide ou faut pas raconter d'histoire(s) (petites scènes de mémoire)				Dialogues / didascalies / personnages / 4 scènes
		Gilles Costaz / Inspecteur Scanner				Dialogues / didascalies / personnages / construction monologue, dialogue final

		Jean-Marc Lanteri / Les Baleines de la côte est				Dialogues / didascalies / personnages
		Sylvain Gillet / Dragomir au bûcher				Dialogues / didascalies / personnages
		Philippe Lièvre / Salle à manger, matraque				Dialogues / didascalies / personnages
		Philippe Crubézy / Mauvais printemps				Dialogues / didascalies / personnages / l'homme, la femme
Petites pièces d'auteurs (volume 1)	13		1998	Editions Théâtrales		
		Michel Azama / Fait divers			Pièce écrite pour le projet « Accidents d'amour » dirigé par Yves Reynaud	Dialogues / didascalies / personnages / l'un, l'autre
		Hervé Blutsch / Anatole Felde				Dialogues / didascalies / personnages / construction en alternance bureau / témoignage
		Christian Caro / Opération à coeur perdu				Dialogues / didascalies / personnages
		Enzo Cormann / Le dit de Jésus-Marie-Joseph				Monologue / récit / peinture didascalique
		Xavier Durringer / Confession				Monologue / didascalies
		Roland Fichet / Le petit manteau				Dialogues / personnages
		Madeleine Laïk / La Nuit blanche				Dialogues / didascalies / personnages / pour acteurs et marionnettes / scènes, segmentations
		Philippe Minyana / Histoires			Commande de la Minoterie (Marseille)	Dialogues / personnages
		Noëlle Renaude / Géo et Claudie			Commande de la compagnie l'Envers-du-décor	Dialogues / personnages
		Christian Rullier / Une nuit à la belle étoile				4 extraits de Sur tout ce qui bouge
		La Main heureuse				
		Le Salon de poésie				
		Un débat philosophique				

Petites pièces d'auteurs (volume 2)	11		2000	Editions Théâtrales		
		Xavier Durringer / Fidélité				Monologue / récit
		Roland Fichet / Tombeau chinois				Récit avec voix
		Daniel Keene / Avis aux intéressés	HORS CORPUS			
		Patrick Lerch / La Neige ne fait pas de bruit quand elle tombe du ciel				Dialogues / didascalies / personnages
		Carlos Liscano / Les Nigauds	HORS CORPUS		Commande d'Yves Gourmelon pour Les Brèves du Terral 1998	
		Philippe Minyana / Salle des fêtes			Pièce écrite pour les élèves de l'école du Passage (créée en 1991)	Dialogues / didascalies juste « chante » / personnages
		Grégory Motton / Un monologue	HORS CORPUS			
		Noëlle Renaude / Petits rôles				Dialogues / didascalies / personnages
		José Rivera / L'homme ailé	HORS CORPUS			
		James Stock / Le Ciel veut pas de toi	HORS CORPUS			
		Daniel Veronese / Adela	HORS CORPUS			
Embouteillage 32 scènes automobiles sous-titré « théâtre de route » dans le générique en fin de volume.	32		2002	Editions Théâtrales	Commande d'Anne-Laure Liégeois	
		Yves Nilly / La Valse				Monologue de Lui / adresse
		Patrick Kermann / On the road				Monologue / adresse
		Christian Caro / Ca passe				Dialogues / didascalies / personnages réduits 1 et 2

		Sylvie Chenus / Rendez-vous en Vénusie				Monologue / adresse / didascalies
		Philippe Crubézy / L'homme qui ne voulait pas				Monologue / adresse
		Jean-gabriel Nordmann / Je suis content que vous soyez là				Monologue / adresse / didascalies
		Jean-Louis Bauer / De l'amour				Dialogues / didascalies / personnages
		Bernadette Le Saché / L'accouchement ou mot de coeur				Dialogues / didascalies / personnages Lui , Elle
		Mohamed Kacimi / Nous irons à Saint-Nazaire				Monologue / didascalies
		Catherine Zambon / Tiramisu Petit événement pour deux actrices, une voiture, un tiramisu et une bouteille d'asti spumante				Monologue mère puis fille / didascalies
		Sophie Lannefranque / Kaiser				Monologue / didascalies / phrases cutées slashes
		Alain Gautré / La Femme en rouge				Monologue / didascalies
		Philippe Crubézy / Stop				Dialogues / didascalies / personnages
		Marc Gibaja / L'homme n'est pas seul				Monologue / adresse / didascalies
		Raphaël Péaud / Tout seul dans ma parenthèse				Monologue / adresse / didascalies
		Caroline Vignal / Pink Malibu				Dialogues / didascalies / personnages
		Gilles Granouillet / Maman!				Dialogues / didascalies / personnages
		Jean Cagnard / Une cigarette pour Isabelle				Monologue / adresse / didascalies
		Caroline Lamarche / L'appartenance				Monologue / adresse / didascalies
		Luc Tartar / La Dame blanche				Monologue / adresse / personnage
		Valérie Deronzier / Oui !				Monologue / adresse / didascalies
		Yves Nilly / Caravane et accessoires				Dialogues / didascalies / personnages
		Patrick Lerch / Absence de carburateur				Dialogues / didascalies / personnages Lui , Elle
		Jean-François Santoro / Fournitures				Monologue / adresse

		Gilles Aufray / G.B.				Monologue / adresse / didascalies
		Catherine Zambon / Le Pont des Ouches				Monologue / adresse / didascalies
		Philippe Lançon / Le Temps nous manque à tous ses devoirs				Monologue / adresse
		Ricardo Montserrat / Chômeuse go home				Dialogues / didascalies / personnages / structure en boucle
		Fabienne Rouby / Quatre de coeur Petite comédie pour voiture à l'arrêt				Dialogues / didascalies / personnages
		Jean-Gabriel Nordmann / Regardez on nous regarde				Monologue / adresse / didascalies
		Karin Serres / Toute la vie				Dialogues / didascalies / personnages
		Sophie Lannefranque / Cessation d'activité				Monologue / didascalies
Le Corps qui parle. 8 pièces courtes	8		2001	Les Cahiers de l'Egaré	Huit compagnies du Var commandent une pièce de 10 minutes, à huit auteurs du Var	
		Jacques Doazan / Le côté de ma mère				Monologue / Elle
		Jean-Claude Grosse / Trois femmes				Récit-monologue-didascalique
		Jeanne Mathis / Ainsi font, font, font				Monologue acteur / marionnette / didascalies
		Christophe Pellet / Se refaire				Dialogues / didascalies / personnages / 9 parties
		Jean-Louis Rebora / L'egos				5 textes à partir de 5 images en asso libre
		Frédéric Senent / Ochtiléou				Dialogues / didascalies / personnages
		Jacques Séréna / Etat de mal				Dialogue l'homme, la fille
		Jean Siccardi / Autour de lui				Dialogues / didascalies / personnages l'homme, la femme
Théâtre contre l'oubli	11		1996	Actes-Sud Papiers	Commande d'Amnesty International sur le thème de la défense des droits de l'homme	
		Catherine Anne / Aséta				Dialogues / didascalies / personnages

		Enzo cormann / Ils sont deux désormais sur cette terre immense				Dialogue / personnages le Premier, le Deuxième
		Michel Deutsch / Garde à vue				Dialogues / didascalies / personnages
		Eugène Durif / Monologue de l'attaché de presse et Intermède bouffon				Un monologue / Un dialogue / un fragment récit
		Didier-Georges Gabily / Contention				Personnages, didascalies à la Gabily / 5 parties
		Joël Jouanneau / Divertimento				Dialogues / didascalies / personnages + 1 voix
		Eduardo Manet / Quand deux dictateurs se rencontrent				Dialogues / personnages 1A, 1B, voix off
		Philippe Minyana / Description				Monologue / l'actrice / didascalies
		Rezvani / Ah, ces Amnesty-fouineurs!				Dialogues / didascalies / personnages
		Jean-Michel Ribes / Monsieur Monde				Monologue / adresse / didascalies
		Eric-Emmanuel Schmitt / L'école du diable				Dialogues / didascalies / personnages
Brèves d'auteurs (théâtre)	15		1993	Actes-Sud-Papiers	Commande de la Maison du Geste et de l'Image	
		Michel Azama / Amours fous				Dialogues / didascalies / personnages / 15 scènes
		Denise Bonal / Dérives et petits détails				Dialogues / didascalies / personnages
		Hubert Colas / La Brûlure				Dialogues / didascalies / personnages / 10 scènes
		Philippe Crubézy / Cimetière des Innocents				Dialogues / didascalies / personnages
		Bernard Da Costa / La dernière enquête de l'inspecteur Drive				Dialogues / didascalies / personnages
		Roland Fichet / Colloques de bébés				Dialogues / didascalies / personnages / 9 parties
		Yves Lebeau / Le Rire d'Alexandre ou la vengeance du Phyloquasicollus				Dialogues / didascalies / personnages / disposition particulière des dialogues
		Daniel Lemahieu / La dernière Classe				Dialogues / didascalies / personnages
		Yves Nilly / Territoire sans lumière				Dialogues / didascalies / paroles non-distribuées

		Jean-Gabriel Nordmann / Hors les murs				Dialogues / didascalies / personnages / titres internes
		Robert Poudérou / Alter ego				Dialogues / didascalies / personnages / 14 scènes
		Claude Prin / Chants d'exil				Dialogues / personnages
		Eloi Recoing / Passage de l'oubli				Dialogues / didascalies / personnages / 12 séquences avec titre
		Louis-Charles Sirjacq / Sur le trottoir				Dialogues / didascalies / personnages Elle, Lui
		Jacky Viallon / Le grand chariot				Dialogues / didascalies / personnages, silhouettes, voix off...
Fragments d'humanités	10		2004	Lansman	Commande à l'occasion des cent ans du journal L'Humanité	
		Eddy Palaro / Les Origines				Dialogues / didascalies / personnages
		José Pliya / Lettres à l'humanité				Lettres
		Susana Lastreto Prieto / 28 avril 1937				Dialogues / didascalies / personnages/ 6 scènes
		Jean-Pierre Siméon / La Chose (et autres textes)				7 monologues avec titre
		Aurélie Filippetti / Vent de mai				Dialogues / didascalies / personnages/ 5 scènes
		Carole Fréchette / Route 1				Dialogues / didascalies / personnages/photo
		Elsa Solal / 1943/1970 Le manifeste des 343 s				Dialogues / didascalies / personnages/ 6 scènes
		Nathalie Fillion / Pitié pour les lapins				Rôles et personnages/ Dialogues / Manuscrit en russe
		Fabrice Melquiot / De tombes et d'un garçon				Dialogues / didascalies / personnages
		Mohamed Kacimi / La Fin de l'Humanité				Dialogues / didascalies / personnages
25 Petites pièces d'auteurs	25		2007	Editions Théâtrales	Commande pour les 25 ans des Editions Théâtrales	
		Karl Valentin / La Situation actuelle	HORS CORPUS			
		Yves Reynaud / Louis				Dialogues / didascalies / personnages
		Denise Bonal / Les Silences d'Eulalie				Dialogues / didascalies / personnages
		Yves Lebeau / J'ai faim				Dialogues / didascalies / personnages / 8 scènes
		Daniel Besnehard / Elles sont parties				Dialogues / didascalies / personnages
		Philippe Minyana / Disparitions				Dialogues / didascalies / personnages / 7 scènes

		Christian Rullier / Si d'aventure...				Dialogues / didascalies / personnages / 4 scènes
		Roland Fichet / Noires				Dialogues / didascalies / personnages / 4 scènes
		Michel Azama / Imbroglio				Dialogues / didascalies / personnages / 9 scènes
		Françoise Pillet / De la Pizza sauvage				Dialogue avec un singe et 24 personnages fictifs
		Noëlle Renaude / La bonne Distance				Récit
		Sergi Belbel / Anniversaire en Toscane	HORS CORPUS			
		Gregory Motton / Les Pirates	HORS CORPUS			
		Michel Marc Bouchard / Les Récifs	HORS CORPUS			
		Xavier Durringer / Solitaire				3 scènes monologues
		Koffi Kwahulé / Les Créanciers				Dialogues / didascalies / personnages
		Jean-Pierre Cannet / Rapt				Dialogues / didascalies / personnages / 3 scènes, 1 préambule
		Daniel Keene / Quelque part au milieu de la nuit	HORS CORPUS			
		Aziz Chouaki / Le Tampon vert				Dialogues / didascalies / personnages / 5 scènes
		Howard Barker / Il faut manger				
		Bruno Castan / Ouvre les yeux				Dialogues / didascalies / personnages / 5 parties avec titre
		Hanokh Levin / Les Numéros	HORS CORPUS			
		Françoise du Chaxel / Ce matin, la neige				Monologue
		Suzanne Lebeau / Le Grillon	HORS CORPUS			
		Sylvain Levey / Dis-moi que tu m'aimes				Monologue

Annexe 6

Réponse de Michel Vinaver à ma demande d'entretien

M Vinaver
à
Alexandre Koutchevsky

25.02.06

Monsieur,
J'avais un autre métier qu'auteur de théâtre. Je ne fréquentais pas les auteurs ni les milieux du théâtre. Je n'aurais rien à dire sur "la condition d'auteur de théâtre dans les années 70/80".

Avec mes meilleurs salutations,

M Vinaver

.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

BIBLIOGRAPHIE

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

I – PIÈCES COURTES

1 – Recueils collectifs

Brèves d'auteurs (théâtre), Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 1993.

Contient : *Amours fous* de Michel AZAMA ; *Dérives et petits détails* de Denise BONAL ; *La Brûlure* de Hubert COLAS ; *Cimetière des innocents* de Philippe CRUBEZY ; *La dernière Enquête de l'inspecteur Drive* de Bernard DA COSTA ; *Colloques de bébés* de Roland FICHET ; *Le Rire d'Alexandre ou la vengeance du Phyloquasicollus* de Yves LEBEAU ; *La dernière Classe* de Daniel LEMAHIEU ; *Territoire sans lumière* de Yves NILLY ; *Hors les murs* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *Alter ego* de Robert POUDEROU ; *Chants d'exil* de Claude PRIN ; *Passage de l'oubli* de Eloi RECOING ; *Sur le trottoir* de Louis-Charles SIRJACQ ; *Le grand Chariot* de Jacky VIALLON.

Théâtre contre l'oubli, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 1996.

Contient : *Aséta* de Cathérine ASETA ; *Ils sont deux désormais sur cette terre immense* de Enzo CORMANN ; *Garde à vue* de Michel DEUTSCH ; *Monologue de l'attaché de presse* et *Intermède bouffon* de Eugène DURIF ; *Contention* de Didier-Georges GABILY ; *Divertimento* de Joël JOUANNEAU ; *Quand deux dictateurs se rencontrent* de Eduardo MANET ; *Description* de Philippe MINYANA ; *Ah, ces Amnesty-fouineurs !* de REZVANI ; *Monsieur Monde* de Jean-Michel RIBES ; *L'École du diable* de Éric-Emmanuel SCHMITT.

L'Absent Monologues, Marseille, Éditions Crater, 1996.

Contient : *Selon X* de Nathalie SAUGEON ; *Emmanuel Farinsco* de Francis PARISOT ; *La Séparation des amants sous la pluie* de Michel ALBERTINI ; *Les Noces de coton* de Lydie AGAËSSE ; *Le Passage* de Raphaël SADIN.

Petites pièces d'auteurs 1, Paris, Éditions Théâtrales, 1998.

Contient : *Fait divers* de Michel AZAMA ; *Anatole Felde* de Hervé BLUTSCH ; *Opération à cœur perdu* de Christian CARO ; *Le dit de Jésus-Marie-Joseph* de Enzo CORMANN ; *Confession* de Xavier DURRINGER ; *Le Petit Manteau* de Roland FICHET ; *La Nuit blanche* de Madeleine LAÏK ; *Histoires* de Philippe MINYANA ; *Géo et Claudie* de Noëlle RENAUDE ; *Une Nuit à la belle étoile, La Main heureuse, Le Salon de poésie, Un Débat philosophique* de Christian RULLIER.

Des mots pour la vie Pièces courtes, Paris, Éditions Pocket, 2000.

Contient : *Marianne* de Catherine ANNE ; *Déroutes, comment durer* de Hubert COLAS ; *Le Secret* de Louise DOUTRELIGNE ; *Les Irruptés du réel.Entrées et sorties de clowns*, d'Eugène DURIF ; *Un soir sur un banc* de Xavier DURRINGER ;

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Jouir de ta mort de Roland FICHET ; *Descriptifs* de Philippe MINYANA ; *Où cours-tu jeune cœur ?* de Olivier PY ; *8* de Noëlle RENAUDE ; *La Petite O.N.U. Fantaisie* humanitaire de Jean-Michel RIBES *; Intérieur nuit/extérieur jour de* Mohamed ROUABHI ; *Mille et Un jours* d'Éric-Emmanuel SCHMITT ; *Lucie* de Gérard WATKINS.

Petites pièces d'auteurs 2, Paris, Éditions Théâtrales, 2000.

Contient : *Fidélité* de Xavier DURRINGER ; *Tombeau chinois* de Roland FICHET ; *Avis aux intéressés* de Daniel KEENE ; *La Neige ne fait pas de bruit quand elle tombe du ciel* de Patrick LERCH ; *Les Nigauds* de Carlos LISCANO ; *Salle des fêtes* de Philippe MINYANA ; *Un Monologue* de Grégory MOTTON ; *Petits Rôles* de Noëlle RENAUDE ; *L'Homme ailé* de José RIVERA ; *Le Ciel ne veut pas de toi* de James STOCK ; *Adela* de Daniel VERONESE. [Note : les pièces traduites d'une langue étrangère sont hors-corpus].

Le corps qui parle. Huit pièces courtes, Le Revest-les-Eaux, Éditions Les cahiers de l'Égaré, 2001.

Contient : *Le Côté de ma mère* de Jacques DOAZAN ; *Trois femmes* de Jean-Claude GROSSE ; *Ainsi font, font, font* de Jeanne MATHIS ; *Se refaire* de Christophe PELLET ; *L'Egos* de Jean-Louis REBORA ; *Ochtiléou* de Frédéric SENENT ; *État de mal* de Jacques SERENA ; *Autour de lui* de Jean SICCARDI.

Les Petits communicants / Rencontres de théâtre au m², Vitry-sur-Seine, Gare au théâtre, 2001.

Contient : *Bientôt ma bouche vaudra très cher* de Régis MOULU ; *Compte-rendu* de Jean-Paul CEALIS ; *Fucking the cat* de Métie FAKRA ; *L'Avenir c'est nous* de Frédéric FERRER ; *L'Internationale comme yoni cante* de Simon MASNAY ; *L'Homme dans l'homme* de Philippe LYON ; *La Fée pourrie* de Laure DUQUE ; *Les seconds philosophes* de Marc BOULAY ; *Les uns femmes et les autres hommes* de Philippe COMBENEGRE ; *Windows in the kitchen petit drame de la mère* de Marion CERQUANT et Marina BRILLIE ; *Effet de serre* de Christian ROY.

Théâtre à lire et à jouer n°1, Carnières/Morlanwelz, Éditions Lansman, 2001.

Contient : *Au-delà* de Pascale Caemerbèke ; *La Belle et la Bête chantent le blues* de Sylvie Chenus ; *Les Énigmes de la rien de Saba* de Mohamed Kacimi ; *Cœur de pierres* de Stéphanie Tesson.

Embouteillage 32 scènes automobiles, Paris, Éditions Théâtrales, 2002.

Contient : *La Valse* de Yves NILLY ; *On the Road* de Patrick KERMANN ; *Ça passe* de Christian CARO ; *Rendez-vous en Vénusie* de Sylvie CHENUS ; *L'Homme qui ne voulait pas* de Philippe CRUBEZY ; *Je suis content que vous soyez là* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *De l'amour* de Jean-Louis BAUER ; *L'Accouchement ou mot de cœur* de Bernadette LE SACHE ; *Nous irons à Saint-Nazaire* de Mohamed KACIMI ; *Tiramisu. Petit événement pour deux actrices, une voiture, un tiramisu et une bouteille d'asti spumante* de Catherine ZAMBON ; *Kaiser* de Sophie LANNEFRANQUE ; *La Femme en rouge* de Alain GAUTRE ; *Stop* de Philippe CRUBEZY ; *L'Homme n'est pas seul* de Marc GIBAJA ; *Tout seul dans ma parenthèse* de Raphaël PEAUD ; *Pink Malibu* de Caroline VIGNAL ; *Maman !* de Gilles GRANOUILLET ; *Une Cigarette pour Isabelle* de Jean CAGNARD ; *L'Appartenance* de Caroline LAMARCHE ; *La Dame blanche* de Luc TARTAR ;

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Oui ! de Valérie DERONZIER ; *Caravane et accessoires* de Yves NILLY ; *Absence de carburateur* de Patrick LERCH ; *Fournitures* de Jean-François SANTORO ; *G.B.* de Gilles AUFRAY ; *Le Pont des Ouches* de Catherine ZAMBON ; *Le Temps nous manque à tous ses devoirs* de Philippe LANÇON ; *Chômeuse go home* de Ricardo MONTSERRAT ; *Quatre de cœur Petite comédie pour voiture à l'arrêt* de Fabienne ROUBY ; *Regardez on nous regarde* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *Toute la vie* de Karin SERRES ; *Cessation d'activité* de Sophie LANNEFRANQUE.

Petites scènes pour la démocratie 5, Carnières/Morlanwelz, Éditions Lansman, 2003.

Contient : *La Bouche* de Gérard LEVOYER ; *Rien à faire ?* de Philippe PIERQUIN ; *Des morts en boîte* de Rachel DE PLAEN-KAWENDE ; *Mots interdits* de Jean-Paul ALEGRE ; *Prisonnier 1723* de Catherine ANGENIEUX ; *Chambre à gaz* de Michel DUCOBU ; *Le Boucle* de Christian LOMBARD ; *Comment peut-on être Français ?* de Henri MICAUX ; *Le Philodendron* de Françoise RENARD ; *L'Entretien* de Denis RIGUELLE ; *La Longe* de Marc TARNET ; *Entrevue* de Michel TOLET.

Fragments d'humanités, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2004.

Contient : *Les Origines* de Eddy PALARO ; *Lettres à l'humanité* de José PLIYA ; *28 avril 1937* de Susana LASTRETO PRIETO, *La Chose (et autres textes)* de Jean-Pierre SIMEON ; *Vent de mai* de Aurélie FILIPPETTI ; *Route 1* de Carole FRECHETTE ; *1943/1970 – Le Manifeste des 343 s.*, de Elsa SOLAL ; *Pitié pour les lapins* de Nathalie FILLION ; *De tombes et d'un garçon* de Fabrice MELQUIOT ; *La Fin de l'Humanité* de Mohamed KACIMI.

La Baignoire et les deux chaises, recueil de 15 pièces courtes, Paris, Les Éditions de l'Amandier/Théâtre, 2005.

Contient : *Les Hommes préhistoriques sont des cons* de Pierre BENEZIT ; *C'est tellement bon d'être une femme !* de May BOUHADA ; *L'Art de la fuite* de Joseph DANAN ; *Saint-Pierre sous terre* de Thimotée de FOMBELLE ; *Les Chevaliers* de Agnès DESARTHE ; *Trois personnages en quête d'auteur(s)* de Jean-paul FARRE ; *Les Névrosés* de Léa FAZER ; *Bain de lumière* de Christophe FERRE ; *Taka* de Nathalie FILLON ; *Vu dans un yaourt* de Jean-Daniel MAGNIN ; *Azincourt* de Pierre-Yves MILLOT ; *Panse-bête* de Christophe PAGNON ; *Dommage* de Jacques SERENA ; *La Fache* de Sébastien TIERY ; *L'Amour d'une mère* de Raphaëlle VALBRUNE.

25 petites Pièces d'auteurs, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2007. Publié à l'occasion des 25 ans des Éditions Théâtrales.

Contient (les pièces sont présentées selon l'année d'entrée de leur auteur au catalogue de Théâtrales) : *La Situation actuelle* de Karl VALENTIN ; *Louis* d'Yves REYNAUD ; *Les Silences d'Eulalie* de Denise BONAL ; *J'ai faim* d'Yves LEBEAU ; *Elles sont parties* de Daniel BESNEHARD ; *Disparitions* de Philippe MINYANA ; *Si d'aventure…*de Christian RULLIER ; *Noires* de Roland FICHET ; *Imbroglio* de Michel AZAMA ; *De la Pizza sauvage* de Françoise PILLET ; *La bonne Distance* de Noëlle RENAUDE ; *Anniversaire en Toscane* de Sergi BELBEL ; *Les Pirates* de Gregory MOTTON ; *Les Récifs* de Michel Marc BOUCHARD ; *Solitaire* de Xavier DURRINGER ; *Les Créanciers* de Koffi KWAHULE ; *Rapt* de Jean-Pierre CANNET ; *Quelque part au milieu de la nuit* de Daniel KEENE ; *Le Tampon vert* d'Aziz CHOUAKI ; *Il faut manger* d'Howard BARKER ; *Ouvre les yeux* de Bruno CASTAN ;

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Les Numéros d'Hanokh LEVIN ; *Ce Matin, la neige* de Françoise DU CHAXEL ; *Le Grillon* de Suzanne LEBEAU ; *Dis-moi que tu m'aimes* de Sylvain LEVEY. [Note : les pièces traduites d'une langue étrangère sont hors-corpus].

2 – Recueils d'auteur

BECKETT Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*. *Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

BECKETT Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

KOLTES Bernard-Marie, *Tabataba*, *Coco*, (publiés avec *Roberto Zucco* et *Un Hangar à l'ouest*), Paris, les Éditions de Minuit, 1990.

GABILY Didier Georges, *Enfonçures. Cinq rêves de théâtre en temps de guerre* suivi de *Trois chansons à deux voix Oratorio/Matériau*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 1993.

MINYANA Philippe, *Chambres Inventaires André*, Paris, Éditions Théâtrales, 1993.

RENAUDE Noëlle, *Courtes Pièces*, Paris, Éditions Théâtrales, 1994.

Contient : *Petits Rôles, Blanche aurore céleste, Lunes, Les Cendres et les lampions, Le Prunus*.

MINYANA Philippe, *Drames brefs (1)*, Paris, Éditions Théâtrales, 1995.

Contient : Un *Prologue*, six pièces numérotées de *UN* à *SIX* et un *Insert (image filmée)*.

MINYANA Philippe, *Drames brefs (2)*, Paris, Éditions Théâtrales, 1997.

Contient : *L'Ami, C'est ainsi, L'Intervieweuse, Deuil, Regrets, L'Heure du loup, (Philoctète), L'Infirme, Simagrées*.

FICHET Roland, *Petites comédies rurales*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998.

Contient 14 pièces courtes réparties en : « Avec dialogues paquet de 8 » : *Question d'odeur, Les Voix de Jeanne, Le petit Manteau, Plus personne, Fissures, Mon combat, Antipodes, La Lune et le chaos*. « Avec vue sur le futur paquet de 5 » : *Fesses maigres, La 404 rouge, L'Instituteur et l'animal, L'Homme futur sera jetable, Au-delà os et chair*. Et : *Avec vache (Figures d'un commencement)*.

REBRE Isabelle, *Moi, quelqu'un*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 1998.

ROUABHI Mohamed, *Malcolm X*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2000.

GRUMBERG Jean-Claude, *Les Courtes*, Arles, Éditions Actes sud, collection Babel, 2001.

Le recueil contient 15 pièces courtes dont 7 s'inscrivent dans le corpus en raison de leur date d'écriture (de 1984 à 1995) : *Les Rouquins, Les Gnoufs, Maman revient*

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

pauvre orphelin, *Hiroshima Commémoration*, *Nagasaki Commémoration*, *Commémoration des commémorations*, *À qui perd gagne*.

MADANI Ahmed, *Petit garçon rouge* suivi de *Le Voyage à la mer*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2001.

RULLIER Christian, *Les Monologues*, Paris, Éditions Théâtrales, 2001.

Contient : *Il marche*, *C'est à dire*, *Il joue*.

SORENTE Isabelle, *Hard Copy*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2001.

BECHET Claire, *Suites en ré mineur/Trois soliloques*, Paris, Éditions Théâtrales, 2003.

DURRINGER Xavier, *Histoires d'hommes*, Paris, Éditions Théâtrales, 2003.

ROBINE Patrick, *La Danse du Séquoia* suivi de *Le Naturaliste*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 2004.

Contient : *La Danse du Séquoia*, *Le Naturaliste*, *Lucayan Beach Hotel*, *Le Tronc d'arbre qui était une planète*, *Comment reconnaître un élan*.

VISNIEC Matéi, *Du pain plein les poches et autres pièces courtes*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 2004.

Contient : *Du pain plein les poches*, *Le dernier Godot*, *L'Araignée dans la plaie*, *Le deuxième Tilleul à gauche*.

FICHET Roland, *Micropièces Fenêtres et fantômes*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006.

Ouvrage réparti en : « 1 – Pièces d'identités » : *Pare-chocs*, *Nue*, *La Revenante*, *Culture*, *Libérateur*, *La Condition végétale*, *En trop*, *Attention au chien*, *Bâtons*, *Petit Rembrandt*, *Sur le dos les morts*, *Mathilde Forêt*, *Loterie*, *Sac*, *Yeux*, *Gratuit*, *Dans la paille*, *Istanbul*, *Le Saut dans l'eau*, *L'Homme nu*, *Bonbons*, *Prénom*, *La Paresse de Olof S.*, *Doigts*, *Mouette*, *Raid*. « 2 – Croquis » : *Copouler*, *D'où ?*, *Bigamine*, *Que*, *Le Baiser*, *Le Cam*, *Jos Pinsec dit La Pinse*, *Robic la Grande Gueule*, *L'autre Kerdoncuff*, *Guézennec*, *Ange Maudieu dit Larme-à-l'œil*, *Solange Kerminy*, *Victor Urien*, *Le Sexe de Dieu*, *Ah que j'aimerais*. « 3 – Petites valses de mort (dialogues) » : *Jouir de ta mort*, *Égalité*, *Massacre dans le Bronx*, *Voix*, *Petit-père et petite-mère*, *Issue*. « Clôture – Chansons » : *Dans la peau*, *Elle manque de ça*.

3 – Publications en revue

A > Recueils collectifs

Sept pièces courtes, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 28, mars/avril 1999.

Contient : *Glissements* de Anca VISDEI ; *Amour 2041* de Claude CONFORTES ; *Au suivant* de Bertrand Marie FLOUREZ ; *Putain de fils* de Marc Michel GEORGES ; *Les Pantins de bois* de Pascale MILLANT ; *Ode à la presbytie* de Garance HAYAT ; *L'Usine à écriture* de Jacky VIALLON.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Courtes pièces d'auteurs, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 32, novembre/décembre 1999.

Contient : *Le Cri victorieux de la mamelle* de Christian RULLIER ; *Il ne faut pas se laisser faire-Bakou-40 ans* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *N'oubliez pas le guide ou faut pas raconter d'histoire(s) (petites scènes de mémoire)* de Bertrand Marie FLOUREZ ; *Inspecteur Scanner* de Gilles COSTAZ ; *Les Baleines de la côte est* de Jean-Marc LANTERI ; *Dragomir au bûcher* de Sylvain GILLET ; *Salle à manger, matraque* de Philippe LIEVRE ; *Mauvais printemps* de Philippe CRUBEZY.

Confessions gastronomiques Monologues, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 38, novembre/décembre 2000.

Contient : *Le Brognet* de Rémi DE VOS ; *L'Homme orange* de Lise MARTIN ; *Le Menu de Frango Twix* de Jean-Michel RIBES ; *Douce aigreur* de Sabine MALLET ; *Le Congri* de Eduardo MANET ; *Gourmandise… verbale* de Anca VISDEI ; *Bakou et le sandwich* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *Tripes et boyaux* de Christian RULLIER ; *Crouchinades* de Christian SIMEON.

Confessions érotiques Monologues, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 53, mai/juin 2003.

Contient : *Qu'est-ce que vous faites ?* de Rémi DE VOS ; *Sandra s'éveille* de Christian RULLIER ; *Le Roman de la grosse* de Jean-Daniel MAGNIN ; *Ma nuit avec Elvis* de Lise MARTIN ; *Préliminaire* de Philippe CRUBEZY ; *Cortex* de Jean-François PAILLARD ; *Le Béret rouge* de Louise DOUTRELIGNE ; *Rubato Amoroso* de Bruno ALLAIN ; *Vierge* de Sylvie GRACIA.

Pièces d'auteurs en un acte, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 54, juillet/août 2003.

Contient : *La Déposée* de Malvina MAJOUX ; *La plus grande Trouille du monde* de Philippe DOHY ; *Encouragement(s)* de Sophie LANNEFRANQUE ; *Les petites Bêtes du bon dieu* de Eddy PALARO ; *Le Caillou* de Sophie RENAULD.

B > Recueils d'auteur

RULLIER Christian, *Femmmes*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 8, novembre-décembre 1995.

Triptyque comprenant : *Le plus beau de l'histoire*, *Annie part en week-end*, *Femmme*.

RULLIER Christian, *Sur tout ce qui bouge (cabaret furieux)*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 24, juillet-août 1998.

Contient : *Une vie bien agencée, À la bonne Franquette, Le Bon Mot, Le Rescapé, Un Choix pénible, Une Foi inébranlable, L'Appartement-témoin, Un Moment de bravoure, L'Heure du thé, Sur la piste, Les Lignes de la main, La Vie d'artiste, Une Nuit à la belle étoile, Un Acte humanitaire, Que le meilleur gagne, L'Âge ingrat, Réunion de co-propriétaires, La Main heureuse, Un Bail, La Bouche des enfants, Le Brunch, Petit porteur, Le Vif du sujet, La Tombola, Trou la la itou, Persona grata, Les Heures supplémentaires, Fins de mois difficiles, La Loi de la jungle, Le Goûter, Mathématiques modernes, Une Concurrence déloyale, Le*

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Salon de poésie, Les joies de la plage, Les Bancs publics, L'Amour du ciel, Un Débat philosophique, L'Addition, Bals perdus, Le Jour le plus long, Un bon coup d'fourchette, L'Attachement aux valeurs (appendice).

MINYANA Philippe, *Reconstitution*, in *Théâtre s en Bretagne*, « Le Théâtre et les gens », nouvelle série, n°3, octobre 1999, pp. 30-32.

II – AUTRES OUVRAGES CITÉS (HORS CORPUS)

1 – Pièces courtes

BECKETT Samuel, *Pas* suivi de *Fragment de théâtre I, Fragment de théâtre II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.

BECKETT Samuel, *Comédie et actes divers, Va-et-vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Actes sans paroles I et II, Film, Souffle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

CAMI, *Drames de la vie courante*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert/ARRT/et compagnie, 1988.

DUBOR Françoise, *Anthologie de monologues fumistes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

GOLDONI Carlo, *Le petit théâtre de société*, vol . 1, trad. Nathalie Ledeuil-Miglierina, E.N.S. Éditions Fontenay-Saint Cloud, coll. Signes, 1994.

MOLIERE, *Trois courtes pièces*, Paris, Éditions Gallimard, 2004.

MOLIERE, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Maurice Rat, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

MÜLLER Heiner, *Hamlet-machine*, Paris, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil, Les Éditions de Minuit, 1979.

TCHEKHOV, *Pièces en un acte*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 2005.

TCHEKHOV, *La Cerisaie, Le Sauvage, Oncle Vania*, et neuf pièces en un acte, *Théâtre complet*, vol. II, Paris, Éditions Gallimard, 1967.

Théâtre futuriste italien. Anthologie critique, textes réunis par Giovanni LISTA, trad. G. Lista et Claude Minot, Lausanne, La Cité-l'Âge d'Homme, 1976.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

2 – Autres pièces de théâtre

DE BONT Ad, *Mirad un garçon de Bosnie*, trad. Jan Simoen, Paris, L'Arche éditeur, 2006.

DE LA HARPE Jean-François, *Œuvres choisies et posthumes de Monsieur de la Harpe, de l'Académie française. Avec le portrait de l'auteur*, Paris, Migneret, 1806.

FICHET Roland, *Quoi l'amour*, Paris, Éditions Théâtrales, 1999.

FICHET Roland, *Boeufgorod*, tapuscrit, 1982.

GIDE André, *Le Théâtre complet*, 1, Neuchâtel, Paris, Ides et Calendes, 1947.

Le « Faust » de Goethe traduit par Gérard de Nerval, Édition présentée et annotée par Lieven D'HULST, Paris, Fayard, 2002.

MÜLLER Heiner, *Philoctète*, texte français de François Rey, in *L'Avant-scène Théâtre*, n°766, 15 mars 1985.

PIEMME Jean-Marie, *Le badge de Lénine*, Éditions Actes Sud-Papiers, 1992.

PIEMME Jean-Marie, *Pièces d'identité*, Rouen, Éditions Médianes, 1995.

PIEMME Jean-Marie, *Eva, Gloria, Léa*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2000.

SPYCHER Lionel, *9mm*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2000.

SPYCHER Lionel, *La Suspension du plongeur*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2001.

III – TEXTES CRITIQUES

1 – Format court, forme brève, brièveté

A > Ouvrages

Bagatelles pour l'éternité, Textes réunis par Philippe BARON ET Anne MANTERO, Besançon, Presses Universitaires franc-comtoises, 2000.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

De la Brièveté en littérature, Travaux de l'équipe d'accueil FORELL, Formes et représentations en littérature et linguistique, Poitiers, Université de Poitiers, UFR Langues et littératures,1993.

DUCHESNE Alain, LEGUAY Thierry, *Les petits Papiers. Écrire des textes courts*, Paris, Magnard, 1991.

GIROUX Sakaé, *Zeami et ses entretiens sur le Nô*, Paris, Publications orientalistes de France, 1991.

GRALL Catherine, *Le Sens de la brièveté, à propos des nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Paris, Champion, 2003.

LAFOND Jean, *Lire, vivre où mènent les mots : de Rabelais aux formes brèves de la prose*, Paris, Honoré Champion, 1999.

La Forme brève, Actes du colloque franco-polonais, Lyon, 19, 20, 21 septembre 1994, Textes recueillis par Simone Messina, Paris, Honoré Champion, Fiesole (Italie), Éditions cadmo, 1996.

Le Haïku et la forme brève en poésie française, Actes du colloque du 2 décembre 1989, Ecole d'art d'Aix-en-Provence, organisé par la Section japonaise de l'Université de Provence, ensemble réuni par André Delteil, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.

MONTANDON Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1993.

ROUKHOMOVSKY Bernard, *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, 2001.

B > Revues

Acta Universitatis Wratislaviensis, n° 1300, « Formes littéraires brèves ». Actes du colloque organisé par l'Université Blaise Pascal en coopération avec l'Université Clermont-Ferrand, 29 novembre au 2 decembre 1989. Wroclaw, A.G. Nizet, 1991.

Brièveté et Écriture, Actes du colloque international, Poitiers, 12 et 13 avril 1991, organisé par le Groupe de recherche sur la forme brève, recueillis et présentés par Pierre Testud, Poitiers, Université de Poitiers, UFR Langues et littératures, La Licorne, n° 21, 1991.

Les Cahiers de Prospéro, n° 10, « La forme courte au théâtre, voyage », Revue du Centre National des Écritures du Spectacle, 2000.

Les Formes brèves, Actes du colloque international de la Baume les Aix, 26-27-28 novembre 1982, organisé par Benito Pèlegrin, Université de Provence, Études hispaniques, n°6, 1984.

La Licorne, n° 21, Publication de la Faculté des Lettres et Langues de l'Université de Poitiers, colloque du GREFOB 12, 13 avril 1991, 1992.

La Voix du regard. Revue littéraire sur les arts de l'image, n° 17, « Échelles extrêmes », Ivry-sur-Seine, hiver 2004-2005.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

C > Articles cités

ADRIEN Philippe, « Quelques expériences de formes courtes », *Les Cahiers de Prospéro*, n°10, *op. cit.*, p. 108.

ANGELINI Franca, « Triangles et trios mortels : petites et grandes formes » in Études théâtrales n°15-16, *op. cit.*, pp. 74-75.

AVRON Philippe, « Écrire un sketch », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 4, *op. cit.*, p. 36-39.

BAILLET Florence, « Les paradoxes des fragments synthétiques müllériens », in *Études Théâtrales*, n°24-25, *op. cit.*, p. 65.

BARON Philippe, « Quelques pièces naturalistes en un acte du Théâtre-Libre », in *Bagatelles pour l'éternité*, *op. cit.*, p. 293.

BOILLOT Jean, « Quelques expériences de formes courtes » in *Les Cahiers de Prospéro*, n°10, *op. cit.*, pp. 107-108.

DESSONS Gérard, « La notion de brièveté », in *La Licorne*, n° 21, *op. cit.*, pp. 3-10.

ENJARY Alain, « Réponses au questionnaire de Gilles Aufray », in *Les Cahiers de Prospéro*, n°10, *op. cit.*, p. 20.

FICHET Roland, « Dispute, troisième lettre », in *Les Cahiers de Prospéro*, n°10, *op. cit.*, pp. 54-58.

FRANÇOIS Jean-Claude, « Théorie et dramaturgie de la pièce en un acte chez Schnitzler », in *Études Théâtrales*, n°15-16, *op. cit.*, p. 80.

GABILY Didier-Georges, « Journal, extraits août 94 – octobre 94 », in *Les Cahiers de Prospéro*, n°4, *op. cit.*, p. 92.

GOUBERT Georges et IMBERT Anne-Marie, « Lever de rideau », in *Dictionnaire encyclopédique…*, *op. cit.*, p. 981.

GOURMELON Yves, « Quelques expériences de formes courtes » in *Les Cahiers de Prospéro*, n°10, *op. cit.*, p. 110.

GUIBERT Noëlle, « Heures brèves ou le théâtre de six heures du soir », in *Bagatelles pour l'éternité*, *op. cit.*, p. 303.

LEMAHIEU Daniel, « Dispute, deuxième lettre », in *Les Cahiers de Prospéro*, n°10, *op. cit.*, pp. 30-34.

LESCOT David, « Revue », in *Études Théâtrales*, n°22, *op. cit.*, p. 104.

LOSCO Mireille, « Forme brève » in *Études Théâtrales*, n°22, *op. cit.*, pp. 48-49.

MINYANA Philippe, « Petits drames. Petites gens. » in *Les Cahiers de Prospéro*, n°6, *op. cit.*, p. 75.

MODRZEWSKA Renata, « Dramaticules de Samuel Beckett », in *Acta Universitatis Wratislaviensis*, *op. cit.*, p. 110.

PABION Jean, « Les synthèses du théâtre futuriste italien », in *Acta Universitatis Wratislaviensis*, *op. cit.*, p. 170.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

PAVIS Patrice, « Prologue », in *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, pp. 304-305.

PELEGRIN Benito, « Rhétorique du silence : X=S+Z », *Les Formes brèves*, Actes du Colloque International de la Baume les Aix, *op. cit.*, pp. 66-67.

PIERRON Agnès, « Lever de rideau », in Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, *op. cit.*, p. 303.

PRIGENT Christian, « Morale du cut-up », in *Revue de littérature générale*, vol. XCV, *op. cit.*

REYNAUD Yves, « Quelques expériences de formes courtes », in *Les Cahiers de Prospéro*, n°10, *op. cit.*, p.109.

SARRAZAC Jean-Pierre, « Réflexion sur un moment d'histoire de la forme courte au théâtre », in *Les Cahiers de Prospéro*, n°10, *op. cit.*, p. 106.

SOUBLIN Françoise, « Brevitas et figures par omission dans la tradition rhétorique » in *Les Formes brèves*, Actes du Colloque International de la Baume les Aix…, *op. cit.*, p. 37.

STRINDBERG August, « Der Einakter », München und Leipzig bei Georg Müller, 1910.

TARTAR Luc, « Réponses au questionnaire de Gilles Aufray », in *Les Cahiers de Prospéro*, n°10, *op. cit.*, p.18.

VISNIEC Matéi, « Réponses au questionnaire de Gilles Aufray », in *Les Cahiers de Prospéro*, n°10, *op. cit.*, pp.14-15.

2 – Histoire et analyse du théâtre

A > Ouvrages

ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1994 (Grasset 1978).

ABIRACHED Robert, *Le Théâtre et le Prince, I. L'embellie 1981-1992*, Arles, Actes Sud, 2005 (Plon 1992).

ABIRACHED Robert, *Le Théâtre et le Prince, II. Un système fatigué 1993-2004*, Arles, Actes Sud, 2005.

ARISTOTE, *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, 1990.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, C.N.R.S. Éditions, 1995.

AZAMA Michel, *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française : 1950-2000. Tome 1, Continuité et renouvellements*, Paris, Éditions Théâtrales, 2004.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

AZAMA Michel, *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française : 1950-2000. Tome 2, Récits de vie : le moi et l'intime*, Paris, Éditions Théâtrales, 2004.

AZAMA Michel, *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française : 1950-2000. Tome 3, Le Bruit du monde*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2005.

BANU Georges, *Le théâtre, sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984.

BARRAULT Jean-Louis, *Saisir le présent*, Paris, Robert Laffont, 1984.

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur, Paris, L'Arche Éditeur, 1970 (1963).

COLLECTIF, *Ce sont des humains qu'il nous faut*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006.

CORVIN Michel (dir.), *Philippe Minyana ou la parole visible*, Paris, Éditions Théâtrales, 2000.

COQUELIN (Frères), *L'Art de dire le monologue*, Paris, Ollendorf, 1884.

DANAN Joseph, *Le Théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médianes, 1995.

DANAN Joseph, RYNGAERT Jean-Pierre, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin (coll. Lettres sup), 2005.

DULLIN Charles, *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

GALLEPE Thierry, *Didascalies les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997.

GUENOUN Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Éditions Circé, 1997.

JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1998 (1992).

LEHMANN Hans-Thies dans *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri LEDRU, Paris, l'Arche Éditeur, 2002 (1999 pour l'édition en langue originale).

LISTA Giovanni, *La Scène futuriste*, Paris, CNRS Éditions, 1989.

MARTIN Isabelle, *Le Théâtre de la Foire des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, C.N.R.S. Éditions, coll. Arts du spectacle, 1998.

PAVIS Patrice, *Le théâtre contemporain Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Éditions Nathan, 2002.

PIERRON Agnès (éd.), *Le Grand Guignol le théâtre des peurs de la Belle Époque*, Paris, Robert Laffont, 1995.

RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006.

RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

RYNGAERT Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux Territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud / C.N.S.A.D., 2005.

SAISON Maryvonne, *Les Théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998.

SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé/poche, 1999.

STRINDBERG August, *Der Einakter*, München und Leipzig bei Georg Müller, 1910.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, trad. Patrice Pavis, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983 (1956).

VINAVER Michel, *Écrits sur le théâtre*, vol. 1 et 2, Paris, L'Arche Éditeur, 1998.

VINAVER Michel, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud/Babel, 1993.

VINAVER Michel, *Le Compte rendu d'Avignon*, Centre National des Lettres/Actes Sud, 1987.

B > Revues

Alternatives théâtrales, n° 61, « Écrire le théâtre aujourd'hui », Bruxelles, juillet 1999.

Études Théâtrales, n° 1, « Théâtre et Université », Actes des Journées d'études européennes tenues au Centre d'études théâtrales (Université catholique de Louvain), 25-26 mai 1991, Louvain-la-Neuve, 1992.

Études Théâtrales, n° 13, « Théâtre en pièces. Le texte en éclats », textes réunis par Emmanuel Wallon, Louvain-la-Neuve, 1998.

Études Théâtrales, n° 15-16, « Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 », Actes du Colloque international « Théâtre au tournant du siècle : la mise en crise de la forme dramatique**,** 1880-1910 », 10-11-12 décembre 1998, Institut théâtrale de l'Université Paris III, études réunies et présentées par Jean-Pierre Sarrazac, Louvain-la-Neuve, 1999.

Études Théâtrales, n° 22, « Poétique du drame moderne et contemporain, lexique d'une recherche », Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), Louvain-la-Neuve, 2001.

Études Théâtrales, n° 24-25, « Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000) L'avenir d'une crise », textes réunis par Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert, Louvain-la-Neuve, 2002.

Folles Pensées, journal du Théâtre de Folle Pensée, tiré à part, Nîmes, juin 1998.

Folles Pensées, journal du Théâtre de Folle Pensée, n°7, « Le Chaos du nouveau », mars-avril 2000.

Folles Pensées, journal du Théâtre de Folle Pensée, n°9, « Centre de création », janvier 2002.

Folles Pensées en Côtes d'Armor, journal du Théâtre de Folle Pensée, n°8, décembre 2001.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

L'Art du théâtre, « Antoine Vitez à Chaillot », n° 10, hiver-printemps 1989, Arles, Actes Sud.

Les Cahiers de Prospéro, n°2, Revue du Centre National des Écritures du Spectacle, juin 1994.

Les Cahiers de Prospéro, n° 4, Revue du Centre National des Écritures du Spectacle, mars 1995.

Les Cahiers de Prospéro, n° 5, Revue du Centre National des Écritures du Spectacle, juillet 1995.

Les Cahiers de Prospéro, n° 6, n° spécial « Ce qui naît, ce qui meurt », Revue du Centre National des Écritures du Spectacle, octobre 1995.

Les Cahiers de Prospéro, n° 7, Revue du Centre National des Écritures du Spectacle, mars 1996.

Mouvement, n° 14, octobre-décembre 2001.

Théâtre/Public, n°39, « Réalismes pour aujourd'hui », mai-juin 1981.

Travail théâtral, n° 24-25, juillet-décembre 1976.

Travail théâtral, n°30, janvier-mars 1978.

C > Articles cités

ABIRACHED Robert, « La comédie », in *Encyclopaedia Universalis*, 1999.

ABIRACHED Robert, « Personnage », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, t. 2, p. 1268.

BANU Georges, « Le Fragment : crise et/ou renouvellement », in *Théâtre/Public*, n°39, *op. cit.*, pp. 40-43.

BARBOLOSI Laurence et PLANA Muriel, « Épique / Épicisation », in *Études Théâtrales*, n°22, *op. cit.*, p.42.

CANTARELLA Robert, « Un endroit où d'habitude je ne peux pas faire de théâtre », in *Folles Pensées*, *op. cit.*, p. 12.

CORVIN Michel, « Fable », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 626.

CORVIN Michel, « Chez Minyana, c'est la forme qui fait sens », in *Philippe Minyana ou la parole visible*, Michel CORVIN (dir.), *op. cit.*, p. 12.

DANAN Joseph, « Écrire pour la scène sans modèles de représentation ? », in *Études Théâtrales*, n°24-25, *op. cit.*, pp. 195-196.

DANAN Joseph, « Action(s) », in *Études Théâtrales*, n°22, *op. cit.*, pp. 18-19.

DE ROUGEMONT Martine, « Foire (le théâtre de la) », in Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, pp. 663-665.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

DEUTSCH Michel, (entretien avec), in Jean-Pierre SARRAZAC, « L'Écriture au présent. Nouveaux entretiens », in *Travail théâtral*, n° 24-25, *op. cit.*

ENGELBACH Jean-Pierre, « Trois questions à Jean-Pierre Engelbach, directeur des éditions Théâtrales », in *Alternatives théâtrales*, n°61, *op. cit.*, p.96.

GUENOUN Denis, « Dialogue coupé », in *Études Théâtrales*, n°13, *op. cit.*, p. 25.

HAUSBEI Kerstin, « Écritures en fragments, fragments d'écriture. Quelques réflexions à propos de *Naissances et chaos* de Roland Fichet, in *Études Théâtrales*, n° 24-25, *op. cit.*, p. 45.

JOLLY Geneviève et MOREIRA DA SILVA Alexandre, « Poème dramatique », in *Études Théâtrales*, n°22, *op. cit.*, pp. 90-92.

KUNTZ Hélène, NAUGRETTE Catherine, RIVIERE Jean-Loup, « Catastrophe », in *Études Théâtrales* n°22, *op. cit.*, p. 24.

LANTERI Jean-Marc, « Unité et fragment du texte dramatique : à l'épreuve du cinéma », in *Études Théâtrales*, n°24-25, *op. cit.*, pp. 33-42.

LEMAHIEU Daniel, « Faire faire la poésie dramatique – l'écrivant, l'écrivain, le meneur d'écriture (et le chœur) », in *Études Théâtrales*, n°1, *op. cit.*, pp. 51-61.

LESCOT David et RYNGAERT Jean-Pierre, « Fragment/Fragmentation/Tranche de vie », in *Études Théâtrales*, n°22, *op. cit.*, pp. 51-54.

LIEGEOIS Anne-Laure, « Genèse », in *Embouteillage. 32 scènes automobiles*, *op. cit.*, p. 204.

MARAGNANI Frédéric, « Projet d'écriture/pratique de l'acteur/techniques de la scène », in *Philippe Minyana ou la parole visible*, *op. cit.*, pp. 82-83.

MINYANA Philippe, « Prise de vision », in *Les Cahiers de Prospéro*, n° 7, *op. cit.*, pp. 39-43.

PAVIS Patrice, « Emploi », in *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 142.

PAVIS Patrice, « Figure », in *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 170.

PIEMME Jean-Marie, « Monologue, polyphonie », in *Les Cahiers de Prospéro*, n°10, *op. cit.*, pp. 38-42.

PIEMME Jean-Marie, « Façons de narrer », in *Les Cahiers de Prospéro*, n°2, *op. cit.*, p. 64.

PIEMME Jean-Marie, « Quelque chose de forain», in *Journal du Théâtre de Folle Pensée*, n°9, *op. cit.* (dépliant).

PLANA Muriel, « Romanisation », in *Études Théâtrales*, n°22, *op. cit.*, p. 111.

PLASSARD Didier, « Des poètes, pour quoi faire ? », in *Études Théâtrales*, n°24-25, *op. cit.*, p. 244.

PLASSARD Didier, « Figure (théâtre de) », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, t. 1, p. 658.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

RYNGAERT Jean-Pierre, « Personnage (crise du) », in *Études Théâtrales*, n°22, *op. cit.*, pp. 87-88.

RYNGAERT Pierre, « En chemin vers la scène », document dramaturgique interne du Théâtre de Folle Pensée (mars 1994).

SARRAZAC Jean-Pierre, « Crise du drame », in *Études Théâtrales*, n°22, *op. cit.*, pp. 8-14.

SCHERER Jacques, « Comique », in Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, pp. 372-373.

SCHRÖPFER Denise, « La lecture-spectacle dans l'entre-deux de l'écriture et de la représentation scénique », in *Études Théâtrales*, n°24-25, *op. cit.*, pp. 228-229.

TOPOR Roland, « La force camique », second avertissement de CAMI, *Drames de la vie courante*, *op. cit.*, p. 11.

VINAVER Michel, « Auto-interrogatoire », in *Travail théâtral*, n° 30, *op. cit.*

VINAVER Michel, « La mise en trop », in *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, *op. cit.*, pp. 138-140.

VINAVER Michel, « Ateliers d'écriture théâtrale à Paris III et VIII – compte rendu » in *Études Théâtrales*, n°1, *op. cit.*, pp. 43-50.

VINAVER Michel, « Une écriture du quotidien », in *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 127-131.

VINAVER Michel, « Mémoire sur mes travaux », in *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, *op. cit.*, p. 78.

VINAVER Michel, « En cours d'écriture de *Par-dessus bord* », in *Travail théâtral*, n°30, *op. cit.*, p. 67

VINAVER Michel, « Le Sens et le plaisir d'écrire. Entretien avec Jean-Pierre Sarrazac », in *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, *op. cit.*, p. 287.

VINAVER Michel, « Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille », in *Écrits sur le théâtre*, vol.2, *op. cit.*, p. 20.

VITEZ Antoine, « Les saisons de Chaillot 1981-1988 », in *L'Art du théâtre*, « Antoine Vitez à Chaillot », n° 10, *op. cit.*

D > Travaux universitaires

GARCIA MARTINEZ Manuel, « Réflexions sur la perception du rythme au théâtre », Thèse de Doctorat soutenue en 1995 à l'Université Paris VIII, sous la direction de Patrice Pavis.

KOUTCHEVSKY Alexandre, « Les Tueurs sourient. La représentation de la violence dans le passage du texte à la scène », Mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes sous la direction de Didier Plassard, Université Rennes 2 – Haute-Bretagne, septembre 2000.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

SERMON Julie, « L'Effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude) », Thèse de Doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, novembre 2004.

E > Dictionnaires

CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, (vol. 1 et 2), Paris, Larousse, 2003 (1995).

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987.

PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Éditions Le Robert, 2002.

F > Ressources électroniques

http://www.aneth.net [Aux Nouvelles Écritures Théâtrales : site de promotion et de diffusion des écritures théâtrales contemporaines. Comité de lecture.]

http://www.scenepremiere.com [Bibliographie du théâtre francophone]

http://www.theatre-contemporain.net [créations et écritures théâtrales contemporaines du monde]

http ://www.editionstheatrales.fr [site de l'éditeur]

http : //www.marchesdelete.com [les « Rencontres du Court 30'30" »]

http://www.sacd.fr [Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques]

http://www.follepensee.com [site du Théâtre de Folle Pensée, Saint-Brieuc]

http://courttoujours2008.blogspot.com/ [Festival de formes courtes à Poitiers, dont la dernière édition s'est tenue en juin 2008]

3 – Études et textes littéraires

A > Ouvrages

BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BAUDELAIRE Charles, *Correspondance*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »,1975.

BERNARD Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1994 (1959).

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

CIORAN Emil, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 1980 (1952).

CIORAN Emil, *Cahiers 1957-1972*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.

COLLOT Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

COLLOT Michel, *Francis Ponge entre mots et choses*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1991.

COLOMBANI Christian, *En vue*, Paris, Éditions Verticale, 1999.

FENEON Félix, *Nouvelles en trois lignes*, Paris, Mercure de France, 1997 (1948).

GHYKA Matila Costiescu, *Essai sur le rythme*, Paris, Éditions Gallimard, 1938.

GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.

GUILLEVIC Eugène, *Inclus*, Paris, Éditions Gallimard, 1973.

HANDKE Peter, *L'Histoire du crayon*, trad. Georges Arthur Goldschmidt, Gallimard, coll. « Du Monde entier », 1987.

HURTAUT Pierre Thomas Nicolas, Manuale rhetorices, ad usum artis dicendi candidatorum, Paris, Prault, 1757.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture*, Bruxelles, P.Mardaga, 1976.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Éditions Gallimard, 1978.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1998 (1986).

MICHAUX Henri, *Plume*, Paris, Éditions Gallimard, 1963.

POE Edgar Allan, « La Genèse d'un poème », in *Contes essais poèmes*, trad. Charles Baudelaire, Claude Richard (éd.), Paris, Robert Laffont, 1989.

PONGE Francis, *Pratiques d'écriture, ou l'inachèvement perpétuel*, Hermann, 1984.

PORCELL Claude (dir.), *Ténèbres, textes, discours, entretiens/Thomas Bernhard*, Paris, Maurice Nadeau, 1986.

PRIGENT Christian, *L'Incontenable*, Paris, P.O.L. éditeur, 2004.

PROUST Marcel, *À la Recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1987.

QUIGNARD Pascal, *Une Gêne technique à l'égard du fragment*, Saint-Clément-de-Rivière, Éditions Fata Morgana, 1986.

RICHARD Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

SANDRAS Michel, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

B > Revues

Casa de las Americas, n° 15-16, La Havane, novembre 1962-février 1963.

La Licorne, « L'incipit », hors-série – Colloques III, Liliane LOUVEL (dir.), UFR Langues Littérature, Université de Poitiers, 1997.

Poétique, n° 94, avril 1993, Paris, Éditions du Seuil.

Revue de littérature générale, vol. XCV, n°1, 1995.

C > Articles cités

BARTHES Roland, « Littérature et discontinu », in *Essais critiques*, *op. cit.*, pp. 177-185.

BAUDELAIRE Charles, « Lettre du 18 février 1860 », in *Correspondance*, Paris, vol. I, La Pléiade, Gallimard, 1975.

CHKLOVSKI Viktor, « L'Art comme procédé », in *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, *op. cit.*, p. 82.

CORTAZAR Julio, « Algunos aspectos del cuento », trad. C. Grall, in *Casa de las Americas*, *op. cit.*

DEL LUNGO Andrea, « Pour une poétique de l'incipit », in *Poétique*, n° 94, *op. cit.*, pp. 134-136.

DUPRIEZ Bernard, « Personnification » in *Gradus…*, *op. cit.*, p. 344.

DUPRIEZ Bernard, « Hypotypose », in *Gradus…*, *op. cit.*, p. 240.

LECERCLE Jean-Jacques, « Combien coûte le premier pas ? une théorie annonciative de l'*incipit* », in *L'incipit*, *op. cit.*, pp. 8-13.

OSTER Daniel, « Fragment (littérature) », in *Encyclopaedia Universalis*, 1999.

PRIGENT Christian, « Morale du cut-up », in *Revue de littérature générale*, *op. cit.*

D > Ressources électroniques

CHARIER Josselin, « Christian Colombani – En vue », Chronicart.com (http://www.chronicart.com/livres/chronique.php?id=3499).

4 – Outils, appuis théoriques

AGAMBEN Giorgio, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2002.

AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins Notes sur la politique*, trad. par la rédaction de la revue *Futur antérieur*, n°15 (1993), Éditions Payot et Rivages, 2002.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, traduit de l'italien par Martin Rueff, Rivages Poche / Petite Bibliothèque, 2006.

BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard Seuil, 1980.

BERGSON Henri, *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

BERGSON Henri, *Durée et simultanéité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

CHAR René, « Entretien avec France Huser », 1980, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1983.

CHATELET Gilles, *Vivre et penser comme des porcs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 1998.

CHKLOVSKI Viktor, « L'Art comme procédé », in *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, textes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 2001 (1965).

COMPAGNON Antoine, *Les cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1967.

DELEUZE Gilles ET GUATTARI Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

DELEUZE Gilles, cours du 02/12/80 sur Spinoza, retranscrit par Christina Rosky Deleuze. Voir : http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=131

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.

FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. Marie Bonaparte et M. Nathan, Paris, Éditions Gallimard, 1930.

GAMPER Herbert et HANDKE Peter, *Espaces intermédiaires. Entretiens*, trad. Nicole Casanova, Christian Bourgois, 1992.

HEIDEGGER Martin, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude.* (*Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*), Vittorio Klostermann, *Seminar Band 6*, 2004 (1983). Traduction française par Daniel PANIS, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

HEIDEGGER Martin, *Questions III*, trad. André Préau, Paris, Éditions Gallimard, 1989.

HUSSERL Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, trad. Henri Dussort, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

JANKELEVITCH Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1970.

JANKELEVITCH Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

JULLIEN François, *Du « temps »*, Paris, Éditions Grasset, 2001.

LAPEYRERE Marie-Josée, « L'inconscient », article du 22 septembre 2002, publié sur le site de l'Association Lacanienne Internationale (www.freud-lacan.com).

LEBLANC Gérard, *Scénarios du réel* (2 tomes), Paris, Éditions L'Harmattan. 1997.

LE BOT Marc, « L'Art médiatique », in *Esprit*, n°138, *op. cit.*, p. 42.

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, les Éditions de Minuit, 1979.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Éditions Gallimard, 1960.

MILLER Jacques-Alain, « Introduction à l'érotique du temps », in *La Cause freudienne Nouvelle revue de psychanalyse*, n°56, Paris, Navarin Éditeur, mars 2004.

RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.

ROSSET Clément, *Le Principe de cruauté*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

ROSSET Clément, *Principes de sagesse et de folie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

ROSSET Clément, *Le Choix des mots*, Paris, les Éditions de Minuit, 1995.

SAINT GIRONS Baldine, « Condensation (psychanalyse) », in *Encyclopaedia Universalis*, 1999.

SAPOVAL Bernard, *Universalités et fractales*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1997.

SENEQUE, *De brevitate vitae*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

SLOTERDIJK Peter, *La Mobilisation infinie*, trad. H. Hildenbrand, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2000 (1989).

STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique 1, l'époque hyperindustrielle*, Paris, Éditions Galilée, 2004.

IV – DIVERS

A > Ouvrages

DUPRIEZ Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions, coll. 10/18, 1984.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

PERESS Gilles, *The Silence*, Éditions Scalo, 1995.

REY Alain (dir.), *Le Petit Robert Dictionnaire universel des noms propres*, 1991.

B > Resssources électroniques

Encyclopaedia Universalis, (version CD-ROM), 1999.

http://www.lexilogos.com/ [dictionnaire multilingue]

http://www.cnrtl.fr/ [*Trésor de la langue française*, dictionnaire en ligne de l'Académie, 9e édition].

http://www.sudoc.abes.fr/ [base bibliographique universitaire]

http://www.freud-lacan.com [site de l'association lacanienne internationale]

V – ENTRETIENS

Entretiens réalisés à l'occasion du travail d'analyse des Naissances. *Ayant commencé ma thèse à peu près au même moment, nous abordions toujours la question des formes brèves au cours de l'entretien*[771]. *Cependant, les entretiens avec Roland Fichet (2005 et 2006) et Philippe Minyana (2006) sont spécifiquement centrés sur la forme brève.*

Entretiens avec **Stanislas Nordey** des 29 février et 2 mars 2000

Entretien avec **Robert Cantarella** du 13 février 2002, réalisé par Alexis Fichet et Alexandre Koutchevsky

Entretien avec **Charlie Windelschmidt** du 18 février 2002, réalisé par Marine Bachelot et Alexandre Koutchevsky

Entretien avec **Michel Azama** du 23 février 2002, réalisé par Marine Bachelot et Alexandre Koutchevsky

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Entretien avec **Jean-Marie Piemme** du 16 avril 2002, réalisé par Marine Bachelot et Alexandre Koutchevsky

Entretien avec **Noëlle Renaude** du 14 juin 2002, réalisé par Marine Bachelot et Alexandre Koutchevsky

Entretien avec **Roland Fichet** réalisé en juillet 2002 par Marine Bachelot, Maud Bernard-Griffiths, Alexandre Koutchevsky, Laurent Quinton

Entretien avec **Philippe Minyana** du 1er août 2002

Entretien avec **Paol Keineg** du 14 août 2002, réalisé par Marine Bachelot et Alexandre Koutchevsky

Entretien avec **Annie Lucas** du 23 août 2002, réalisé par Marine Bachelot, Maud Bernard-Griffiths, Alexandre Koutchevsky, Laurent Quinton

Entretien avec **Frédéric Fisbach** du 4 avril 2003, réalisé par Maud Bernard-Griffiths et Alexandre Koutchevsky

Entretien avec **Roland Fichet** du 26 juillet 2005

Entretien avec **Roland Fichet** du 26 août 2006

Entretien avec **Philippe Minyana** du 3 octobre 2006

Entretien avec **Éléonore Weber** du 14 février 2002

[771] Je ne précise pas que j'ai réalisé l'entretien quand je l'ai fait seul. Ne sont mentionnés ici que les entretiens dont j'ai cité un extrait dans cette étude. Il en existe d'autres avec plusieurs autres artistes des *Naissances*.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Index

Note : cet index ne prend en compte que les auteurs et les metteurs en scène les plus cités dans ce travail.

A

ANNE Catherine, 129, 134, 171, 236, 277, 337, 342, 408, 417, 423, 451

B

BECKETT Samuel, 24, 39, 43, 55, 66, 74, 77, 83, 85, 96, 147, 171, 204, 205, 206, 212, 221, 251, 272, 273, 279, 385, 389, 426, 429, 433

C

CANTARELLA Robert, 164, 220, 221, 231, 232, 236, 243, 246, 248, 295, 297, 304, 307, 315, 317, 319, 332, 335, 336, 337, 340, 363, 364, 366, 367, 369, 370, 376, 380, 381, 384, 385, 387, 388, 389, 391, 392, 396, 399, 400, 436, 445, 450

F

FICHET Roland, 8, 9, 17, 21, 32, 33, 51, 56, 57, 59, 66, 69, 73, 79, 80, 83, 89, 96, 104, 115, 118, 119, 124, 125, 127, 134, 139, 141, 146, 148, 152, 153, 154, 155, 157, 160, 161, 162, 167, 171, 177, 182, 186, 198, 207, 208, 209, 210, 212, 214, 225, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 248, 250, 251, 257, 270, 276, 281, 282, 285, 286, 295, 297, 299, 302, 304, 306, 308, 309, 310, 312, 326, 338, 340, 341, 358, 361, 363, 374, 381, 382, 384, 386, 388, 389, 391, 398, 400, 409, 413, 414, 418, 419, 423, 424, 425, 426, 427, 430, 432, 437, 444, 445, 450, 451

FISBACH Frédéric, 220, 221, 226, 236, 295, 296, 312, 316, 326, 331, 332, 350, 385, 388, 445, 450

G

GABILY Didier Georges, 17, 33, 59, 84, 174, 218, 402, 417, 423, 426, 432

GARCIA Rodrigo, 232, 233, 236, 335, 365, 366, 369, 371, 372

GRACQ Julien, 105, 108, 121, 141, 276, 373, 440

GUILLEVIC Eugène, 113, 115, 126, 440

L

LUCAS Annie, 228, 231, 236, 237, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250,

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

251, 282, 302, 310, 321, 326, 331, 334, 336, 348, 363, 364, 367, 374, 375, 385, 388, 391, 393, 445, 450

M

MINYANA Philippe, 5, 17, 32, 33, 34, 48, 59, 63, 64, 66, 74, 81, 86, 96, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 109, 111, 113, 118, 120, 128, 134, 138, 140, 153, 157, 158, 159, 171, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 187, 190, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 213, 214, 232, 236, 250, 268, 270, 278, 285, 291, 340, 343, 345, 346, 354, 355, 366, 370, 399, 401, 409, 413, 414, 417, 419, 423, 424, 425, 426, 429, 432, 434, 436, 437, 439, 444, 445, 450, 451

MOLIERE, 26, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 43, 168, 271, 429

N

NORDEY Stanislas, 225, 236, 237, 239, 240, 245, 251, 253, 254, 257, 258, 263, 296, 297, 304, 307, 308, 320, 335, 350, 444, 450

P

PIEMME Jean-Marie, 1, 9, 10, 34, 59, 97, 98, 148, 235, 236, 237, 239, 240, 244, 245, 251, 252, 253, 258, 279, 307, 322, 334, 386, 430, 437, 445, 450

PONGE Francis, 5, 114, 440

PRIGENT Christian, 161, 433, 440, 441

R

RENAUDE Noëlle, 17, 59, 77, 113, 118, 157, 197, 198, 199, 200, 207, 213, 221, 232, 233, 234, 236, 295, 296, 302, 308, 315, 325, 326, 328, 340, 343, 385, 399, 402, 409, 413, 414, 419, 423, 424, 426, 439, 445, 450, 451

RULLIER Christian, 17, 82, 140, 142, 144, 148, 171, 172, 235, 236, 277, 399, 401, 403, 411, 412, 413, 419, 423, 425, 427, 428, 451

T

TCHEKHOV Anton, 30, 31, 32, 86, 271, 429

V

VINAVER Michel, 54, 55, 57, 58, 59, 61, 63, 93, 103, 104, 110, 111, 118, 128, 134, 135, 139, 160, 205, 206, 210, 268, 285, 386, 389, 421, 434, 435, 438

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

REMERCIEMENTS

Pour leur aide, encouragements ou/et participation ou/et patience

Michel Azama, Marine Bachelot, Maud Bernard-Griffiths, Geneviève Caillard, Robert Cantarella, Aline Fayet, Alexis Fichet, Roland Fichet, Frédéric Fisbach, Stéphane Hervé, Gabrielle Jarrier, Karen Jeuland, Paol Keineg, Maïa Koutchevsky, Marie-Anne Koutchevsky, Patrice Koutchevsky, Sophie Koutchevsky, Annie Lucas, Lumière d'août, Philippe Minyana, Stanislas Nordey, Jean-Marie Piemme, Juliette Pourquery de Boisserin, Laurent Quinton, Nicolas Richard, Noëlle Renaude, toute l'équipe du Théâtre de Folle Pensée, Judith Visioli.

Merci à mon directeur Didier Plassard pour son soutien et sa patience tenaces.

Gratitude à L.Q. pour la mise en page.

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

À L'ECHELLE DES MOTS

L'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)

Les formes théâtrales courtes ont longtemps été écrites et représentées dans un cadre utilitaire, distrayant ou expérimental. Sans que ces fonctions aient disparu, dans le contexte français des années 1980-2007 la place des textes courts semble avoir évolué, à la fois en termes quantitatif et qualitatif. Portées par le mouvement du « retour des auteurs », de nouvelles dramaturgies brèves s'inventent sur la page comme à la scène. Cette thèse se propose d'en explorer les aspects les plus marquants sous l'angle stylistique de la brièveté.

MOTS-CLE :

Brièveté – Forme brève – Forme courte – Texte théâtral – Saynète – Pièce en un acte – Pièce courte – Petite forme – Théâtre contemporain français (1980-2007) – Auteurs contemporains français (1980-2007) – Écritures théâtrales contemporaines (1980-2007) – Poème – Nouvelle — Roland Fichet – Philippe Minyana – Noëlle Renaude – Catherine Anne – Christian Rullier – « Retour des auteurs »

ON THE SCALE OF WORDS

Brief drama writing in France (1980-2007)

For a long time, forms of short drama have been written and performed in a utilitarian, amusing or experimental context. Without these functions disappearing, the place of short texts seems to have evolved, both in quantitative and qualitative terms, in the context of French life in the years 1980-2007. Buoyed by the « authors comeback » movement, new brief dramatic art forms are invented on the page as on the stage. This thesis intends to investigate the most salient aspects from the stylistic angle of brevity.

KEY WORDS :

Brevity – short form – brief form – theatrical script – playlet – short play – French contemporary theatre (1980-2007) – French contemporary authors – contemporary drama (dramatic) styles – poems – short stories – Roland Fichet – Philippe Minyana – Noëlle Renaude – Catherine Anne – Christian Rullier – « authors comeback ».

Discipline : Études théâtrales

Université Rennes 2 – Haute-Bretagne
Place du Recteur Henri Le Moal – CS 24 307 – F-35 043 Rennes Cedex

Koutchevsky, Alexandre. A l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)