

La dramaturgie hors de la littérature

- [Être dramaturge, c'est l'art de contrarier l'amour](#)
- [Le lyrisme et le commentaire dans la dramaturgie](#)
- [L'utopie de mouvement](#)
- [Écrire la parole](#)
- [Les styles dramatiques dans le processus du vivant](#)

Être dramaturge, c'est l'art de contrarier l'amour

Être dramaturge, c'est accepter d'être la part de l'œuvre qui échappe à la dimension du présent mouvant.

Le dramaturge est cette pensée qui est actée depuis le passé et dans l'utopie de la représentation, à l'endroit où elles se confondent.

Le dramaturge est celui qui initie le projet théâtral. Il pense depuis les coulisses à représenter un mouvement entre les masques, à partir d'images figées. Il est la part pensante qui œuvre politiquement et culturellement dans le projet d'une représentation.

Dans ce constat, l'outil du dramaturge devient la pensée même.

Être la pensée même suggère être une entité littéraire. Mais la littérature est l'exercice de la pensée seule, et il y a au théâtre l'intention de faire du cor la source de la mezura, dans le mouvement des sinusoides. Le théâtre ne peut pas, d'un point de vue radical, se suffire à être de la littérature.

Un théâtre de théâtralités n'est pas un exercice littéraire.

La littérature émerge du langage. Elle est le langage travaillé pour la justesse de la pensée, et via les codes d'une culture dominante.

Le langage émerge du moment théâtral. Il est la transcription du mouvement invisible d'un corps vers la part sociale de l'être. Il est un commentaire qui informe sur les subjectivités, plus dans leurs interprétations que dans leur jòi réel.

Le langage amène le contexte de l'imaginaire depuis la musicalité d'un cor, il commente pour nourrir une perception d'une dimension sociale, pour propulser l'absurde dans l'intelligible.

Au théâtre plus que dans le réel, le langage est un commentaire qui n'a comme intérêt que de poser l'univers et le contexte que la dramaturgie habite.

Le dramaturge tente d'écrire des drames, et le drame, c'est l'histoire qui s'articule ineffablement dans les interactions invisibles.

Des êtres portés par leurs musicalités réagissent de façon singulière en organisant un ballet, un mouvement amoureux universel, vers une résolution. Cette résolution n'est pas une idée mais le creux d'une vague, promise à de nouveaux ressacs, de nouvelles perturbations. Ce qui anime le drame, ce n'est pas le scénario, c'est l'acteur. La mezura du jeu de l'acteur est ce qui donne du sens au drame. N'importe quel scénario peut être justifié par l'acteur, dans l'absurdité du vivant.

Lo jòi est ce courant lumineux qui colore les musicalités du monde et qui les intrique.

Toutes les histoires sont des histoires d'amour.

Le dramaturge qui prend le rôle de démiurge est un usurpateur inconscient. Il donne l'illusion d'avoir ordonné des événements de façon magistrale quand tout le mérite revient à
La nature du réel,
Sa capacité à résoudre par l'absurde dans
Les cors fusionnés d'un acteur.

Le dramaturge qui maîtrise le monde par le texte, s'entoure d'une structure conservatrice par essence. Il entretient l'inertie contenue dans sa langue, l'inertie contenue dans la logique pensive de sa culture.
S'il ne trouve pas une façon de faire du texte un prétexte plus qu'une ambition, il ne touchera pas à la poésie espérée.
Le texte dramatique pur est un canevas, inaudible au public, c'est un mouvement dont seule l'intention paraîtra sur scène, et grâce à l'acteur plus qu'à l'exercice littéraire.

Être dramaturge n'est pas être un auteur. Un théâtre vivant n'a besoin que de prétextes. Les prétextes sont l'image d'un contexte.
Le dramaturge offre une vision de l'invisible,
L'auteur donne une forme au jeu.

Le contexte est la source de l'esmai qui conditionne la musicalité de l'acteur.
La lucidité du dramaturge devient, dans le regard du public, l'identification musicale qui lui permettra de s'immerger qualitativement dans l'empathie
Depuis son esmai.

Le dramaturge est ce second rôle
Qui affecte le personnage en coulisse.
Il l'invite au jòi et lui suggère
Un imaginaire, une phantasia,
Un poème à trous,
Une fenêtre ouverte
Sur un monde à investir
Par l'expérience du vivant.

Être un second rôle, c'est aider l'autre personnage à exprimer théâtralement, par la puissance et la justesse, l'état confronté au contexte.

Être un second rôle, c'est prendre soin de pousser son partenaire à faire des propositions empathiques fortes, lisibles et nettes. C'est insuffler du jòi dans le cor de la relation.

La poésie est dans l'infini que le cor couvre, et qui n'a pas encore été trouvé par la pensée. Elle se cherche dans le corps mouvant. Au théâtre, elle se trouve dans l'acteur qui est la présence mouvante nécessaire et suffisante. Le dramaturge, s'il veut exister, doit trouver sa juste place, dans les coulisses, dans le même theatron que l'acteur en préparation.
Il initie une musicalité dans le corps de l'acteur parce que c'est cela qui génère le drame. La finalité d'une scène, d'une pièce, ne sera jamais rien d'autre que la trace d'un mouvement initié au début d'un moment théâtral.

La narration, parfois, demande une construction de la fiction par le commentaire. Le commentaire est une idée qui peut voiler le jeu jusqu'à sa disparition.

Le reste appartient à l'acteur et son public,
Dans la validation de leur communion.

Le dramaturge, dans son écriture, doit fuir la littérature qui empêche la justesse poétique. Il doit se tenir, invisible et musical, près de son personnage et vivre son contexte,
Puis laisser jaillir la parole juste, celle qui porte la voix.

L'art, la création, doit porter en soi la part de mystère qui nourrit le mouvant. Si l'art définit, fige, régule, contrôle, se suffit à représenter,
Il perd son pouvoir d'initier
Les utopies qui plongent les cors dans le mouvant de leur condition,
Et qui absolvent toutes les fatalités.

Le démiurge est dans l'avenir probable
Que lo jòi transforme en surprise
Et qui se nourrit d'un hasard
Jamais atteint.

Parce qu'elle réside plus dans l'acteur que dans le scénario,
Et parce que l'acteur est un cor d'intrication au monde,
Chaque histoire est une histoire d'amour.
L'amour comme mouvement,
Lo jòi comme l'amour,
C'est l'enjeu suffisant
à toute improvisation.

Le contexte, c'est ce qui contraint l'acteur à penser,
C'est ce qui fait de l'amour
Un jeu à résoudre
Par l'extériorité.

Colombine et Arlequin s'aiment, parce qu'ils partagent les mêmes joies.
Arlequin et Pulcinella s'aiment, parce que leurs musicalités résonnent en diapason.
Le Dottore et Brighella s'aiment, parce que leurs masques convexes et concaves s'emboîtent.
Hamlet et Claudius s'aiment, parce qu'ils dépendent l'un de l'autre.
Don Juan et le Démiurge s'aiment, parce qu'ils se comprennent mieux que personne.

Le lyrisme et le commentaire dans la dramaturgie

L'écriture dramatique est une écriture lyrique, d'un lyrisme organique qui dépasse le lyrisme littéraire.

Le lyrisme, c'est l'apparition del jòi.

La dramaturgie est la discipline artistique qui trouve son lyrisme hors d'elle, dans le jeu de l'acteur. Le dramaturge suggère le jeu.

Si le jeu n'est pas une suggestion mais une contrainte dramatique, l'acteur devient le porte-parole d'un projet d'un autre temps, il n'acte plus sa présence mais celle du dramaturge, à travers la trace fossile de son écriture.

Si le jeu est une contrainte dramatique plus qu'une liberté de l'acteur, l'acteur ne sert plus qu'à justifier une idée qui ne misait pas sur la théâtralité, mais qui voulait en être le cœur. L'acteur finit par être le représentant d'un auteur, son serviteur dont il fait le portrait dans l'invisible.

L'interaction devient une épreuve et la discipline artistique perd sa poésie la plus profonde.

Au plus profond de l'œuvre, il n'y aura rien d'autre à trouver qu'un auteur qui se sert de l'autorité des cors pour affirmer sa pensée.

Ce n'est plus un mouvement vivant, mais la représentation égotique d'un être absent.

Le dramaturge va chercher le lyrisme dans la confiance qu'il donne en l'acteur, seule entité capable de le produire concrètement. Le dramaturge va chercher son lyrisme dans un dialogue vivant avec ses acteurs.

L'écriture de théâtre invoque par le lyrisme, lo jòi que le contexte aura invité en mémoire seulement.

En dramaturgie, le lyrisme n'est pas littéraire, il est concrètement organique, par l'interaction des cors dans leur contexte rugueux.

Si un lyrisme s'invite dans un texte théâtral, par un chant qui se suffit à sa littérature, c'est un effet qui produit l'idée que le personnage est attaché à son érudition et qu'il ne peut rien traverser sans elle. C'est une attitude qui manque d'universalité, elle parle au nom d'une élite littéraire plus qu'au nom d'une théâtralité du vivant.

La dramaturgie, c'est l'agencement d'un monde rugueux qui met l'acteur en mouvement en invitant son jòi, sans le singer.

Une dramaturgie est un poème qui s'écrit au nom d'un monde qui demande, lui aussi, à être transformé par sa rencontre avec le vivant.

Le dramaturge n'est pas le démiurge, il le dévoile.

Le lyrisme est cet espace manifeste où un état d'intériorité jaillit hors de lui pour vibrer avec son cosmos. Pour le dramaturge, cette intériorité est une extériorité. Une extériorité onirique qui trouve un canal dans le cor de l'acteur, pour être mise dans la trace mouvante du geste.

Le lyrisme, c'est le jòi qui accueille le jeu. Il n'est pas le jeu. Il est le contexte organique qui accouche d'une mezura, puis de la pensée.

Il est le corps qui s'exprime dans sa propre langue et que la langue essaie de suivre.

Tous les états inconscients, tous les mouvements vivants, peuvent être lancés en dehors de l'organe pour imprégner l'invisible de sa matière vivante, c'est lo jòi qui voyage jusque dans l'inerte.

Lo jòi, c'est la matière première de l'acteur, pas son enjeu.

Lo jòi, c'est l'enjeu du dramaturge, pas sa matière.

Le lyrisme est l'enjeu du dramaturge. Il doit tourner autour comme on manque de planter un clou. L'acteur chante depuis le clou, le dramaturge chante le clou.

Le lyrisme, c'est ce qui invite une sensation, une phantasia, une musicalité, un sentiment, une émotion, avec laquelle il sera possible d'empathir. Il est la seule forme d'expression qui ne soit pas un commentaire.

Il est la trace même du mouvement du corps,

La trace del jòi

Pendant son apparition.

Le commentaire, c'est ce qui est dit, dans la panique, quand l'invisible ne peut être résolu par le geste, et qu'il ne reste plus que la pensée pour résoudre. Le commentaire n'engage aucun jeu, il l'éteint, l'aboutit dans son immaturité.

Le commentaire est une transposition de l'être dans la dimension de la pensée cartésienne et alexithymique, qui vient définir une réalité commune quand le réel est devenu trop dense pour fédérer les pensées.

Le commentaire

C'est le silence

Rendu insupportable à l'humanité

Quand celle-ci ne sait plus danser.

Dans un théâtre vivant, une idée reste mouvante. Elle change sans cesse de vérité et de référentiel. L'idée est la contrainte, une contrainte nécessairement mouvante, malmenée par son interaction avec les cors mouvants des acteurs. Cette contrainte n'est plus un obstacle. Elle n'est pas un objet dont on se débarrasse. Elle est une extériorité à résoudre

Comme un pied qui s'agace

Pour habiter le silence

D'un monde mis en tension.

L'écriture dramatique est cette écriture qui invite le lyrisme sans le jouer. Le dramaturge l'écrit, obstinément, sans jamais l'évoquer.

La dramaturgie est la forme lyrique d'une écriture qui prend le texte en prétexte, et qui désigne les mouvements invisibles sans les résoudre, en agençant les événements seulement, Et dans l'absolue confiance donnée aux acteurs pour jouer avec le texte comme on fait tomber un clou.

Le texte est l'objet, l'écriture est son mouvement.
L'acteur habite l'écriture, pas le texte.

L'écriture du dramaturge s'adresse au partenaire, l'acteur, pour lui suggérer l'endroit qu'il doit investir, l'endroit où le mystère est caché de tous, cet endroit où l'acteur doit révéler l'utopie que tout le monde espère.

C'est un simple canevas.
Dans l'absolu improvisé, il n'est que dans la technique de l'acteur à transformer ses affects en nouveaux événements, qui deviendront eux-mêmes de nouveaux affects
Jusqu'à ce même absurde formel et lyrique qui dirige nos vies.

L'acteur n'a plus qu'à jouer. Sa partition est enfin
Une sorcellerie.

L'utopie de mouvement

Pour mon humanité, l'utopie est la conséquence d'une trouvaille, d'un poème, d'une poésie. L'information trouvée poétiquement par un acteur trouve une forme et la rend disponible à la pensée. Une fois comprise dans le système de la pensée, l'information participe naturellement à la conception d'idées nouvelles, d'échanges transformés, et d'émotions actant de nouvelles traces, abstraites ou concrètes, qui préparent et accueillent sa réalisation, comme un avènement. L'utopie est le pouvoir d'une trace sur les musicalités du monde.

En politique, l'utopie est une construction idéologique et partisane, qui passe souvent outre les validations de la vérité et de la beauté pour investir les esprits dans sa forme utopique. C'est l'idée propagandée.

En science, le concept d'utopie existe. L'utopie se dissimule sous la forme d'une hypothèse qui construit les protocoles afin d'être validée par l'expérience, l'extériorité qui permettra à la trouvaille d'habiter les prochaines utopies.

Dans les arts, elle est une constituante spirituelle et métaphysique, qui se valide dans l'intériorité par la beauté, et qui ouvre de nouvelles perceptions d'un être ou d'une société.

La spiritualité émerge quand le cor accepte le mouvement d'intrication comme mouvement originel, et qu'il trouve dans son intériorité les mêmes mystères que dans son extériorité.

L'intériorité, plus subjective, permet alors une exploration plus mystique, mais plus dense, que ces autres référentiels sur les questions ontologiques.

Au théâtre, dans un monde mouvant, l'utopie est aussi, surtout, faite de mouvements. Quelques artistes y créent des images, mais structurellement le théâtre se nourrit, habite et génère essentiellement des représentations du mouvant. Historiquement, le théâtre est une discipline portée par le mystique.

La nature organique du jeu s'organise dans des contextes qui évoluent sans cesse. L'acteur permet à son public de faire les expériences émotionnelles face aux contextes contemporains sobres en corps. C'est une utopie dans l'invisible.

Le dramaturge peut fantasmer des contextes et les confronter à l'acteur. Ce sont là des utopies. L'acteur peut trouver de nouvelles musicalités par leurs densités, leurs couleurs, il peut innover l'amour dans la colère ou la surprise, le théâtre peut organiser des relations nouvelles, des interactions absurdes, des tragédies en chaîne ;

Toute trouvaille qui sera rendue enfin pensable dans sa mise en forme, par son apparition dans l'imprévu,

Sera propulsée dans le mouvement des utopies humaines.

Ce mouvement de l'utopie est d'une verticalité troublante.

Il est l'axe d'un solénoïde, dont l'hélice est la danse

D'un conflit amoureux entre une réalité figée et un réel mouvant,

Qui cherchent et trouvent la direction incommencée et infinie,

D'un démiurge cosmique qui nous aura laissé lo jòi
Comme seul indice.

Écrire la parole

Dans l'écriture d'un projet dramatique, le canevas s'impose comme format structurant suffisant. Parfois l'inspiration vient au dramaturge sous forme de mouvements, et c'est cela qui lui devient nécessaire de préciser dans l'écriture. L'esmai et le talan sont les propos d'un dramaturge. La parole est une inspiration. Elle est sourcée d'une phantasia transductée d'un pantais, et nourrie par les affects. La parole est une adresse. Elle naît d'une nécessité à transmettre un état, et l'idée qui en découle.

La parole est une intériorité qui cherche sa trace. Par la voix, elle acte dans le monde physique et concret. Par le mot, elle acte dans son humanité. La parole tient aussi cette dualité qui en fait une forme et une musicalité.

Ainsi le texte littéraire peut servir de support pour une voix qui jaillit d'un cor. La littérature est une technique de mezura plus que de précision. Écrire un dialogue, un monologue ou une pièce entière n'est pas un exercice littéraire mais une immersion dans les visions de son cor. C'est ainsi que l'on trouve les singularités stylistiques des paroles dramatiques. Ces singularités font une base solide pour le dramaturge, mais aussi une technique fiable pour l'acteur et l'improvisateur.

Le dialogue

Le dialogue est une négociation musicale de deux cors qui cherchent une résonance, une entente qui organise deux personnages dans une question commune. C'est une résonance de deux esmais dans la recherche d'un talan commun.

Cette question peut être une question littérale et formulée, et elle peut aussi être une question abstraite et ontologique, une question qui reste à définir, Dans tous les cas elle est l'enjeu qui justifie le dialogue. C'est une entente qui peut se résoudre par l'absurde, dans cette même logique qui, parfois, oblige un personnage tragique à s'améliorer par la mort. Le dialogue est une harmonisation des expériences musicales des cors, par l'échange d'informations colorées par le lyrisme des voix. Ici la théâtralité se trouve dans un choix d'expressions imagées, sourcées depuis le cor à rebours de la phantasia, nourries d'émotions et de sensations qui invitent la participation du public dans son empathie. Les acteurs du dialogue éprouvent leur confrontation. Ils cherchent à fédérer, fusionner leurs cors de musicalités.

Hors littérature, le dialogue peut aussi être une résonance des cors par les regards, à cet endroit où le verbe est plus qu'accessoire, jusqu'au décalage. Ici le lyrisme est essentiellement soutenu par

le jeu des acteurs, leurs voix, leurs attitudes, leurs gestes qui se cherchent et se répondent dans l'ineffable.

C'est ici que le théâtre est le plus spectaculaire dans le sens où le corps reste le principal référentiel du dialogue. Le dramaturge a beaucoup à gagner à trouver ce mouvement dans ses drames, si

Comme ses acteurs,

Il suggère plus qu'il ne montre.

La tirade

La tirade est l'élément du dialogue où un personnage étend sa parole dans un espace suffisamment grand pour qu'elle trahisse un mouvement d'intériorité dans ses variations. Elle s'impose quand le personnage cherche une empathie, et que cette empathie est nécessaire au dialogue, quand la parole est débordée par une intensité ou une subtilité ineffable qui demande l'épanchement d'un rythme vocal ou pensif.

La tirade est nécessairement lyrique, dans l'idéal hypnotique, car elle veut positionner l'auditeur et le public dans une musicalité précise du cor.

Le monologue

Le monologue est une parole destinée à l'intimité, mais qui sort du cor la question, le cossir, dont le public a besoin. Le monologue est un discours à soi-même qui par essence est ineffable. Il est l'image d'une harmonisation de l'esmai vers la pensée. La pensée devrait être son aboutissement, non son mouvement. C'est en cela que le monologue est surréaliste. Il existe en aval de la pensée et pourtant ici il est pensé.

Là où le cor ne peut pas parler, l'acteur s'épanche dans le dicible pour éclairer la seule perception du public.

Le monologue n'est pas une adresse, pas directement. Il est une réflexion offerte au regard du public. Le monologue ne doit son extériorisation qu'à la présence du public.

Le monologue est aussi une négociation. Il est une négociation dans la dichotomie de l'être entre son cor et sa coindeta, son ego, sa pensée, sa part sociale. Puis il est sa part sociale qui se confronte à son tour à sa part intime. Dans l'échange, l'être crée un rythme qui s'amplifie, dans l'idéal théâtral, jusqu'au talan, jusqu'à l'émotion.

Le cor ne pense pas, c'est notre humanité qui nous pense.

Le monologue est une réflexion qui prend la forme d'une pensée. C'est une tricherie aussi belle que la poésie littéraire.

Pour l'acteur, c'est une réflexion intime emmenée jusqu'à sa floraison, c'est une sinusoïde qui s'amplifie jusqu'à la saturation et son acte.

La voix nue

La voix nue, le cri, l'onomatopée, le silence,
Restent le cor du texte.

Aucun poème littéraire n'a de sens sans les rires, les gargouillements, les râles qui l'habitent,
Et qu'il propulse vers la pensée,
Dans le verbe indicateur.

Les styles dramatiques dans le processus du vivant

Le processus du vivant est un modèle qui m'aide à former un comédien.

Son universalité est puisée dans l'ensemble du vivant, dans un simple tenseur fait de mouvements plus que dans l'équation complexe d'idées inappropriées.

Le vivant est un tissu de cors intriqués par lo jòi où chaque organe se transforme par la musicalité d'un lieu, depuis sa perception jusqu'à sa réaction émotionnelle, qu'elle soit une griffure ou une floraison.

C'est un processus qui s'est transposé en cascade dans l'arborescence fractale des solénoïdes dimensionnels. Dans ce tissu, chaque chose s'incorpore au mouvement quand elle est en mesure d'être affectée et de manifester sa présence en affectant à son tour.

C'est ainsi que le corps, qui a surgi du vivant, a de la même manière vu surgir en lui un cor invisible, où tout est encore lié, et dont parfois la pensée en est la trace, n'en est qu'une trace. Cette même pensée qui donne du sens à nos histoires, dans la recherche d'un canevas qui serait une réponse face à l'ineffable.

Dans cette question éternelle, qui n'a d'issue que dans l'abandon de la pensée régaliennne, L'être pensant a pu sentir les mouvements qu'il était en mesure de reconnaître quand il s'est accroché à son corps plus qu'à son cor. L'être pensant a pu sentir ses propres mouvements hors intrication. L'être pensant de mon humanité sent ses propres mouvements qu'il transpose dans ses narrations collectives.

Il voit ses propres mouvements quand il observe autour de lui pour s'affecter d'objets et d'idées, là où tout n'est que mouvements.

Il voit ses propres mouvements quand ceux-ci s'imposent à lui dans une question mystique apportée par une présence sourde, et que la pensée interprète en narrations mystérieuses.

Cette question, dont la réponse est donnée par lo jòi, suit les mouvements des cors qui inspirent les intuitions d'un réel plus riche que notre réalité.

Chaque trouvaille qui émerge d'une pensée abîmée par un cor est une trace du réel.

Repérer ces trouvailles, omniprésentes, c'est être poète.

C'est ainsi que le processus du vivant participe aussi au mécanisme de nos récits, à la manière d'une mythologie, surcouche culturelle d'un animisme plus ancien et trouvé dans le cor archaïque.

Ainsi une histoire sans affect, métaphorisée en un grand désert, invite ses sujets isolés à grandir dans leurs intériorités et leurs rêveries sauvages ;

Ainsi une histoire qui perçoit sans musicaliser, et qui finit par se résoudre par la volonté devient l'image de la performance humaine et de sa volonté ;

Ainsi une histoire qui passe outre les sentiments complexes et mouvants, outre la nature musicale des réminiscences, qui génère des émotions directement depuis le corps perceptif devient un style burlesque ;

Ainsi une histoire qui prend la musicalité du monde sans en faire découler ni émotion ni trace parce qu'elle est elle-même la trace et le prétexte, devient un documentaire, un journal d'information ;
Et ainsi une histoire qui ne génère pas la trace de ses émotions, mais qui érige l'émotion comme finalité suffisante, devient le mouvement d'une tragédie qui transforme ses sentiments en boucles, organisant la fatalité dans une boucle infinie.

Le vivant, quand il est abordé dans son mouvement et non dans l'idée, est une sensation ineffable, mais intelligible parce qu'il se trouve dans chacune de nos subjectivités.

Quand le vivant est abordé dans l'idée plus que dans son mouvement, il crée les histoires qui sont en mesure de révéler sa source, et par les abstractions singulières de la pensée qui l'a invité.

Tant d'abstractions à initier, tant d'histoires à croiser dans des interactions de réalités abîmées d'incarnations, tant de personnages variés à confronter entre eux et dans leurs humanités,
Qui restent à trouver, à adapter et à jouer
Pour nos utopies à venir.