



Écrire pour la scène et
l'audiovisuel
en Suisse romande

Le grand écart mental de l'auteur polymorphe

par Pierre-Louis Chantre

C'est un exercice qui, à première vue, relève de la simple gymnastique. Avoir écrit des pièces de théâtre puis se lancer dans l'écriture d'un scénario, avoir écrit pour le cinéma et se lancer dans les arts de la scène, passer de l'un à l'autre comme un clarinetiste se met à la trompette, quoi de plus légitime et de plus apparemment naturel ? La réalité démontre pourtant que, loin du seul changement de discipline, ce passage relève de la grande acrobatie. Plusieurs auteurs romands ont osé l'expérience, dans une direction ou dans l'autre. Parmi eux, certains l'ont vécu comme un choc d'une violence insoupçonnée, d'autres comme un soulagement inattendu. Tous l'ont ressenti comme s'ils voyageaient entre deux mondes si étrangers l'un à l'autre qu'ils en apparaissent presque ennemis.

Si proche, si loin

Il y a deux ans, **Olivier Chiacchiari**, auteur d'une quinzaine de pièces de théâtre, auréolé de plusieurs succès, se met au scénario de téléfilm avec l'atelier «Nous les Suisses». On le connaît pour la vivacité de ses dialogues, l'actualité de ses thèmes, sa langue directe. Tout au long de l'atelier, le Genevois se retrouve souvent «*complètement déconcerté*» par un processus d'écriture «*très contraignant*». Ses repères d'auteur sont bouleversés, son ego «*a énormément souffert*», sa productivité aussi. Alors qu'il est capable d'écrire trois pièces par année, voilà qu'il «*traîne*» son scénario pendant plus de deux ans: «*Ce n'est même pas encore terminé*», soupire-t-il aujourd'hui.



1957 Naissance à Lausanne
1996 Fonde l'enseignement du scénario à l'Ecole cantonale d'art de Lausanne
1998 Premier travail de dramaturge avec «La Cerisaie» d'Anton Tchekhov, mise en scène par Denis Maillefer
2000 Co-auteur d'«Azzurro» de Denis Rabaglia
2001 «Je suis le mari de***», première pièce de théâtre

Antoine Jaccoud

En 2000, Denis Rabaglia, déjà nanti du succès de son film *Azzurro*, commence l'écriture d'*Artemisia*, une pièce commandée par Expo.02. Basée sur le thème de l'absinthe, sa première pièce doit être montée par Robert Bouvier, directeur du Théâtre du Passage de Neuchâtel, metteur en scène et comédien reconnu, membre aussi du jury qui choisit l'auteur et son histoire lors d'un concours. Dès la remise du premier jet, «un mur d'incompréhension» se dresse entre le metteur en scène et l'auteur. Le premier rejette le travail du deuxième, qui décide alors de s'adjoindre un co-auteur, réécrit sa pièce de fond en comble. Mais tout au long de l'écriture, le désaccord empire, jusqu'au jour où l'auteur débarque avec un avocat pour arbitrer leur relation. L'aventure se terminera bien, les cœurs finiront par se réconcilier, mais l'auteur en garde encore un souvenir traumatisant.

Dans un registre moins ombrageux, l'expérience d'Emanuelle delle Piane n'en reste pas moins très contrastée. Après avoir subi des déboires décourageants avec la TSR, la Chaux-de-Fonnière vit son passage à l'écriture théâtrale avec un profond soulagement. Après s'être retirée de *Bigoudis*, sitcom dont elle a inventé le concept, elle écrit *Le Troir suivi de l'armoire*, sa première pièce de théâtre, puis l'envoie à Charles Joris, alors directeur du Théâtre Populaire Romand: «Il m'a dit: "N'y touche rien, je la monte." Ça m'a fait un grand bien à l'âme. C'est tellement rare, en télévision, qu'on accepte un texte sans rien dire. J'avais enfin l'impression de ne plus avoir à m'excuser d'être auteur.» Bientôt montée, la pièce tourne partout en Suisse romande avec un vif succès. Depuis, Emanuelle delle Piane a écrit une quinzaine de pièces, la plupart jouées en France ou en Suisse avec le même succès.

Antoine Jaccoud exprime le même genre de reconnaissance envers le théâtre. Organisateur du premier cours de scénario du Département audiovisuel (DAVI) de l'Ecole cantonale d'art de Lausanne, co-scénariste et consultant, ce Lausannois a construit un solide savoir d'analyste et de pédagogue lié au film. En tant que scénariste, il vit d'abord «plusieurs expériences malheureuses» avant de connaître enfin quelques expériences gratifiantes. Le théâtre sera bien moins revêché. En 1999, il livre *Je suis le mari de****, sa première pièce, au

metteur en scène Denis Maillefer (dont il est aussi le dramaturge attitré). Ce dernier monte le monologue avec un succès immédiat: «Le théâtre m'a comblé dit l'auteur, comme dramaturge d'abord, ensuite en me permettant d'être joué très vite.»

Dans un dernier registre plus équilibré, les aventures de Léa Fazer et Domenico Carli n'en restent pas moins empreintes de tourments. Malgré quelques échecs, la première a touché à tous les domaines avec un certain bonheur. Pour la TSR, elle a notamment écrit et dirigé la scénarisation de *Bigoudis* (après Emanuelle delle Piane) dont la longévité (trois ans) et le taux d'audience (45 %) sont exceptionnels dans la (il est vrai courte) histoire du sitcom romand. Pour le cinéma, elle vient de terminer un scénario dont l'écriture a été harmonieuse. Au théâtre, sa dernière pièce, *Porte de Montreuil*, s'est jouée pendant plus d'un an à Paris. Malgré tout, elle raconte que ces expériences ont représenté pour elle «un grand



1965 Naissance à Barletta (Italie)
1985 Adaptation théâtrale de «Merlin» de Michel Rio
2001 Ecriture de deux longs-métrages «Jentu» et «L'Erba del Pastore»
2002 Ecriture de la pièce de théâtre «C'est l'heure Léa»
2002-2003 Projet de série de 26 min pour la télévision

Domenico Carli

écart mental». Enfin, après une expérience de metteur en scène, d'acteur, d'auteur de théâtre et d'adaptateur longue de plus de douze ans, Domenico Carli s'est lancé dans le scénario avec «Nous les Suisses», en co-écriture avec Julien Sulser, jeune réalisateur issu du DAVI. Pas de souffrances excessives dans son cas, mais le sentiment tout de même d'avoir livré une forte bataille, pendant laquelle il a fallu veiller à «devancer les problèmes» et surtout, à «ne pas baisser les bras».

Les réactions de ces auteurs face à des arts que l'opinion commune – y compris chez les auteurs – estime généralement cousins, laissent cependant perplexes. Pourquoi les arts de la scène et de l'image, apparemment si proches, apparaissent-ils au contraire si éloignés? Parmi un faisceau de raisons circonstancielles, deux causes principales reviennent régulièrement dans la bouche de nos six aventuriers dramatiques. L'une tient à l'environnement du travail. L'autre aux principes dramaturgiques qui régissent aujourd'hui chaque écriture.

Des quasi-Copernic

Un auteur qui passe du théâtre au film ou l'inverse, change radicalement d'environnement de travail. Pour le cinéma comme pour la fiction télévision, le scénariste a affaire à un (souvent plusieurs) producteur, à un (parfois

plusieurs) responsable de la fiction d'un (ou de plusieurs) diffuseur et bien sûr, à (au moins) un réalisateur, soit à une multitude d'interlocuteurs dont le rôle consiste à demander une somme importante de modifications au scénario. Au théâtre, le nombre de personnes auquel l'auteur a affaire se monte généralement à un: le metteur en scène qui portera son texte sur les planches. Léa Fazer ajoute le directeur de théâtre, susceptible de venir «nous casser les pieds». Comparé au monde de l'audiovisuel, le théâtre bénéficie néanmoins, comme le dit Antoine Jaccoud, d'une «très grande simplicité de fonctionnement».

Les enjeux économiques expliquent largement cette différence. Le nombre d'intervenants reflète le nombre de participants au budget d'une production. Ils sont généralement nombreux dans le cinéma européen. Au théâtre, les pouvoirs publics sont souvent le seul financier. Cette situation change radicalement le travail de l'auteur polymorphe: «Le scénario est avant tout un objet pour séduire les producteurs», dit Olivier Chiacchiari. La multiplicité des partenaires oblige le scénariste à un travail d'écoute et de négociation très complexe, puis à un processus d'intégration de demandes qui obéissent à des logiques diverses, parfois contradictoires. Si un texte de théâtre peut aussi être le fruit d'une négociation, le très petit nombre d'intervenants rend le travail infiniment moins astreignant.

Le rôle et le statut de l'auteur change aussi de façon troublante d'un domaine à l'autre. Il est notoire que le scénariste passe le plus souvent dans l'ombre du réalisateur tandis que l'auteur de théâtre, que son texte soit ou non mutilé, est toujours clairement crédité de son travail. Mais le plus gros problème semble lié au flou que l'audiovisuel maintient souvent sur le rôle de l'auteur. Le plus souvent, ce dernier ne sait pas s'il doit donner son âme, ou avant tout un savoir-faire dramatique. Doit-il être l'accoucheur ou le servand des rêves d'autrui (le producteur, le réalisateur)? N'est-il qu'une simple boîte à idées? «La position du scénariste est la même que celle de l'architecte face à son client, dit Léa Fazer, si ce dernier veut une porte jaune, c'est le travail du premier de lui faire comprendre qu'elle serait mieux en vert. Mais s'il ne comprend pas, alors il faut la peindre en jaune.» Le rôle de l'auteur de théâtre est simple: il doit tout faire et tout donner. Celui du scénariste est mouvant: selon les cir-



1969 Naissance à Genève
1996 Création de «10 Le Livre des Machines» au Théâtre Saint-Gervais
1997 Création du «Drame» à la Comédie de Genève
1998 Adaptation théâtrale de «Sa majesté des mouches» de William Golding
2000 Ecriture d'un premier scénario «Marins d'eau douce» dans l'atelier «Nous les Suisses»

Olivier Chiacchiari

constances et les personnes qui le paient, son contrat sera clair ou au contraire encombré de malentendus. D'où un choc narcissique probable pour les aspirants au scénario, et un sentiment de valorisation grisant pour les autres: «Un scénariste égocentrique est un auteur mort, dit **Domenico Carli**, spécialement à la télévision. Moi, mon ego d'auteur, j'ai appris à le mettre à la poubelle.»

Cette dissemblance majeure a des répercussions manifestes sur la question de l'expression personnelle. Aujourd'hui, le théâtre exige que l'auteur lui livre son âme. C'est sa première raison d'être. Le téléfilm, souvent aussi le cinéma, se préoccupe d'abord du spectateur et de ses émotions. «*Mon métier, en tant que cinéaste, c'est la gestion des émotions du spectateur*», dit **Denis Rabaglia**. Passer de l'un à l'autre signifie donc effectuer une révolution quasi copernicienne. D'un côté, l'auteur est au centre et plonge en lui-même. De l'autre, il gravite autour du spectateur et se met au service d'un fantasme collectif. **Denis Rabaglia**, qui estime que «30 à 40 % du travail d'un auteur consiste à gérer les fantasmes des autres», ne doute «jamais» que sa patte d'auteur va s'y retrouver dans les deux arts. Mais il est le plus souvent metteur en scène de ses œuvres. Les autres ont plutôt le même sentiment qu'**Antoine Jaccoud**: «*En Suisse comme en Europe, un scénariste a très peu de chance de pouvoir s'exprimer pleinement. Le plus souvent, il est le nègre du réalisateur. Au théâtre, même si je suis toujours soucieux de rechercher la participation émotionnelle du spectateur, je n'ai jamais eu aucune limite à mes projets d'expression.*»

D'ombre et de clarté

Il semble cependant que l'effort d'adaptation d'un environnement de travail à l'autre n'est pas encore le plus déstabilisant dans l'affaire. Voilà maintenant longtemps que cinéma et télévision vivent sous l'empire d'un monde dramaturgique qu'on appelle, faute de mieux, le naturalisme. Dans cet univers, les personnages ont des noms, des âges, un niveau social et une psychologie bien définie. Leurs motivations sont claires, ils évoluent dans des lieux identifiables, ils parlent avec un langage proche de la réalité. Ils vivent enfin une histoire inscrite dans le temps et n'ont jamais conscience d'être observés. Pour une comédie, un polar, un drame social ou un film de science-fiction, la clarté des identités, des intentions, des conflits



Roland Vuilloz dans «Je suis le mari de***» d'Antoine Jaccoud

et de leurs enjeux est une exigence fondamentale. Elle contribue à donner un sentiment de réalité aux univers les plus imaginaires. Elle sert aussi à capter le spectateur en lui donnant des points de repère très accessibles.

Le théâtre européen a vécu sous l'influence du naturalisme de la fin du XIX^e siècle jusqu'à une bonne moitié du XX^e siècle.



Léa Fazer

1965 Naissance à Genève
1986-89 Formation de comédienne à l'école du TNS de Strasbourg
1996-99 Ecriture et direction scénaristique de «Bigoudis», sitcom pour la TSR
2001 Pièce de théâtre «Porte de Montreuil»
2002 Ecriture d'un premier scénario de cinéma «Voyage en Suisse»

cle. Mais depuis le début des années 1950, la scène (francophone surtout) a basculé sous la domination d'un monde dramaturgique où toutes les notions citées plus haut sont devenues caduques. Dans ce nouvel univers, seul subsiste le langage, qui évite toute clarté immédiate et tout effet miroir de la réalité. L'indéfini, l'énigmatique, le non-dit et l'absence de sens univoque y règnent en impératifs catégoriques, et la structure d'une pièce naît avant tout de l'association particulière des mots. C'est une dramaturgie qui se rapproche de la poésie, au sens littéraire et contemporain. Le son des mots est au moins aussi important, sinon plus, que leur sens. La fonction du théâtre est alors de toucher du



Denis Rabaglia

1966 Naissance à Martigny
1983 Premier film avec «Grossesse nerveuse», Prix Max Ophüls 1994.
2000 «Azzurro», Prix du Cinéma Suisse 2001
2000 Mise en scène de «Novecento» d'Alessandro Barrico
2002 Première pièce de théâtre «Artemisia», pour Expo. 02

doigt le noyau le plus obscur de l'âme humaine, le caractère insaisissable du texte répondant au caractère insaisissable de ce dont il s'approche.

On a expliqué cette révolution anti-naturaliste en disant que le théâtre, après les beaux-arts, a effectué sa grande crise de la représentation. Toujours est-il qu'aujourd'hui, les apparences font croire à maintes similitudes entre la dramaturgie du théâtre et des arts audiovisuels. Aujourd'hui, l'esprit du théâtre abstrait est entré dans les mœurs de la création théâtrale contemporaine dominante comme un réflexe dont on ne discute plus. Le culte toujours très présent des auteurs classiques, dont les œuvres se situent souvent au confluent de plusieurs dramaturgies, peut aussi faire croire que certaines notions dramatiques classiques – dont le naturalisme est issu – sont encore acceptables. Mais en réalité, les effets de la révolution abstraite dominent aujourd'hui profondément le paysage théâtral francophone. De même, il est manifeste qu'en Europe, les règles du naturalisme audiovisuel ne sont pas aussi conscientes et aussi maîtri-



Pierre Banderet et Antonio Gil-Martinez dans «Artemisia» de Denis Rabaglia et Ahmed Belbachir



Emanuelle delle Piane

1963 Naissance à La Chaux-de-Fonds
1996 Conception et écriture des premiers épisodes de «Bigoudis», sitcom pour la TSR.
1997 Première pièce de théâtre «Le tiroir suivi de l'armoire»
2000 Adaptation de «Heidi» de Johanna Spyri pour le Petit Théâtre de Lausanne
2000 Pièce de théâtre «La monstre»



sées qu'on voudrait le croire. En se lançant dans une discipline qu'il croit cousine, le scénariste ou le dramaturge entre donc très souvent sans le savoir dans un univers de règles dramatiques incompatibles avec les siennes. D'où un choc dramaturgique dont les effets sont d'autant plus troublants qu'il se produit inconsciemment.

Chacun à sa manière, tous les auteurs interrogés expriment cet abîme entre la scène et ses cousins: «Le théâtre est le lieu de la métaphore et de la convention, dit **Olivier Chiacchiari**. Au cinéma et à la télévision, on est en plein dans la réalité. Quand j'ai donné la première mouture de mon scénario, on m'a dit que c'était complètement abstrait. Et pendant l'écriture, on me répétait sans cesse: "Il faut que tu donnes à voir." Si un personnage entre dans l'histoire, il fallait que j'écrive comment il est habillé, de quelle voiture il descend, etc. Or moi, quand j'écris une pièce, j'entends tout et je ne vois rien. Un mot engendre un autre mot. Je suis débarrassé des contraintes de la réalité.» Avec son premier scénario, **Domenico Carli** a vécu une épreuve similaire: «A force de remarques, je me suis rendu compte qu'il fallait simplement être plus clair. On a alors rendu un script corrigé, très élagué, dont on était très déçu. Et là, on nous a dit: "C'est bien."» **Emanuelle delle Piane** décrit le phénomène avec une métaphore picturale: «Le théâtre livre une toile impressionniste au spectateur, qui fait le point lui-même sur une partie ou une autre de l'œuvre. Au cinéma et à la télévision, on nous donne une image toute nette et une paire de lunettes pour qu'on y voie clair tout de suite.»

Les transformations qu'a subis **Artemisia** pendant son écriture illustrent très concrètement cette tension. Dans la première version, la pièce obéit à la convention du quatrième mur, notion du théâtre naturaliste selon laquelle les personnages font comme si le public n'existait pas. Il se voit répondre que ce n'est pas du tout théâtral. Sous l'impulsion du metteur en scène, il ajoute alors un personnage qui devient central: la Fée Verte,

incarnation androgyne de l'absinthe, qui chante et s'adresse au public. Les dialogues étant aussi jugés trop quotidiens et trop minces, **Denis Rabaglia** s'adjoint le talent d'**Ahmed Belbachir**, qui se charge des chansons et de la théâtralisation de sa prose. Une expression comme «Dis donc, t'as du retard» devient «Je moisissais sur place». La pièce s'augmente aussi de répliques plus fournies: «Le metteur en scène et certains comédiens me disaient: ton texte est trop réaliste, ça manque de folie, on dirait du téléfilm. Ils voulaient aussi que je leur "donne du monologue". Dès que j'ai introduit la Fée Verte, on m'a dit: "Voilà, ça c'est du théâtre."»

Léa Fazer a un point de vue très lucide sur la question. D'abord violemment rejetée par les directeurs de théâtre (elle mettait trop de points d'exclamation dans ses dialogues), souvent rabrouée par les instances de subventions du Ministère de la culture français, (sa langue n'était «pas assez rugueuse»), la Genevoise de Paris avoue, avec **Porte de Montreuil**, avoir calibré sa dramaturgie en fonction des a priori du théâtre dominant: deux personnages assis sur deux chaises dans un espace vide. Cet artifice ne lui a pas apporté d'argent public, mais l'a conduite à créer une œuvre personnelle, «peut-être la première vraiment originale». Après avoir touché à tous les domaines, de la Revue Genevoise au théâtre abstrait, voilà son bilan: «La liberté d'auteur n'existe pas. Il y a juste des règles auxquelles il faut se plier. Les normes qui régissent le théâtre subventionné, le théâtre privé ou le cinéma sont aussi fortes que celles qui régissent la fiction télévision. Après, il y a des auteurs qui parviennent mieux à se conformer aux unes ou aux autres». Celui qui veut pratiquer le passage doit donc devenir, comme elle, «un monstre d'adaptabilité.»

Encore plus loin

Ces paroles désenchantées laissent dubitatif sur l'avenir de cet échangisme entre arts dramatiques. «Je suis convaincu que mon théâtre va progresser grâce à mes aventures

scénaristiques», dit **Olivier Chiacchiari**. Mais pour que le passage dépasse le fait de quelques obstinés prêts à toutes les acrobaties mentales, il faudrait que théâtre et audiovisuel opèrent un rapprochement. Le premier en sortant encore un peu plus de son culte de l'Insaississable. Le deuxième en acceptant un peu plus de mystère et en julant la peur qui le mine. L'écart actuel des pensées a pour effet de créer des milieux cloisonnés qui se parlent à peine: «Chaque milieu vit dans un grand désintérêt vis-à-vis de l'autre», dit **Domenico Carli**. Et même si un certain réalisme théâtral reconquiert maintenant un peu son droit de cité, la scène et l'audiovisuel prennent plutôt des directions qui les éloignent encore. Le théâtre d'avant-garde s'en va toujours plus vers l'esthétique du fragment et de la performance. Cinéma et télévision se dirigent toujours plus vers un naturalisme strict. Dommage. Les plus belles œuvres ne choisissent pas leur camp.

Pierre-Louis Chantre est critique théâtral et journaliste culturel à L'Hebdo.

Les Tirés à Part de la SSA sont des dossiers spéciaux de la Société Suisse des Auteurs, rue Centrale 12-14, Case postale 3893, 1002 Lausanne. Téléphone: 021 313 44 66. E-mail: feedback@ssa.ch.

