

CYRIELLE DODET

# Le Poème théâtral

Dramaturgies  
au tournant des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles

LES SOLAIRES INTEMPESTIFS

*Note de l'éditeur*

Désireuse de s'affranchir d'une approche figée de la poésie au théâtre ainsi que d'une lecture générique, Cyrielle Dodet aborde l'énergie poétique de manière intermédiaire. En traversant des œuvres de Sarah Kane, Daniel Danis, Philippe Malone, Samuel Gallet, Jean-René Lemoine, Tiago Rodrigues et Dany Boudreault, elle montre comment ces dramaturgies mettent en jeu leur écriture entre transparence et opacité. En analysant des créations de Rébecca Chaillon, François Tanguy, Phia Ménard, Alice Laloy, Claude Régy, Guy Cassiers et la compagnie Baro d'evel, elle souligne combien la poésie scénique se joue des corps, des espaces, du sonore, des lumières et des objets.

L'autrice a reçu le soutien de  
LLA-CRÉATIS,  
Université Toulouse Jean-Jaurès, Toulouse, France

Ouvrage publié  
avec le soutien du Centre national du livre

© 2026, LES SOLITAIRE S INTEMPESTIFS, ÉDITIONS  
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON  
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

[www.solatairesintempestifs.com](http://www.solatairesintempestifs.com)

ISBN 978-2-84681-782-0

*À Nora.*

Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non *possible au théâtre*, mais *exigeant le théâtre*.

STÉPHANE MALLARMÉ

[C]hacun prendrait enfin le risque de l'*autre*, de la différence, sans se sentir menacé(e) par l'existence d'une altérité, mais en se réjouissant de s'augmenter d'inconnu à découvrir, à respecter, à favoriser, à entretenir.

HÉLÈNE CIXOUS

## Prologue

### *À cœur*

C'est un « texte possible » que dix spectateurs volontaires sont conviés à apprendre par cœur sur scène : l'auteur, comédien et metteur en scène portugais Tiago Rodrigues ouvre ainsi *By Heart*, invitant progressivement l'ensemble du public à entendre, à traverser, voire à s'approprier le sonnet 30 de Shakespeare. Prenant pour fil rouge ce poème, Tiago Rodrigues trame un texte labyrinthique, où les répétitions nécessaires à la mémorisation du sonnet sont entrecoupées et mises en perspective par plusieurs de ses réflexions, par diverses citations de penseurs et d'artistes et par de nombreuses langues. Notamment lorsqu'il mentionne le congrès des écrivains soviétiques de 1937, au cours duquel le poète russe Pasternak, fortement menacé, ne se leva que pour dire « 30 » :

C'était le numéro d'un certain sonnet de William Shakespeare que Pasternak avait traduit en russe, et dont les Russes disent encore aujourd'hui que c'est, avec ceux de Pouchkine, l'un des grands textes de la langue russe, mais c'est du Shakespeare.  
[...]

Un sonnet de Shakespeare sur la mémoire. Et quand Pasternak lança ce numéro, deux mille personnes se levèrent et récitèrent par cœur le sonnet. La traduction de

Pasternak. Cela voulait tout dire. Cela voulait dire : « Vous ne pouvez pas nous toucher, vous ne pouvez pas détruire la langue russe, vous ne pouvez pas détruire Shakespeare, vous ne pouvez pas détruire le fait que nous sachions par cœur ce que Pasternak nous a donné. » Et Pasternak ne fut pas arrêté<sup>1</sup>.

Ce poème récité en 1937 par les deux mille personnes présentes dans l’assemblée du congrès est celui donné en partage dans *By Heart*, ce qui permet de saisir en acte la puissance de la langue poétique, celle de sa mémorisation, de sa récitation et de sa traduction. Ce qui montre comment la littérature peut être incorporée, sauvée de périls dans les mémoires et les chairs mêmes. Ce sonnet shakespearien constitue donc une pierre de touche pour goûter ensemble les mots et les langues, pour réfléchir à leurs puissances, à leurs fragilités, et aux imaginaires qu’ils transportent. Pour les mettre face à la mort et en dialogue avec elle. Mais ce poème ne constitue pas seulement un prétexte, il fait aussi texte à proprement parler.

Par la densité et l’intensité de sa langue, par sa facture versifiée, par sa présence en anglais, en portugais et en français, par la traduction légèrement surannée qu’en a proposé Charles-Marie Garnier en 1906 et qu’a choisie Tiago Rodrigues, le sonnet perd le lecteur et le public autant qu’il les guide et les émeut, semblant leur échapper à mesure qu’il est répété. Car ce poème paraît extérieur au temps théâtral, il constitue une altérité suspendant la progression dramatique par le rythme de ses répétitions, des anecdotes que l’auteur raconte à son endroit, qu’elles soient intimes, littéraires, cinématographiques, historiques ou encore philosophiques. Ce

sonnet est à la fois un centre et un trou noir pour cette œuvre théâtrale : les images tissées en émanent, tandis qu’il en absorbe la spectacularité. Il en aimante le rythme pour y faire résonner ses matérialités propres : elles se déclinent dans les écritures plurielles des personnes citées, dans les voix des spectateurs et spectatrices présents en scène, ou encore dans quelques livres. Accessoires discrets composant la scénographie, ces derniers contribuent parfois à esquisser des personnes convoquées. Par exemple, le professeur de littérature George Steiner, dont une conférence est largement commentée par Tiago Rodrigues, est incarné à la fois par son nom inscrit sur un livre ouvert que porte un temps l’un des spectateurs sur scène et par son visage floqué au dos du tee-shirt du metteur en scène.

Avec *By Heart*, nous sentons, nous éprouvons et nous pensons ce que la poésie fait au théâtre. La présence du poème, densifiée par ses répétitions et son rythme singulier qui circule entre plusieurs langues et voix, la narration tramée autour faisant naviguer à travers diverses œuvres et pensées – ce qui rappelle le modèle de la conférence –, tout cela contribue à freiner une efficacité dramatique et scénique, à se déplacer par rapport à la transitivité de la langue et à nous inviter à traverser différemment le partage théâtral. Autrement. Comme si ce poème constituait une altérité irréductible, dont la mise en scène épurée formait l’écrin.

C’est en étant attentive aux altérités qu’il peut créer que je vais suivre le poème au théâtre : voir non seulement où il mène, mais aussi apprécier la richesse des chemins qu’il fait emprunter au théâtre, et qu’il demande parfois de défricher. Au commencement de cet essai, l’envie d’envisager à nouveaux frais la gageure mallarméenne, formulée en créant *L’Après-midi d’un faune* : comment écrire un poème « absolument scénique,

1. Tiago Rodrigues, *By Heart*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 19-20.

non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre<sup>2</sup> » ? Autrement dit, le désir de réfléchir à ce que, au tournant des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, le poème exige du théâtre. Comme recherche, questionnement et réinvention. C'est pourquoi je me concentrerai sur des œuvres théâtrales qui, même si elles ne jouissent pas de succès scéniques, littéraires ou critiques comparables, ont en commun cette recherche d'une poésie « non possible » mais nécessitant le théâtre.

Quelques premiers jalons pour préciser ce que j'entends par poésie dans ces pages : tout d'abord, je soutiens avec Tzvetan Todorov que la poésie se définit historiquement et avec précision : « *La poésie n'existe pas mais il existe, il existera des conceptions variables de la poésie, non seulement d'une époque, ou d'un pays à l'autre, mais aussi d'un texte à l'autre* <sup>3</sup>. » Le rappel sémantique avancé par Jean-Luc Nancy au début de son essai *Résistance de la poésie* permet en outre de saisir ce qui réunit ces « conceptions variables ». Le philosophe français précise, en se référant au Littré, que la poésie désigne les « qualités qui caractérisent les bons vers, et qui peuvent se trouver *ailleurs* que dans les vers<sup>4</sup> ». La poésie désigne un groupe de qualités liées à une forme précise (« les bons vers ») et en même temps, des qualités qui s'étendent au-delà de cette forme. Pour le philosophe français Jean Cohen, cette évolution sémantique de la notion de « poésie » a commencé avec le romantisme :

2. Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, t. I, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 1167. Ce poème est paru en 1876 avec des illustrations issues de gravures sur bois d'Édouard Manet ; il fera ensuite l'objet d'une mise en musique intitulée *Prélude à l'après-midi d'un faune* par Claude Debussy en 1894, puis d'une chorégraphie en 1912 créée par Vaslav Nijinski avec les Ballets russes de Serge de Diaghilev.

3. Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 131.

4. Jean-Luc Nancy, *Résistance de la poésie*, Périgueux, éditions William Blake & Co, Art et Arts, coll. « La Pharmacie de Platon », 1997, p. 9. Je souligne.

Le terme [est] d'abord, par transfert, passé de la cause à l'effet, de l'objet au sujet. « Poésie » a ainsi désigné l'impression esthétique particulière produite normalement par le poème. C'est alors qu'il est devenu courant de parler de « sentiment » ou d'« émotion poétique ». Puis, par récurrence, le terme s'est appliqué à tout objet extra-littéraire susceptible de provoquer ce genre de sentiment. Aux autres arts d'abord [...], puis aux choses de la nature<sup>5</sup>.

Ce transfert sémantique explique pourquoi la poésie est « toujours proprement identique à elle-même, de la pièce de vers jusqu'à la chose naturelle, et en même temps toujours seulement une figure de cette propriété inassignable sous aucun sens propre<sup>6</sup> ». Pour Jean-Luc Nancy, cette spécificité en constitue même un trait définitoire :

« Poésie » n'a pas exactement un sens, mais plutôt le sens de l'accès à un sens chaque fois absent, et reporté plus loin. Le sens de « poésie » est un sens toujours à faire. [...] La poésie ne coïncide pas avec elle-même : peut-être cette non-coïncidence, cette imprécision substantielle, fait-elle proprement la poésie<sup>7</sup>.

L'acception n'est donc pas figée : c'est un processus dynamique qui dépend aussi de l'investissement du lecteur ou du spectateur, sans doute du metteur en scène et des interprètes. Par ce décalage fondamental et ce devenir constant, la poésie constitue de façon transhistorique un écart, une béance, autrement dit « le sens de l'accès à un sens chaque fois absent, et reporté plus loin ». Cette béance varie en fonction des époques, elle dépend des courants esthétiques, des valeurs que

5. Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1966, p. 7.

6. Jean-Luc Nancy, *Résistance de la poésie*, op. cit., p. 9-10.

7. *Ibid.*

ces derniers élisent ainsi que des représentations qu'ils élaborent, mais aussi des lointains dans lesquels se trouve la venue du sens.

Définir la poésie par son « impropriété substantielle » invite à ne pas la circonscrire aux mots, à ne pas restreindre son processus au travail de la langue, et partant à envisager ses possibles scéniques. Pour saisir ensemble toutes les modalités de la poésie au théâtre, je formule l'hypothèse d'une forme-sens que je nomme le « poème théâtral ». Je préfère cette dénomination à celle de « poème dramatique » pour souligner l'action de la poésie sur le plan de l'écriture, de la mise en scène et de la réception, pour pointer cette articulation inextricable entre écriture et scène, dans le sillon de Joël Pommerat pour qui « tous les éléments concrets sur la scène (la parole fai[san]t partie de ces éléments concrets) [sont] comme les mots du *poème théâtral*<sup>8</sup> ». Cette forme-sens désigne un ensemble de brèches créées au cœur de la scène et du texte, ce fameux texte dramatique dont le prétendu « retour » dans les années 1980 recouvre en réalité de nombreuses traversées, encore signifiantes à ce jour.

Dans ces pages, j'aborde de façon serrée plusieurs poèmes théâtraux français, québécois et anglais créés au tournant des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles. Premièrement, cette approche comparée me permet de souligner un continuum entre les recherches effectuées sur l'écriture théâtrale et celles menées pour la scène, d'envisager les passages et transactions nombreux entre le livre et le plateau. Ces œuvres ne forment pas un mouvement singulier et il ne s'agira pas non plus d'en dégager un par leur comparaison. Je les ai choisies en me gardant de

les hiérarchiser selon les succès institutionnels dont elles ont pu jourir : je les ai retenues parce qu'elles témoignent précisément et singulièrement des brèches frayées par le poème au théâtre. Deuxièmement, étudier des créations issues de contextes culturels distincts, bien que liés, me permet *a priori* de ne pas restreindre ma réflexion à une seule conception de la poésie théâtrale, ni à une seule tradition. Ces œuvres m'ont d'ailleurs fait traverser des langues variées, dont l'étrangeté est finement ciselée et la singularité manifestement affirmée. Elles m'ont invité à naviguer et rebondir à travers d'autres écritures dramatiques et scéniques, ainsi que d'autres formes artistiques du spectacle vivant pour mieux dépeindre le paysage ouvert par le poème. À ce corpus qui témoigne des dynamiques du poème théâtral s'ajouteront diverses sources théoriques sur la poésie et sur l'intermédialité, car seule une approche croisée permet de saisir le plus précisément possible ce que fait le poème au théâtre, ce qu'il a à cœur et ce qu'il vient altérer dans ces dramaturgies.

8. Joël Pommerat, carnet de lecture n° 10, Aneth (Aux nouvelles écritures théâtrales), 2006, p. 6.