

Écrire pour le théâtre aujourd’hui, textes réunis par Lydie Parisse à l’occasion de la 4e édition du prix Prémices, Pézenas, Domens, 2025, 89 p.

Le prix Prémices est un prix d’écriture dramatique annuel qui récompense les textes en langue française d’étudiants de chaque niveau (licence, master, doctorat, et autres), en France et à l’étranger¹. Il a été conçu par Lydie Parisse, écrivaine, metteuse en scène et chercheuse, dont les travaux sur le théâtre, notamment dans la perspective de la « voie négative »², proposent une approche originale de ce domaine de l’activité artistique et contribuent largement au renouvellement des études théâtrales – et non seulement théâtrales – contemporaines. L’un des apports de ce prix est la publication des textes primés aux éditions Domens, autre acteur important de cette entreprise, dans leur série « Tangentes », consacrée aux écritures croisées entre théâtre et écritures de l’oralité. Quatre volumes sont parus à ce jour, qui correspondent à quatre éditions du prix ; l’appel est déjà lancé pour la cinquième édition. C’est autour de ces activités, artistique, éditoriale et critique – parce que les textes proposés doivent être, bien sûr, lus et évalués par un comité

1 Voir <https://www.lydieparisse.com/prix-premices>.

2 Voir par exemple : L. Parisse, *Les voies négatives de l’écriture dans le théâtre moderne et contemporain*, Paris, Classiques Garnier, 2019 ; le compte rendu rédigé par Adrien Chapel a paru dans le numéro 33 des *Cahiers ERTA* (2023, p. 185-189). Le numéro 33 des *Cahiers ERTA* est entièrement consacré à cette thématique.

de lecture – que tournent les réflexions recueillies dans l’ouvrage collectif qui accompagne en quelque sorte le prix Prémices, et qui est intitulé *Écrire pour le théâtre aujourd’hui*.

À part la question posée indirectement dans le titre du livre – que veut dire écrire pour le théâtre aujourd’hui ? –, ce petit volume de 89 pages a l’ambition d’en poser d’autres, et d’essayer de répondre à quelques-unes, ne serait-ce que sur le mode suggestif voire dubitatif. Ces questions sont explicitées par Lydie Parisse dès le préambule : « En quoi est-il important, pour des étudiant·e·s, d’écrire du théâtre (et pas du roman) ? Qu’est-ce que cela fonde comme acte ? Qu’est-ce que cela affirme par rapport à la communauté du spectacle vivant ? Mais aussi par rapport à la société où nous vivons ? Et aussi, pourquoi écrire ? Comment écrire ? Comment s’opère le processus d’écrire pour le théâtre, un processus qui ne ressemble à aucun autre ? » (p. 6-7). Parmi les auteurs qui tentent d’y apporter des réponses – très variées mais presque sans exception très personnelles – se trouvent, d’une part, des membres du jury du prix Prémices, et d’autre part, ses lauréats et lauréates. La table des matières contient aussi une contribution de Jérémie Fabre, auteur théâtral publié dans la série « Tangentes ».

La première partie du diptyque, dans laquelle celui-ci intervient auprès des membres du prix Prémices, commence par un bref essai de Dominique Pompougnac intitulé « Écrire le silence ». Titre significatif dans la mesure où il renoue avec le sujet de la voie négative et dans le même temps cerne symboliquement l'espace depuis lequel se font entendre les voix des auteurs du volume. En effet, une certaine marginalisation de l’écriture théâtrale contemporaine et, par conséquent, le caractère quasiment inaudible de sa parole sont l’un des leitmotsivs de l’ouvrage qui propose une panoplie de réflexions consacrées à différents aspects de cette

activité artistique. Bela Czupon, par exemple, directeur artistique de *La baignoire*, lieu des écritures théâtrales à Montpellier, se penche sur le statut de ceux et celles qui écrivent pour le théâtre en soulignant qu’ « être auteur ou autrice aujourd’hui relève du parcours du combattant et de la polyvalence forcée » (p. 14), et en recommandant, comme une espèce de remède, l’écoute de cette « voix de l’écriture » dont parle Jon Fosse.

Yves Gourmeton, de son côté, propose une sorte d’état des lieux du théâtre contemporain en France. Ce comédien, metteur en scène, auteur et – ce qui n’est pas sans importance pour son propos – ex-directeur de théâtres fait ainsi observer que « dans l’ensemble, les metteurs en scène se passent des écrivains de théâtre contemporain » (p. 17). Cependant, ce qui condamne ces derniers, surtout ceux qui se lancent dans le théâtre d’art, à être des parias du théâtre public et privé, constitue aussi une chance dans la mesure où un tel auteur « peut en toute liberté chercher et trouver sa ‘voix’ entièrement dégagée du modèle dominant » (p. 18). Phénomène fragile, cette pratique doit en même temps être protégée, et c’est par l’appel à soutenir cette niche que Gourmeton termine son essai, considérant à juste titre que la défense du théâtre d’art, textuel, est une « démarche essentielle » (p. 21).

Après le propos de Jean-Charles Domens, éditeur dont l’entreprise est un exemple parfait d’une telle défense, et qui évoque dans son texte la présence du théâtre dans son catalogue, vient l’essai de Florence Théron consacré au théâtre comme outil d’intervention sociale. Sur l’exemple de Joël Pommerat et ses projets théâtraux réalisés auprès de détenus incarcérés à la Maison centrale d’Arles, ainsi que sur celui de la Compagnie Le Cri Dévot de Camille Daloz, la chercheuse montre le théâtre de la socialité comme une expérience collective qui peut être un moyen de forger une société différente.

Lydie Parisse, à son tour, partage avec les lecteurs ses expériences de l'enseignement de l'écriture dramatique. Réalisé dans le cadre de formations en création littéraire à l'université, son enseignement se situe volontiers du côté de ce que Parisse appelle après Thibault Fayner « la pédagogie idiote », à savoir celle qui veut déconstruire, subvertir, qui veut apprendre à écrire « contre le théâtre » (p. 35-36). Ce geste, éminemment négatif, comprend aussi le refus de l'actualité : en effet, pour la rédactrice du volume, « la littérature, quelle qu'elle soit, n'est pas l'actuel, elle le subsume, elle le prend à revers, elle le retourne » (p. 39).

Arnaud Maïsetti propose encore une version de cette négativité qui accompagne le geste d'écrire du théâtre d'art aujourd'hui en l'explorant sous l'angle de « l'impossible », au sens bataillien du terme. Définie comme « l'exercice impossible de son impossibilité même » (p. 43), l'écriture dramatique apparaît comme une activité qui « rencontre l'hostilité ou la défiance » mais qui, plus peut-être que d'autres gestes, maintient « sa faculté à refuser de reconduire les logiques de la domination » (p. 46).

Dans son essai intitulé « Le déni de réalité », Jérémie Fabre explique sa propre philosophie de l'écriture dramatique, qui consiste aussi dans une sorte de refus. C'est celui de la facilité contre laquelle l'auteur se révolte d'autant plus qu'elle constitue un gaspillage des possibilités que donne le médium théâtral. Ainsi, Fabre se dit « fatigué de ce théâtre bienfaisant qu'on nous réchauffe aujourd'hui, qui se prétend politique quand il enfile les poncifs d'une sociologie pour les nuls » (p. 48).

Autre artiste contemporain, Joël Fesel, venu au théâtre, comme il l'avoue, des arts plastiques, crée, lui, sinon contre les chefs-d'œuvre, du moins malgré eux. En effet, dans des extraits d'une interview avec les étudiant·e·s du cours « Arts de la Scène » de l'Université de Toulouse 2 Jean Jaurès, le directeur artistique

du Groupe Merci parle de la nécessité de se libérer des textes classiques, voire d'être « irrévérencieux » à leur égard, ne serait-ce que de peur de saturation ou d'étouffement.

La seconde partie de l'ouvrage comprend les contributions des lauréat-e-s des éditions successives du prix Prémices et prouve que si l'écriture théâtrale contemporaine est proche de la poésie, c'est aussi le cas de la réflexion sur cette écriture.

Ainsi Manon Gineste, qui met son propos sous les auspices du « rater encore pour rater mieux » de Beckett, organise-t-elle son texte comme un poème consacré à la création dramatique qui veut « représenter le manque à dire » (p. 57) et « montrer la faille du racontable » (p. 59). Une poétique semblable est suivie par Manon Andréo qui, elle, définit l'écriture théâtrale comme le « jaillissement d'une voix qui doit maintenant être à l'extérieur » (p. 74).

D'autres autrices mettent l'accent sur différents enjeux du théâtre aujourd'hui : pour Barbara Maïa, artiste d'origine brésilienne, marquée par la colonialité et par la position inférieure de la femme dans la société, il s'agit de « trouver [s]a voix à travers l'exercice de la poésie théâtralisée » (p. 68) ; Camille Michel, primée pour sa pièce sur la Syrie, considère, à l'instar de Florence Théron, l'écriture théâtrale comme « une aventure collective » (p. 70) ; Brigitte Léveillé, quant à elle, parle de la dimension intertextuelle de son œuvre qui, « en intégrant la parole d'autres écrivaines à [s]a propre voix », lui permet de tracer « [s]a généalogie » (p. 72).

Dans la belle conclusion de sa contribution, Mathilde Meert avoue qu' « écrire pour le théâtre, c'est écrire le contraire de ce qu'on était venu raconter, c'est se mettre dans les mots en désaccord avec soi » (p. 77). Lui fait écho une coda non moins touchante d'Antoine Reffé : « Je pense qu'autrui a la merveilleuse tendance à voir davantage de choses dans le travail d'un artiste,

que l'artiste lui-même. C'est une rassurante réalité qui prouve qu'on est souvent plus que ce qu'on pense être et que nos œuvres et créations ont une portée supérieure à nos ambitions » (p. 85).

Il est également intéressant de voir comment plusieurs auteurs, telle Sylvie Anahory, évoquent leurs expériences d'ateliers d'écriture théâtrale, ou bien comment, tel Charlie Plès, ils répondent, sans le savoir sans doute, aux propos de la première partie de l'ouvrage : dans le cas de l'auteur des *Puzzles*, pièce primée dans la troisième édition des Prémices, il s'agit de l'écho des mots d'Yves Gourmelon sur la liberté créatrice, auxquels correspond cet aveu du jeune artiste : « Je fais encore partie de ceux qui écrivent sans s'attendre à être lu, et qui jouissent de cette liberté » (p. 81). Enfin, Joe Melki met en relief le caractère « scénique » et non seulement « théâtral » de ses textes, alors que Clément Blanchard, désabusé quant à l'impact du théâtre sur le réel, n'en reste pas moins convaincu de sa nature « profondément politique » (p. 86).

En somme, le volume *Écrire pour le théâtre aujourd'hui* constitue un rare exemple de la mise en œuvre d'une interaction complexe entre différents acteurs du champ théâtral contemporain, notamment pour ce qui est de la présence, d'habitude loin d'être évidente, d'auteurs dramatiques débutants ou n'ayant que quelques années d'expérience d'écriture. En effet, c'est leur apport qui est particulièrement précieux : grâce à l'idée qu'a eue Lydie Parisse de fonder le prix Prémices, de publier les textes primés et, dans l'ouvrage en question, les témoignages de leurs auteurices, on peut suivre de près la façon dont ces dernier-ère-s s'insèrent dans le théâtre contemporain, ou bien refusent de s'y insérer afin de protéger cette voix individuelle qui constitue, peut-être, l'enjeu majeur de l'écrire pour le théâtre aujourd'hui.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
Received : 15.05.2025 Accepted : 30.05.2025 Published : 30.06.2025	COMPTE RENDU	ASJC 1208	
ORCID :0000-0002-8285-3837			
T. Swoboda, « Écrire pour le théâtre aujourd’hui, textes réunis par Lydie Parisse à l’occasion de la 4e édition du prix Prémices, Pézenas, Domens, 2025 », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2025, nr 42, pp. 119-125.			
www.czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/ce/index			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). 			