

Agôn

Revue des arts de la scène
Théâtre et dramaturgie

« Cinquante ans au service de la dramaturgie »

Entretien avec Michel Bataillon par Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier

Michel Bataillon, Alice Carré, Sylvain Diaz, Barbara Métais-Chastanier et Marion Boudier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1922>
ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Michel Bataillon, Alice Carré, Sylvain Diaz, Barbara Métais-Chastanier et Marion Boudier, « « Cinquante ans au service de la dramaturgie » », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, mis en ligne le 05 novembre 2011, consulté le 27 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1922>

Ce document a été généré automatiquement le 27 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

« Cinquante ans au service de la dramaturgie »

Entretien avec Michel Bataillon par Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier

Michel Bataillon, Alice Carré, Sylvain Diaz, Barbara Métais-Chastanier et Marion Boudier

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé à l'ENS Lyon le 28 juin 2010

Le contexte des années cinquante : état des lieux

Sylvain DIAZ : Tout d'abord, merci d'être parmi nous aujourd'hui. Nous sommes en petit comité, avec des gens qui appartiennent essentiellement au laboratoire, et nous sommes très heureux de vous recevoir pour cette discussion autour de l'histoire de la dramaturgie en France. Nous aborderons également la question des liens entre dramaturgie et traduction, à laquelle nous avons déjà consacré une rencontre, puis nous reviendrons sur cette conception extensible de la dramaturgie que nous avons cru discerner en lisant les quelques articles que vous avez consacrés au sujet : il y a un article publié dans *Travail théâtral*¹, un autre dans *Théâtre / public*², mais aussi l'article paru récemment dans *Du dramaturge*³, et bien d'autres qui n'ont pas spécifiquement traité de la dramaturgie mais dont nous nous sommes inspirés, notamment ceux que vous avez consacrés à Peter Weiss.

L'arrivée de Brecht en France

Barbara MÉTAIS-CHASTANIER : Nous voudrions revenir sur le contexte spécifique des années cinquante, sur cet état des lieux d'absence de pratique et de pensée de la dramaturgie. Nous nous sommes intéressés tout particulièrement à l'expression de « guerre dramaturgique » que vous aviez employée dans l'article paru dans le dossier de *Théâtre / Public*, et qui désignait la période qui avait suivi la découverte de Brecht en France. Pourriez-vous revenir sur les difficultés qui avaient été soulevées à cette période, sur cette

découverte à la fois d'une esthétique théâtrale et d'une pratique dramaturgique qui se fait à travers l'arrivée de Brecht en France ?

Michel BATAILLON : L'une des pièces les plus importantes de ce dossier-là est l'article publié par Bernard Dort dans *Théâtre populaire*, qui s'intitulait « Un théâtre sans public, des publics sans théâtre⁴ ». À la sortie de la guerre, il y avait une situation extrêmement bien dessinée en France : tous les théâtres à Paris, aucun théâtre en province. Et à Paris, ne se trouvaient presque que des théâtres privés. Le répertoire était absolument ahurissant de niaiserie, nous étions vraiment au Boulevard, avec de petites percées de théâtre d'avant-garde. Bernard Dort en parle très bien. Le livre de Marco Consolini⁵, qui a fait une analyse très solide de la revue, est aussi très bien : il rend bien compte de ce qu'a été *Théâtre populaire*. *Théâtre populaire* est absolument indissociable de la naissance de la décentralisation. Je reviens à l'article de Bernard Dort : il faisait un point quantifié, un panorama d'une situation. Tout le monde faisait du théâtre n'importe comment, sans aucune réflexion. En face de ça, il y avait le théâtre allemand.

Nous avons du mal à mesurer aujourd'hui ce qu'a pu être l'arrivée de Brecht en 1954. L'arrivée de Robert Wilson en 1972 a été de la même importance. L'arrivée de Brecht a mis la France théâtrale à feu et à sang, et je modère mes paroles. Les conflits, qui étaient plutôt policés, sont devenus très violents. Vous en avez des traces chez Ionesco, dans *L'Impromptu de l'Alma*, à travers la violence qu'il a pu y mettre. Normalement Ionesco n'aurait pas dû prendre la défense de ce théâtre-là, puisqu'il se situait ailleurs. Mais il n'était pas sur la ligne brechtienne. Il y a eu certainement, dans cette grande guerre, un clivage exagéré qui a fait que les gens qui se sont engagés très fortement dans la ligne de Brecht ont minoré l'importance du théâtre d'art et d'avant-garde. Je pense que le phénomène a été général : moi aussi, j'ai certainement minoré des expériences alternatives, irréductibles à des catégories, où une réelle production poétique et théâtrale avait lieu, chez Ionesco entre autres. La France est coupée en deux pour toutes sortes de raisons, notamment pour des raisons politiques. Il y a eu une guerre froide théâtrale qui correspondait médiatement, et pas immédiatement, à la Guerre froide politique. Très rapidement, nous l'avons vu avec *Mère courage* et *La Vie de Galilée*, représentées en 1954 et en 1955 sur la scène du Théâtre des Nations. Essayez de vous représenter ce que ça voulait dire que d'entendre de l'allemand en 1954 au cœur même de Paris, à la croisée de la Seine et des boulevards nord-sud ! Vilar avait tenté le coup en Avignon et si vous reprenez le livre de Jean-Claude Bardot⁶, vous pourrez voir que les critiques, et à leur tête Jean-Jacques Gauthier, ont reproché à Vilar de défendre la position prussienne pré-hitlérienne de Kleist dans *Le Prince de Hombourg* et, quelques mois plus tard, d'être engagé aux côtés de l'Armée rouge avec la présentation de Brecht. Mais derrière tout ça il y avait le fait qu'on réentendait de l'allemand à Paris. La bataille de la langue dans le théâtre a été absolument essentielle. Quand les Allemands envahissent Strasbourg, ils imposent un théâtre allemand. Quand on récupère l'Alsace-Lorraine, on réimpose un théâtre français. Quand les Allemands récupèrent Strasbourg en 1940, la première chose qu'ils font, c'est d'y créer un théâtre national allemand et de faire débarquer les plus grands acteurs de toute l'Allemagne. Il y a eu un programme allemand éblouissant à Strasbourg pendant la guerre. Est-ce que pour vous le premier centre dramatique a été créé par Jean Dasté ? C'est faux. Le premier centre dramatique c'est Colmar, parce que le Théâtre National de Strasbourg a été bombardé et qu'il n'est pas viable. Tout de suite, on crée un théâtre national d'Alsace à Colmar pour que du théâtre français se réimplante face à la langue allemande.

La présence de Brecht sur la scène du Théâtre des Nations n'était pas simple, non seulement parce que c'était un bolchevique mais aussi parce qu'il était Boche. Ses spectacles avaient comme caractéristique d'être formidablement cohérents. Tout était pensé, tout ce qui était sur la scène et tout ce qui était dans la périphérie de la scène. Je vais essayer de prendre un exemple : Germaine Montero joue le rôle de la Mère Courage en 1952. Elle porte un costume signé par Alyette Samazeuilh et si je me souviens bien elle portait une jupe de caraque, une jupe de bohémienne avec des bouts de feutrine superposés, du rouge et du jaune. C'était un style décoratif, anecdotique, qui ne racontait rien si ce n'est un petit côté « Carmen », et ça plaisait beaucoup aux gens. Lorsqu'on voit Helen Weigel deux ans plus tard sur la scène du théâtre des Nations, la Mère courage est une femme dont tout est vrai, tout est crédible, tout a un sens : la façon dont elle est vêtue, les points d'usure de ses vêtements, la fonctionnalité. Il me semble qu'elle avait de petits fourreaux fixés sur une sorte de caraco tiré des molletonnés de l'Armée rouge, où elle pouvait mettre deux ou trois cuillères en étain. Il y a eu une grande polémique un peu plus tard, vers 1960 : Vilar a été attaqué sur le fait que c'était « folklo », ce qu'il faisait, alors que chez Brecht c'était pensé. Vilar a été blessé par cette polémique parce que le courage qu'il avait eu en introduisant Brecht en France était considérable. Et il a dit : « On me reproche de ne pas utiliser certaines bougies et de la cire fondue pour résoudre des problèmes de vieillissement des costumes, mais je ne vais pas me laisser dicter la façon dont je fais les costumes par un auteur qui dit qu'il faut une bougie, un fer, du papier toilette entre le fer et le costume, et qu'il faut imprégner les tissus pour que la tache puisse avoir une vérité ! » Vilar était fou de rage contre certains articles théorico-pratiques de Brecht. Chez Brecht au départ tout est souvent très pratique, puis on en tire des éléments théoriques. Le débat est allé jusque-là. Et qu'est-ce qu'on voyait sur scène ? Une immense cohérence.

L'apport de Brecht : la cohérence

M. B. : Une des caractéristiques de la mise en scène chez Brecht est une chose dont nous n'avons pas conscience aujourd'hui. Il s'agit de la tension entre le réalisme et l'abstraction. Je pense qu'il est extrêmement intéressant de jeter aux orties toutes les catégories et d'essayer de mesurer la dose de réalisme qu'il peut y avoir dans son travail. Chez Brecht, la chose est simple : la scène est un présentoir artificiel. En allemand, un ostensor ça se dit *Monstranz*. D'une certaine façon, la scène, chez Brecht, est une *Monstranz*, c'est un lieu où l'on montre. Sur le sol, il y avait des tissus très grossiers, dérivés de la toile de jute, un tapis de scène d'un gris uni, sans un pli. La cage de scène était neutre et impeccablement tendue. C'était un lieu qui ne racontait rien et qui était destiné à raconter. Ensuite, des lieux sont esquissés dans cette cage de scène abstraite en introduisant des panneaux, des murs. Là, ça devient un peu plus concret, à l'inverse des décors français où lorsque vous claquez une porte tout le décor bouge et le bruit est faux. Chez Brecht, le bruit était juste et plus vous vous rapprochiez du corps du comédien plus l'effet de réel était grand. C'est peut-être l'une des caractéristiques les plus intéressantes de la façon dont Brecht mettait en scène. Tout ce qui était proche de la réalité physique du corps était très réel : les vêtements, les objets. Et tout cela racontait et convergeait vers un sens précis. Les fragments de fable, pour chacun des tableaux, constituaient la grande fable.

Je reviens à la question de la cohérence. La cohérence chez Brecht partait de la fable : qu'est-ce qu'on raconte, et à qui on le raconte ? Mais jamais la question de l'art ne passait après la question de *l'art pour qui*. C'est une préoccupation qui s'oppose à toute une tendance contemporaine de l'art engagé, où la démarche de production prend le pas sur le produit. Chez Brecht, le produit était central. Son travail était tellement cohérent qu'il pouvait aboutir à des modes de récit très précis. On photographiait énormément ses pièces, avec de bons appareils : les Leica d'origine. Une boîte à double objectif, calfeutrée, insonorisée, était placée dans la loge de l'empereur, qui était au centre du Berliner Ensemble. Deux grands photographes s'y succédaient : Percy Paukschta et Vera Tenschert. Dans le premier livre publié par Brecht de son vivant, *Theaterarbeit*, il examine toutes les démarches théâtrales, photographiques, décoratives dans cinq ou six de ses pièces. A partir de ces photos, il était possible de raconter le spectacle. Là, on rejoint les problèmes d'écriture, cela dit quelque chose de la succession des actions : il était possible de raconter une pièce de deux heures et demie avec trois douzaines de photos. Il y avait ensuite une sélection de huit ou neuf photos qui permettait de resserrer et de "raconter" les fables. Brecht et ses dramaturges choisissaient uniquement les photos qui racontaient quelque chose. Cela pouvait passer par les mots et se transformer en un panneau écrit sur scène, par exemple : « La Mère courage traverse telle chose et perd son premier enfant ». Et tout convergeait dans cette direction : les éclairages, les costumes, les décors. Cette cohérence est immédiatement relevée par les écrits de Bernard Dort et de Roland Barthes. Une grande partie des réflexions de Barthes sur la photo et sur sa pertinence – au sens vulgaire mais aussi au sens que lui donne la sémiologie linguistique – en est issue.

Très vite, un front se crée pour essayer de transférer en France cette grande rigueur. C'était aveuglant pour nous, à l'époque nous ne pouvions plus supporter de prendre un programme parisien avec soixante pièces minables alors qu'il y avait ce modèle-là en face. Ce modèle était très aigu chez Brecht mais toute l'Allemagne travaillait un peu de la même manière. Nous n'avons peut-être pas été assez attentifs au facteur du génie poétique personnel : nous avons pensé qu'il faisait ça parce qu'il avait une réflexion dramaturgique et une armée de dramaturges. Mais il y avait aussi une lucidité, une force créative, une puissance poétique absolument énorme. Ceux qui ont vu travailler Brecht savent que ses théories, il les jetait aux orties toutes les fois qu'il avait un comédien vivant devant lui. Et nous, la France théâtrale de *Théâtre populaire*, avons tout à coup été enivrés par la dramaturgie qui était comme une façon d'échapper à cette médiocrité française, boulevardière. Il y a eu un très large consensus pour s'engager dans cette voie-là, notamment du côté de Gabriel Garran avec la fondation du festival d'Aubervilliers en 1961.

C'est là que pointe aussi la question du répertoire : Brecht a très vite monté *La Tragédie optimiste* au Berliner. Clément Harari avait, lui, introduit *La Tragédie optimiste* dans les milieux militants du parti communiste, où on jouait Wisniewski. En 1961, Garran reprend *La Tragédie optimiste*, qui faisait partie du répertoire du Berliner Ensemble. Bernard Sobel aussi s'appuie sur ce répertoire. Qu'est-ce que ce répertoire a apporté à Bernard Sobel ? Ostrovski, par exemple. Qu'est-ce que l'Allemagne de l'Est a apporté à Bernard Sobel ? Énormément. Il y a très peu de traces de russe dans l'allemand de l'Est, en revanche 50 % de la population a appris le russe et il y a eu de très grands slavistes. Tout le répertoire classique russe était merveilleusement traduit et joué. Sobel ramène de là-bas Isaak Babel et Alexandre Ostrovski. Garran, Sobel et Planchon ont suivi le

même mouvement. Planchon a dit : « La seule chose que je puisse faire, c'est de copier cette façon de travailler. Quand j'aurai compris, je pourrai faire autrement. » Et il a copié Brecht metteur en scène, mais pas le Brecht auteur. Planchon a toujours fait la différence entre les deux. Alain Rey était, lui aussi, engagé dans le même mouvement. Jean Dasté n'est jamais rentré dans cette logique mais il était fasciné par Brecht. A un certain moment, le théâtre français a plongé dans cette cohérence en se disant : il va falloir qu'on se mette à la dramaturgie, c'est la planche de salut.

D'une initiation à la dramaturgie

Découvertes

S. D. : Comment avez-vous vu les spectacles de Brecht ? Qu'est-ce qui se passe entre 1954 et 1966 ?

M. B. : Moi, j'étais gamin, je n'ai pas vu 54. Je suis né en septembre 39. Je suis passé au Théâtre des Nations, j'ai vu 57 mais pas 54. Un peu comme tout le monde, j'ai découvert ces spectacles grâce à Vilar. A l'époque nous chantions beaucoup, nous étions très marqués par la Résistance et le répertoire des jeunesses communistes. Et lorsque Germaine Montero a chanté : « Mon capitaine, à cette bataille, tes fantassins laisse-les souffler ! », tout le monde chantait dans la salle. Planchon avait 600 chansons à son répertoire en 1950 : tout le répertoire réaliste, Yvette Guilbert, Bruant, Damia, Léo Ferré, Juliette Greco, Boris Vian et tout Brecht bien sûr. Le disque de Vilar chanté par Germaine Montero a joué un rôle important. Au moment de la mort de Brecht, Vian était marié à une danseuse allemande, Ursula Kübler. Elle lui a fait toutes les traductions, mot à mot, des chansons de Brecht. Les cinq ou six Songs les plus importantes, Mahagonny, Happy end, Vian les a sorties en 1956.

Comme j'étais bon en allemand, je suis allé au Théâtre des Nations et j'ai été employé pour faire des traductions pour leur journal. Je faisais partie d'un petit groupe d'étudiants communistes et André Gisselbrecht, brillant agrégé d'allemand, enseignant à la Sorbonne, nous aidait beaucoup dans la préparation de l'agrégation de philosophie. Il nous a proposé des séminaires sur Brecht. Nous y avons rencontré Edouard Pfrimmer, qui était un grand traducteur de Brecht. Gisselbrecht était lui aussi traducteur et était ami de Brecht, et surtout de Giorgio Strehler et du Piccolo teatro.

Je me suis trouvé là-dedans. Puis mon patron de germanistique, Pierre Grappin, qui était un homme de la gauche libérale, ancien résistant, et coordonnateur des émigrés antifascistes en France m'a dit : « Je connais bien Toller, c'est un dramaturge très important, faites vos bagages, allez à Leipzig, vous y serez sous la protection de Hans Mayer qui va devenir votre directeur de mémoire de DES ». J'avais pour mission de rapporter le premier portrait en langue française d'Ernst Toller. Puis j'ai passé le CAPES, j'ai été reçu, j'ai été bi-admissible à l'agrégation. Je connaissais Garran à cause de Toller, j'ai été très lié avec lui au moment de *La Tragédie optimiste* en 1961. Puis j'ai rencontré Denis Bablet et le professeur Jean Jacquot, qui m'ont demandé de collaborer avec eux ponctuellement au CNRS, notamment sur l'expressionnisme allemand et sur Toller. Après ça j'ai été très lié avec Peter Weiss, j'ai lu les textes théoriques sur le théâtre documentaire. Il y a eu des festivals : 1961, 62, 63, en 64 un *Coriolan* tout à fait mémorable. Puis Garran m'a dit : « Maintenant tu n'as pas le choix, soit tu deviens professeur dans le secondaire soit tu viens fonder le théâtre de la Commune avec moi. »

Et il a ajouté : « Il faut que tu sois dramaturge. » Je suis devenu dramaturge et là, réponse immédiate des caisses de sécurité sociale : ça n'existe pas ! Alors, je me suis retrouvé avec le titre de « secrétaire général ».

Alice CARRÉ : Comment s'est passée cette transposition en France d'une fonction allemande ?

M. B. : C'est difficile de répondre. Il faudrait des questions intermédiaires.

S. D. : Nous pouvons peut-être parler de *L'Instruction*, qui est un spectacle important dans le parcours de Gabriel Garran et dans le vôtre. Dans l'un de vos articles, vous expliquez – me semble-t-il – que c'est l'un des spectacles qui vous a imposé comme dramaturge, notamment vis-à-vis de l'administration. Comment s'est passé le travail sur *L'Instruction* ?

M. B. : À l'époque j'ai milité sans hésitation pour l'utilisation allemande du mot « dramaturgie ». Avec, sans doute, trop peu de scrupules. La chose qui aurait dû m'en donner plus, c'était l'existence d'une collection très célèbre, la collection « Les grands dramaturges » aux éditions de l'Arche. Là, c'était *dramaturge* au sens français : il s'agissait de poètes dramatiques. J'ai longtemps pensé que le combat qu'on menait pour forcer les metteurs en scène à plus de cohérence passait par ce mot, « dramaturge », et qu'on pouvait dire qu'il y avait deux sens français. Aujourd'hui, je suis sur des positions complètement différentes pour quantités de raisons.

B. M.-C. : Seriez-vous alors pour l'emploi du terme allemand ou pour l'invention d'un mot nouveau ?

M. B. : Conseiller artistique oui, mais pas dramaturge. Certainement pas. Ou alors il faut que l'expression de « poète dramatique » parvienne à s'imposer. Mais je préfère que le poète dramatique s'appelle dramaturge, comme en français, parce que la situation d'auteur dramatique existe vraiment, tandis que celle du dramaturge est très floue. La dramaturgie ressemble un peu à l'oignon de Peer Gynt : vous pouvez l'éplucher, vous serez toujours dans la périphérie, jamais au centre. Pourquoi est-ce que j'ai du mal à répondre à cette question ? C'est parce que je crois qu'il faut lever non pas les peaux mais les couches successives de l'oignon.

La dramaturgie de l'édition

M. B. : Les éditions allemandes sont comme les éditions françaises, à part quelques cas isolés, elles ont un secteur dramatique. Si l'édition s'appelle Verlag, l'édition dramatique allemande s'appelle Theaterverlag pour une raison très simple : il n'y a pas de société des auteurs en Allemagne et il n'y a pas d'agents. Ce n'est pas le système anglo-saxon, ni le système français. Donc qui s'occupe des auteurs ? Les éditeurs. Et s'ils éditent l'auteur, ils s'occupent de tout, en amont et en aval.

Je me permets une parenthèse : Peter Weiss a eu beaucoup de mal à écrire *Marat-Sade*. Le directeur du Theaterverlag de Suhrkamp, Karlheinz Braun, qui est un grand dramaturge à l'allemande et un lecteur de théâtre formidable, se lie d'amitié avec Peter Weiss, l'enferme pendant un an et demi dans sa maison de campagne et lui fait faire huit versions successives de *Marat-Sade* avant d'éditer la première. C'est un travail absolument délirant, mais en Allemagne ils touchent l'essentiel de leurs revenus sur la représentation. Donc ce travail, ils peuvent le faire, puisque le fait qu'un auteur soit joué leur rapporte de l'argent. Là, il y a une véritable dramaturgie, une dramaturgie de l'édition. Puis, aux alentours de 1968, Karlheinz Braun en a assez : les tensions sont grandes, il fonde donc une petite société coopérative, qui ne sera pas l'équivalent de la SADC, mais dont les auteurs seront les coopérateurs. C'est devenu l'édition des auteurs,

qui est dirigée par un dramaturge des auteurs. Là, je pense qu'il faut dire qu'il y a une dramaturgie de l'édition qui n'existe pas en France.

Karl-Heins Braun a ensuite été remplacé par Rudolf Rach. Un jour il m'a dit : « Je vais racheter Voisin ». Il pense qu'on acceptera qu'une maison d'édition française soit dirigée par un Boche. Je lui ai répondu « essaye », et ça a marché. Chez lui, il y a un travail de dramaturgie, il sait quels auteurs il prend. Il a ses goûts et il les impose : il publie Melquiot, Pellet. A part lui, qui a des goûts qu'il impose ? Pas *l'Avant-scène*. Cela ne veut pas dire qu'ils font du mauvais boulot, mais ils ne travaillent pas sur une pensée dramaturgique d'édition. En Allemagne, ça existe : je suis entré en contact avec ces gens-là, ils m'ont fait connaître Peter Weiss. Ils m'envoyaient un manuscrit d'auteur dès qu'ils en avaient un, donc j'étais capable de dire à Garran : « Ce serait bien de s'intéresser à telle œuvre de Weiss ». Garran était un rescapé de l'holocauste, *L'Instruction* était un texte qui le touchait directement. Le mode de production de *L'Instruction*, avec quinze théâtres allemands de front, était aussi pour l'Allemagne un événement considérable. À ce moment-là, je ne fais pas de dramaturgie d'édition, je fais une dramaturgie de répertoire.

La dramaturgie de répertoire

M. B. : Il existe une dramaturgie de répertoire. Que fait un conseiller artistique dans un théâtre aujourd'hui ? S'il est en bonne entente et s'il a un peu d'influence sur le patron, il pèse l'équilibre du répertoire. Est-ce opportun de faire connaître cet homme ? Si on a eu un semi échec avec une pièce, est-ce qu'on continue ? Les metteurs en scène le font. Que fait Alain Françon ? Il n'a pas de dramaturge.

A. C. : Si, Michel Vittoz, mais il n'est pas au sein de l'institution.

M. B. : Je ne dirais pas que Michel Vittoz est dramaturge de répertoire. Il est dramaturge de la traduction, c'est un cran après. C'est Alain Françon qui prend la décision et qui dit : « Bond m'intéresse, je continue, et je monte Bond ». Il existe des fonctions de la réflexion dramaturgique, et beaucoup de ces fonctions sont portées par le metteur en scène. Et très souvent, comme le metteur en scène porte ces fonctions-là, il entre en conflit avec celui qu'il salarie pour les porter aussi, c'est presque inévitable.

La dramaturgie de documentation

M. B. : Quand je travaille avec Garran, qu'est-ce que je fais ? Très vite je remplis une fonction dramaturgique qui est une fonction de documentation. Il y a une dramaturgie du documentaliste. C'est le champ le plus pratiqué. On dit d'un dramaturge : « il est formidable, il m'a tout trouvé sur la mise en scène de *L'Opéra de Quat'sous* par Gaston Baty. Je sais comment ça s'est passé. » On récolte, on glane. Le jour où vous montez *Liliom* et que quelqu'un vous amène une photo du pousseur de bateau-balançoire dans le bois de ville de Budapest, ça, c'est de la dramaturgie de la documentation. C'est ce que je fais pour Gabriel Garran sur *L'Instruction*. C'est utile mais on n'est pas dans le cœur de la dramaturgie. On vient d'enlever une tranche de l'oignon, on peut passer à la suivante.

Fonction dramaturgique de la traduction : *L'instruction* de Peter Weiss

M. B. : Et puis, à ce moment-là, se pose le problème de la traduction. Il y a une traduction. Elle est faite par quelqu'un de respectable, germaniste à l'origine : c'est Jean Baudrillard. Il a traduit le texte, mais ce n'est pas idéal. André Gisselbrecht et moi, nous avons donc repris la traduction de Baudrillard et nous avons proposé quelque chose de plus rigoureux. Je venais de faire un voyage à Berlin. Helen Weigel m'avait passé l'exemplaire de son texte après la lecture qui avait été faite par des rescapés des camps et de l'exil à la Chambre des Députés à Berlin. Une très, très belle lecture. Je lui avais demandé comment elle avait ménagé des coupes dans le texte. Elle m'a dit : « Tiens, je te donne mon manuscrit ». Elle était comme ça.

Nous rapportons tout ça d'Allemagne. Se pose alors une question très compliquée. Ça dure cinq heures et demie, six heures, *L'Instruction*. Là, on se confronte à un vrai problème de dramaturgie dans l'établissement du texte scénique. J'ai fait, avec André Gisselbrecht également, une dramaturgie de la traduction. Il existe une fonction dramaturgique qui s'applique à la traduction. Elle est très importante, elle est majeure. Il est absolument évident que la traduction, c'est une mise en scène et que si un metteur en scène sait ce qu'il veut faire, il va intervenir dans la traduction. Il y aura conflit à un moment quelconque. Et c'est de la dramaturgie. Ensuite, on entre dans de la dramaturgie de la structure du texte scénique. Pour *L'Instruction*, la question était : comment couper quelque chose que Weiss avait construit suivant des modules musicaux, suivant des rythmes musicaux ? Ce sont des rythmes rattachés à la fois à des structures musicales ternaires et à *La Divine Comédie*, avec des rythmes ternaires également. À ce moment-là, si je voulais que Garran puisse couper, il fallait que je décortique. Et j'ai essayé de faire apparaître la structure sous forme de schémas.

Prenez une période de Racine. Si vous voulez que le comédien la travaille, il faut savoir quel est le pivot, quelle est la cible de la pensée. Je commence ma phrase là pour aboutir là. J'ai donc toujours une visée, braquée sur un point. Mais, à l'intérieur de ça, je vais faire des incises. Si vous prenez la période de Racine, la versification importe peu, il faut commencer par mettre les niveaux : la principale, les relatives, les secondaires. Selon cette méthode, vous arrivez parfois à quatre niveaux d'emboîtement syntaxique. Le comédien qui veut jouer correctement, s'il ne remonte pas à la visée principale, il est foutu, ce sera des mots, des mots, des mots et ça n'ira pas plus loin.

J'ai fait la même chose pour *L'Instruction*. Il y a un article, dans *Les Voies de la Création Théâtrale*, où ils ont reproduit le tableau que j'avais fait pour Gabriel Garran avec ces différents niveaux. Là, on est dans de l'analyse dramaturgique au sens où vous la pratiquez tous les jours. Il s'agit de voir comment c'est écrit, comment fonctionne la rhétorique. Chez Weiss, se pose immédiatement un problème : il existe les actes du procès de Francfort sur les bourreaux d'Auschwitz. Que disent ces gens ? Est-ce de la fiction ? Est-ce de la prose ou du vers libre signé Weiss ? Ou alors y a-t-il un processus intéressant : pour construire un mur, j'ai besoin de cailloux ; je vais aller chercher plein de cailloux, je les trie par tonalité, dimension, sujet, puis, quand j'ai tous mes tas de cailloux prêts, je fais mon mortier ? Ça fonctionnait comme ça pour Weiss. C'était très intéressant et important pour les acteurs de savoir qu'il y avait de la parole authentique

et qu'à certains endroits elle s'arrêtait, et que Weiss reprenait la machine dramatique. C'est du travail de dramaturgie.

J'ai eu des conversations dernièrement avec des gens spécialistes du théâtre documentaire et j'étais absolument sidéré de voir ces gens disserter sur ce point en ignorant absolument tout du théâtre documentaire de Peter Weiss. Des gens ne parlant pas un mot d'allemand, n'ayant aucun accès direct au texte, ne s'étant pas alliés à un germaniste solide pour s'insérer à l'intérieur du texte, pour essayer de comprendre ce qu'avait été le petit mouvement du théâtre documentaire autour de Weiss essentiellement, Rolf Hochhuth aussi, et, encore auparavant, le théâtre documentaire de Piscator. Alors, ils en savaient un petit peu sur Piscator – mais pas trop non plus ! Et ils me disaient : « Nos camarades russes ont inventé quelque chose de formidable, c'est le théâtre doc. ». Mais tout ce que font les Russes aujourd'hui a été fait par Weiss. Si vous prenez ses réflexions sur le Vietnam, si vous prenez *Le Fantoche lusitanien*, si vous prenez toute cette série de pièces, non seulement c'est fait mais en plus c'est pensé dans des articles théoriques. Du temps de l'Union Soviétique, à l'époque où Lioubimov dirigeait la Taganka, j'ai vu une très belle pièce tirée d'une prose d'Alexievitch, *La guerre n'a pas un visage féminin*, sur les tireuses d'élite soviétiques. Des femmes racontaient comment elles pouvaient tomber amoureuses pour une seconde du merveilleux officier allemand qui était en face dans leur viseur et comment elles le descendaient ensuite. C'était un texte absolument bouleversant. Mais ces choses-là ont existé avant.

S. D. : Et au-delà de cette analyse dramaturgique, vous continuiez à intervenir pendant le travail de répétition ?

M. B. : Pas beaucoup. Après, je suis arrivé chez Planchon. Je ne peux plus me prétendre dramaturge là-bas : j'ai devant moi le premier dramaturge de France au sens allemand – le premier lecteur, le lecteur le plus aigu qu'on puisse trouver à l'époque et qui est devenu un modèle absolu pour ceux qui l'ont vu travailler ; Planchon avait une acuité de regard redoutable – et au sens français – il écrivait. Je ne pouvais pas avec Planchon me prétendre dramaturge.

La dramaturgie des relations avec le public

M. B. : Il y a une dramaturgie dont je n'ai pas beaucoup parlé mais que j'ai beaucoup pratiquée chez Garran, c'est la dramaturgie des relations avec le public. L'une des leçons de Brecht et du Berliner Ensemble a été de déterminer « Qu'est-ce qu'on raconte sur la scène ? Pourquoi ? Comment ? Pour qui ? Qu'est-ce que ça a à voir avec le public ? ». Cette question était décisive. On s'adresse à un public : qu'est-ce qu'on peut inventer comme façons de lui faire comprendre quels sont les moyens purement artistiques mis en œuvre – qu'est-ce que c'est que le jeu et la sensibilité de l'acteur, par quoi passe le récit ? Cela va se traduire de manière difficile dans un slogan. Aujourd'hui, on emploie un terme anglo-saxon, *pitch*. La phrase qui peut devenir un slogan ou qui dit très bien au public de quoi il s'agit, c'est infernal à trouver. C'est ce que vous faites en dernier. Auparavant, vous partez toujours d'un texte long puis vous resserrez. Plus vous êtes serré, plus ça devient intéressant, plus ça devient juste. Autre question : globalement, comment allons-nous parler à ce public ? Par le papier, par l'image, par le son, par un petit film, par un rapport direct, par des prises de parole ? On va monter sur une table dans une cantine ? Qu'est-ce qu'on va raconter ? Ça, on l'a exercé dès les années 60. 1962 : je me revois essayer d'expliquer aux ouvriers portugais, italiens, sur le

chantier des 4000 logements de La Courneuve, là où il y a les bandes dans cette immense barre qui était le bidonville du Franc-Moisin. Imaginez une ville de 10000 personnes avec ses ruelles, avec des zones tenues par le F.L.N., des zones tenues par les messalistes, avec des harkis qui tirent à vue... Là, je me vois debout sur une table avec un porte-voix en train d'expliquer pourquoi Sean O'Casey a écrit quelque chose pour eux.

Il y avait des gens qui faisaient ça merveilleusement au Théâtre de la Cité : Madeleine Sarrazin, Roger Planchon, Jean Bouise. Nous avons eu très vite des modèles : Berlin, Villeurbanne et Milan. Et quand on vivait en région parisienne, il fallait faire le voyage à Villeurbanne, le voyage à Milan et le voyage à Berlin. Le théâtre européen avait trois pôles, alors on essayait de voir comment les autres faisaient, comment ils progressaient. Beaucoup de dramaturges ont été des dramaturges des relations avec le public. Cela demeure une chose essentielle qui, je trouve, s'est perdue depuis. On devrait apprendre aux étudiants de l'E.N.S.A.T.T. qui sont formés à la relation avec le public à partir de la dramaturgie pour aboutir à un tract ou à un communiqué de presse.

Ce travail de communication avec le public, je le faisais beaucoup, sur le terrain et dans des débats, dans des colloques, à Avignon. Planchon me connaissait : il m'avait vu intervenir sur ces sujets-là. Je connaissais très bien Madeleine Sarrazin. C'est impensable pour vous mais la France communiste a édifié tout ça. Nous étions dans toutes les maisons ; les membres du Parti étaient actifs et travaillaient là-dessus. Il y avait un comité des intellectuels au Parti, au 19, rue St Georges. Nous y avons eu des débats dramaturgiques avec des historiens, des spécialistes de politique et beaucoup d'agréés qui venaient nous donner un coup de main. Madeleine Sarrazin, aux côtés de Planchon, était membre du Parti, donc j'étais très lié à elle.

Naissance du T.N.P. et formation d'une équipe

Michel Bataillon : Quand Planchon a pris la décision d'aller chercher Chéreau qui était parti en Italie – parce qu'il n'avait plus de moyens en France – et qu'il a ramené Chéreau, ils sont allés faire l'assaut du ministère pour leur dire : « on veut un grand théâtre ». Ne croyez pas un mot de ce qui est dit partout, et surtout pas dans le petit texte de Schiaretta sur le T.N.P. qui dit : « Le ministère a transformé le Théâtre de la Cité en T.N.P. ». Ce n'est pas du tout ce qui s'est passé. C'est Chéreau et Planchon qui ont fait pendant six à huit mois le siège du ministère :

- « - On veut de l'argent pour un grand théâtre avec les deux premiers metteurs en scène de France. On veut de l'argent pour ça.
- Non, venez le faire à Paris. On ne veut plus de Georges Wilson à Chaillot. Venez prendre Chaillot.
- Non, on ne veut pas de Chaillot. Et on ne veut pas prendre la place de Georges Wilson.
- Eh bien vous n'aurez rien ».

Ces tractations ont duré entre neuf mois et un an. Et puis, à un certain moment, la chose s'est négociée et ils leurs ont dit : « il n'y a qu'un moyen pour mettre une ligne budgétaire, c'est de faire glisser le sigle de Paris à Lyon. Avec ce sigle, on pourra dans le cadre de l'aménagement du territoire vous apporter les sommes nécessaires. Mais on ne

vous donnera pas le statut de Chaillot : vous ne serez pas un Théâtre National. Pas question. Pas question qu'il y ait un autre Théâtre National que Strasbourg ».

Strasbourg est devenu Théâtre National dans des conditions très intéressantes. En 1968, Gignoux croise Malraux dans le brouhaha des réunions, il bloque Malraux en lui disant : « Monsieur le ministre, je veux être Théâtre National à Strasbourg. Vous devez nous faire Théâtre National ». « Oui, d'accord ». Quelques mois plus tard, Strasbourg devient Théâtre National, mais sans le statut. C'est-à-dire que rien ne change : le statut de Centre Dramatique, sans un sou de plus, mais avec l'autorisation de s'appeler Théâtre National de Strasbourg. A la suite de cette affaire, Gignoux quitte le théâtre. La bataille reprend avec le nouveau directeur. Quatre ans après, en 1972, c'est Duhamel qui prend la décision de déménager le T.N.P. à Lyon et de donner au T.N.S. le vrai statut de Théâtre National, c'est-à-dire d'un théâtre géré en régie directe par le ministère. Il le fait parce qu'il faut que la nation française affirme sa présence à Strasbourg face aux Boches. Réellement. C'est sous-jacent, tout le temps. Et nous, au T.N.P., nous n'avions pas ce statut-là.

Planchon fait donc venir Chéreau. Ils s'entendent et à ce moment-là, Planchon demande à Chéreau : « tu connais Bataillon ? Est-ce que tu vas le supporter ? ». Et Chéreau dit : « Si tu fais venir Bataillon, je ne fais pas obstacle ». Je me suis retrouvé à Villeurbanne invité par Planchon et Chéreau. Là, qu'est-ce que j'ai fait ? J'ai fait de la dramaturgie de la relation avec le public, massivement. De la dramaturgie de répertoire, pas vraiment. J'ai été conseiller artistique : je passais des heures par semaine à discuter avec Planchon, un peu moins avec Chéreau qui se mêlait moins directement à la vie du théâtre. La règle, c'était que Chéreau arrivait et disait : « Voilà, je veux faire ça ». Et on lui disait : « C'est bien. De combien de temps as-tu besoin ? À quoi ça ressemble ? Il faut telle somme : évidemment, on te dégage la somme. Qu'est-ce qui reste après ? ». Et on faisait la suite du programme : « Planchon, qu'est-ce que tu as envie de faire ? Tu as envie de faire ça, voilà. Qu'est-ce qui reste pour les invités ? ». Et on plaçait les fondations, les pierres angulaires. On mettait la pierre Chéreau d'abord : « Tu n'es pas là, tu veux tourner un film. Dis-nous quand tu vas revenir. On te prévoit une grosse pierre à quelle date ? » « Je n'en sais rien ». Et après ça, on demandait à Planchon. On construisait les choses comme ça, et j'y étais mêlé. Mais il n'y avait pas, comme chez Garran, la demande : « lance ton filet, va chercher des pièces ». Ce n'était pas de la dramaturgie de répertoire aussi active. Il y avait des questions continuelles sur ce que je pensais des pièces et surtout sur la façon dont on allait équilibrer le discours.

La dramaturgie au quotidien

M. B. : Je devais nécessairement assister à toutes les répétitions à la table avec les comédiens. Là, j'ai vu une machine à lire absolument fabuleuse. Quelqu'un qui interdisait de jouer, qui exigeait que les lectures soient des lectures plates. On lisait une fois, on lisait deux fois, on lisait trois fois. À ce moment-là, il attaquait : « J'ai entendu ça. Tu es sûr d'avoir dit ça. Et si tu avais dit le contraire ? ». Et puis, qui revenait tout le temps aux questions fondamentales de la dramaturgie : « À qui tu causes ? Tu es sûr de causer à elle ? Et si c'était du billard : si tu causais à elle pour causer à lui – et causer au public en même temps ? » Et c'était membre de phrase par membre de phrase : « Comment on progresse ? Comment on avance ? Qu'est-ce que tu as dit ? Est-ce que tu t'es contredit ? À tel point, tu rentres, tu dis ça : quelle mémoire as-tu de ton rôle ?

Qu'est-ce que tu sais de la pièce ? ». Et le comédien devait dire : « Il y a eu avant telle scène, on a entendu ça. Où est-ce qu'on en est ? Qu'est-ce qu'on peut savoir les uns des autres ? Quel est mon point de vue sur l'action à ce moment-là ? ». Ça avançait comme ça pendant un mois, un mois et demi. Tout le monde à la table, huit heures dans la journée, sans l'autorisation d'un retard, sans l'autorisation de se lever, avec interdiction de digressions et de bavardages personnels, interdiction de parler des choses de la vie, du monde, des événements. Le 11 septembre, on aurait répété huit heures dans la journée en ne parlant que de *Bérénice*.

S. D. : Et dans ce travail à la table alors, si c'est Planchon qui posait les questions dramaturgiques, vous, quelle fonction aviez-vous ?

M. B. : Il y a un point extrêmement important qui est celui de ne pas se bousculer, de ne pas se marcher sur les pieds. La relation du metteur en scène aux comédiens est majeure. Les comédiens sont de drôles d'animaux : il faut être très précautionneux avec eux ; il ne faut pas leur brouiller la tête. Non pas qu'ils soient idiots, mais ils sont dans un tunnel, ils sont sur un rail tout petit qui est le leur et ils ne veulent voir que celui-là. Jamais je n'intervenais de façon savante. Jamais je ne faisais de mise au point dramaturgique avant d'attaquer la lecture. On rentrait dans l'œuvre. Il n'y avait qu'une seule règle, c'était l'œuvre : aucun commentaire théorique, aucune glose. Avec Anne Ubersfeld, on voulait bien boire des pots mais elle n'entrait pas dans le débat autour de la table. Ses ouvrages ne nous guidaient pas.

Dom Juan

M. B. : J'intervenais quand on avait avancé. Je pouvais prendre la parole sur certains points. Prenez le début du *Dom Juan*. Planchon était extrêmement intéressé par la question du libertinage, qu'il connaissait très bien. La pensée libertine des années 1960 a été majeure. Elle a énormément contribué à la libération de la femme, nettement moins que la pilule et que Simone Weill, mais elle a joué un petit rôle malgré tout. Le libertinage avait des excès absolument fous : dans les années 1960-1970, tout le monde rêvait de la grande partouze. Il y avait des théoriciens de ça. Roger Vailland a beaucoup écrit sur le libertinage du XVIIIe, sur le Cardinal de Bernis. Il fréquentait beaucoup le Théâtre de la Cité : par ses discussions avec Planchon, il a joué un rôle dans le montage des premiers Marivaux et de *La Seconde Surprise de l'amour*. Planchon connaissait donc très bien ce champ-là.

Il y a un champ qu'il connaissait moins parce qu'il était mal documenté, c'est le libertinage, dit érudit, du XVIIe. Il y a des ouvrages merveilleux là-dessus, notamment les ouvrages de Monsieur Lachèvre qui tournent autour de Théophile de Viau et de ses compagnons, autour de Lully, autour de tout ce qu'étaient la répression et la libération des mœurs et de la pensée à la grande époque libertine du XVIIe. Là, moi, je trouvais des documents. Dans cet ouvrage sur le libertinage érudit, il y avait une analyse presque quantitative des séquelles infligées aux jureurs. Si, en public, devant témoins, un paysan jure par la vierge, par le sang du Christ, par Dieu, on lui fend la lèvre inférieure. Et puis, on lui fend les deux lèvres. Mais on ne faisait jamais ça à un grand seigneur jureur. Quand vous entrez dans le début de *Dom Juan*, il y a deux blasphémateurs : il y a Pierrot, qui jure comme un charretier, et il y a Dom Juan qui blasphème. On a donc les deux mondes avec le même acte blasphématoire. Planchon détestait les français essayant de faire de la comédie italienne. Je crois qu'il n'a jamais

vu de spectacles de Carlo Bozzo mais je pense qu'il aurait été une cible pour lui. Il aimait beaucoup la façon dont Strehler pervertissait de l'intérieur la comédie italienne. Mais il détestait quand on jargonait pour faire le paysan sur scène – il était fils de paysan. Quand on a monté *Dom Juan*, André Marcon jouait Pierrot. Planchon me disait : « “Testiguienne”, ça veut dire quoi ? ». « Tête de Dieu ». Pour une raison très simple, c'est que la dentale à l'initiale peut devenir gutturale, elle peut devenir vélaire. Donc, il n'y a aucun doute : « Testiguienne », c'est « Tête de Dieu ». Planchon me dit : « Si ça veut dire “Tête de Dieu”, on n'a qu'à dire “Tête de Dieu” ». On a donc pris tous les jurons de Molière et on leur a donné le poids réel du juron. Pas comme le font les Québécois quand ils jurent : « Tabarnak ! ». Marcon jouait vraiment : « Tête de Dieu ! ». On entendait nettement les jurons. Ça, c'est un exemple des interventions dramaturgiques que je pouvais faire. Il arrivait parfois que Planchon me demande d'aller vers le comédien et de lui dire : « ça, tu peux le faire comme ça ». Mais je négociais tout le temps avec lui pour pas qu'il n'y ait de problèmes.

Dans la première scène de *Dom Juan*, nous avons trois hors-la-loi, trois *outlaws*. C'est clair pour tout le monde : Dom Juan est hors-la-loi. C'est moins clair pour la gamine qui s'est tirée de son couvent et a cocufié le Seigneur : elle est pourtant menacée de mort par la législation de l'époque. Elvire peut être punie corporellement jusqu'à la mort pour avoir rompu son serment de nonne. On la voit : elle est partie, elle est à cheval et elle cavale après son jules. On est donc dans une situation très violente. Et les deux frères qui essaient de rattraper le jules contreviennent aux édits sur le duel de Richelieu et de tous ses successeurs. Les deux frères sont eux aussi hors-la-loi. Planchon me demandait d'intervenir sur ces choses-là. Parce que vous ne jouez pas de la même façon la première scène de *Dom Juan* si vous savez qu'il y a trois groupes qui sont en fuite pour des raisons différentes et qui peuvent être de bonnes prises pour tout représentant de l'autorité royale. C'est un savoir qui crée tout de suite un climat. Vous jouez autrement, vous montez la scène autrement.

Formes et pratiques de la dramaturgie

La traduction, geste dramaturgique par excellence ?

M. B. : J'étais donc continuellement mêlé au travail. Mais je n'étais jamais en première ligne : Planchon passait d'abord, puis je confortais son analyse. Je posais parfois des questions ; d'autres fois, je revenais sur la traduction, j'infléchissais les choses, si besoin était. Là, je faisais de la dramaturgie. Mais, globalement, à Villeurbanne, mon occupation majeure a été de tenter de donner une cohérence au discours. Après ça, j'entrais dans certaines choses. Quand c'est de la traduction, on entre vraiment dans la dramaturgie. Je l'ai fait avec Raskine sur le *Max Gericke ou Pareille au même* de Manfred Karge. Il y a une dramaturgie de la traduction qui est extrêmement importante. Elle met une tension dialectique qui peut tout à coup se transformer en conflit ouvert gravissime entre les linguistes et les metteurs en scène. D'une certaine façon, on a créé la Maison Antoine Vitez sous l'impulsion de grands traducteurs pour cette raison. En vérité, la Maison Antoine Vitez est née de façon toute simple : Jean-Michel Desprats était professeur agrégé à Strasbourg. Il suivait beaucoup le travail de Jean-Pierre Vincent au Théâtre National de Strasbourg. Jean-Pierre Vincent lui a dit un jour : « Tu devrais traduire *Peine d'amour perdue*, une pièce difficile, mal traduite, qu'on ne peut pas

jouer. Tu devrais la traduire pour mes élèves ». Ça s'est terminé au Théâtre des Carmes en Avignon. Vincent, qui s'intéresse vraiment à la traduction, s'est mis au boulot avec Desprats. Desprats s'est rendu compte que travailler avec un metteur en scène et des acteurs apportait des choses complètement différentes à la façon dont on aborde la traduction. Il ne s'agit évidemment pas de la *mise en bouche*, comme disent les acteurs : « Je n'y arrive pas, je ne peux pas dire ça ». Il s'agit du phrasé et de la pensée.

Je vous donne un exemple. Paule Annen est morte cette année. C'était une minuscule petite femme, avec un accent vaudois assez marqué qui avait joué avec Claude Régy notamment. C'était une femme mûre avec une naïveté confondante. Son visage témoignait d'une naïveté enfantine. Après avoir beaucoup cherché, Karge et Langhoff l'ont engagée pour jouer le personnage de la Veuve Queck lorsqu'ils ont monté *Le Commerce de pain* en langue française en 1972. *Queck*, ça veut dire vif, rapide, cela désigne quelqu'un qui démarre au quart de tour. Et ce personnage s'appelle Queck précisément parce qu'elle est la lenteur personnifiée. Et ils ont pris une vaudoise pour qu'elle soit la lenteur personnifiée ! La pièce porte sur la Grande Crise et sur la misère dans les quartiers populaires de Berlin. C'est la seule pièce de Brecht – avec *Tambours dans la nuit* et quelques scènes de *Grand Peur* – qui est ancrée dans la réalité allemande. Mais Brecht la mélange à la poésie homérique antique. Tous les héros de la pièce portent des noms doubles : ils portent un prénom antique et un nom berlinois. Par exemple, le boulanger s'appelle Ajax Januschek.

Notre maître Gilbert Badia, très bon germaniste mais assez peu attentif au théâtre, avait traduit quelque chose comme : « La veuve Queck, c'est moi et j'ai du retard dans mes loyers ». Le texte allemand dit : « Je suis la veuve Queck avec du loyer en retard ». Si vous dites « La veuve Queck, c'est moi et j'ai du retard dans mes loyers », vous êtes dans l'anecdote. Alors, l'actrice joue l'anecdote. Les deux "monstres" dans la salle, Karge et Langhoff, qui ne parlent pas un mot de français, me disent : « Mais qu'est-ce qu'elle raconte ? Va-t-elle réussir à jouer ce que nous voulons ? ». Mais elle n'y arrivait pas. Elle faisait des pauses : « Je suis la veuve Queck. Pause. C'est moi. » Ça n'allait pas du tout. À un moment, Karge et Langhoff me disent : « On revient au texte allemand. » Et on s'aperçoit que Badia n'a pas suivi l'ordre des mots. Et là, Karge, qui est un formidable acteur, monte sur le plateau et dit : « Je suis Goetz von Berlichingen, l'homme au poing de fer ». C'était le blason de Goetz von Berlichingen. À ce moment-là, l'actrice comprend qu'elle n'est pas dans une pièce réaliste sur la misère. Elle arrive et elle dit au spectateur : « Sachez-le une fois pour toutes : je suis la veuve Queck aux loyers en retard. Voilà mon blason. Voilà ce qui fait de moi un personnage. En vous disant ça, j'affirme qui je suis, quelle va être ma situation et ce que je vais faire. » Là, on est dans de la dramaturgie brechtienne. On n'est pas dans une situation imitant la réalité. On est dans du théâtre théâtral. Ça bloquait parce que la traduction n'allait pas.

Très souvent, il faut respecter l'ordre des mots. Moi, je m'arrête avant la période des excès de Jourdheuil/Müller, où il fallait que le texte ressemble à une langue étrangère. Il y a eu une période au cours de laquelle les traducteurs, notamment dans le sillage de Jourdheuil, pensaient que s'il y avait une boucherie qui laissait bien comprendre qu'on traduisait de l'étranger, ça pouvait être intéressant. Moi, je n'ai jamais été jusqu'à ce point. Mais je sais que vous ne devez pas transférer les membres de phrase. C'est valable pour une période shakespearienne, où l'acteur doit porter l'histoire et se souvenir que le point d'atterrissage de sa période est là-bas. La question de la traduction revient tout le temps. Elle est très importante. Comparez les traductions de

la première scène de *Mère Courage* où les deux soldats cherchent à recruter de la chair fraîche. Regardez celle de Serreau et Besson et regardez celle de Guillevic. Chez Serreau et Besson, vous êtes chez Courteline : c'est presque *Les Gâtés de l'escadron* ; ce sont deux bidasses et ça ne peut se jouer que comme ça. Mais Brecht, qui aimait beaucoup Beckett, a écrit une scène de Beckett. Dans un champ de guerre absolument terrible, deux mecs philosophent et l'un dit : « Sais-tu que je pense de plus en plus au suicide ? ». Cela n'a rien à voir avec une scène de genre militaire et il n'est pas possible de jouer la traduction de Serreau et Besson. Ce que je vous dis de la première scène, on pourrait s'amuser à le faire pour toute la traduction : à chaque page, Serreau et Besson ont cédé à la tentation du folklore, de l'ambiance, du climat... Il n'y a pas ça un seul instant chez Brecht. On était en 1950. Beckett n'était encore pas très connu. C'était l'effet d'une époque, en somme.

Quand Claus Peymann prend le texte de *Mère Courage* qu'il a donné aux Nuits de Fourvière il y a deux ans, il constate ce que tout le monde sait : Brecht a écrit ce texte pour sa femme. Weigel était autrichienne et se trimbailait quand elle le voulait et quand elle ne le voulait pas un phrasé, une posture, une attitude d'Allemagne du Sud, une attitude autrichienne. Elle avait un phrasé alémanique incroyable, elle roulait les « r » comme les allemands du Sud. Quand elle entrait en scène, c'était une autrichienne qui entrait, et elle avait du mal à ne pas l'être. Donc, Brecht a bourré la pièce de marques très précises de l'Allemagne du Sud. Peymann et sa dramaturge Jutta Ferbers ont élagué tout ça. Ils ont neutralisé cet aspect-là parce qu'ils ne pouvaient pas le valoriser. D'ailleurs, il aurait fallu obligatoirement une actrice d'Allemagne du Sud pour le faire. Il ne s'agit pas seulement du lexique mais de la posture, du phrasé, de la façon dont la phrase attaque. Il s'agit de ces mots explétifs, qui ne servent à rien, que l'on peut faire disparaître mais si on les fait disparaître on a perdu beaucoup. Il y en a beaucoup chez Brecht. Donc, Peymann et sa dramaturge ont élagué. Ils ont fait œuvre de réflexion dramaturgique.

A. C. : Est-ce que selon vous il faudrait pour chaque nouvelle mise en scène une nouvelle traduction ?

M. B. : C'est un débat conflictuel. Je ne crois pas. Je pense qu'il faut obligatoirement des traductions de référence. Je prends un cas précis. Le chanteur Bertrand Cantat a joué à Budapest et s'est marié avec une hongroise qui est devenue correspondante à Libération et qui s'est suicidée il y a quelques mois, Krisztina Rády. Elle était fixée à Marseille. Andonis Voyoucas, personnalité d'origine grecque qui dirige un théâtre marseillais, lui demande une traduction de *Liliom*. Lui a des idées très précises de la dramaturgie qu'il va mettre en œuvre. Elle fait une traduction pour lui, et immédiatement elle retient l'attention des Editions théâtrales. Il manque de l'argent. Une demande est faite auprès de la Maison Antoine Vitez : on lui accorde. On a soutenu cette traduction mais je ne sais pas si on a eu raison. Je sais une chose, c'est que nous n'avons pas obtenu une traduction de référence.

Il y avait eu deux traductions précédentes. Une traduction que Pitoeff avait demandée à un Arménien parlant très bien le hongrois, Adorjan. Et puis quand, à la demande de l'Opéra de Lyon, Bruno Boëglin a voulu monter la pièce, il a fait appel à un parfait filou théâtral qui s'appelle Maratra, un grand escogriffe aux cheveux roux et frisés qui a joué chez Brook. Ils se sont adressés à un impresario d'opéra d'origine hongroise dont le père avait été un très grand introducteur de la poésie hongroise en France. Il a fait

refaire une traduction très bonne par cet homme hongrois connaissant très bien le texte, traduction qui est meilleure que celle de Krisztina Rády.

Mais aujourd'hui, personne ne sait ce qu'il y a dans *Liliom*. Nous ne savons pas ce qu'est la pièce, alors même que c'est une pièce très connue, qui est jouée tout le temps, qui est un point de référence du théâtre populaire au même titre que *Casimir et Caroline*. On ne sait pas ce qu'il y a dedans parce que nous n'avons jamais eu une traduction partant du hongrois. Le pire, c'est que, avec sa pièce, Molnár fait un bide. Il a un ami qui comme lui est judéo-germano-hongrois, Polgar (1h55), qui fait une traduction jouée à Vienne qui a un succès mondial. Tout le monde connaît la traduction de Polgar qui est devenue le texte de référence. Les Allemands continuent à jouer Polgar, tout le monde joue Polgar. On connaît très peu le texte original : par exemple, personne ne sait quel est le statut exact de *Liliom*. Comment parle-t-il ? Est-ce qu'il insulte la gamine ou pas ? Est-ce qu'il l'insulte grossièrement ? Qu'est-ce qu'il lui dit ? Il lui dit des horreurs absolues ? Quel est le degré de violence ? Personne ne le sait. On a besoin de traductions de référence.

On a évoqué le cas Di Filippo mais bien avant il y a le cas Renée Saurel, très importante femme de lettres, amie personnelle de Simone de Beauvoir, militante féministe, critique des *Temps modernes*, qui, je ne sais pas exactement comment, obtient le monopole des droits sur Horváth. Elle parle mal l'allemand et traduit monstrueusement mal Horváth. Et Horváth, c'est infernal à traduire : il faut traduire l'allemand du Sud pour comprendre de quoi il s'agit. C'est une catastrophe ! Elle a le monopole sur Horváth pendant des décennies et il faut que Schwarzingger parvienne à arracher les droits pour refaire une traduction. Schwarzingger, qui est autrichien, traduit très bien du français à l'allemand et traduit bien de l'allemand au français. Donc, quand Engel monte Horváth, il prend la traduction de Schwarzingger, il converse avec lui et refait le travail avec son ami Dominique Müller. La traduction qui est jouée chez Engel, c'est Schwarzingger-Engel-Müller. Et là, le niveau a monté d'un cran.

Dans l'idéal, il faut des versions scéniques. Là, je suis face à un cas précis. La Comédie-Française a inscrit *L'Opéra de Quat'sous* à son répertoire de l'année prochaine. Le metteur en scène, Laurent Pelly, demande une nouvelle traduction de la pièce. On a tourné en rond. Qui pourrait la faire ? Évidemment, Jörn Cambreleng, traducteur de Wedekind qui lit très bien la musique. Mais il dirige le collègue de la traduction d'Arles et il n'aura pas un instant. Donc, ça retombe sur moi. Je travaille huit jours sur le texte allemand et sur les traductions existantes. Je constate que toutes les fois que je me dis : « Là, il faudra revoir, ça ne va pas, le texte allemand est plus plein, c'est plus intéressant », je tourne en rond une demi-heure, une heure, j'y reviens le lendemain et je me dis : « Jean-Claude Hémerly a pris la seule sortie possible et, finalement, ça tient très bien la route ». Je pense que si je dis à la Comédie-Française que je vais retraduire *L'Opéra de Quat'sous*, je suis un imposteur : je vais plagier Hémerly. Je ne pourrais pas faire autrement. Je vais retomber dans les pas d'Hémerly, trop fréquemment. Mais il y a des choses qu'on peut changer. Lorsque Peachum prend la parole, il entre et il commence par « Mein Geschäft ist zu schwierig denn mein Geschäft... etc ». « Geschäft », comment est-ce que je le traduis ? Par « mon commerce » ? En Yiddish, on fait du « G'schäft » quand on est négociant ou quand on aime le *Geschäft*. Et si on fait du *G'schäft* on fait des *Geschäfte*, on fait des affaires. Et en Yiddish, on enlève le « e », ça se dit « G'schäft ». Donc comment est-ce que je traduis ? Est-ce que je vais mettre « mon business » ? Est-ce que je vais mettre « mon job » ? Calixto Bieito l'a fait en Catalan. Il est allé jusque-là. Mais ce n'est pas du tout ça la position de Peachum. C'est un homme qui parle une langue biblique et

il ne dit pas exactement « mon commerce ». Je crois qu'il dit : « j'exerce un métier difficile ». Jean-Claude Hémerly a traduit : « Mon commerce devient trop difficile ». Ce n'est pourtant pas ce qui est écrit. Dans l'absolu, ce qui est écrit, c'est : « Mon métier est difficile car mon métier consiste à émouvoir la compassion ». C'est exactement comme pour la veuve Queck. Ce sont les premières paroles de la pièce. C'est presque comme une pancarte. Là, il y a des coups de pouce à donner. Mais ce n'est pas retraduire. Après ça, plus loin, le même qui demande du boulot et qui se présente comme un jeune homme bien, il ne va pas dire : « ma mère picolait, mon père flambait ». Il dit : « Ma mère était alcoolique, ma mère était buveuse, ma mère buvait et mon père était joueur ». Il faut qu'il reste dans un registre correct. Mais on pourrait traduire : « Ma mère picolait, mon père flambait ». C'est tentant ! Si on veut argotiser, on peut y aller...

Mais cela reste très compliqué. En allemand, l'être humain, c'est un masculin : *der Mensch* ; *die Menschen* au pluriel. C'est très difficile à traduire. Moi, j'ai tendance à traduire par « l'être humain ». Parce que très souvent, si on traduit « l'homme », on rentre dans une bipolarité sexuée. Mais le gros problème, c'est que vous utilisez très souvent l'expression en allemand lorsque vous dites « *Mensch !* ». Mais ce n'est pas le même mot : c'est *das Mensch*, qui veut dire « la pute », *die Menscher* au pluriel. Quand on place *Mensch* en début de phrase, on dit donc : « Oh, putain ! ». Et là, il faut savoir si on le fait ou si on ne le fait pas. Brecht utilise très fréquemment ce terme. Il appelle très rarement les putes *Nutte* ou *Dirne* mais *die Menscher*.

La traduction entre dramaturgie et mise en scène

B. M.-C. : Je voulais revenir sur ce que vous disiez à propos de la traduction et de la mise en scène. Il y a ce mot célèbre de Vitez qui dit que tout geste de traduction est déjà un geste de mise en scène. J'ai l'impression qu'il y a deux mouvements très différents qui rapprochent la scène et la traduction : d'un côté des metteurs en scène, qui demandent pour des besoins de plateau mais aussi d'actualisation des textes, de nouvelles traductions et de l'autre le geste dramaturgique de la traduction qui porte en lui-même l'image d'une mise en scène.

M. B. : Je pense que tous les traducteurs font leur mise en scène et leur dramaturgie. Tous les traducteurs de théâtre font parler des gens et les font parler selon leur phrasé. C'est pour cette raison qu'il est intéressant qu'un traducteur traverse l'œuvre complète d'un auteur mais aussi qu'on ait la possibilité de varier, parce qu'on évite ainsi la calcification.

B. M.-C. : Et comment se passe la confrontation entre les deux mouvements : celui du metteur en scène qui attend une traduction et celui du traducteur qui a déjà rêvé à une mise en scène ? Comment se partage la vision scénique ?

M. B. : La traduction est travaillée pour des versions scéniques. Ce qui se négocie avec le metteur en scène, ce sont bien souvent des problèmes de phrasé, de conduite, de chute ou de suspens de la pensée. Par exemple sur *l'Opéra de Quat'sous* : est-ce que l'on argotise ou pas ? On peut répondre de différentes manières à cette question. Si vous prenez la version catalane de Calixto Bieito, *La Opera de cuatro cuartos*, c'est une traduction très argotisée. C'est un parti pris. Mais d'autres traducteurs peuvent choisir un autre niveau de langue. C'est une question qui se pose beaucoup chez Brecht parce que ce n'est pas une langue réaliste mais construite, extrêmement poétique. Il y a beaucoup de gens qui pensent que Brecht est bien meilleur poète que dramaturge. C'est un poète formidable. Un versificateur monstrueux d'efficacité, de sensibilité. Il y a une source poétique

permanente dans la façon dont il construit les choses. Traduire les Songs de Brecht, c'est effroyable. Vous avez le sens, vous avez la rime et vous avez la partition. Et vous savez que sur une partition vous n'avez pas le droit de contre-accentuer parce que la première note de la mesure porte le poids fort de l'accentuation. Alors qu'en français, on ne fait pas spontanément des dactyles mais des anapestes. Quand vous trouvez chez Brecht, des dactyles et des anapestes en miroir, ça forme une chose close, et les accents de la langue sont placés là-dessus.

La dramaturgie au service du texte

B. M.-C. : Le motif de la cible revient régulièrement pour rendre compte de la nature du travail dramaturgique. Est-ce que ce travail dramaturgique de la traduction a pour cible le texte ou pour cible l'effet, in fine, que produira le texte ou le spectacle ?

M. B. : Pour moi, la cible c'est le texte. Après c'est une autre affaire. Nous avons expérimenté un problème pratique avec Roger Planchon : nous avons monté le *No Man's Land* de Pinter⁷, qui est une langue éblouissante de sécheresse et de netteté. Nous l'avons monté dans la traduction de l'homme qui avait les droits absolus, Éric Kahane, fils d'éditeur de très haut niveau, très grand traducteur lui-même et grand ami de Pinter. A partir de sa traduction, nous avons fait apparaître avec Roger Planchon soixante points de discussion. Quand je suis arrivé chez Éric en lui apportant les soixante points, je peux vous assurer que je n'en menais pas large. Il fallait le prendre entre deux whiskies et bien ménager la chose. Sur les soixante points, il en a modifié quarante-cinq. C'était une véritable négociation. Quand nous avons monté *Antoine et Cléopâtre*, nous l'avons fait avec de grands traducteurs, André Du Bouchet et Henri Thomas, qui ne se sont pas du tout mêlés de la mise en scène. En revanche, il ne faut jamais discuter de la traduction avec le collectif d'acteurs. Le texte doit être non négociable, sinon on ne joue pas. Je ne crois pas à la possibilité d'une décision collégiale.

La position de Vitez – il faut tout traduire et il faut retraduire – est vraie. Mais cette position est plus valable pour Tchekhov ou O'Neil que pour Brecht. Cette différence dépend, en fait, du poids de la réalité et de la matière linguistique. Chez Brecht, par exemple, le texte est une production poétique – c'est écrit comme de la poésie.

B. M.-C. : Et justement quand il y a ce poids de la réalité, avec des effets ancrés dans une époque, est-ce que la présence de cette réalité implique de faire le deuil d'un effet de théâtre qui pouvait fonctionner à l'époque ? Je repense notamment à ce que disait Irène Bonnaud à propos du théâtre grec lors de la rencontre Dramaturgie et Traduction⁸. Il y a deux types de traduction des textes antiques. D'un côté une voie plus hermétique, qui cherche à retrouver le style syntaxique dans la construction de la langue, de l'autre une voie plus théâtrale, qui cherche à rendre compte du fait qu'il s'agissait à l'époque d'un divertissement populaire et collectif.

M. B. : J'ai trouvé très intéressant ce que disait Irène Bonnaud, et j'irais plutôt dans son sens à elle. Avec un butoir. Il est certain qu'il y a une différence entre les traductions de l'école de Strasbourg, les traductions de Myrto Gondicas et celles d'Irène Bonnaud. Dans les textes allemands, le problème se pose pour Heiner Müller. Pour moi, le sens doit pouvoir passer. Chez Müller, comme pour Brecht, c'est la question de la versification qui est très complexe. Quand Brecht écrit, il a derrière lui deux écoles : une école populaire – celle de Hans Sachs et des troubadours – qui va donner des choses absolument géniales, sous la forme de couplets de rimes croisées sur des vers courts ; une école plus élitiste nourrie aux élégiaques latin et dont hérite Hölderlin, qui est un

versificateur monstrueux. Brecht hérite d'Hölderlin, Müller hérite de Brecht, Brasch hérite de Müller – et vous avez un *continuum* absolu dans cette écriture extrêmement formalisée.

Quand j'ai traduit *La Bataille* de Müller, il est venu à Villeurbanne, il ne parlait pas français mais il comprenait très bien les enjeux de la traduction – notamment sur cette question des faibles et les fortes. J'avais donc tenté de trouver un moyen de faire passer le sens de façon très droite tout en respectant les enjeux de pensée dialectique qui se traduisent dans son écriture par la figure du chiasme.

Il faut toujours revenir à la forme. Mais on ne peut pas en arriver à la solution des Strasbourgeois, celle de Mayotte et Jean Bollack.

Dramaturgies sans texte ?

S. D. : Peut-être que l'on peut quitter la question de la traduction et s'aventurer doucement vers la conclusion de la rencontre. Le pivot de toutes les fonctions dramaturgiques reste malgré tout le texte ou la fable. C'est ce que vous avez affirmé dès que vous avez parlé de Brecht. Qu'en est-il alors dès lors que le texte ne porte plus de fable qu'on le qualifie ou non de « postdramatique » ? Est-ce qu'il y a de la dramaturgie sans texte ?

M. B. : *Postdramatique*, c'est un mot que je ne veux pas connaître. Quand on prononce des mots de ce type, on interdit et on s'interdit de penser.

Mais je vais quand même essayer de vous répondre de deux façons : j'ai vu les spectacles de Pina Bausch de façon assez tardive, et en 1983, quand j'ai vu pour la première fois un spectacle de Pina Bausch, Bandonéon, j'ai été très touché. Après Paris, Lyon est la ville où elle a le plus souvent joué. C'était infernal, c'était compliqué. Mais nous y tenions. Nous nous sommes rapprochés et j'ai vu un poète qui construisait des récits. C'est bien dans de l'art dramatique : il y a des actions et il y a un récit. Je sais d'où viennent les éléments de ce récit : elle les puise dans la vie personnelle d'un collectif d'une trentaine de personnes. Elle procède à un travail de colleur. Il faudrait d'ailleurs beaucoup réfléchir à l'art du collage, c'est une vraie discipline. Et pour un laboratoire qui questionne la dramaturgie, c'est quelque chose d'essentiel. Le collage de Pina est complexe, il répond à des règles formelles qui s'appuient sur le principe de la suture, de la répétition qui conduit à une chute, à une sortie, à une entrée. Mais quel est le cœur du récit ? Vers quoi nous conduit-elle ? Je ne sais pas. Je sais simplement que je suis bouleversé par ce qu'elle propose.

Aujourd'hui je viens de traduire des pages du dialogue entre Wim Wenders et le décorateur de Pina, Peter Pabst qui a travaillé avec elle de 1981 jusqu'à aujourd'hui. Peter est sans doute la seule personne capable de faire le suivi des spectacles existants, plus encore que Dominique Merci, qui était à l'intérieur du processus.

Marion BOUDIER : Et Raymund Hoghe ? Il a quand même été son dramaturge pendant longtemps.

M. B. : Non. Je vous répondrai plus longuement là-dessus un peu plus tard. Peter Pabst la connaît, mais il ne sait absolument pas quel est le secret parce qu'il est d'ordre poétique. On ne peut pas atteindre le *pourquoi*. On connaît seulement le *comment*. On reste toujours dans l'ordre du factuel, cela constitue des récits qui deviennent un grand récit. Et pour moi, on est dans la dramaturgie.

B. M.-C. : Alors la dramaturgie vient d'une direction qui travaille l'enchaînement de ces récits ?

M. B. : La dramaturgie c'est « qu'est-ce que je raconte et à quoi j'aboutis ». Il n'y a pourtant aucun plan à l'avance. Comment le récit émerge-t-il ? Le lieu joue chez elle un rôle essentiel.

Pour dire des méchancetés épouvantables à tous les universitaires et les théoriciens, je vais vous raconter une histoire rigolote. En 1937, pour l'exposition universelle, a eu lieu une mise en scène – pas très connue – de *l'Opéra de Quat'sous*, avec Raymond Rouleau qui jouait le rôle de Micky. Brecht, qui se trouvait à ce moment à Paris, a assisté à une ou deux répétitions. Il y avait un figurant pour jouer le rôle de Filsh. Il a passé des heures à tenter de trouver son personnage. On voulait lui faire mettre une casquette. Il refusait. Il lui a fallu deux heures pour trouver son chapeau, mais il a fini par trouver son personnage. Le comédien ne savait pas qu'il était observé par Brecht qui a vu en lui « le comédien de l'avenir, un comédien scientifique qui avait médité sur la dramaturgie du chapeau, parce qu'il savait ce qu'il allait raconter avec le chapeau ». Il a écrit deux poèmes et un texte théorique sur ce figurant qui n'était rien d'autre que Jean Mercure, futur co-fondateur et directeur du théâtre de la ville⁹. Félié Pastorello-Boidi la raconte très bien dans un numéro de *Théâtre/Public*, mais elle éprouve ensuite le besoin de charger cette histoire d'une analyse sémiotique de Brecht avec un texte qui n'apporte absolument rien à la chose. Il y a trop de spéculation gratuite.

Pour tenter de contrer, ces spéculations universitaires sur la dramaturgie et le sens, voici une chose intéressante : pour toutes les Ubersfeld de la terre, *Palermo Palermo* est une pièce visionnaire où Pina Baush aurait pressenti la chute du mur de Berlin, quinze jours avant l'événement à Rome, et *Palermo Palermo* serait donc une immense métaphore de l'état du monde et de l'Europe de l'époque. Alors qu'en réalité, l'idée du mur est venue d'un échec : tout ce qui aurait pu faire surgir de la danse avait échoué. Et c'est suite à une conversation improbable, en plein milieu de la nuit, que Pina et Pabts ont l'idée de créer un vrai mur, occultant la scène. Le point de départ est une pure proposition poétique. En allemand, imagination se dit « *Fantasie* » et là c'est exactement ça, le fantasme est en marche. A partir de ce désir, se posent un nombre incroyable de problèmes techniques. Mais le point de départ est là. Et c'est de la dramaturgie. De même chez Marthaller. Cette dramaturgie-là n'est pas nécessairement dans les bribes de répliques, dans les petites histoires. Le noyau central du récit n'est pas le texte, c'est de l'action. Chez Marthaller, le noyau dramaturgique dans les deux spectacles sur Berlin-Est, c'est la musique. On est dans un théâtre où le moteur de la dramaturgie est autre.

Mais, et je voudrais finir là-dessus, nous avons créé à la commission d'aide à la création des œuvres dramatiques un espace « DNET », pour Dramaturgies Non-Exclusivement Textuelles, devenu par la suite « Dramaturgies plurielles » – ce qui est un tout petit peu moins épouvantable comme appellation. 99% des dossiers que nous recevons ne sont pas pensés, ce sont des textes envoyés par des petits malins qui tentent de nous vendre de la vidéo, des musiciens. Ce n'est pas que ce ne soit pas travaillé, mais ce ne sont que des notes de mise en scène. Ce n'est pas de la dramaturgie. On a toujours eu des musiciens sur scène. Les comédies ballet de Molière, c'est de la dramaturgie plurielle. Je mène une bataille acharnée de ce point de vue dans la commission – même si je n'ai aucun pouvoir particulier en tant que président. Les dramaturgies autres existent mais elles sont très rares. C'est Tadeusz Kantor, c'est Carles Santos, Pina Baush, Marthaller...

Et à mon sens, il faut revenir à cette question essentielle : quelle est la poétique du récit ?

B. M.-C. : Et dans des champs comme ceux de la danse formaliste, qui n'ont rien à voir avec les articulations danse/théâtre ou théâtre/danse, est-ce qu'il peut y avoir de la dramaturgie ?

M. B. : Je ne sais pas. Je ne connais pas du tout ce champ-là. Chez Nadj, par exemple, il y a de la dramaturgie. Et le ballet ? Et est-ce qu'il y a une dramaturgie du cirque ?

M. BO. : C'est une question que nous nous posons.

A. C. : Je reviens avec Barbara (Métais-Chastanier) d'un festival avec des séances consacrées à la dramaturgie en danse et Olivier Hespel, qui est dramaturge, soulignait le fait que le sens pour lui était moins à entendre dans le sens de signification ou de narration que dans celui de direction et de structure¹⁰.

M. B. : Est-ce qu'on peut appeler dramaturgie la construction formelle d'un ballet suivant des figures ? On revient à la question du lexique.

B. M.-C. : En même temps, si je reviens à ce que vous disiez sur la dramaturgie du répertoire, il n'y a pas vraiment de récit, ou alors il y a un macro-récit qui est la somme des micro-récits que constituent les pièces. C'est une dramaturgie qui se pense comme une cohérence d'une structure ou d'une forme. De même dans ce que vous avez appelé la dramaturgie de l'édition, la dramaturgie vient, me semble-t-il, d'une harmonie dans le choix des publications.

M. B. : Il n'y a pas de supra-récit. Malgré tout, le répertoire d'un metteur en scène peut constituer une forme de supra-récit. On déplace un peu le sens du mot cohérence. Mais on reste dans la dramaturgie. L'œuvre de chaque metteur en scène raconte quelque chose. Avec Roger Planchon, je n'ai jamais fait un travail analytique et bref, qui mettrait au jour cette ligne-là. Dans une dramaturgie de saison, c'est un équilibre, une réflexion. Il y a des récits de saison – mais c'est aussi quelque chose qui se fait toujours *a posteriori*. On fabrique la cohérence pour fabriquer le discours.

Ouverture : la fin de la dramaturgie ?

A. C. : Pour conclure cette rencontre, je voudrais revenir sur cette notion de « Guerre dramaturgique » que nous avons évoquée au début de cette rencontre. Dans un ouvrage récemment paru, Jean-Pierre Sarrazac parle de déclin de la dramaturgie et Joseph Danan parle, lui, de la fin de la dramaturgie. Est-ce à dire que la guerre a pris fin ? Est-ce que la dramaturgie est en perte de vitesse ?

M. B. : Pour moi ce sont des tournures journalistiques. Ce n'est pas intéressant. La dramaturgie, c'est une démarche mentale. Et de plus en plus de gens font cette démarche : des musiciens, des danseurs. Mais pour finir, le meilleur dramaturge c'est bien souvent le metteur en scène. Le dramaturge est important comme œil extérieur.

Je vais répondre à la question de toute à l'heure : pourquoi Raymund Hoghe n'est-il pas un dramaturge ? A mon sens, il a aidé Pina Bausch à formaliser sa méthode. Il a également joué un rôle extrêmement important auprès du fils de Pina. Mais à mon sens, elle n'a jamais eu de dramaturge. Il s'est institué dramaturge parce que ça l'a vraiment aidé. Je ne dis pas qu'il abuse de ce titre, mais je pense qu'elle a fait elle-même sa propre dramaturgie.

La question centrale au fond c'est celle-ci : est-ce que le patron d'une boîte de spectacle qui demande à tel chanteur de ne pas chanter cette chanson en premier parce

qu'ensuite il lui sera impossible de chanter la suivante fait de la dramaturgie ? Selon moi, oui. Parce qu'on réfléchit au déroulement d'une unité spectaculaire en termes de sensibilité ou en termes rationnels.

Est-ce que dans la dramaturgie, il y a une part de rhétorique ? C'est l'abbé d'Aubignac. Il écrivait pour trois scènes différentes : la scène, la chaire et le barreau. Ça me semble être une part constitutive de la dramaturgie que de penser au public et à la réception.

M. BO. : Je pense que la fin de la dramaturgie aussi est liée du point de vue de Jean-Pierre Sarrazac à un déclin de la portée politique dans les arts de la scène aujourd'hui.

M. B. : Oui, mais ce n'est qu'un aspect de la dramaturgie.

M. BO. : Il y aurait quand même quelque chose comme un déclin du poids de la dramaturgie brechtienne. Marianne Van Kerkhoven oppose la dramaturgie de concept, qui serait la dramaturgie brechtienne, et la dramaturgie du processus.

M. B. : Je ne suis pas sûr que l'on puisse parler de dramaturgie du concept chez Brecht. Je suis frappé chez lui par la récurrence de topoï, de motifs poétiques.

M. BO. : Donc vous ne sentez ni un déclin ni une méfiance à l'égard de la dramaturgie ?

M. B. : Non. Pour moi c'est une fonction de l'esprit qui est inhérente à la scène. C'est une nécessité du récit dans l'espace. Après ça : qui l'a fait ? Tout le monde, un salarié, le metteur en scène ? Une chose aussi qui me frappe – par rapport à mon entrée dans ce champ-là, à une date précise et dans un contexte donné – c'est que je n'accordais pas assez de place à l'intuition, au hasard, à l'irraisonné. Je m'y suis mis avec Planchon. C'est quelque chose qui occupait une place encore plus importante chez Chéreau que chez Planchon. C'est pour cela que j'ai insisté précédemment sur le collage, parce qu'il me semble que cela peut aider à construire des mécanismes.

M. BO. : Et Anne-Françoise Benhamou, dont vous avez parlé, a enseigné la dramaturgie au TNS. Vous pensez que ça s'apprend ?

Michel Bataillon : Je ne pense pas. Il faut un solide bagage en littérature et en histoire de la pensée. Ce n'est pas tant Deleuze et Derrida que Foucault, et puis les peintres, les photographes, le cinéma... La plupart des metteurs en scène français qui touchent à Tchekhov ne savent rien de la peinture de cette période – notamment des peintres ambulants.

B. M.-C. : A propos de Brecht, vous avez employé une formule pour qualifier la construction dramaturgique de ses spectacles, vous avez dit « c'était aveuglant ». Est-ce que pour vous la dramaturgie est quelque chose qui se voit ?

M. B. : Oui, ça se voit.

M. BO. : Et ça se voit quand il y en a ou quand il n'y en a pas ?

M. B. : Surtout quand il n'y en a pas. Mais chez Brecht, c'était par effet de contraste. Il est difficile de faire une dramaturgie de *La Cage aux folles*. Je blague un peu mais c'était la situation en 1944.

NOTES

1. Michel Bataillon, « Les finances de la dramaturgie », in *Travail Théâtral*, n° 7, Paris, La Cité, 1972.
2. Michel Bataillon, « Une connivence fluide et aléatoire », in *Théâtre/Public*, n° 67, Théâtre de Gennevilliers, p. 39-41
3. *Du dramaturge*, Le Grand T, éditions Joca Seria, Nantes, 2008.
4. Bernard Dort, « Un théâtre sans public, des publics sans théâtre », in *Théâtre populaire*, n°4, Paris, L'Arche, novembre-décembre 1953.
5. Marco Consolini, *Théâtre populaire, 1953-1964, histoire d'une revue engagée*, Paris, IMEC, 1998.
6. Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar*, Paris, Armand Colin, 1991.
7. *No Man's Land* de Pinter, mise en scène Roger Planchon, TNP de Villeurbanne, 1980.
8. « Dramaturgie et traduction », table-ronde animée par Alice Carré et Anthony Liebault, organisée le 29 mai 2010 au théâtre des Ateliers à Lyon en présence d'Irène Bonnaud, Sara Jansen, Jean-Paul Manganaro et Guillermo Pisani.
9. Pour plus de détails sur cette anecdote et les réflexions qu'elles ont pu inspirer à Brecht, voir Félie Pastorello-Boidi, « Une histoire de vieux chapeau ? », *Théâtre/Public*, n° 148-149, juillet-octobre 1999. Voir également le prolongement de ces réflexions sur le site de l'auteur à l'adresse suivant : <http://fpbw.wordpress.com/category/brecht/opera-de-quat%E2%80%99sous/jean-mercure/>
10. Voir Alice Carré, « Postures et pratiques dramaturgiques », *Agôn* [En ligne], Laboratoire de recherche, Danse et dramaturgie, Dramaturgie et processus de création, mis à jour le : 17/07/2010, URL : <http://agon.revues.org/1210>.

INDEX

Mots-clés : Dramaturgie, Garran (Gabriel), Planchon (Robert), Brecht (Bertolt), TNP