

## L'écriture de plateau fait-elle littérature ? Réflexions à partir de *C'est une affaire entre le ciel et moi*, mise en scène de Christian Geffroy Schlittler (2014)

Depuis une cinquantaine d'années, on s'est beaucoup demandé si l'on pouvait « faire théâtre » de tout, et plus particulièrement de tous les textes – question à laquelle, on s'en rappelle, Antoine Vitez répondait par l'affirmative<sup>1</sup>. Faisons l'hypothèse que la question est désormais réversible : dans quelle mesure un spectacle, en même temps qu'il « fait théâtre », peut-il « faire littérature » ? De manière bien moins provocante qu'il ne semble, cette perspective renversée offre un réel intérêt pour la compréhension des liens que le théâtre et la littérature entretiennent à l'heure de la littérature « hors du livre »<sup>2</sup>.

Nous mettrons à l'épreuve notre hypothèse à partir d'un exemple représentatif de la production théâtrale contemporaine : *C'est une affaire entre le ciel et moi*, création collective d'après *Dom Juan* de Molière, mise en scène par Christian Geffroy Schlittler en 2014 à Genève<sup>3</sup>. Ce

1 Antoine Vitez, « Faire théâtre de tout » (1976), *Le Théâtre des idées*, Paris : Gallimard, 1994, pp. 199-220.

2 Voir notamment *Littérature*, n° 160, *La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, dir. O. Rosenthal et L. Ruffel, 2010, pp. 61-73, également en ligne : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-61.htm>

3 Le spectacle a été créé au Théâtre Saint-Gervais à Genève. Il a tourné au Théâtre du Crochetan à Monthey (2014), à l'Arsenic à Lausanne (2014), au Théâtre Les Halles à Sierre (2015) et à la Comédie de Caen (2015). Une captation est disponible en ligne : <https://vimeo.com/104922023>

### Référence :

Delphine Abrecht et Romain Bionda, « L'écriture de plateau fait-elle littérature ? Réflexions à partir de *C'est une affaire entre le ciel et moi*, mise en scène de Christian Geffroy Schlittler (2014) », dans *id. et alii, Faire littérature. Usages et pratiques du littéraire (XIXe-XXIe siècles)*, Lausanne, Archipel, 2019, p. 135-150.

### Résumé :

Au gré d'une analyse de *C'est une affaire entre le ciel et moi* (2014) — spectacle relevant de ce qu'on appelle couramment « l'écriture de plateau », inspiré du *Dom Juan* de Molière et mis en scène par Christian Geffroy Schlittler —, cet article identifie trois modalités du « faire littérature » au théâtre, coexistant de nos jours :

1. un spectacle peut faire littérature en faisant œuvre avec une œuvre littéraire parce qu'il s'inscrit dans son sillon ;
2. il peut faire littérature en faisant texte parce que le public porte à son égard une attention propre à des « lecteurs » ;
3. il peut enfin, plus fondamentalement, faire littérature parce que les modes de production et de réception de l'écriture de plateau ressortissent à ceux que la littérature a récemment indexés — indépendamment du prétendu « retour du texte » qu'aurait connu le théâtre ces dernières années. Le théâtre ne fait ainsi plus seulement usage de la littérature, mais la pratique.

Ce n'est pas parce qu'il existe un texte, *a fortiori* un texte « artistique », qu'il y a littérature. Florence Dupont (1998) insistait par exemple pour sortir les textes antiques de la « littérature » :

L'existence de la littérature suppose une séquence ouverte par une écriture spécifique, et close par une lecture non moins spécifique. Autrement dit, il n'y a de littérature que là où existe, en horizon d'attente, une institution littéraire.<sup>6</sup>

À cet égard, on doit reconnaître que « l'institution littéraire » s'est aujourd'hui pluralisée en diversifiant les modes de publication des textes et en incluant des pratiques qu'elle excluait autrefois. En effet, force est de constater avec Jérôme Meizoz (2018) plusieurs « extensions du domaine de la littérature » :

Aujourd'hui, publier n'est pas seulement imprimer, mais faire exister un texte sous d'autres formes : lectures, *performances*, *mises en scène* ou encore entretiens. Le succès de ces pratiques de « littérature hors du livre » est tel qu'on a pu parler d'un tournant festivalier de la littérature.<sup>7</sup>

Parallèlement, le théâtre a aussi étendu son domaine, en s'émancipant à la fois des livres – en particulier des textes dits « littéraires » – et du lieu théâtral (pensons aux balades sonorisées de Rimini Protokoll). Comme le synthétise Didier Plassard (2017), l'évolution de la mise en scène aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles « peut se lire comme un mouvement continu de diversification des matériaux théâtralisés », et l'on fait face aujourd'hui à un « affaiblissement des différences entre l'expérience du monde et celle de sa représentation artistique » :

Aussi la célèbre formule d'Antoine Vitez, « on peut faire théâtre de tout », définit-elle exactement le nouvel horizon, sans cesse

6 Florence Dupont, *L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin*, Paris : La Découverte, 1998, p. 14.

7 Jérôme Meizoz, « Extensions du domaine de la littérature », *AOC. Analyse, opinion, critique* [En ligne], 2018 : <https://aoc.media/critique/2018/03/16/extensions-domaine-de-litterature/> (nous soulignons).

spectacle relève de ce qu'on appelle volontiers « l'écriture de plateau »<sup>4</sup> – désignation souvent pointée comme discutable, puisque cette « écriture » intègre le geste, l'image et le son, et produit un « texte » dont la matière n'est pas seulement linguistique et n'a pas vocation, même s'il peut en exister une transcription, à être diffusé sous une forme écrite. Essayons toutefois de prendre la métaphore « écrivain de plateau » au sens propre, car il s'agit bien de réfléchir au caractère « littéraire » du théâtre, c'est-à-dire – évitons tout malentendu – au pouvoir du théâtre moins à *être* de la littérature (plan ontologique) qu'à *faire* littérature (plan fonctionnel)<sup>5</sup>.

Nous proposons de distinguer trois modalités du « faire littérature » au théâtre, que nous examinerons l'une après l'autre. Un spectacle peut « faire littérature » en « faisant œuvre » (I) avec un objet littéraire antérieur ; il peut ensuite « faire littérature » en « faisant *texte* » (II) par l'activation dans l'auditoire d'une attention propre à des « lecteurs » ; il peut enfin – et nous faisons l'hypothèse que c'est (à nouveau ?) particulièrement le cas aujourd'hui – fonctionner plus fondamentalement comme littérature (III) parce que les modes de production et de réception du théâtre et de la littérature convergent en partie. Pour comprendre cette dernière modalité, il faut commencer par s'accorder sur ce que nous entendons couramment par « littérature » et par « théâtre », et rendre compte du fait que ces deux arts ont vu, ces dernières décennies, leur domaine s'étendre largement au-delà du périmètre qui leur était réservé dans un passé encore récent.

4 Voir notamment Bruno Tackels, *Les Castellucci. Écrivains de plateau I*, Paris : Les Solitaires Intempestifs, 2005. Avec le même sous-titre, plusieurs ouvrages ont suivi jusqu'à *Les Écritures de plateau. État des lieux*, 2015.

5 En cela, notre démarche se distingue par exemple de celle adoptée dans un article récent de Didier Plassard, qui considère ensemble le texte « monument » (écrit) et le texte « événement » (joué) – comparaison qui l'amène à conclure à « l'hétérogénéité constitutive de [s] champs » de « la littérature » et du théâtre (*id.*, « Introduction. Texte événement / texte monument », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 245-246, *Le Texte de théâtre et ses Publics*, dir. A. Ferry et Fl. Naugrette, 2010, pp. 5-15, ici p. 5, p. 7 et p. 15).

repoussé, du théâtralisable tel qu'il se pense et se pratique depuis plusieurs décennies sur les scènes : car on fait désormais théâtre de « tous les textes », littéraires ou non littéraires, comme de toute pratique, artistique ou non artistique, et finalement de la réalité elle-même (de « tout ce qu'il y a dans la vie », disait aussi Vitez) : le dispositif théâtral absorbe jusqu'à la matérialité du monde.<sup>8</sup>

Il importe de voir que ces deux mouvements d'extension de la littérature et du théâtre gagnent à être considérés ensemble. L'indifférence actuelle d'une grande partie du théâtre à l'égard du caractère « littéraire » ou non des textes théâtralisés semble marquer un éloignement net vis-à-vis de la littérature comme *art*. Mais comme le propose Nelson Goodman, il faut sans doute déplacer la question de l'ontologie de la littérature (« qu'est-ce que l'art ? ») à celle de sa fonction esthétique (« quand y a-t-il art ? »), c'est-à-dire considérer la façon dont « les arts entrent dans la culture »<sup>9</sup> et dont un objet donné, qu'il soit artistique ou non (là n'est pas la question), fonctionne ou non comme art – en l'occurrence comme art « littéraire ». Ce déplacement devrait permettre de voir que sur le plan des « textes » produits, des rapprochements inattendus se font jour entre les *activités* théâtrales et littéraires. Mais n'anticipons pas trop notre propos, et commençons par examiner la première de nos trois modalités de ce « faire littérature » au théâtre.

## Faire œuvre

Une première manière de « faire littérature » pour un spectacle est d'exister dans le sillon d'une œuvre littéraire préalable dont il n'est dès lors pas pleinement détachable

8 D. Plassard, « "On peut faire théâtre de tout" : mises en jeu du réel et illimitation du théâtralisable sur la scène contemporaine », *Fabula-LhT*, n° 19, *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé*, dir. R. Bionda [En ligne], 2017, § 1 et 2 : <http://www.fabula.org/lht/19/plassard.html>

9 Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris : Gallimard, 2009 [1984], p. 63.

sur le plan opéral<sup>10</sup>. Examinons ce qui se passe avec *C'est une affaire entre le ciel et moi*.

Rien de moins « littéraire » *a priori* que l'adaptation théâtrale du *Dom Juan* de Molière par la compagnie de Chr. Geffroy Schlittler : l'œuvre scénique n'est pas produite ni reçue dans le cadre d'une institution littéraire – sans compter que le texte de Molière, en regard duquel le spectacle de Chr. Geffroy Schlittler peut être reçu par certains spectateurs et spectatrices, n'est lui-même pas « littéraire » à proprement parler au moment de son écriture et de sa publication<sup>11</sup>. Si ce texte a pu devenir « littéraire », c'est parce qu'il a été récupéré par la suite par les institutions littéraire et scolaire – processus relativement tardif en France, auquel certains metteurs en scène célèbres du XX<sup>e</sup> siècle ont d'ailleurs contribué. Au demeurant, que le texte de Molière puisse être considéré comme littéraire ou non, *C'est une affaire entre le ciel et moi* ne conserve aucune phrase complète de l'une des versions publiées de la pièce, hormis dans son titre, extrait d'une réplique de Dom Juan. À peine reconnaîtra-t-on quelques échos, lorsque par exemple Dom Juan (David Gobet) déclare à Sganarelle, comme s'il se souvenait de quelque chose : « Les maris trompés, les pères déshonorés... non ? les amants éconduits, les frères blessés... veulent me faire la peau »<sup>12</sup>; ou encore : « Je dois éprouver quelque chose »<sup>13</sup>. En outre, l'histoire est changée

10 Sur le fonctionnement opéral des objets au théâtre, voir R. Bionda, « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre », *Atelier de théorie littéraire*, [En ligne], 2018 : [http://www.fabula.org/atelier.php?Theatre\\_ou\\_litterature](http://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_ou_litterature)

11 Rappelons que ce texte est imprimé de manière posthume environ quinze ans après la mise en scène de 1665, en deux versions (1682 et 1683) qui laissent beaucoup de questions en suspens. Sur *Le Festin de Pierre* [*Don Juan*], voir l'apparat critique dans Molière, *Œuvres complètes II*, éd. Cl. Bourqui et G. Forestier, Paris : Gallimard, 2010, pp. 1619-1648.

12 Captation du spectacle, 1:24:00. Cela rappelle la réplique finale de Sganarelle : « Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content » (V, 6).

13 *Ibid.*, 1:31:10. Cela rappelle : « Je veux éprouver avec mon épée si c'est un corps ou un esprit » (V, 5, nous soulignons).

puisque le spectacle commence le matin du mariage prévu entre Elvire et Dom Juan.

L'attitude émancipée de Chr. Geffroy Schlittler par rapport aux œuvres préexistantes est notoire. Lors d'une année de résidence au Théâtre St-Gervais à Genève (2007-2008), il a par exemple mené une recherche intitulée *Pour la libération des grands classiques* où il s'agissait de se saisir des œuvres sélectionnées (parmi celles de Shakespeare, Molière, Tchekhov et Strinberg) dans une « réappropriation libre »<sup>14</sup>. Il entend faire un pas de côté par rapport aux grands noms et aux textes célèbres, afin de « définir autrement le travail de mémoire », en questionnant « notamment l'usage de nos héritages théâtraux à travers le "répertoire" »<sup>15</sup>. En cela, le travail de sa compagnie est analogue à celui de nombreuses troupes actuelles qui ne cherchent pas à créer sur scène l'œuvre écrite, ni même à « faire œuvre » avec elle, mais plutôt à faire œuvre à partir de l'œuvre écrite, en quelque sorte à sa suite ou malgré elle – travail qui redéfinit en profondeur les contours de l'œuvre théâtrale.

De tels déplacements donnent lieu à de nombreux phénomènes de réception qui ne sont pas étrangers à notre question. La journaliste Cécile dalla Torre semble par exemple hésiter entre « débroussaillage », « recontextualisation » et « détournement » lorsqu'elle qualifie les « libertés » prises par le spectacle avec l'œuvre de Molière<sup>16</sup>. De fait, les personnages de Molière que l'on retrouve dans le spectacle (Elvire, Sganarelle, Dom Juan, Charlotte,

Pierrot) apparaissent comme des « transfuges »<sup>17</sup> qui rappellent l'ancienne œuvre dans la nouvelle. Le trouble dans lequel se trouvent certains spectateurs peut aussi générer du rejet : s'attendant par exemple à assister à *La Cagnotte* de Labiche au théâtre du Loup à Genève (2017), plusieurs personnes ont quitté la salle en s'apercevant que *La Cagnotte* d'après Labiche mise en scène par Chr. Geffroy Schlittler et Clémentine Colpin faisait fi non seulement du texte, mais encore de la trame originale<sup>18</sup>. « En fait les gens prennent ces œuvres pour des références, alors que c'est un vocabulaire », nous confiait Chr. Geffroy Schlittler à l'occasion d'un entretien<sup>19</sup>.

En effet, le réflexe consistant à juger les spectacles à l'aune de leur capacité à (re)présenter une œuvre (sur les modes de la « fidélité » ou de la « réinvention ») se fait encore jour ici ou là, dans la bouche de certains spectateurs ou artistes. Ce réflexe est régulièrement corrélé à une manière de considérer le théâtre comme relevant avant tout d'une « expression littéraire »<sup>20</sup> (Pierre Brisson, 1937) ou comme ayant « le texte au centre / au début / au milieu » et « ensuite, juste derrière, juste après, son auteur », même s'il s'agit de ménager – à la marge / à la fin / sur les côtés ? – « des places aux acteurs, aux spectateurs, aux metteurs en scène »<sup>21</sup> (Mathieu Bertholet, 2015). On

17 Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris : Seuil, 2011.

18 « À première vue, il est difficile d'établir un lien entre la pièce d'Eugène Labiche, écrite en 1864, et [cette] mise en scène [...]. Le texte et l'intrigue sont étonnamment délaissés dans cette adaptation » (Laura Weber, « Un vaudeville à l'Arsenic ? », *L'Atelier critique* [En ligne], 22 mai 2017 : <http://wp.unil.ch/ateliercritique/2017/05/un-vaudeville-a-larsenic/>).

19 Entretien par D. Abrecht avec Chr. Geffroy Schlittler réalisé le jeudi 29 mars 2018 à Lausanne.

20 Pierre Brisson, *Du meilleur au pire (à travers le théâtre)*, Paris : Gallimard, 1937, p. 142 : « Ou bien le théâtre – le théâtre supérieur s'entend [...] – est une expression littéraire [...], et il ne relève que de l'écrivain. Sa valeur est celle d'un texte, d'un style et d'un langage ; ou bien le théâtre n'est qu'une forme de spectacle parmi d'autres formes, [...] et loin de s'épanouir il disparaît ».

21 Mathieu Bertholet, « Premier brouillon pour un maniTEXTo », *L'Austruche*, n° 6, 2015, pp. 18-19 ; le « manitexto » est en ligne sur le site du Théâtre Poche/Gve, dont M. Bertholet, auteur dramatique et metteur en scène, est actuellement le directeur : <https://poche-gve.ch/manitexto/>

14 « Mon travail, et celui de mon équipe artistique, ne consiste pas à devenir les gardiens de la mémoire théâtrale, bien au contraire. La réappropriation libre que nous effectuons sur l'histoire du théâtre est pour nous un acte de libération, tant dans notre pratique que dans nos idées » (Christian Geffroy Schlittler : [http://www.tutuproduction.ch/Christian\\_Geffroy\\_Schlittler.htm](http://www.tutuproduction.ch/Christian_Geffroy_Schlittler.htm)).

15 Le nom de la compagnie, L'agence Louis-François Pinagot (L'aLFP), fait d'ailleurs hommage à un sabotier analphabète normand du XIX<sup>e</sup> siècle – « un être englouti dans la masse confuse des morts qui ne laissèrent aucune trace dans les mémoires » (dossier de diffusion de *C'est une affaire entre le ciel et moi* : [http://www.tutuproduction.ch/pdf/Christian\\_dossier\\_don-juan.pdf](http://www.tutuproduction.ch/pdf/Christian_dossier_don-juan.pdf)).

16 Cécile dalla Torre, « Dom Juan version féministe », *Le Courrier*, 4 avril 2014.

pourrait mentionner une multitude d'autres critiques du XX<sup>e</sup> siècle affiliant le théâtre aux *Arts de littérature* (Jean Hytier, 1945) – démarche qui ne vise que rarement, en vérité, à réduire le théâtre au seul texte écrit, mais contre laquelle a ferrailé Anne Ubersfeld dans les trois tomes au titre ambigu de *Lire le théâtre* (1977-1996), en y plaidant pour une compréhension du théâtre comme « pratique scénique »... tout en affirmant paradoxalement que le spectacle perd beaucoup à se départir du texte d'un « écrivain »<sup>22</sup>.

### Faire texte

Il arrive ensuite que l'œuvre scénique fasse littérature parce qu'aux yeux de certains spectateurs et spectatrices elle fonctionne comme un texte, c'est-à-dire comme un objet appréhendé avant tout sous son angle linguistique. Gérard Genette (1991), pour qui « [u]ne œuvre n'est littéraire que si elle utilise, exclusivement ou essentiellement, le médium linguistique », a pu ainsi écrire :

Si *Britannicus* est une œuvre littéraire, ce n'est pas parce que cette pièce me plaît, ni même parce qu'elle plaît à tout le monde (ce dont je doute), mais parce que c'est une pièce de théâtre [...].<sup>23</sup>

Genette plaide malgré les apparences pour une conception fonctionnelle de la littérarité : par *fiction* parce qu'« une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire » et par *diction* lorsque ses « traits formels (variables) », « d'ordre esthétique », la « marquent comme poème »<sup>24</sup>. Que se passe-t-il avec *C'est une affaire entre le ciel et moi* ?

Ce spectacle est pris dans un tissu intertextuel très dense. On a par exemple affaire d'emblée à la présence

22 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, 2<sup>nde</sup> éd., Paris : Belin, 1996 [1981], p. 9 et p. 18.

23 Gérard Genette, *Fiction et Diction*, précédé de *Introduction à l'architexte* (1979), Paris : Seuil, 2004 [1991], p. 91 et p. 108 (nous soulignons).

24 *Ibid.*, p. 88.

énigmatique sur le plateau d'une jeune femme mutique qui se présente comme une « vieille connaissance » de Dom Juan. Son identité est dévoilée tardivement : Anna. Les spectateurs qui connaissent le *Don Giovanni* de Mozart se souviennent bien du personnage ; les autres découvrent plus tard que Dom Juan l'a violée et qu'il a tué son père. L'intruse concrétise ainsi la présence d'une source différente. En plusieurs occasions, on pense aussi au *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* de Max Frisch. Lors de notre entretien, Chr. Geffroy Schlittler parle spontanément des multiples lectures qui ont nourri son travail : le texte de Molière dans ses variantes, mais aussi ce qu'il a pu trouver sur François La Mothe Le Vayer, philosophe libertin qu'il dit avoir utilisé pour développer le personnage de Sganarelle, ou encore, plus proches de nous, *Les Libertins baroques* de Michel Onfray et des textes de Jean-Paul Sartre (qui apparaît dans le spectacle comme personnage, affublé d'un masque de gorille : il devient soudainement le père haï de Dom Juan qui soutient moralement Anna).

On doit alors remarquer avec Danielle Chaperon (2017), qui mentionne justement *C'est une affaire entre le ciel et moi*, qu'une salle de théâtre est en partie constituée de lecteurs éprouvant collectivement, aujourd'hui, « un rapport (fragilisé) à la lecture »<sup>25</sup>. On ne peut pas exclure la possibilité que cette « réécriture », dans laquelle le texte de Molière apparaît en creux, génère chez certains spectateurs une « lecture » qui s'opérerait également en creux : soit parce que, comme a pu l'écrire Henri Gouhier (1943), « nous continu[er]ions à lire sous [...] la lumière de la rampe »<sup>26</sup> (d'autant que les nombreux intertextes

25 Danielle Chaperon, « Le travail de la lecture dans la mise en scène contemporaine », in I. Pluta (dir.), *Metteur en scène aujourd'hui. Identité artistique en question ?*, Rennes : PUR, 2017, pp. 83-95 ; repris dans *Atelier de théorie littéraire* [En ligne], 2018 : [http://www.fabula.org/atelier.php?Le\\_travail\\_de\\_la\\_lecture](http://www.fabula.org/atelier.php?Le_travail_de_la_lecture)

26 Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris : Vrin, 2002 [1943, 1968], p. 79. Gouhier attaque explicitement les positions de Brisson et Hytier dans son dernier livre en plaidant pour un théâtre contenu dans les « limites » que pose d'un côté la « notion de théâtre littéraire », de l'autre celle

sont susceptibles de réveiller des souvenirs de lecture), soit parce qu'attentifs au jeu des comédiens, nous voudrions, à l'instar de Denis Guénoun (1992), « voir le passage du texte à la scène »<sup>27</sup> – deux « lectures » qui, l'une prêtant attention à la matière « intertextuelle » (à la *fiction*), l'autre à la matière « textuelle » (à la *diction*), font peut-être passer au second plan l'aspect spectaculaire de la mise en scène.

Cela étant dit, *C'est une affaire entre le ciel et moi* s'inscrit dans la longue tradition des réélaborations du mythe de Don Juan, dans laquelle la pièce de Molière s'inscrit elle-même – si bien qu'on peut entendre ironiquement la déception d'Anna : « J'espérais [...] qu'un jour tu te marierais, et qu'on en aurait tous fini avec cette histoire »<sup>28</sup>. En effet, « cette histoire » est aussi celle des réécritures successives d'une même histoire, qui tend au théâtre à se confondre aujourd'hui avec l'histoire des mises en scène (à partir) d'une même œuvre. Ces dernières ne consistent plus seulement dans la présentation de ce texte ou dans autant de « lectures » ou « relectures » de ce texte<sup>29</sup>, mais encore dans un travail pleinement créatif – avec la bénédiction des écrivains, si l'on en croit cette postface de l'autrice Noëlle Renaude à un livre de Michel Corvin (2015) sur la lecture des textes de théâtre :

de « théâtre spectaculaire » : *id.*, *Le Théâtre et les Arts à deux temps*, Paris : Flammarion, 1989, p. 87 sq.

27 « C'est cette demande que soutient [le] regard très singulier [du public de théâtre] » (Denis Guénoun, « L'exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre », dans *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris : Circé, 1998, pp. 9-43, ici p. 36 ; initialement publié sous la forme d'un essai : Paris, Aube, 1992).

28 Captation du spectacle, 1:09:20.

29 Jacques Rancière réfute ainsi l'affiliation de *Britannicus* à la littérature par Genette : « Si [*Britannicus*] appartient [à la littérature] [...], c'est [...] parce qu'elles [les tragédies de Racine] sont des exemplaires d'un genre [...] mort, dont les œuvres sont, pour cela même, le matériau de prédilection d'un genre nouveau de l'art qui s'appelle "mise en scène" et identifie communément son travail à une "relecture" de l'œuvre. Elle y appartient, en bref, non comme pièce de théâtre mais comme tragédie "classique", selon un statut rétrospectif que l'âge romantique a inventé pour elle en inventant une "idée" nouvelle de la "littérature" » (*id.*, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris : Hachette, 1998, p. 7).

Le bon lecteur, celui qui ne se contente pas de l'abord frileux des œuvres sous le prétexte d'un respect médiocre ou d'un intérêt stérile qu'elles lui suggèrent à première vue, engagé avec joie dans la bataille, se réalise alors comme acteur, metteur en scène, scénographe, auditeur, scrutateur, voyeur discret, critique scrupuleux, spectateur fantasmé, témoin à distance variable, et j'ajouterais, car Michel Corvin ne va jamais jusqu'à le dire, auteur.<sup>30</sup>

## *Convergence partielle du littéraire et du théâtral*

L'émancipation des lecteurs réclamée par N. Renaude ressortit à un mouvement général, entamé depuis plusieurs décennies. Les chercheurs et les chercheuses en littérature y sont conviés eux-mêmes, selon des modalités allant de la « lecture actualisante »<sup>31</sup> d'Yves Citton à la « critique interventionniste »<sup>32</sup> de Pierre Bayard, en passant par les propositions des chercheurs réunis par Marc Escola autour de la notion de « textes possibles »<sup>33</sup> dont les possibles conséquences poïétiques, déjà remarquées par Michel Charles dans ce qu'il appelle les « âges rhétoriques »<sup>34</sup>, sont exploitées notamment par la « lecture au futur » de Sophie Rabau :

L'écrivain vise à être lu dans un après de sa création [...] ; il ne connaît pas ses futurs lecteurs et prend le risque de n'être pas compris pour continuer d'être lu. Ne convient-il pas alors de conjuguer aussi le verbe lire au futur, de chercher non ce qui fut, mais ce qui peut encore advenir de l'œuvre ? Au lieu de dire ce qui est déjà écrit, on traque alors ce qui reste à écrire et le chercheur en littérature troque son costume de conservateur contre celui de novateur [...].<sup>35</sup>

30 Noëlle Renaude, « Postface », in M. Corvin, *La Lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*, Paris : Montreuil, 2015, pp. 241-243, ici pp. 242-243.

31 Voir p. ex. Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser : Pourquoi les études littéraires ?*, Paris : Amsterdam, 2007.

32 Voir p. ex. Pierre Bayard, « Introduction à la critique interventionniste » [conférence], [En ligne], 2011 : <https://vimeo.com/23304541>

33 Voir Marc Escola (dir.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam : Rodopi, 2012.

34 Voir Michel Charles, *L'Arbre et la Source*, Paris : Seuil, 1985.

35 Sophie Rabau, « La lecture au futur » [présentation de la journée CUSO en littérature française du 28 mars 2014], [En ligne], 2014 : <https://news.unil.ch/display?id=1392201245390123>

« Ce qui reste à écrire » : les lecteurs qui sont metteurs en scène le cherchent en tout cas déjà depuis plusieurs décennies. À l'abord des textes, ils semblent adopter bien souvent, à l'image de ces « lecteurs au futur » idéaux, le point de vue d'un auteur – avec une légitimité aussi grande qu'un écrivain. Est-ce alors vraiment un hasard si l'on qualifie certains d'entre eux d'« écrivains de plateau » ? Voici comment Chr. Geffroy Schlittler parle de son « écriture » :

En fait, le texte, pour moi, ce n'est pas primordial. Dès qu'il y a une écriture de l'acteur, il y a beaucoup plus que ce qui est dit [...]. Il y a tout l'aspect kinésique qui est extrêmement fort, et qui est aussi ce que je recherche, en fait. Quand je demande aux acteurs d'être plus lents sur les gestes par exemple, c'est aussi parce que j'ai envie d'écrire avec ces mouvements, qu'on ne formalise pas textuellement. Et dans *C'est une affaire*, il y a énormément de ça : de jeux sur les rythmes, de non-rythmes, de faux-rythmes, d'arythmies, qui sont pour moi ce qui anime la pensée. Et pour moi, l'écriture, c'est tout ça. C'est aussi de pouvoir exprimer les moments où la parole est en crise, où la parole n'est pas suffisante.<sup>36</sup>

À la question de l'opportunité d'éditer sa version de *Dom Juan*, Chr. Geffroy Schlittler répond qu'elle est le fruit d'une activité collective qu'il faudrait beaucoup retoucher et surtout qu'il faudrait la stabiliser, car la fin du spectacle n'a cessé de se modifier au fil des représentations. Le texte n'a donc pas vocation à être publié – ou plutôt à être imprimé, puisqu'il fait déjà l'objet d'une « publication » orale dans le spectacle. Il s'agit alors de considérer ce spectacle comme une œuvre pleine qui s'inscrit dans l'histoire des mises en scène de Molière et de *Dom Juan* – mises en scène qui font partie de la « bibliothèque » des auteurs de *C'est une affaire entre le ciel et moi* au même titre que bien d'autres objets culturels (films, images, etc.). Pour des raisons de propriété intellectuelle, un paradoxe veut pourtant que ce soit le texte, ou plutôt l'une de ses versions (et non la captation du spectacle), qu'on dépose à la Société suisse

36 Entretien déjà mentionné du 29.03.2018.

des auteurs (SSA). Mais un auteur est-il nécessairement un écrivain ? Voici que l'on bute sur une impasse.

Renversons donc une fois de plus la perspective. En Suisse romande, le collectif littéraire AJAR entend « sortir la littérature de l'objet-livre »<sup>37</sup>. Le collectif d'écrivains Bern ist überall organise des lectures publiques. Le « Prix littéraire » Studer/Ganz propose aux auteurs primés un stage d'écriture qui n'aboutit pas à une impression, mais à une « lecture publique » qui consistait par exemple en 2013 dans une présentation spatialisée, par les auteurs eux-mêmes, sur la scène du Théâtre 2.21 à Lausanne ; certains de ces textes – ceux écrits par Rebecca Balestra, transformés pour l'occasion en slams – ont d'ailleurs motivé la création d'un spectacle travaillant justement sur l'hétérogénéité du « texte »<sup>38</sup> dit sur scène. Les festivals de littérature se multiplient, à l'instar du Printemps de la Poésie<sup>39</sup>. Ce n'est pas exactement une spécificité contemporaine : sans remonter jusqu'aux avatars plus anciens de ce qu'on a appelé au XIX<sup>e</sup> siècle « la littérature », on se rappellera que, des « salons » de jadis aux « mises en voix » d'aujourd'hui, les lectures orales<sup>40</sup> ont participé en plein à l'établissement d'une « institution littéraire » – souvent sous la forme de performances. Mais c'est peut-être moins la littérature qu'une *idée* de la littérature qui est en jeu. Dirait-on aujourd'hui encore la même chose que Félix Gaiffe (1931) ?

[R]ien n'est plus essentiellement social et collectif que le genre du théâtre, que l'on a souvent, et à grand tort, assimilé purement et simplement à tel ou tel autre genre littéraire. [...] Le théâtre est plus et moins qu'un genre littéraire : moins, parce que les qualités de perfection dans l'expression lui sont moins nécessaires qu'à tel autre genre [...]; plus, parce qu'il fait appel à des éléments extérieurs à la littérature : spectacle, mise en scène, jeu des acteurs, et surtout cette communion indéfinissable qui unit l'auteur à son

37 Voir : <http://www.collectif-ajar.com/>

38 Voir la présentation de *Show Set*, créé au Far<sup>o</sup> en 2016 et repris au théâtre de l'Arsenic en 2017 : <http://arsenic.ch/spectacle/rebecca-balestra/>

39 Voir : <http://printempspoesie.ch/wordpress/>

40 Voir Vincent Laisney, *En lisant en écoutant*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2017.

public, et qui fait vibrer à l'unisson l'homme qui a imaginé la pièce et l'être collectif sensible et nerveux à qui elle est présentée.<sup>41</sup>

De nos jours, le théâtre est toujours aussi « social et collectif » (abandonnons le « moins », et occupons-nous du « plus »), mais ne doit-on pas reconnaître que désormais les écrivains et leur public font aussi volontiers « appel à des éléments extérieurs à la littérature » ? Dès lors, ne devrait-on pas interroger la dimension « théâtrale » de la littérature actuelle ?

Si *C'est une affaire entre le ciel et moi* peut aujourd'hui faire littérature, ce n'est donc pas seulement parce que ce spectacle, aux yeux de certains spectateurs et spectatrices, pourrait faire œuvre avec un texte littéraire (en tant que mise en scène d'un texte), ou parce qu'à leurs yeux il ferait texte (en tant que spectacle comme texte), mais encore, plus fondamentalement, parce qu'il ressortit sous certains aspects à des modes de production et de réception comparables à ceux que la littérature a récemment intégrés et valorisés.

### *Faire théâtre, faire littérature ?*

Il semble que les domaines de la littérature et du théâtre ont évolué de concert : tous deux se sont en partie détachés du livre. Bien sûr, les modalités de ce détachement sont très différentes. Mais par là, de manière inattendue, les activités théâtrale et littéraire se sont dernièrement en partie rapprochées. Selon nous, ce rapprochement ne s'est pas seulement opéré au gré d'un éventuel « retour du texte » dans les salles de théâtre<sup>42</sup> : que les mises en scène de ces textes soient susceptibles ou non de « faire œuvre » avec eux ou de « faire texte », il importe de remarquer que le théâtre est aujourd'hui

apte, en même temps qu'il « fait théâtre », à faire littérature – même en l'absence d'un texte préexistant. Le théâtre ne fait plus seulement usage de la littérature : il la pratique.

Sans ranger le théâtre dans le giron de la littérature (puisque ce pourrait même être l'inverse qui se passe ci et là), il s'agit de reconnaître d'abord que les discours contemporains sur la littérature peuvent aussi concerner le théâtre (et inversement). De fait, « les théories de la réception, même littéraire, constituent des outils efficaces pour l'étude – ou pour la création – d'œuvres théâtrales contemporaines »<sup>43</sup>. Ensuite, il ne s'agit plus seulement d'importer certains outils de l'analyse textuelle et d'adapter d'autres pour étudier les spectacles, mais de reconnaître encore que les caractéristiques des « écritures » et des « publications » des deux domaines peuvent avoir partie liée.

\* \* \*

On se souvient des efforts entrepris en France par plusieurs générations de chercheurs pour valoriser l'étude du théâtre dans toutes ses dimensions. Ce mouvement, qui a notamment pris corps en 1932 avec la création de la Société des Historiens du Théâtre et s'est concrétisé en 1959 par la création en Sorbonne de l'Institut d'Études théâtrales<sup>44</sup>, était soutenu par la volonté de considérer l'événement scénique<sup>45</sup> et de développer des outils adéquats – si bien qu'aujourd'hui les études théâtrales et littéraires sont deux disciplines différentes, en France

43 D. Abrecht, « Quand la théorie de la réception est intégrée dans l'œuvre : l'exemple du théâtre contemporain », in P. Badinou, D. Bouvier et L. Danguy (dir.), *Le Fabuleux Destin des biens culturels. Ordre et désordres de la réception*, Lausanne : BSN Press, 2016, pp. 95-107, ici p. 104 ; également en ligne : <https://www.cairn.info/le-fabuleux-destin-des-biens-culturels-9782940516636-page-95.htm#re14no14>

44 Voir à ce sujet les articles de Céline Hersant, Catherine Treillhou-Baladé, Quentin Fondu, Oriane Littardi, Sylvie Chalaye et Daniel Urrutiaguer, dans *Registres*, n° 18, 2015.

45 Voir Lise Forment, « Relire les "lansonniens" : de quel théâtre la Nouvelle Sorbonne atelle fait l'histoire ? », in C. Brun, J. Guérin et M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Genèses des études théâtrales en France (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, à paraître.

41 Félix Gaiffe, *Le Rire et la Scène française*, Genève : Slatkine Reprints, 1970 [1931], p. 6.

42 Voir *Littérature*, n° 138, *Théâtre : le retour du texte ?*, dir. M. Mégevand, J.-M. Thomasseau et J. Verrier, 2005.



et dans la plupart des pays. La Suisse romande, où les études théâtrales ne se sont pas constituées en discipline autonome<sup>46</sup> et où les parcours académiques sont d'emblée pluridisciplinaires, sera peut-être l'un des lieux où l'on voudra, en collaboration avec d'autres, se saisir des phénomènes dont il est question dans ce chapitre – en faveur d'une « nouvelle alliance »<sup>47</sup>, non pas du texte et de la scène, mais de l'étude conjointe du théâtre et de la littérature, et plus encore du « théâtral » et du « littéraire ».

*Delphine Abrecht et Romain Bionda*

46 Un Centre d'études théâtrales vient d'être créé à l'Université de Lausanne sur une proposition de la Section de français. Au contraire des « sections », un centre est d'emblée pluridisciplinaire.

47 On aura reconnu l'allusion au titre du célèbre article de Bernard Dort, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance » (1984), *Le Spectateur en dialogue : le jeu du théâtre*, Paris : P.O.L., 1995, pp. 243-275.

# Faire littérature

Usages et pratiques du littéraire  
(XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)

*Delphine Abrecht*  
*Romain Bionda*  
*Sophie-Valentine Borloz*  
*François Demont*  
*Charlotte Dufour*  
*Samuel Estier*  
*Jacob Lachat*  
*Colin Pahlisch*  
*Émilien Sermier*  
*Mathilde Zbaeren*

ARCHIPEL **Essais**

Archipel Essais  
Volume 27

Ce volume Archipel Essais est publié avec le soutien de la Section de français et du Décanat de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne.

Suivi éditorial et relecture : Stefania Maffei Boillat

Mise en page : TypoT<sub>E</sub>X

Couverture : Fanny Vaucher

Les dix auteurs du présent volume remercient la collection « Essais » des éditions Archipel pour le soutien accordé et les membres du comité de relecture pour leur attention : Noémie Chardonnens, Dominique Kunz Westerhoff, Lise Michel, Gilles Philippe et Barbara Wahlen. Merci à Stefania Maffei Boillat pour son beau travail d'édition.

© Archipel Essais 2019  
Université de Lausanne  
Faculté des lettres - Section de français  
Quartier Chamberonne - Anthropole  
CH - 1015 Lausanne  
www.unil.ch/archipelessais

## Table des matières

Delphine Abrecht, Romain Bionda, François Demont, Émilien Sermier et Mathilde Zbaeren <i>Faire littérature</i> .....	5
Jacob Lachat <i>Le creuset de l'histoire : la référence littéraire dans les récits de vocation d'historiens</i> .....	19
Émilien Sermier <i>Le rap, aux noms des poètes. De MC Solaar à Virus</i> .....	33
François Demont <i>Ces politiques qui écrivent. Modalités politiques et littéraires dans l'œuvre d'Édouard Philippe</i> .....	47
Mathilde Zbaeren <i>Raconter ou relater la catastrophe ? Usage du faux témoi- gnage en sciences sociales à partir de La Supplication : Tchernobyl, chroniques d'après l'apocalypse de Svet- lana Alexievitch (Lattès, 1998 [1997])</i> .....	63
Sophie-Valentine Borloz <i>Intégration du littéraire au sein du discours médical : « La dissection du livre de M. A. Belot »</i> .....	77
Charlotte Dufour <i>Les voi(x)es du droit. Dire, lire, écrire</i> .....	91
Samuel Estier <i>Les livres favoris des PDG</i> .....	105

Colin Pahlisch

*Lire les promesses scientifiques. Pour une épistémologie  
coopérative entre science et fiction* ..... 119

Delphine Abrecht et Romain Bionda

*L'écriture de plateau fait-elle littérature ? Réflexions à partir  
de C'est une affaire entre le ciel et moi, mise en scène de  
Christian Geffroy Schlittler (2014)*..... 135

Bibliographie sélective..... 151