

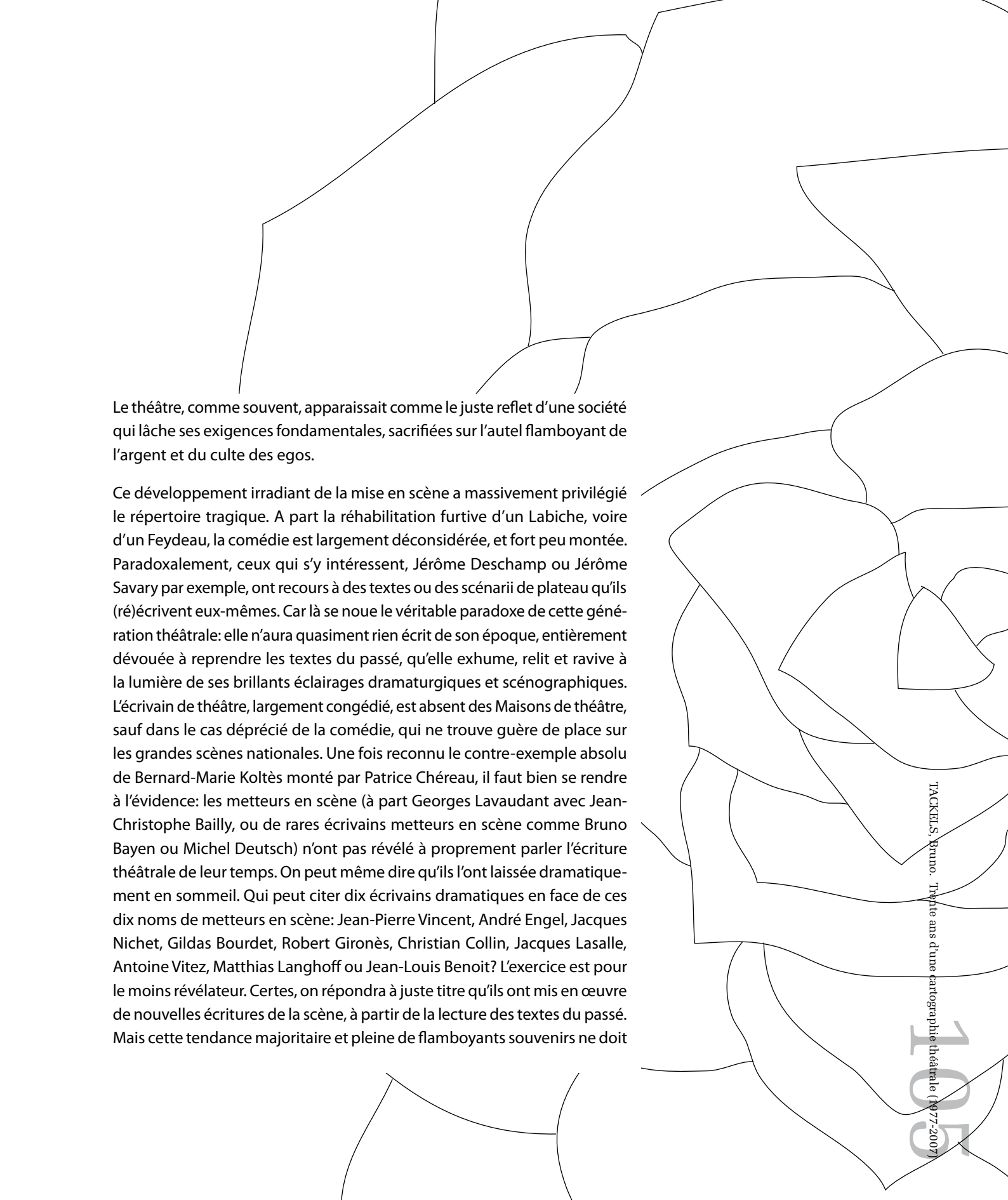
Trente ans d'une cartographie théâtrale (1977-2007)

Bruno Tackels

Essayiste et dramaturge. Agrégé et docteur en philosophie, il enseigne l'esthétique et l'histoire du théâtre contemporain à l'Université de Rennes 2. Rédacteur à la revue *Mouvement*, il a participé au projet éditorial "Culture publique".

RÉSUMÉ

La génération théâtrale qui a surgi dans les années 1970 peut se caractériser selon un triple mouvement: l'avènement du metteur en scène Roi qui redonne vie et sens au répertoire en voie d'épuisement, l'artiste qui remplace l'animateur culturel et la scène qui se débarrasse de sa vitrine culturelle pour devenir substrat d'agitation politique. Metteur en scène, artiste et politique. On peut condenser en ces trois motifs la scène qui s'est développée en France dans le sillage de mai 1968. Elle a développé une éthique du collectif dont le double modèle est celui du TNS, dans l'Institution, et celui du « Théâtre de l'attroupement » (conduit par Denis Guénoun), dans ses marges. Ou: comment donner corps à l'utopie politique dans l'acte théâtral? Ces questions ont trouvé des réponses magistrales, avant d'être tristement avalées dans la machine théâtrale institutionnelle.



Le théâtre, comme souvent, apparaissait comme le juste reflet d'une société qui lâche ses exigences fondamentales, sacrifiées sur l'autel flamboyant de l'argent et du culte des egos.

Ce développement irradiant de la mise en scène a massivement privilégié le répertoire tragique. A part la réhabilitation furtive d'un Labiche, voire d'un Feydeau, la comédie est largement déconsidérée, et fort peu montée. Paradoxalement, ceux qui s'y intéressent, Jérôme Deschamp ou Jérôme Savary par exemple, ont recours à des textes ou des scénarii de plateau qu'ils (ré)écrivent eux-mêmes. Car là se noue le véritable paradoxe de cette génération théâtrale: elle n'aura quasiment rien écrit de son époque, entièrement dévouée à reprendre les textes du passé, qu'elle exhume, relit et ravive à la lumière de ses brillants éclairages dramaturgiques et scénographiques. L'écrivain de théâtre, largement congédié, est absent des Maisons de théâtre, sauf dans le cas déprécié de la comédie, qui ne trouve guère de place sur les grandes scènes nationales. Une fois reconnu le contre-exemple absolu de Bernard-Marie Koltès monté par Patrice Chéreau, il faut bien se rendre à l'évidence: les metteurs en scène (à part Georges Lavaudant avec Jean-Christophe Bailly, ou de rares écrivains metteurs en scène comme Bruno Bayen ou Michel Deutsch) n'ont pas révélé à proprement parler l'écriture théâtrale de leur temps. On peut même dire qu'ils l'ont laissée dramatiquement en sommeil. Qui peut citer dix écrivains dramatiques en face de ces dix noms de metteurs en scène: Jean-Pierre Vincent, André Engel, Jacques Nichet, Gildas Bourdet, Robert Gironès, Christian Collin, Jacques Lasalle, Antoine Vitez, Matthias Langhoff ou Jean-Louis Benoit? L'exercice est pour le moins révélateur. Certes, on répondra à juste titre qu'ils ont mis en œuvre de nouvelles écritures de la scène, à partir de la lecture des textes du passé. Mais cette tendance majoritaire et pleine de flamboyants souvenirs ne doit

pas masquer le déficit d'écritures propres, qui puissent refléter l'époque dont ils sont les témoins directs.

Quant à la génération qui suit directement, celle qui provient des foyers artistiques d'un Vitez ou du TNS, elle se trouve singulièrement éclatée, voire inexistante, comme le faisait remarquer un jour Christian Schiaretti. Comme s'il y avait une sorte de maillon sacrifié avant d'arriver à la génération suivante, celle des quarantennaires aujourd'hui en passe de prendre le relais. Ces artistes ont commencé dans les années 1980, avec le ministère socialiste de Jack Lang, dans une période de manne financière publique, qui a eu de nombreux effets (y compris pervers) sur la composition du champ théâtral. De 1981 à 1991, le nombre de compagnies subventionnées est passé de 189 à 516. Dix ans plus tard, on compte plus de 1500 structures de créations subventionnées par l'une ou l'autre tutelle, nationale ou locale. Des chiffres qui donnent le vertige, et qui programment une transformation profonde du paysage, et de la manière de produire les œuvres. On l'a beaucoup dit: en quinze ans, le fameux système de « l'intermittence » est devenu le premier subventionneur public du spectacle vivant.

Comment définir cette nouvelle génération qui prend son essor tout au long des années 1980? Le premier critère que l'on a mis en avant est précisément d'ordre générationnel. On a beaucoup évoqué ces artistes en mettant en avant leur jeune âge: jeune théâtre, jeunes compagnies, jeunes metteurs en scène. Un adjectif qui s'est mis à valoir comme label, sinon de qualité, du moins d'identification — un critère qui a d'ailleurs fini par se retourner contre lui-même, au point que le « jeunisme » est aujourd'hui considéré comme un non-critère de décision.

Le deuxième critère porte sur la composition de ces « compagnies » théâtrales. Même si la seule figure morale affichée est celle du metteur en scène / chef de projet, un grand nombre d'entre elles s'est constitué autour d'un travail collectif. On peut y voir la volonté, sourde voire inconsciente, de renouer avec l'esprit originel de leurs aînées, qui avaient largement contesté la notion d'autorité artistique, au profit d'une libération des énergies collectives. Vingt ans plus tard, on parlera plutôt de « théâtre de bande », en reprenant l'expression très juste de Jean-Pierre Thibaudat. Du théâtre du Radeau au Groupe T'ChanG'!, de Didier-Georges Gabily en passant par l'équipe de Nordey, celle d'Olivier Py, Xavier Durringer, Chantal Morel, Bruno Meyssat, ou l'Emballage Théâtre emmené par le duo Lacascade/Alloucherie, sans oublier le Ballatum d'Eric Da Silva, le Théâtre de la Roulotte de Jean-Luc

Lagarce, la Folle Pensée conduite par Roland Fichet, ou plus tardivement le Théâtre des Lucioles, issu du T.N.B. Cette logique de groupe organiquement constitué, et constitutif d'un réel projet artistique identifié (ce qui n'exclut pas pour autant qu'il soit à géométrie variable), va se multiplier après la disparition prématurée de Gabily, donnant lieu à une myriade de sous-groupes rassemblés autour de ses acteurs principaux: Jean-François Sivadier, Yann-Joël Collin, Eric Louis, Christian Esnay, Nadia Vonderheyden, Serge Tranvouez...

BIEN QU'IL S'AGISSE D'UNIVERS ARTISTIQUES TRÈS HÉTÉROGÈNES, CES AVENTURES THÉÂTRALES REPOSENT FERMEMENT SUR CETTE CROYANCE DANS LE TRAVAIL COLLECTIF. NON DES TROUPES, AU SENS TRADITIONNEL DU TERME, TEL QU'IL SE DÉPLOIE ENCORE À LA COMÉDIE-FRANÇAISE, PLUTÔT DES GROUPES, DES REGROUPEMENTS PAR AFFINITÉS ÉLECTIVES.

Bien qu'il s'agisse d'univers artistiques très hétérogènes, ces aventures théâtrales reposent fermement sur cette croyance dans le travail collectif. Non des troupes, au sens traditionnel du terme, tel qu'il se déploie encore à la Comédie-Française, plutôt des groupes, des regroupements par affinités électives. On peut faire l'hypothèse que ce qui caractérise ces groupes est l'interaction entre leurs différents membres: celui qui conduit le collectif influence les différents acteurs autant que ceux-ci nourrissent la ligne directrice du travail, au plus loin de la marque hégémonique qu'imprime le metteur en scène sur les diverses composantes de son art.

La troisième caractéristique du théâtre qui se développe tout au long des années 1980 porte sur le renouveau des écritures de la scène. Un très grand nombre des artistes que nous évoquons sont en effet auteurs et metteurs en scène, même si, parfois, le contexte esthétique-économique les oblige à biaiser en montant des pièces du répertoire, comme ce fut cruellement le cas pour Lagarce ou Gabily. Et pourtant, l'écriture revient au centre des préoccupations, comme va le démontrer magistralement le regroupement de centaines d'auteurs dans le cadre de l'Association des Écrivains de Théâtre (AET). Même si cette structure a été parfois fortement contestée, il faut admettre qu'elle a contribué à replacer les écritures théâtrales au cœur de l'échiquier, au point de faire surgir la candidature de Jean-Michel Ribes à la direction du Théâtre du Rond-Point, un projet auquel peu de gens croyaient, et qui est devenu, en cinq ans, le carrefour exemplaire de la vitalité dramatique.

Comme un corps tapi dans l'ombre et qu'on n'aperçoit pas immédiatement, l'écriture théâtrale a commencé à revenir dans le champ des arts de la scène, même si de nombreux auteurs ont mis du temps à trouver place et reconnaissance. Et si bon nombre d'écrivains se sont mis à monter leurs propres textes, c'est aussi parce que les metteurs en scène ne s'y intéressaient guère! Bien sûr, ce n'est pas la raison fondamentale: si les écrivains de théâtre renouent avec le plateau, c'est précisément parce que celui-ci est la matrice de toute écriture théâtrale. J'ai proposé de nommer « écriture de plateau » ce phénomène qui fait de la scène et des acteurs qui la peuplent le point de départ et le point d'arrivée du « texte » dramatique. Celui-ci n'est pas d'abord un livre ou un texte écrit, il est essentiellement voix, rythme, organisation spatiale, mouvement des corps et des composantes de la scène. C'est elle qui nourrit le récit proprement théâtral. Avec ce postulat d'origine: le texte de théâtre n'est pas un texte de pure littérature, il offre des signes qui ne se complètent et n'aboutissent pleinement que sur le plateau du théâtre.

Rien d'étonnant alors si cette génération s'est engouffrée dans l'appel d'air ouvert par Claude Régy, figure de résistance absolument inclassable de la génération précédente — il faut même dire de la génération des grands-pères, celle du théâtre populaire et du « brechtisme » omniprésent: une sorte de figure de sagesse qui balaie les manières dominantes de la mise en scène, pour replacer vigoureusement l'acteur et le texte au centre des préoccupations. S'emparant, parfois maladroitement, mais avec courage et détermination, des principes de travail de Régy, la jeune génération des années 1990 a prolongé cette volonté de découverte permanente: chercher de nouvelles langues, ici et ailleurs, ouvrant les portes de l'Eu-

rope, bien avant que celle-ci ne devienne enjeu de referendum. De tous les pays du continent, des pièces se sont mises à circuler: Sarah Kane, Jon Fosse, Gregory Motton, Fausto Paravidino, Antonio Tarantino, Rodrigo Garcia, Mark Ravenhill, Biljana Srbljanovic, Evgueni Grichkovets, Oriza Hirata, Ivan Viripaev, etc... On remarque là aussi que bon nombre de ces écrivains sont eux-mêmes metteurs en scène, ou plus exactement qu'ils écrivent leurs textes à partir du plateau.

Comment caractériser ces nouveaux univers de l'écriture dramatique? On peut dire qu'ils se répartissent en plusieurs catégories bien distinctes, définies par un rapport plus ou moins étroit au texte théâtral. Mais on peut malgré tout repérer une lame de fond qui les rassemble tous: le souci pour la violence du temps, et la tentative de traduire la réalité du monde, ses soubresauts, ses déchirures, ses blessures et ses traumatismes. On peut notamment repérer de très nombreux textes qui tournent autour de la guerre des Balkans, qui a ravagé l'ex-Yougoslavie dans les années 1990. Certaines pièces prennent ce « théâtre des opérations » de manière plus ou moins directe, mais on peut faire l'hypothèse, avec le critique Milos Lazin, que bon nombre de textes sont profondément travaillés par ce trauma historique, comme la génération précédente a dû l'être, quoi qu'elle

en dise, par l'impérialisme colonial et les guerres qui s'en sont suivies (Vietnam, Algérie). Ce traumatisme collectif se traduit dès lors dans un théâtre extrêmement violent, d'une violence non plus dite et suggérée, mais montrée et incarnée — un théâtre que l'on peut nommer après lui le théâtre du « coup de poing dans la gueule ».

Plus généralement, les écrivains de théâtre (sans doute davantage que ceux du roman ou de la prose) ne sont pas indemnes de l'histoire catastrophique du vingtième siècle. Et cette histoire a fortement influencé leur manière d'écrire – ou de ne plus écrire comme avant. La question, qu'on le veuille ou non, qu'on le dise ou non, se pose invariablement en ces termes (même si ces termes ne sont pas clairement revendiqués et assumés par les écrivains eux-mêmes): comment peut-on écrire encore dans la langue et la culture de ceux qui ont été les bourreaux de l'histoire, celle d'Auschwitz, celle d'Hiroshima, de la guerre d'Algérie, de Sarajevo et le cortège de toutes les autres instances de la catastrophe?

La langue des poètes ne peut être dissociée de ce qui est arrivé en ce siècle, dit le plus évolué, et pourtant témoin actif des plus incroyables barbaries. Voilà donc la grande nouveauté, et la plus difficile à penser: nous devons croire que nous pouvons être, vivre et faire vivre la plus incroyable des barbaries. Et cette barbarie du vingtième siècle n'est pas la résurgence d'une époque archaïque que l'on croyait révolue. Elle est absolument de son temps – elle est entièrement fondée et structurée par les techniques de la modernité.

Les poètes contemporains de cette barbarie ne peuvent être indemnes de ce qu'elle charrie. Ils ont même à répondre de ces techniques, qu'ils peuvent renverser et ramener au service d'un monde humainement libéré. Aucune des grandes

écritures du vingtième siècle n'a été coupée des grandes inventions de la technique industrielle occidentale: pour l'essentiel, l'imprimerie, la photographie et le cinéma. L'écriture théâtrale s'est trouvée particulièrement sensible et perméable à ces diverses formes « techniques », qui ont pu raviver une langue menacée par une douce mort académique. On peut même formuler l'hypothèse que les dramaturgies contemporaines importantes ont puisé à la source de ces différentes techniques – celles du roman, de la photographie ou du cinéma.

Et pourtant, contrairement aux protagonistes du roman, de la photographie ou du cinéma, le théâtre ne démarre pas avec le monde moderne de la technique. Il est fondé sur une technique qui précède entièrement le monde de la modernité, celle du conte et de l'oralité, qui ne suppose aucune médiation, sinon celle d'une audience, qu'elle soit athénienne, élizabéthaine ou louis-quatorzième. D'où le caractère presque monstrueux que nous percevons dans l'écriture théâtrale – qui la rend à la fois si touchante et peu approchable. Le théâtre est forcément le mélange de plusieurs époques, fatalement mêlé, entre les très anciennes fables ou manières de dire, et toutes les nouvelles énergies nées du monde actuel, avec tout ce qu'il libère en matière d'imaginaire.

Le théâtre actuel utilise donc les diverses techniques, en particulier celles qu'il emprunte au cinéma, pour revisiter le champ de son histoire propre. Là encore, les stratégies adoptées sont nombreuses. Beaucoup d'écrivains dramatiques français se penchent sur les formes et les histoires anciennes, en particulier celles de la mythologie (Gabily, Py ou Durif). Certains, comme Armand Gatti, redonnent force sur la scène à des figures politiques assoupies. Ou à des textes fondateurs, révisés et repensés à l'aune du contexte contemporain, comme Enzo Cormann avec le Lear de Shakespeare dans sa pièce *Toujours l'Orage*. Sans oublier ceux qui renouent avec un genre minoré, voire oublié, la comédie ou la farce (Serge Valletti, Alain Badiou). D'autres artistes écrivent avec les mots du plateau, les mots des autres qu'ils recyclent en un nouveau « texte » — poètes de la scène avant que d'être celui du livre (Jean-François Peyret, Alexis Forestier ou François Tanguy). D'autres encore entreprennent de s'en prendre à la langue elle-même, et choisissent le parti de ne pas la laisser indemne, comme Valère Novarina ou Pierre Guyotat. Il s'agit alors de fouiller la langue, et de ne pas la considérer comme un produit fini que nous pourrions manipuler comme un simple outil à communiquer. L'enjeu est bien de ranimer les anciennes puissances de nos langues.

Dans tous les cas, il est question de briser les formes dont nous héritons, comme le disait Antoine Vitez, parce qu'elles sont forcément du côté des dominants. Et pourtant, nous ne pouvons pas

prendre congé de cette histoire des vainqueurs, en la balayant d'un revers de manche. Eschyle, Shakespeare ou Molière continuent forcément à hanter nos langues – il est impossible de les liquider d'un coup, d'un seul.

Mais quand Vitez parle de briser les formes traditionnelles, il parle majoritairement (et d'une manière un peu fétichiste) d'une reprise critique des textes de la tradition occidentale. Les dramaturges de la génération suivante vont plus loin: ils ont compris que les questions d'aujourd'hui ne sont pas dans les questions d'hier, et qu'elles doivent inventer des textes nouveaux – même s'ils sont largement commandés par ces figures anciennes.

Ce programme dramaturgique peut donc prendre plusieurs directions, qui dessinent les grandes catégories théâtrales contemporaines, que l'on peut désigner dans ce triptyque: le réenchâtement épique, l'écriture de plateau et la déconstruction démiurgique.

Olivier Py incarne incontestablement cette première catégorie du renouvellement du geste épique — un véritable mot d'ordre dans son projet littéraire et poétique. Chez lui, le poème fait revivre sur scène la scène de nos actes barbares. Le théâtre rejoue en abîme les atrocités de nos Pères. Et sa tâche est prise avec le plus grand sérieux, puisque la parole est essentiellement considérée comme rédemptrice. Théâtres, la bien nommée, est sans doute la pièce d'Olivier Py qui condense cette problématique avec le plus d'acuité. Au plus loin du gigantisme de l'interminable fresque de *La Servante* (une série de pièces qui durent 24 heures, à jouer en boucle, sans que cela ne finisse jamais), cette pièce ramassée met en jeu les figures-clé de son théâtre - Moi-même, mon Bourreau,

mon Père, ma Mère, le Bouc – cinq personnages allégoriques qui rejouent l'histoire du monde, ses injustices, ses batailles, ses vainqueurs, ses victimes, et l'issue, espérée, l'espérance d'une expiation qui apaiserait. Un sacrifice pour la réconciliation. Même sur ce mode minimal, l'exigence du théâtre d'Olivier Py demeure égale à elle-même: le poème est l'épopée qui mime le monde et qui par là même le sauve. Il apparaît en fait comme l'héritier direct et fidèle du théâtre politique des années 1970, devenu entre-temps théâtre de nos ultimes utopies. La scène devient l'un de ces rares lieux qui puissent dire ce qui ne se dit plus dans le monde – l'immonde dont nous héritons, qu'on le veuille ou non. Théâtre de l'espoir, il n'en est pas moins dramaturgie violente et cruelle, où les rapports passent nécessairement par l'assujettissement des dominants. Bien plus que leur prétendu catholicisme, les pièces d'Olivier Py doivent se lire et se jouer en prenant au sérieux ce schème fondateur du sadomasochisme. En rejouant la scène de la domination, le théâtre finit paradoxalement par nous en délivrer. Là sans doute réside la véritable profession de foi d'Olivier Py.

La deuxième catégorie d'artistes peut se définir comme celle des « poètes de la scène ». Ils nous apprennent, pour beaucoup, à ne plus tenir le texte dramatique comme centre, ou repère majeur de l'événement théâtral. On demandera alors: "Mais d'où vient le propos; s'il ne vient pas de la littérature dramatique, il ne peut y avoir de récit?" Mais si justement! Libérés d'un carcan souvent mal ajusté, qui faisait du répertoire le seul médium de l'art théâtral, partout en Europe les poètes de la scène trouvent (et pour partie inventent) une grammaire, une langue du plateau qui leur permet précisément d'ajuster et de rendre vivants les récits de notre temps présent. Les corps sont particulièrement sollicités par ces poètes de la scène, montrés sous un jour qui ne les transfigure pas forcément en héros, mais qui les expose sans fard, pour ce qu'ils sont — des corps en vie, et qui s'expriment en plusieurs langues de corps. Et pas toujours dans les codes de la convenance. Mais le théâtre a gagné en liberté, au fil du temps, et les interdits de la mort et du désir s'estompent, peu à peu. La poésie du plateau se trouve devant le défi de nous en montrer toutes les beautés, même dures, même cruelles. Sur la scène, l'obscène des corps en bataille trouve sa force dramatique, sans passer par les grands récits de la tradition. D'où les ponts décisifs que le théâtre a jetés vers le monde de la danse et celui des arts visuels. François Tanguy est de ce point de vue très emblématique. En libérant les acteurs de la corvée d'être fidèles interprètes, il les jette dans la mêlée d'une danse libre et tumultueuse.

Que font ces poètes de la scène, s'ils bouleversent la tradition? Même s'ils reprennent des thèmes fondateurs, traversant l'histoire et « toujours d'actualité » (violence, génocide, vengeance, résistance, courage, rêve, parole, étranger — autant de motifs qui cryptent et décryptent les récits du monde), ces artistes ont peut-être ceci en commun qu'ils se jouent du monde et de son ordre prétendu: faire jouer le noble et le bas, le beau et le grossier, le lumineux et l'obscur, le tragique et le comique. Et surtout, ne plus hiérarchiser — mélanger — oser le carnaval des formes où le fou devient le roi, et le roi devient fou. Avec notre humanité commune qui s'apparaît peu à peu à elle-même, plus aimable, plus attachante. L'autre dimension qui semble réunir ces êtres en recherche pour les autres, c'est qu'ils sont incontestablement dans la quête. Quête de l'homme qui sait qu'il ne peut pas se passer d'une force qui rassemble, d'une spiritualité que l'on ne sait plus comment nommer tant elle a déjà fait de dégâts.

Cette manière d'écrire depuis la scène ne produit aucune école ou mouvement esthétique unifié. Quoi de commun en effet entre un François Tanguy et un Pascal Rambert, un Matthias Langhoff et un Jean-François Peyret? Et pourtant tous cherchent, depuis le plateau, cette énigme que les textes y ont enfermée.

Les auteurs de la scène d'aujourd'hui ne font que reprendre à leur compte la posture d'Artaud et son légendaire refus de la « superstition théâtrale du texte et de la dictature de l'écrivain ». De nouvelles stratégies se mettent en œuvre, qui intègrent ces éléments extra-dramatiques, paradoxalement et pleinement en phase avec l'économie de la scène. On peut les rassembler dans une première série de traits – qui n'est bien évidemment qu'un embryon de réponse:

→ l'autorité qui agit le spectacle n'est pas le texte, mais un regard qui embrasse tout;

→ la présence des acteurs n'est pas celle d'interprètes, mais fondamentalement celle d'inventeurs qui creusent par eux-mêmes une réalité jusqu'alors totalement inédite;

→ la parole articulée n'est plus qu'un élément parmi d'autres, constituant une matière sonore et musicale qui fait sens par-delà le seul sens articulé;

→ la présence réelle et forte (parce qu'essentiellement réelle) prime sur tous les savoir-faire (et savoir-truquer) de l'acteur patenté – ce qui oblige à repenser fondamentalement la manière de choisir et de faire grandir ceux qui peuplent le plateau;

→ les forces « malaisantes » de l'exhibition des vivants n'est plus systématiquement gommée, biffée – la part du monstrueux n'est plus sublimée par les canons d'une esthétique: elle est au contraire parfaitement assumée pour ce qu'elle est, simplement monstrueuse, ce qui nous montre, en scène, ce que nous sommes comme nous ne sommes ordinairement pas en état de le faire (et de le voir) à la ville;

→ l'introduction de la guerre comme réalité acceptée à vue, déployée sur la scène avec les moyens de la scène, et non plus gardée hors champ, cachée derrière le théâtre des convenances;

→ la mise en place d'une grammaire des corps et de leurs mouvements, qui emprunte explicitement au vocabulaire de la danse contemporaine et aussi, pour une part, des arts visuels;

→ le soupçon porté sur la réalité théâtrale du dialogue, laissant la place à d'autres modes du dire, traditionnellement minorés: l'adresse, le monologue, le chœur, le sous-texte et le silence.

On ne peut achever ce panorama sans évoquer une troisième manière scénique, celle des écrivains qui bouleversent radicalement la langue «civile». A ce titre, Valère Novarina apparaît comme un génial précurseur. Et en même temps, on peut dire qu'il ramène dans ce nouveau siècle les anciennes préoccupations des artistes des années 1970 (c'est qu'il appartient en fait à leur génération, même s'il semble totalement présent et neuf...): le souci du collectif d'acteurs, l'intransigeance politique, l'autonomie radicale de l'artiste, voire une croyance en la transcendance agissante de l'art théâtral, que nous avons déjà repérée dans le renouveau épique. On peut ajouter qu'il écrit depuis l'espace et l'acteur, rapportant par là son travail aux poètes de la scène. Mais sa singularité exceptionnelle tient dans sa capacité à inventer une autre langue pour le théâtre. Et une langue qui nous parle, à tous, immédiatement.

A observer de près le panorama protéiforme des univers théâtraux actuels, aussi différents soient-ils, on a le sentiment que la guerre y court, sourdement, et travaille les diverses formes de l'écriture dramatique. La grande force des dramaturgies actuelles tient dans leur pouvoir de se défaire des règles et des thèmes dont nous héritons. Le théâtre qui vient n'hésite pas à les rejouer à nouveaux frais, sur des scènes qui n'ont pas peur d'être iconoclastes. Au risque de paraître intempestifs, les artistes contemporains n'ont pas peur de faire apparaître ces figures brisées, tous ces rois Lear, perdus et hantés par la folie meurtrière de notre histoire passée. Tout l'art n'est pas seulement de briser ces figures du passé, mais de les rejouer dans le bois vivant de nos histoires actuelles.

Mai 2007

