



Rencontres nationales **Théâ** / OCCE - 6 au 8 juin 2012 – ALBI

Forum **THÉÂ** du 6 juin 2012

Scène nationale d'Albi

Du fragment à l'œuvre

Marie BERNANOCE, maître de conférences à l'Université Stendhal Grenoble 3, professeur agrégée de lettres, auteur de *A la découverte de cent et une pièces*, Ed. Théâtrales/SCEREN.

Dans votre travail universitaire et d'auteur de *A la découverte de 101 pièces*, quelle place accordez-vous à la citation d'extraits des textes dramatiques jeunesse (en vous distinguant d'un travail d'anthologie)?

Mon entreprise, démarrée avec *A la découverte de cent et une pièces* et sous-titrée *Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, va se prolonger dans un tome 2, *Vers un théâtre contagieux*, à paraître à l'automne 2012. Cela sera suivi d'un tome 3 sur les traces de Michel Azama mais, à la différence de sa démarche dans *De Godot à Zuccho*, la mienne n'est pas de construire une anthologie, même s'il y a tout de même des points communs. Je vais m'en expliquer.

Je suis très attachée, plus encore dans le tome 2, à construire un outil permettant aux lecteurs de rentrer dans des analyses dramaturgiques précises, avec des outils précisément construits permettant aussi d'élaborer des pistes de travail, en classe et/ou sur le plateau, en appui sur le fonctionnement particulier de chaque œuvre. Chaque pièce forte invente une nouvelle façon de lire du théâtre, chaque grande pièce construit son lecteur, comme elle invente un appel à la scène. Il faut alors que le lecteur accepte de « faire la planche » dans la matière graphique, verbale et imaginaire que construit l'œuvre.

Dans ce contexte, mon projet n'est pas de fournir un extrait assez long de chaque pièce, jugé révélateur de son ton et de sa thématique, et en cela mes ouvrages ne constituent vraiment pas une anthologie. Je veux que mon lecteur découvre les pièces que j'ai sélectionnées en vivant une expérience de lecture lui permettant de rentrer dans l'œuvre, pas à pas ou par grands sauts, y compris dans les pistes de travail que j'imagine, et j'accompagne son immersion en essayant de le mettre en appétit tout en lui fournissant des outils et des aides à la compréhension comme à la sensation.

Du coup, pour permettre à mon lecteur de respirer, de humer les œuvres, il me faut lui faire lire des extraits mais ceux-ci ne sont jamais longs sinon mes ouvrages seraient trop volumineux (et c'est parfois frustrant pour moi !) : il s'agit avant tout de stimuler un désir de lecture de l'œuvre entière. L'extrait ainsi offert doit avoir de fortes vertus apéritives si l'on conjoint intimement l'analyse et le plaisir de savourer l'œuvre, qui se démultiplient à se mêler. C'est en tout cas le pari que je fais, sans être sûre d'y arriver toujours, bien sûr.

Comme pour une anthologie, j'ai donc besoin que mon lecteur découvre des extraits mais leur rôle n'est pas exactement celui qu'ils ont dans une anthologie. Ils construisent plutôt une « lecture-grapillage » très fragmentée, à saveur double et même triple, sensible, intellectuelle et imaginaire, pour ouvrir au plaisir d'analyser du théâtre et d'avoir envie d'en faire sa matière.



Rencontres nationales Théâtre / OCCE - 6 au 8 juin 2012 – ALBI

Des caractéristiques formelles identifiées par le fragment sauraient-elles permettre de pénétrer et rendre compte d'une œuvre ?

Je pourrais dire en préambule, pour répondre à cette question difficile, que si j'apprécie le travail sur le fragment tel qu'il a été développé par Michel Vinaver et ceux qui ont collaboré avec lui dans *Ecritures dramatiques* (Actes Sud, 1993), je n'en fais pas, cependant, la matière principale de mon approche et de mes choix. Cette méthode, ancrée dans la pragmatique du discours, ne manque pas d'intérêt mais elle souffre un peu, à mon sens, de ce qui a tant marqué les années 70 à 90, à savoir le divorce profond entre théâtre et littérature, que par ailleurs Michel Vinaver dénonçait dans son merveilleux petit ouvrage, *Le compte rendu d'Avignon, Des dix mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager* (Actes Sud, 1987). Il y manque ce qui, à mes yeux de grande lectrice de théâtre, fonde le bonheur que j'ai précisément à lire et faire lire du théâtre : un ancrage artistique, créatif, dans la matière palpable de l'objet livre, dans la force évocatrice des mots sur le blanc de la page, dans la manière dont les mots et la construction des pièces donnent à imaginer des situations, des lieux, des époques et des personnages, ou une absence de situation, de lieu, d'époque et de personnage.... Toute cette matière peut alors se mettre d'elle-même au service d'une scène à venir que l'on nourrit ainsi en profondeur d'une approche littéraire et poétique sensible. Il faut pour cela connaître la scène, donc apprendre à la connaître. Il faut aussi connaître l'histoire des formes esthétiques du théâtre et en particulier l'invention de la mise en scène, ce que l'on oublie trop souvent, Mais connaître la scène ne suffit pas pour savoir lire du théâtre. Les approches pragmatique et sémiologique, de la même façon, ne sauraient suffire pour lire au mieux du théâtre. Il s'agit avant tout de réussir à ouvrir le texte aux grands battants de tous ses possibles imaginaires et scéniques. C'est dans cette optique que je consacre une part de ma recherche théorique et didactique, depuis plusieurs années, à la notion de « voix didascalique », qui inclut le rapport au dialogue et à la parole dans une approche plus vaste, redonnant figure à l'auteur de théâtre (comme je l'ai développé dans un article¹) et associant intimement à celle-ci la figure du lecteur.

Alors qu'en tirer dans le rapport au fragment ?

D'un point de vue didactique, il me paraît totalement nécessaire de travailler sur des fragments de pièce, pour plusieurs raisons : on peut ainsi faire découvrir à des jeunes enfants des pièces difficiles dans leur totalité, ainsi celles de Beckett ; on peut aussi et surtout, et là est le grand apport de Vinaver, faire découvrir les nombreuses façons d'écrire du théâtre en multipliant des approches esthétiques très diverses. Il s'agit bien de ne pas seulement travailler les œuvres dramatiques en œuvre entière, lecture cursive ou lecture analytique, surtout si l'on se limite trop exclusivement aux œuvres classiques du XVIII^e... Il s'agit de faire sentir que l'écriture théâtrale ne va jamais de soi, n'est soumise à aucune évidence et qu'elle peut tout se permettre dans l'époque contemporaine pourvu que s'y créent un espace de vie et de théâtralité, un appel au corps et à l'espace.

Alors quelle approche de quels fragments ?

¹ « Pour une typologie de la voix didascalique : redonner figure à l'auteur de théâtre contemporain » in Fix Florence, Toudoire-Surlapierre Frédérique (textes réunis par), *La didascalie dans le théâtre du vingtième siècle, Regarder l'impossible*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2007, p. 47-60



Rencontres nationales Théâtre / OCCE - 6 au 8 juin 2012 – ALBI

Je suis personnellement très attachée au fragment précis qu'est l'incipit, pour moi un incontournable en matière d'entrée dans l'œuvre, même quand on la connaît déjà.... J'y recours régulièrement dans les comités de lecture que j'anime comme dans mes cours ou dans les formations que j'assure, pour faire découvrir une œuvre. C'est aussi pour moi un fragment privilégié dans le cadre des ateliers d'écriture théâtrale que je suis amenée à conduire. Comme chercheuse, je m'attache de très près au contrat de lecture, et d'imaginaire de la fiction comme de la scène, qui se construit dans les premières pages d'une pièce. La dédicace est ainsi le lieu d'un ancrage précis dans la figure de l'auteur, à laquelle on s'associe, et il en est de beaux exemples que je collectionne comme autant de petits bijoux, de même pour les citations mises en exergue ou le nom des personnages.

J'ai ainsi construit un exercice particulier que j'appelle « l'imaginaire des seuils » au cours duquel on se livre collectivement à une sorte de co-construction de la pièce, par anticipations progressives : chacun écrit toutes les images, visuelles, sonores, sensibles, évocations diverses qui lui viennent à la découverte de l'incipit de l'œuvre, en commençant par son titre, son sous-titre éventuel, sa liste de personnages, son découpage, ses premières paroles proférée, sa première « scène »... et à chacune de ces étapes on met en commun ce matériau imaginaire avant de poursuivre. Cela aide également à construire des hypothèses de lecture que l'on cherchera ensuite à confirmer et infirmer, et rend meilleur lecteur de théâtre.

Mais, bien sûr, il y a sans doute des pièces, plus ou moins bien écrites ou que nous ne savons pas facilement lire, dont l'incipit ne sait pas nécessairement « rendre » la totalité de l'œuvre. Il y a aussi des œuvres dont la force tient à leur structuration globale. Dans tous ces cas et plus généralement, une approche que j'appelle « en arche » se révèle également nécessaire : on associera alors l'imaginaire des seuils avec la découverte de quelques fragments forts, dont sans doute l'excipit.

Y aurait-il, sur cette question, des spécificités pour l'écriture en direction de l'enfance ?

Je sais par expérience que la lecture de l'incipit de certaines œuvres de théâtre jeunesse permet facilement de convaincre un auditoire non spécialiste des vertus et forces de ce domaine du théâtre contemporain, bien loin des représentations encore trop souvent caricaturales que l'on peut en avoir. La surprise est souvent au rendez-vous quand résonne l'incipit de *Debout*, de *Ma famille*, de *L'entonnoir* ou de *Létée*, pour ne citer que ces quelques exemples, et l'appétit est aiguisé. Je dois même reconnaître que j'en joue volontiers, mais c'est pour la bonne cause !

Alors quant à savoir si les incipits des pièces jeunesse ont des spécificités, j'ose aujourd'hui aborder la question avec une certaine assurance, après avoir lu autour de 700 pièces. Oui, ce répertoire jeunesse a la particularité de proposer des incipits, et plus généralement des écritures, qui soignent tout spécialement leur rapport au lecteur. S'y construisent des modes d'adresse pleins d'inventivité et de créativité, souvent ancrés dans le récit, qui prennent le lecteur par la main pour l'emmener plus loin, même quand elles cherchent aussi à le surprendre et à le conduire là où il ne s'attend pas à aller. Jamais l'incipit d'une (bonne) pièce jeunesse ne prend son lecteur de haut, pas plus sur le plan éthique que sur le plan esthétique. C'est la raison pour laquelle ce sont souvent les adultes qui ne savent pas lire les plus inventives des pièces jeunesse, et non les jeunes. C'est la raison pour laquelle il me paraît capital que le théâtre contemporain dans son ensemble donne toute sa place à ce répertoire à l'intention des jeunes qui contribue largement à renouveler et enrichir la manière d'écrire du théâtre aujourd'hui. Je suis persuadée que cela peut permettre au théâtre dans son ensemble d'assumer plus et mieux l'actuel retour à la fable et à l'engagement que l'on voit poindre depuis quelques années, non loin des formes politiques (voir le travail de recherche d'Olivier Neveux ou celui de Bérénice Hamidi-Kim).

En ce sens les incipits de théâtre jeunesse sont alors de merveilleux ferments de théâtralité.