



Fabula / Les Colloques

**Littérature et relations : l'hypothèse d'une «
littérature relationnelle »**

Théâtre et littérature contemporaine : des relations critiques

Theater and contemporary literature—critical relations

Delphine Edy



Pour citer cet article

Delphine Edy, « Théâtre et littérature contemporaine : des relations critiques », *Fabula / Les colloques*, « Littérature et sciences sociales : sociologie. Littérature et relations : l'hypothèse d'une « littérature relationnelle » », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document14102.php>, article mis en ligne le 27 Mars 2026, consulté le 21 Avril 2026

Théâtre et littérature contemporaine : des relations critiques

Theater and contemporary literature—critical relations

Delphine Edy

On peut douter de la pertinence de la notion de « relation » pour qualifier le théâtre contemporain, tant elle est essentielle à sa nature même et à son histoire. Cette relation singulière ne cesse en effet de s'actualiser depuis plus de 2 500 ans : entre le réel et sa représentation, entre le personnage et celui qui le prend en charge, entre le texte et la mise en scène, entre la scène et le hors-scène, entre le plateau et le public.

Certains chercheurs ont tenté de définir la spécificité de l'écriture dramatique contemporaine. En 1999, Jean-Pierre Sarrazac proposait d'envisager les « écritures dramatiques contemporaines [comme] le jeu des possibles » (1999, p. 79) : elles relevaient à son sens d'« un univers pluriel et relativiste par excellence » et permettaient de créer « un dialogue continu entre ce qui pourrait être et ce qui est » (p. 80). Aujourd'hui, le théâtre contemporain est dit à l'envi éminemment politique ; il s'agirait même de lutter « contre [c]e théâtre politique » (Neveux, 2019), comme l'affirme Olivier Neveux avec une once de provocation, alors qu'il s'agit, plus exactement selon lui, de repenser les liens entre théâtre et politique. Récemment, en employant dans son essai « *À la Renverse* ». *Dramaturgies de la chute (1980-2020)*¹ le qualificatif « moral » pour définir le théâtre des quarante dernières années, Sylvain Diaz ajoute encore une épaisseur de complexité. Il semble donc bien difficile de trouver un dénominateur commun aux écritures dramatiques actuelles, tant elles sont d'une diversité foisonnante sur la scène contemporaine. Le colloque annoncé pour 2025 à l'université de Poitiers sur les « écritures théâtrales contemporaines 2020-2025 » ne s'y risque d'ailleurs pas et se contente de l'adjectif *contemporain* et de dater ces productions.

La dimension *relationnelle* pourrait-elle finalement et malgré tout fournir le marqueur de l'époque sur la scène contemporaine ? C'est la proposition que j'offre de mettre à l'épreuve afin de vérifier l'opérabilité de ce concept pour l'écriture dramatique. Je procéderai ici en trois temps : après avoir interrogé le terme

¹ Sylvain Diaz, « *À la renverse* ». *Dramaturgies de la chute (1980-2020)*, Paris, Deuxième époque, 2025.

« relationnel », je cartographierai les formes que prennent ces relations dans l'écriture dramatique contemporaine, puis je mettrai en exergue quelques tensions spécifiques de ces relations au théâtre, compris dans sa triple acception de texte, de représentation et d'espace.

« Relationnel » ?

Un terme *rayonnant*

Lorsqu'en 2019, Dominique Viart proposait, pour la première fois, de nommer « relationnelle » (2019) la littérature contemporaine, il ancrerait sa démarche dans des entreprises esthétiques antérieures pour caractériser ce contemporain, notamment celles d'Édouard Glissant avec *Poétique de la Relation* (1990 — et depuis *Philosophie de la Relation*, 2009), de Nicolas Bourriaud et de son *Esthétique relationnelle* (1998), de Levinas (relation au visage de l'Autre dans *Totalité et Infini*, 1961), de Deleuze et Guattari et de leur concept de « rhizome » (dans *Mille Plateaux*, 1980), d'Harmut Rosa avec *Résonance* (2018), des sociologues Marcel Bolle de Bal et Nicolle Delruelle (« reliance », dans *Les Aspirations de reliance sociale*, 1978), repris par Edgar Morin autour du concept de « reliance » (*L'Éthique*, 2005), et aussi d'Yves Citton et Dominique Quessada qui s'interrogent sur ce qu'est le « collectif » et ont développé une « ontologie relationnelle » (« Qu'est-ce aujourd'hui qu'un collectif ? », 2011 ; « ontologie relationnelle » dans *L'Inséparable*, 2015). Cette notion lui apparaissait capable de saisir les caractéristiques principales de cette littérature contemporaine : « [S]a transitivité reconquise, son lien avec les autres arts et les autres disciplines de la pensée, sa relation critique et féconde avec l'héritage littéraire, ancien et moderne, son goût du récit fictionnel ou non fictionnel... » (Viart, 2019, n. p.)

On pourrait y ajouter les réflexions antérieures de David Ruffel, qui identifie certes la littérature contemporaine comme « contextuelle » (2010, p. 61-73), mais éprouve le besoin de préciser ce qualificatif en distinguant trois moments de ce contemporain : un premier, au cours duquel la littérature serait « exposée et performée [...] selon un régime spectaculaire » ; un deuxième, défini comme « social » ou « relationnel », « qui substitue les paradigmes de la relation et de l'intervention à ceux de l'exposition et de la représentation » (p. 64) et un troisième, qu'en 2010, il restait encore à définir, mais qui aurait trait selon lui « à la constitution de formes de vie et de projets collectifs », un moment qui serait du côté de la « situation » (p. 73).

Par ailleurs, on ne peut qu'être d'accord avec Tiphaine Samoyault lorsque dans *Traduction et Violence* (2020), elle envisage la littérature mondiale comme « un

ensemble de relations », « dont on peut faire un système », comme l'a montré Pascale Casanova (*La République mondiale des lettres*, 1999), « mais que l'on peut aussi envisager de façon plus souple en mettant en évidence certaines relations spécifiques, dont on retrouve les traits dans d'autres cas » (Samoyault, 2020, p. 13). Enfin, l'article très récent d'Alexandre Gefen « Von der Autonomie zur Beziehung. Die Idee der Literatur im Wandel » (2023, p. 965-972) qui prend appui sur son ouvrage *L'Idée de littérature* (2021) a souligné, à son tour, la nécessité de penser cette « véritable politique de la relation » qu'offre la littérature lorsqu'elle cherche à « expliquer et réparer, décrire et relier, agir et créer de la justice ».

On le voit, le terme *relationnel* rayonne dans la recherche, mais sa diffusion se fait sur une certaine étendue qui englobe des acceptions relativement divergentes. Et il est assez suggestif de voir que ces entreprises de définition esthétique trouvent des prolongements très concrets sur la scène contemporaine dont voici quelques exemples.

Du relationnel sur la scène contemporaine

Nicolas Bourriaud croit en la possibilité d'un art comme ensemble de pratiques à penser au sein d'une société relationnelle. Son analyse part de nouvelles formes matérielles interactives, conviviales et relationnelles qu'il distingue à la fin des années 1990. La seule analyse du sommaire de son livre, *Esthétique relationnelle* (Bourriaud, 1998), permet d'établir des liens très concrets avec des formes théâtrales d'aujourd'hui.

Penser « l'œuvre d'art comme interstice social », c'est le projet de Rébecca Chaillon dans *Carte Noire comme désir* (2023, p. 15-47 ; création de 2021), une pièce dans laquelle elle interroge la place des femmes afrodescendantes dans la société française, en décortiquant stéréotypes et clichés et en dénonçant leurs représentations érotisantes, sexistes et racistes. Avant la représentation, elle invite une partie du public, les « femmes noires et métisses afro-descendantes » qui le souhaitent, à investir un espace particulier : elles ont la possibilité de venir se placer derrière la scène, dans des canapés confortables, se retrouvant ainsi face au reste du public, dans un dispositif bifrontal. Alors que le spectacle commence, dans une scène muette où Rébecca Chaillon incarne une employée de ménage qui se livre à un nettoyage frénétique du plateau blanc, des hôtesse leur proposent des boissons, une manière de « leur créer un petit espace cosy », dit l'artiste, car « la pièce peut être violente pour elles » (Magnaudeix, 2023), comme le montre cette première scène qui rappelle la place des femmes racisées. Ce choix de dispositif, tout comme le texte et la mise en scène, ont déclenché de vives critiques lorsque le spectacle a été présenté au Festival d'Avignon en 2023, l'artiste étant accusée d'avoir

créé un « dispositif racialisé » et de s'être « enferm[e] dans le lit de Procuste des stéréotypes racistes dénoncés » (Barbérís, 2023). Pourtant, non seulement ce spectacle n'avait jamais rencontré de telles réactions au cours des deux années qui ont suivi sa création, mais la poursuite de la tournée, notamment à l'Odéon - Théâtre de l'Europe du 28 novembre au 17 décembre 2023, a prouvé que ces réactions n'étaient qu'isolées, ce dont on se réjouit. Car cette pièce est à l'image de l'ensemble de l'œuvre de Rébecca Chaillon, foudroyante, éminemment poétique et politique, en tant qu'elle dynamite les codes du théâtre. Le choix du dispositif s'explique en réalité de plusieurs manières : cela permet à ces femmes d'être en lien direct avec ce qui se passe sur le plateau, de par une plus grande proximité ; mais aussi de mesurer collectivement — et très concrètement — l'absence de réelle mixité parmi les spectateur-ices du théâtre public et donc d'y réfléchir ; enfin, cela souligne le point de vue des femmes afrodescendantes dans l'espace même du théâtre, non pour exclure les autres, mais pour leur (re)donner une place, le dispositif devenant ici « l'interstice social » qui permet de (re)créer du lien en construisant un espace dédié, à rebours du racisme systémique de nos sociétés occidentales.

Par ailleurs, la « participation et la transitivité » (Bourriaud, 1998) sont devenues des mots d'ordre du contemporain, le public est de plus en plus attendu comme acteur, comme cela se pratique par exemple dans les spectacles de Vincent Macaigne. Dans *Je suis un pays* (Macaigne, 2018 ; création de 2017), l'auteur-acteur-metteur en scène nous propose de vivre un cauchemar dans un monde bâti sur les ruines fumantes de notre passé refoulé, où le futur reste à inventer, mais où l'énergie de la jeunesse vient buter sur le monde actuel. Entre tragédie et burlesque, cruauté et tendresse, un chemin se trace et tout le monde, public compris, se retrouvera à la fin sur le plateau pour partager un verre.

« Convivialités et rencontres » (Bourriaud, 1998) sont au cœur des formes que crée Eva Doumbia² lorsqu'elle propose au public de *Autophagies* (création de 2021) de partager, à l'issue du spectacle, un mafé cuisiné pendant toute la durée de la représentation par le chef cuisinier Alexandre Bella Ola. Dans ce travail, Eva Doumbia nous embarque dans un étonnant voyage sur les traces des aliments et de leur provenance. Elle joue le rôle de maîtresse de cérémonie, dans une sorte d'« eucharistie documentaire » (Doumbia, 2021) qui interroge la dimension politique de la nourriture dans nos assiettes, dont l'histoire procède de la colonisation, l'exploitation, l'esclavagisme. Ce faisant, elle s'intègre dans « l'ensemble des modes de la rencontre et de l'invention de relations » défini par Bourriaud comme « des objets esthétiques » (1998, p. 29) d'aujourd'hui.

² Dont les textes sont publiés chez Actes Sud-Papiers.

La question de la « reliance » (Bourriaud, 1998 ; voir sommaire) est aussi au cœur de gestes et de dispositifs dramatiques. Après avoir interviewé pendant des années pour France Culture de jeunes militants ou opprimés aux quatre coins du monde, Aurélie Charon et Amélie Bonin ont eu envie de les réunir au plateau, dans *Radio Live - la relève*, pour créer des liens entre eux : depuis dix ans donc, ces récits se performant, dans un théâtre sans partition écrite, où tout se recrée différemment avec de nouveaux intervenants chaque soir ; ils et elles sont là pour se rencontrer et leur parole collectée et déployée peut alors reconfigurer un espace où politique, éthique et poétique entrent en *relation* et en *résonance* avec le monde.

Cela est tout aussi vrai du travail de Gaia Saitta présenté à l'automne 2023 au Théâtre du Rond-Point, avec son adaptation scénique du texte de la journaliste écrivaine italienne, Concita de Gregorio, *Je crois que dehors c'est le printemps* (2016 ; création de 2017) qui se confronte à un terrible fait divers : Irina Lucidi vit en Suisse, elle est mariée et mère de jumelles de six ans. Un jour, le père de ses filles disparaît avec elles. Quelques jours plus tard, on retrouve le corps sans vie du père qui s'est suicidé, mais les fillettes sont portées disparues et ne seront jamais retrouvées. Dans ce spectacle, Gaia Saitta ne prétend pas raconter la véritable histoire de cette mère, mais souhaite retracer son parcours, son combat quotidien, en invitant le public à s'interroger sur cette expérience de vie : pour ce faire, elle invite des spectateur-ices à endosser un rôle discret et muet sur le plateau, à donner corps à l'histoire et aux émotions d'Irina. Directement interpellés ou simplement filmés, ces nouveaux acteurs entrent en résonance avec l'histoire d'Irina et lui offrent la possibilité de se réapproprier une vie dont elle ne veut pourtant plus, de se relier à nouveau au monde.

Une telle variété des formes relationnelles mises en œuvre par le théâtre contemporain mérite analyse, car il ne s'agit pas toujours du même type de relations ni des mêmes modalités. Aussi importe-t-il de les cartographier.

Un théâtre en relations et de relations ³

En relations, la littérature dramatique contemporaine l'est à l'évidence avec le passé, dès lors qu'il s'agit d'envisager le théâtre comme le *lieu* d'une relation d'exigence au passé. Les œuvres n'y sont pas mises en scène pour elles-mêmes, dans l'intangible fidélité à ce qu'elles furent (ou à ce que l'on croit qu'elles furent), mais envisagées comme des œuvres à la lumière desquelles il est possible de penser le présent. Comprises comme un espace ouvert dont les matériaux langagiers, historiques, certes profondément liés à un contexte culturel disparu, conservent une valeur

³ Selon la terminologie de Dominique Viart, développée dans *Comment nommer la littérature contemporaine ?* (2019).

anthropologique majeure, elles sont susceptibles d'éclairer la nature et les fonctionnements fondamentaux actuels de toute communauté humaine. Non seulement ces textes — les tragédies grecques, élisabéthaines, classiques mais encore le drame moderne d'Ibsen à Koltès en passant par Beckett — résistent, mais leur pertinence fondatrice nous invite à toujours les réinterpréter. De sorte que les actualisations du texte — traduction, adaptation, re-création scénique — ne se satisfont pas de maintenir dans le répertoire des textes anciens, elles leur confèrent une fonction particulière, susceptible, en les déplaçant dans un autre temps, de donner à voir les nœuds sociopolitiques où le présent se trouve pris. Interpréter avec exigence, c'est-à-dire à la fois traduire, donner un sens et jouer, permet de dépasser la dichotomie séculaire *fidélité-trahison* et de voir dans ces opérations une véritable « création seconde » (Masson, 2017, p. 641).

Cette réception créatrice se joue très souvent au croisement des questions féministes et postcoloniales. Lorsque Marie Dilasser écrit *Penthésilée* (2021 ; création de 2021), elle repense les rapports de domination hommes-femmes en redonnant une voix aux acteur·ices de cette tragédie pour créer de la coopération en lieu et place de la lutte acharnée entre Amazones et Grecs : si Penthésilée s'empale volontairement sur la lance d'Achille, alors elle emmène cette histoire ailleurs, et permet de nous armer pour arrêter — peut-être — la machine de la haine et de la domination.

Il n'en va pas autrement lorsque Claudine Galéa, Pauline Peyrade ou Joël Pommerat s'emparent des contes pour la scène. Je n'en donnerai qu'un exemple. Après *Le Petit Chaperon rouge* et *Pinocchio*, Pommerat crée *Cendrillon* (2013), une pièce jouée au cours de plus de cinq cents dates pendant plus de dix ans dans une forme recréée, qu'on a pu voir à Paris au Théâtre de la Porte Saint-Martin. Pour l'auteur-metteur en scène,

[...] les contes relèvent d'un parti pris d'écriture [...], qui consiste à chercher à décrire des faits fictionnels comme s'ils étaient réels. En cherchant une forme de description la plus simple et la plus directe possible. Comme le conte décrit des relations humaines fondamentales, il ne peut pas échapper à la famille. C'est le premier système social. [...] Dans les contes, si la famille est si présente, c'est bien parce que tout part de là, que toute destinée humaine y prend sa source. C'est donc important d'y être présent, d'y aller voir, lorsqu'on veut comprendre ou bien raconter l'humanité, d'un point de vue politique par exemple. (Pommerat, 2011.)

La relecture que Pommerat opère ici se fait au prisme, non des thématiques traditionnelles de ce conte — telle la rivalité dans la fratrie ou l'importance du mariage pour assurer sa situation sociale — mais d'une relation dysfonctionnelle à notre environnement, compris au double sens du terme grec *oïkos* (le milieu et la maison, et donc la famille). C'est le deuil, ou plus exactement l'impossibilité du deuil,

qui se trouve au cœur de cette pièce. En cherchant à rendre visible ce qui reste spectral, en accordant une large « place à l'imaginaire de l'œil » (Pommerat, 2011), c'est-à-dire en créant des images où le réel s'articule à l'imagination, l'auteur réinscrit sa Cendrillon dans un environnement et une temporalité qui permettent au personnage féminin de se métamorphoser.

Le théâtre contemporain s'écrit aussi *en relation* avec la littérature moderne, voire contemporaine comme le montre le texte de Claudine Galéa *Un sentiment de vie* (2021), qui s'écrit entre les lignes de *My Secret Garden* (2010) que Falk Richter avait créé en 2010 au festival d'Avignon. Dans la pièce initiale, l'auteur allemand avait choisi de se prendre comme matériau pour créer sa fiction, en étant le sujet de sa propre pièce ; à partir de là, il avait creusé le sillon de l'histoire allemande et notamment de son passé nazi, pour tenter de dire son rapport au monde, au théâtre, à l'écriture. Une décennie plus tard, Claudine Galéa éprouve le besoin de creuser, elle aussi, son rapport à l'écriture, et elle le fait dans les pas de Falk Richter, en recréant une communauté d'intellection, permettant d'analyser les relations qu'elle entretient avec la possibilité même de l'écriture.

Les relations se créent aussi avec d'autres arts comme le cinéma, les arts plastiques, la photographie. Déjà, depuis la fin du xx^e siècle, le recours à la vidéo sur les plateaux de théâtre s'est imposé comme une évidence (Plana, 2004). Mais plus encore, partir d'un film ou d'un documentaire pour faire théâtre est devenu aujourd'hui *classique* : Julie Deliquet l'a fait à Avignon l'été dernier avec le documentaire *Welfare* de Frederick Wiseman (1973), Ivo van Hove avec les films de Bergman que l'on a pu voir récemment au Théâtre de la Ville. Lorsque Wajdi Mouawad crée *Seuls* en 2008, il le fait dans les pas de Rembrandt et de son célèbre *Retour du fils prodigue*, un spectacle qui hybride arts plastiques, vidéo, performance et texte dramatique et a donné lieu à une magnifique publication plurimédiale (Mouawad, 2008). Enfin, Claudine Galéa écrit son texte dramatique *Au bord* (2010 ; création de 2005) à partir de la célèbre photographie de la soldate tenant en laisse un prisonnier à Guantanamo, mêlant ainsi l'intime et le politique pour interroger l'humain.

Surtout peut-être, délaissant l'expérimentation purement formelle, l'écriture dramatique contemporaine développe des liens avec d'autres réalités, notamment sociales. C'est le cas lorsqu'elle convoque les enjeux de classe. Dans *Qui a tué mon père*⁴ (2019), Édouard Louis fait le portrait indigné de son père : colère et tendresse s'entremêlent pour mieux mettre au jour les contradictions intimes d'un homme brisé par le monde social et politique. Mais aussi lorsqu'elle tisse des liens avec la ruralité lorsque Julien Gosselin, en 2015, crée *Le Père*, un spectacle qui prend appui

⁴ Une précision s'impose ici : si les récits de l'auteur ont très souvent été mis en scène, seul cet ouvrage a été écrit explicitement pour la scène, en tant qu'il est une commande de l'ancien directeur du Théâtre national de Strasbourg, Stanislas Nordey.

sur le premier roman de Stéphanie Chaillou, *L'Homme incertain* (2015). Donnant à entendre une voix que l'on n'entend jamais au théâtre, celle d'un agriculteur qui se retourne sur sa vie, *Le Père* est un constat d'une tristesse sans appel sur l'envers de nos sociétés capitalistes. Ou encore lorsqu'elle explore le monde du travail : dès les années 1950, Michel Vinaver est le premier à faire entrer le monde du travail au théâtre. Depuis, d'autres se sont emparés du sujet, en usant de formes et d'esthétiques variées, comme Joël Pommerat. Dans *Les Marchands* (Pommerat, 2006), l'auteur-metteur en scène fait entendre la parole de celles et ceux qui se voient privé·es brutalement de la « valeur » travail. Dans une suite de scènes hyperréalistes où les spectres rôdent pourtant, pour mieux manifester les déséquilibres de vies cabossées, des moments de vie se racontent ; il s'agit de brosser un tableau permettant de saisir l'envers de ce monde où seule la rentabilité économique fait loi.

Mais le théâtre ne se limite pas à nouer des liens avec les questions sociales, il le fait aussi avec les réalités historiques, qu'il s'agisse d'une histoire précise, comme celle racontée par Sylvain Levey dans *Michelle doit-on t'en vouloir d'avoir fait un selfie à Auschwitz ?* (2017), du génocide des Tutsis au Rwanda, tel que le fait le Groupov de Jacques Delcuvellerie dans *Rwanda 94* (Groupov, 2002 ; création de 2000) ou de l'histoire post-coloniale (telle qu'on la trouve dans les textes de Rébecca Chaillon et Léonora Miano⁵). Par ailleurs, pour s'écrire, les démarches peuvent être empruntées aux sciences sociales, j'entends par là l'exploitation d'archives ou d'enquêtes de terrain, et la pratique de l'entretien, comme l'a fait Lorraine de Sagazan, en collaboration avec l'auteur Guillaume Poix, dans son dernier spectacle *Léviathan*, créé au Festival d'Avignon en 2024, en s'immergeant longuement dans le monde de la justice, et plus particulièrement à partir de questionnements soulevés au cours d'une série de trois cents entretiens en lien avec les procédures de comparution immédiate, qui permettent d'interroger la justesse de la justice institutionnelle.

Si le théâtre d'aujourd'hui est *en relations*, dans la mesure où il adopte une « posture dialoguante » (Disegni, 2020, p. 8) avec d'autres objets que je viens de cartographier, le théâtre contemporain n'en est pas moins une littérature dramatique *de relations*, au sens narratif cette fois de *relier* et de *relater*⁶. Le déploiement massif d'écritures de soi sur la scène contemporaine, qui cherchent à s'inscrire dans leur passé — histoire familiale, régionale ou politique — montre à quel point, dans les traces des récits de filiation, il y a visiblement une urgence à se *relier* à celles et ceux qui nous ont précédé·es. La présence massive des textes d'Annie Ernaux adaptés pour le théâtre en est un symptôme manifeste, tout comme le nombre très important de seul·e en scène au Festival d'Avignon en 2024, des spectacles dans lesquels les

⁵ Publiées toutes deux chez L'Arche, dans la collection « Des écrits pour la parole ».

⁶ Au sens de Dominique Viart, dans *Comment nommer la littérature contemporaine ?* (2019).

parents apparaissent même directement parfois sur le plateau, comme c'est le cas avec la mère de Cédric Eeckhout dans *Héritage* (créé en 2023).

Enfin, le texte de théâtre a retrouvé le goût de la narration après des années de fragmentation, dissolution, collage, et même d'absentification..., sans pour autant rien renier de sa performativité et de sa transitivité. Si cela est vrai de la plupart des auteur·ices précédemment cité·es, raconter des histoires est aussi au cœur des écritures de grandes figures du contemporain comme Sonia Chiambretto, Alexandra Badea, Pascal Rambert ou Anne-Cécile Vandalem qui déploient une écriture polyphonique pour dire le monde. La revue *Parages* consacrée aux seules écritures contemporaines pendant les neuf ans de mandat (2014-2023) de Stanislas Nordey au Théâtre National de Strasbourg en est un marqueur fort et permet une très bonne entrée en matière pour se faire une idée de la diversité foisonnante de ces écritures.

Quelques tensions spécifiques entre littérature et théâtre

Je souhaiterais, pour finir, attirer l'attention sur des tensions qui peuvent exister dans les relations que l'écriture contemporaine entretient avec le théâtre ou le monde extérieur dont voici quelques formes en tant qu'elles disent quelque chose de spécifique — je le crois — de l'objet théâtre.

D'une part, il arrive parfois que naissent des textes non dramatiques qui n'auraient jamais vu le jour sans que leurs auteur·rices entretiennent une relation spécifique au théâtre, comme le montrent ces deux exemples. Au printemps 2023 est paru chez Actes Sud *Peindre à Palerme*, un roman d'Yves Chaudouët, artiste plasticien, dramaturge et cinéaste. Ce roman n'était pas son projet d'écriture initial : au départ, il avait en tête un grand projet totalisant et transmédiatique, intitulé *L'Usine*. Parce qu'Yves Chaudouët est un artiste polyvalent, on lui a d'abord accordé des subventions pour « écrire au plateau », puis on lui a refusé de les maintenir, pour les mêmes raisons, et le projet n'a donc pu être mené à terme. Pourtant, après plusieurs étapes de résidence avec des actrices et des acteurs, des expériences de mises en scène, des esquisses de scénographie par Paul Cox, l'écriture était déjà là, et c'est celle de la fiction qui a fini par le gagner : ainsi est né le roman. Et, parce que les relations sont bidirectionnelles, il n'est pas dit d'ailleurs qu'il ne finisse pas sur un plateau de théâtre : Anne Alvaro et Yann Boudaud ont commencé à en proposer des mises en voix et en espace⁷.

⁷ Comme au festival *Mutabilis* de Bazas, les 21 et 22 octobre 2023.

Deuxième exemple. On sait à quel point Olivier Cadiot a toujours refusé fermement d'écrire *pour* le théâtre. Lorsque Ludovic Lagarde lui demande de mettre en scène *Le Colonel des Zouaves*, Cadiot tremble de voir ce texte porté au plateau. Comme le rappelle Ludovic Lagarde :

Cadiot avait le sentiment que son projet littéraire ne pourrait pas se déployer à travers l'art dramatique. Il m'a donc proposé de passer au théâtre autrement, c'est-à-dire d'écrire un livre de fiction littéraire, puis de me le confier pour la scène. (Lagarde et March, 2011, p. 25.)

Pourtant, ses textes, tous non dramatiques, dont le metteur en scène Ludovic Lagarde a su faire théâtre depuis la création du *Colonel des Zouaves* en mai 1997 au Centre dramatique de Bretagne-Théâtre de Lorient, sont régulièrement à l'affiche. Après sa création en septembre 2023 à la MC93, *Médecine générale* (Cadiot, 2021) a à nouveau été programmée au printemps 2025 au Théâtre de la Ville ; quant au *Colonel des Zouaves* (Cadiot, 1997), il a été recréé en février 2024 sur la scène qui l'a vu naître, après la transmission du rôle de Laurent Poitrenaux à Guillaume Costanza, et poursuit une tournée entamée il y a vingt-sept ans⁸. C'est dire l'engouement de la scène pour l'écriture d'un auteur qui ne se disait pourtant pas fait pour le théâtre. Mais ce qui est le plus troublant dans ce compagnonnage entre Cadiot et Lagarde, entre la littérature et le plateau, c'est que la scène elle-même a fini par imprimer ses marques dans l'écriture, jusqu'à faire écrire *pour* le théâtre celui qui ne voulait rien avoir à faire avec lui : le dernier texte de Cadiot *Irréparable* (2023) est dédié au metteur en scène suisse-allemand, Christoph Marthaler, bien connu en France depuis qu'il a été artiste associé au Festival d'Avignon de 2010, qui mettra le texte en scène en France prochainement à la MC93.

D'autre part, lorsque Joël Pommerat accepte de s'engager en 2015 dans un travail théâtral avec des détenus de la prison d'Arles, une prison dont on sait qu'elle est réservée aux très longues peines et aux détenus particulièrement dangereux, il s'inscrit dans la démarche et le projet d'un détenu, Jean Ruimi, qui cherche à créer du lien. Pour leur premier spectacle, *Désordre d'un futur passé* (2015), Pommerat écrit — à partir de propositions de Ruimi — des rôles sur mesure pour des acteurs sans expérience de jeu, ni même de théâtre. Puis, avec la collaboration de Caroline Guiela Nguyen, la nouvelle directrice du TNS, ils choisissent, à trois voix, de réécrire *Marius* d'après Pagnol. Et depuis 2022, ils présentent *Amours (2)*, leur quatrième spectacle, une courte pièce patchwork dans laquelle il revisite une dizaine de saynètes issues de trois de ses œuvres emblématiques — *Cet enfant* (2006), *Cercles/ Fictions* (2010) et *La Réunification des deux Corées* (2013). Pour ce faire, Pommerat s'appuie sur une matière brute — le vécu de ses interprètes — pour insuffler vie à

⁸ On a pu voir la recréation de la pièce au Cent-Quatre Paris en février 2025.

ses histoires courtes faites d'amours filiales, de passions, de liens ténus, de rapports sociaux singuliers.

En dix ans, les relations entre le théâtre et les détenus se sont créées *crescendo*, chaque projet engageant un renouvellement de leur relation au texte. Et signe que le théâtre peut parfois agir sur le réel, c'est en homme libre que Jean Ruimi monte sur scène aujourd'hui, lui qui a par ailleurs été engagé comme acteur dans la compagnie de Pommerat.

Il est enfin à noter que Caroline Guiela Nguyen, en créant au TNS un *Centre des récits* (une première en France), prolonge son engagement en prison. Ce *Centre des récits* s'inscrit au sein du projet européen *Future Laboratory*⁹, réunissant douze institutions européennes du spectacle vivant pour travailler à l'émergence de nouveaux récits. En invitant des acteurs sociaux, souvent invisibilisés, à rejoindre son espace ou en allant sur leur terrain pour collecter des récits d'aujourd'hui, matériau indispensable à la création de demain, le théâtre revendique sa part de responsabilité dans la construction du lien social et politique qui lui incombe.

Si le terme *relationnel* a pu être employé par la critique littéraire avec des acceptions variées, il semble véritablement dire quelque chose des rapports que l'écriture — littéraire, dramatique, théâtrale — entretient avec notre monde et surtout des formes spécifiques qu'elle met en œuvre. Comme si l'art du présent qu'est le théâtre avait besoin de *se relier* au passé, à son histoire, à celle de ses agents. Comme si, plus que jamais, il y avait besoin de *relater* ce qui se joue dans ce monde qui, à maints égards, semble bien souvent nous échapper et manquer de récits collectifs ou fondateurs. Comme si initier des *relations* avec d'autres espaces (compris ici comme des terrains, des objets, des moyens...), fussent-ils parfois fort différents et même assez éloignés, permettait de renouer avec ce « je ne sais quoi » de notre humanité dont nous mesurons, aujourd'hui, de manière aiguë, la nécessité et la valeur. Il y aurait donc bien un « moment relationnel » du théâtre, qui en recompose les énergies à nouveaux frais, l'ouvre à d'autres horizons, d'autres questions, d'autres enjeux.

⁹ Dans le cadre des Projets de coopération du programme *Creative Europe 2021-2027* de l'Union européenne.

BIBLIOGRAPHIE

Barbérès Isabelle, « "Carte Noire nommée désir" à Avignon : les faits derrière la polémique », *Marianne*, 27 juillet 2023 ; également en ligne : <https://www.marianne.net/culture/spectacle-vivant/carte-noire-nommee-desir-a-avignon-derriere-la-polemique-une-rencontre-ratee-avec-le-public>.

Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

Cadiot Olivier, *Irréparable*, Paris, P.O.L, 2023.

Cadiot Olivier, *Médecine générale*, Paris, P.O.L, 2021.

Cadiot Olivier, *Le Colonel des Zouaves*, Paris, P.O.L, 1997.

Chaillon Rébecca, « Carte Noire comme désir », *Boudin Biguine Best of Banane*, Montreuil, L'Arche, coll. « Des Écrits pour la parole », 2023, p. 15-47.

Chaillou Stéphanie, *L'Homme incertain*, Paris, Noir sur Blanc, 2015.

Dilasser Marie, *Penthésilé-e-s Amazonomachie*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2021.

Disegni Silvia, « Présentation », *Francofonia*, 78, *Écrire avec les livres. Présences de la littérature française du passé dans les romans et récits contemporains*, 2020, p. 8.

Doumbia Eva, dialogue pour *Autophagies*, 17 juillet 2021, en ligne : <https://festival-avignon.com/fr/audiovisuel/dialogue-avec-eva-doumbia-pour-autophagies-84329>.

Galéa Claudine, *Un sentiment de vie*, Les Matelles, Espace 34, 2021.

Galéa Claudine, *Au bord*, Les Matelles, Espace 34, 2010.

Gefen Alexandre « Von der Autonomie zur Beziehung. Die Idee der Literatur im Wandel », *Deutsche Vierteljahrsschrift Literaturwissenschaft Geistesgeschichte*, n° 97, 2023, p. 965-972.

Gregorio Concita de, *Mi sa che fuori è primavera*, Milan, Feltrinelli, 2016.

Groupov, *Rwanda 94*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2002.

Lagarde Ludovic et March Florence, *Entretien. Quand la Littérature rencontre le théâtre*, Avignon, Éditions universitaires d'Avignon, 2011, p. 25.

Levey Sylvain, *Michelle doit-on t'en vouloir d'avoir fait un selfie à Auschwitz ?*, Montreuil, Éditions théâtrales jeunesse, 2017.

Louis Édouard, *Qui a tué mon père*, Paris, Seuil, 2019.

Macaigne Vincent, *Je suis un pays*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Théâtre », 2018.

Magnaudeix Mathieu, « Depuis Avignon, le "plaisir gâché" de Rébecca Chaillon et ses comédiennes », *Mediapart*, 29 novembre 2023, en ligne : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-et-idees/291123/depuis-avignon-le-plaisir-gache-de-rebecca-chaillon-et-ses-comediennes>.

Masson Jean-Yves, « De la traduction comme acte créateur : raisons et déraisons d'un déni », *META*, vol. 62, n° 3, *La traduction littéraire comme création*, dir. Laurence Belingard, Maryvonne Boisseau et Maïca Sanconie, 2017, p. 641 ; également en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2017-v62-n3-meta03512/1043954ar.pdf>. DOI : <https://doi.org/10.7202/1043954ar>.

Mouawad Wajdi, *Seuls*, Paris, Actes Sud, 2008.

Neveux Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019.

Plana Muriel, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-bois, Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2004.

Pommerat Joël, *Cendrillon*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 2013.

Pommerat Joël, propos recueillis par Christian Longchamp pour le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, 2011, en ligne : https://docs.google.com/document/d/1JdJUCnx8qgaeTOODv_EhayaiaYVxqH1/edit.

Pommerat Joël, *Les Marchands*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2006.

Richter Falk, *My Secret Garden*, Montreuil, L'Arche, 2010.

Ruffel David, « Une littérature contextuelle », *Littérature*, vol. 4, n° 160, 2010, p. 61-73 ; également en ligne : <https://doi.org/10.3917/litt.160.0061>.

Samoyault Tiphaine, *Traduction et Violence*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2020, p. 13.

Sarrazac Jean-Pierre, « Écritures dramatiques contemporaines : le jeu des possibles », dans Jean Florence et Marie-France Renard (dir.) *La Littérature. Réserve de sens, ouverture de possibles*, Bruxelles, PU Saint-Louis Bruxelles, 1999.

Viart Dominique, *Comment nommer la littérature contemporaine ?*, Fabula : Atelier de théorie littéraire, en ligne, 2019 : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine.

PLAN

- « Relationnel » ?
 - [Un terme rayonnant](#)
 - [Du relationnel sur la scène contemporaine](#)
- [Un théâtre en relations et de relations 3](#)
- [Quelques tensions spécifiques entre littérature et théâtre](#)

AUTEUR

Delphine Edy

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Strasbourg (ACCRA) — delphine.edy@gmail.com

Courriel : delphine.edy@gmail.com