Acta fabula
Revue des parutions
vol. 18, n° 8, Octobre 2017
Les Conditions du théâtre : un état de la recherche
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.10435

« Pour en finir avec l'œuvre d'art total(e) ? »

Florence Fix

Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois : Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2004, 256 p.

Pour citer cet article

Florence Fix, « « Pour en finir avec l'œuvre d'art total(e) ? » », Acta fabula, vol. 18, n° 8, « Les Conditions du théâtre : un état de la recherche », Octobre 2017, URL : https://www.fabula.org/revue/document10435.php, article mis en ligne le 23 Septembre 2017, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.10435

Ce document a été généré automatiquement le 30 Avril 2025

« Pour en finir avec l'œuvre d'art total(e) ? »

Florence Fix

Hybridation, échanges, métissages, formes mixtes, intermédialité : les appellations abondent pour désigner les interactions et dialogues entre les arts. Historiquement, dès la reprise de l'*ut pictura poesis* d'Horace à la Renaissance puis sa contestation par Lessing, ce processus de transfert et de correspondances se trouve lié à une échelle de valeurs dont le récepteur est la mesure : en termes d'efficacité du contenu et de l'émotion provoquée, il s'agit de déterminer, qui du verbe ou de l'autre art sollicité convainc le mieux. La démarche critique qui prend pour objet premier des arts verbaux et des modèles narratifs, relevant ainsi d'un « comment dire », a pour prolégomènes implicites une hiérarchie qui s'établit soit aux dépens des autres formes d'art ou d'expression, soit en leur concédant une défaillance : la peinture viendrait montrer ce que la prose ne parvient pas complètement à décrire, les moments musicaux d'un film seraient reçus comme supplétifs, etc. Bref dans l'histoire des relations entre textes et arts, la réception d'œuvres hybrides peine à se départir de deux formes au moins de soupçon : celui porté aux limites du langage (tout recours à une autre forme d'expression que le texte comblerait ses apories supposées), celui lié aux hégémonies de la littéralité (qui relèguerait les autres arts à la fonction d'illustration, d'accompagnement ou d'assentiment).

Même quand le point de vue adopté est formel et structurel, force est de constater qu'il trouve son ancrage dans une perspective moderniste et textocentrée, c'est-à-dire dans une façon d'envisager davantage la réception critique, à partir du xvii^{e} siècle, que les phénomènes de production : dès lors que la façon de penser les arts se trouve captive d'une hiérarchie et d'une représentation pyramidale, les collaborations entre plusieurs arts se trouvent envisagées non comme complémentarité ou émulation voulue par l'artiste, mais comme émanant de quelque incomplétude de l'une ou l'autre des formes d'expression, nécessitant l'agrégation de leurs moyens, et répondant en outre à quelque attente de publics friands de surenchère, de tension et d'accumulation. On ne saurait alors plus considérer les arts autrement qu'en concurrence : par exemple, « la romanisation du drame » théorisée par Mikhaïl Bakhtine « rendrait compte de l'*influence libératrice* du roman sur le théâtre[1] » et l'insertion de dispositifs vidéos, comme le dit encore

[1] Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2004, p. 26. C'est l'auteur qui souligne.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

souvent la critique journalistique quand ce ne sont pas les feuilles de salle et les programmes rédigés par les metteurs en scène, répondrait à une nécessité d'actualiser le propos, de le mettre au goût du jour, de prendre compte des possibilités techniques offertes par les circonstances. Dans le cadre de la réflexion sur les emprunts entre les arts, la déploration (ou le fantasme) de quelque défaillance, de « l'irreprésentable » n'est jamais loin : pour « bien dire » et « tout dire », il faudrait s'y mettre à plusieurs, et convoquer tous les arts, faute d'y parvenir par un seul.

En ce qui concerne l'adaptation au théâtre, de nombreuses études existent, qui traitent d'une relation singulière, le plus souvent de deux formes d'art à une époque particulière, ce qui est d'ailleurs le gage d'une contextualisation des enjeux permettant justement d'échapper aux démons de l'irreprésentable[2]. Dans le même ordre d'idées, à propos de la capacité du théâtre, ou de certains auteurs dramatiques et metteurs en scène, à s'épancher vers d'autres arts, on consultera le n° 13 de la revue *Registres* (Paris, 2008), *Théâtre et interdisciplinarité*, sous la direction de Catherine Naugrette[3] et le *Hors-Série* n° 4, *Écrire pour le théâtre aujourd'hui* sous la direction de Catherine Naugrette et de Joseph Danan[4]. Il n'en demeure pas moins que les termes « hybridation », « métissage », « interdisciplinarité », « transdisciplinarité » souffrent d'un régime de visibilité accru par leur usage récurrent voire inflationniste dans les propos de metteurs en scène ou de journalistes dès lors qu'il est question de plusieurs formes d'expression : si l'assemblage des arts sature la mise en scène et sa critique aujourd'hui, qui, à revers, en appelle parfois au rêve de l'œuvre autonome, c'est au risque de la « manipulation sémiotique » exposée par Isabelle Barbéris parmi les mythes des arts de la scène dans *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies* :

> Alors que la tradition de l'*ut pictura* incitait aux passages (et certainement, bien qu'elle repose sur un présupposé de séparation, à leur émulation), le formalisme autonomiste laisse l'artiste seul face à son intention de développer son art en tant que forme pure. L'imaginaire autonomiste se greffe sur la réalité concrète de l'idéologie libérale, la séparation et la différenciation des champs et des territoires symboliques, ce par quoi elle rejoint une autre forme d'hétéronomie implicite. Il s'en nourrit afin de produire un discours nostalgique de l'unité, discours dans lequel il trouve sa justification propre[5].

2 Véronique Lochert et Clothilde Thouret (dir.), *Jeux d'influence. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières* ; Yannick Hoffert et Lucie Kempf (dir.), *Le Théâtre au cinéma. Adaptation, transposition, hybridation* ; Florence Naugrette et Marianne Bouchardon (dir.), *La Poésie dans les écritures dramatiques contemporaines*, pour ne donner que quelques exemples.

3 *Registres*, n° 13, *Théâtre et interdisciplinarité*, dir. Catherine Naugrette, 2008.

4 *Registres*,hors série n° 4, *Écrire pour le théâtre aujourd'hui. Modèles de la représentation et modèles de l'art*, dir.Catherine Naugrette et Joseph Danan, 2015.

5 Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, PUF, coll. « Intervention philosophique », 2010, p. 163.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La théâtralité comme désir de théâtre

Dans ce contexte, l'ouvrage proposé par Muriel Plana en 2004 *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts* ouvre des perspectives dynamisantes. Il s'agit d'un manuel qui pose des définitions (adaptation, dramatisation, transposition), des repères en histoire littéraire et histoire des spectacles (avec des exemples d'expériences, d'échecs ou de tentations), ainsi que des exercices à destination des étudiants (sujets de débats et de dissertation, analyses d'exemples). Cette base théorique a eu des suites expérimentales concrètes, conformément à son appel à la plurivocalité, par la publication d'actes de colloques en 2010, *Les Relations musique-théâtre : du désir au modèle*, dans lesquels M. Plana et Frédéric Sounac ont réuni des chercheurs analysant ce type d'objets et de contaminations[6]. Sans contester qu'il est certaines relations privilégiées (adaptations), d'autres plus contraintes pour des raisons circonstancielles, matérielles, etc., qu'on ne saurait non plus écarter les motifs économiques, idéologiques, esthétiques qui accompagnent certains rapprochements, le volume collectif aborde la circulation entre les arts comme autant de dispositifs narratifs possibles et non comme des aboutissements, refusant ainsi la notion d'art total autant que toute posture essentialiste.

Si les articles réunis sont des études monographiques, l'introduction poursuit la théorie proposée et a ceci de stimulant que, sans contester la célèbre formule d'Antoine Vitez « faire du théâtre de tout », elle envisage les propositions de spectacles pluridisciplinaires, et, partant, le théâtralisable, « évidemment en se refusant à établir une quelconque hiérarchie[7] », congédiant (enfin) les querelles liées à l'*ut pictura poesis* et les lectures d'arts rivaux. Ces deux volumes déjà anciens mais fondamentaux rappellent qu'historiquement ces arts connaissent une souplesse initiale, vivifiée notamment au xviii^{e} siècle[8], contrariée par les normes et les catégories inspirées d'une « interprétation abusive de la *Poétique* d'Aristote[9] ». Aussi conviendrait-il de mettre davantage en perspective les conditions de réception critique (qui établissent des hiérarchies et mesurent la qualité de l'œuvre à sa capacité à assimiler, intégrer les différences entre les arts et méjugent celles qui volontairement ou non s'y dérobent) et les conditions de production : un auteur qui fait appel à la musique ou à la danse ne se situe pas uniformément dans une posture d'incapacité verbale ou narrative. Avoir envie d'autre chose que de mots n'engage rien d'autre qu'une théâtralité, non au sens d'obéissance à une

6 Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Les Relations musique-théâtre : du désir au modèle*,Paris, L'Harmattan, 2010.

7 Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, *op. cit.*, p. 3.

8 *Ibid.*, p. 10.

9 *Ibid.*, p. 11.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

transposition scénique espérée, mais à l'expression de ce désir : « *La théâtralité du texte* n'est autre que le désir de théâtre qui s'y exprime, la trace d'un appel au jeu et à la mise en scène[10] ». Ainsi par exemple nombre de textes de Claudel ou de Vauthier envoient des signes du côté de la musique sans que ce geste ne doive être compris comme abandon d'autorité auctoriale, appel à un metteur en scène ou à un musicien : ne s'y déploierait qu'un désir, parfois un fantasme (chez des auteurs qui ne sont pas eux-mêmes musiciens), une « idée de » musique. La « théâtralité » ainsi comprise ne convoquerait donc pas systématiquement une mise en scène et n'inviterait pas à juger de la qualité du texte en fonction de sa capacité à l'adaptation scénique : elle pourrait rester, au cœur de l'écriture, un signe, un geste vers le théâtre sans s'énoncer comme appel à l'aide.

Cette approche à large empan considère que même le terme de « complémentarité » entre les arts suppose un espace initialement laissé vacant, une opportunité qui n'est jamais loin de la défaillance : besoin d'autres arts pour être « complet », donc en attente de finitude, de finition et d'achèvement ; c'est pourquoi le rêve wagnérien de l'œuvre d'art totale porte toujours selon M. Plana le germe de conflits et de comparaisons peu flatteuses. Dans cette perspective qui réévalue la place de Wagner dans l'histoire des spectacles alliant différents arts, l'approche de l'auteur affirme que la proximité de ceux-ci, qu'elle soit « influence, attirance, interaction, réécriture, adaptation ou passage de l'un à l'autre[11] » modifie leur identité ou plutôt leur identification et congédie le fantasme de la quête douloureuse ou dévalorisante de complétude. Elle lui préfère le terme de *désir* et pose ainsi que

> les arts, peuvent, comme les êtres, supposer leur incomplétude et aspirer à l'autre afin d'atteindre une forme de plénitude, une plénitude hybride, métissée, « moderne », qui se refuse, paradoxalement, à la synthèse, à la pureté et à la perfection identitaire[12].

Cela rejoint certaines des hypothèses posées par des théoriciens de la transfictionnalité comme Richard Saint-Gelais, qui dans l'introduction au volume *La Fiction, suite et variations* estime que celle-ci « travaille l'identité de l'intérieur, en proposant des entités qui ne sont ni tout à fait autres, ni tout à fait mêmes[13] », ou encore la « comparaison différentielle[14] » abordée par Ute Heidmann en tant que démarche d'approche de ces objets. Si l'on peut admettre que l'attrait pour un autre

10 *Ibid.*, p. 24.

11 *Ibid.*, p. 3.

12 Muriel Plana, « Introduction : Du désir au modèle », dans Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Les Relations musique-théâtre : du désir au modèle*, *op. cit*., p. 9.

13 Richard Saint-Gelais, « Contours de la transfictionnalité », dans Richard Saint-Gelais et René Audet (dir.), *La Fiction, suites et variations*, Montréal, Nota Bene, Rennes, PUR, 2007, p. 7.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

art se fonde parfois sur une « haine de soi[15] », une envie, un aveu de déficience qui se réinvestit en idéalisation d'un autre art, voire en envie de réformation par l'autre, en nostalgie, en fantasme, une axiologie positive (émulation, curiosité) existe aussi, mais l'une comme l'autre de ces démarches peuvent être étudiées, selon M. Plana, par une approche qui se nourrit justement de ces rêves de l'autre, aussi faussés soient-ils, sans les recevoir comme l'absorption d'un art par l'autre. D'où la réticence exprimée envers les appellations génériques totalisantes et le recours plus récemment à la notion d'« esthétique queer » pour qualifier des gestes artistiques transmédiaux.

Restituer la contradiction & l'aléatoire

Il en découle que la quête de l'autre ainsi constituée n'a pas, selon l'hypothèse portée par M. Plana, pour but un mélange homogène voire une fusion des arts, mais un entretien, une conversation, un échange, où l'un et l'autre des arts en présence resteraient identifiables, une composition dans laquelle l'hétérogénéité des composantes resterait visible, rejoignant en cela certaines installations et performances de l'art contemporain où le geste du danseur, par exemple, ne cherche pas à illustrer la collection d'un musée ou à se fondre dans son espace d'exposition, mais à conserver sa propre identité et dynamique ; s'élaborant sous forme de variations de modalités diverses, frictions, commotions, l'aspiration à l'altérité s'affirmerait en même temps comme permanence de l'irréductible. Envisager un spectacle en considérant que la fusion n'aura pas lieu, c'est conserver ouverts tous les possibles d'une rencontre dialogique : tout est théâtralisable, mais dans ce mouvement le théâtre demeure visible et le « tout » qui s'y adjoint conserve également ses caractéristiques premières. Cette collusion, Bernard Dort, dans ses premiers travaux sur la représentation émancipée, l'envisage comme un « combat qui se livre, c'est une contradiction qui se déploie devant nous spectateurs. » « Il ne s'agit plus de savoir qui l'emporte sur l'autre, du texte ou de la scène[16] », mais de

14 Ute Heidmann et Jean-Michel Adam (dir.), *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier…*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le xviie siècle », 2010. Dans l'introduction générale, les deux coordinateurs du volume posent que « la généricité […] est inséparable de la variation du *système de genres* d'une époque ou d'un groupe social. Dans cette optique, il est moins question de classer un texte dans un genre comme "le conte" que de mettre en évidence "les tensions génériques" qui le traversent » (p.19). Dans l'introduction à la première partie, Ute Heidman propose de mettre en œuvre « une méthode d'analyse comparative, différentielle et "non universalisante" » (p.33), plaidant pour un « dialogue intertextuel » plutôt que pour une intertextualité qui a tendance à ne se concevoir que « sur le mode de l'*influence* et de l'*emprunt* », (p.37). Les auteurs soulignent.

15 Muriel Plana, « Introduction: Du désir au modèle », art.cit., p. 19.

16 Bernard Dort, « La représentation émancipée », dans Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Hurtebise, coll. « Brèches », 1985, p. 70.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

restituer de l'aléatoire par l'inscription d'un autre art dans un spectacle qui est aussi un espace d'accueil.

La proposition est dynamique également en termes de modèle narratif de spectacle : car la tension maintenue entre les arts sollicités, aucun ne cédant à l'autre, congédiant ainsi tout principe de rivalité ou de subordination, autorise une émulation permanente, voire quelque chose de ce goût de l'énigme et de l'humour qui fait s'hybrider roman policier, fiction politique, récit de soi et arts plastiques dans les romans de Jean Echenoz, Éric Chevillard ou Yves Ravey, sans jamais céder à la tentation du choix et de la détermination d'une forme d'écriture aux dépens d'une autre. Aussi la formule envisagée s'élaborant comme « dialogue amoureux, rugueux, problématique et inachevé[17] » congédie-t-elle le fantasme d'art total, de fusion, d'assimilation ou de synthèse. Au contraire, il s'agit de conserver les aspérités, les tensions, les différences, ce qui aboutit au concept d'impureté conservée et revendiquée : pas d'annexion ni de lissage, mais une « rencontre respectueuse[18] » dans laquelle chacun des apports artistiques reste perceptible, visible et lisible. Le modèle est donc dialogique, c'est-à-dire d'énonciation et non de genre (d'où la problématisation des appellations comme « théâtre musical », comme contre-modèle esthétique et politique d'un modèle opératique hégémonique d'héritage wagnérien, etc.). À la totalité « idéologiquement suspecte[19] », le concept d'art total étant perçu là comme totalisant voire totalitaire, est préférée une esthétique de la composition. Irruption du verbal dans le spectacle musical, recours à l'écran de cinéma dans le théâtre vivant, altération du rituel du récital pianistique par un danseur, investissement de territoires patrimoniaux, musées, monuments, par des installations ou des performances constituent ainsi des exemples de ces contaminations consenties qui envisagent autant ce que le désir d'un art fait à l'autre et à lui-même que le modèle qui préside parfois à, ou prolonge, ce désir (« le texte comme partition », par exemple[20].) Ne nous y trompons pas toutefois : la surenchère de dispositifs vidéo, de musique acousmatique ou de gestes dansés sur la scène contemporaine peut laisser songeur et parfois agacer. Confronté au risque de l'effet sans cause, le désir de théâtralité, pour être opérant (voire politique, comme l'estime M. Plana) ne doit pas se lisser en envie ou en effet de mode, quand ce n'est pas en consentement aux circonstances, à un appel d'offres « pluridisplinaire » dont sont friandes certaines institutions de soutien financier ou matériel. Le risque de l'inflation[21], du modèle à son tour prescriptif et stérilisant,

17 Muriel Plana, « Introduction : Du désir au modèle », art.cit., p. 11.

18 *Ibid.*, p. 12.

19 *Ibid.*, p. 11.

20 À propos duquel on consultera pour ce qui est de l'usage du terme dans des arts non-musicaux, Julie Sermon et Yvane Chapuis (dir.),*Partitions(s)-Objet et concept des pratiques scéniques (20e-21e siècles)*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Nouvelles scènes/Manufacture », 2016.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

existe aussi : il n'est espérons-le que le corollaire médiocre à un environnement de pensée stimulant.

***

La réflexion ainsi amorcée sur le désir et le modèle a donné lieu à de nombreuses thèses récentes portant sur des corpus associant arts du spectacle et littérature. Elle pose que si l'aspiration à l'autre art reste « à l'état de *désir* », elle demeure intérieure, « fissurant sa forme et la rendant hétérogène à elle-même », « mais ce désir peut également s'élever jusqu'à la *modélisation*, en donnant à la forme théâtrale, par exemple, un modèle extrinsèque donné, idéal, en l'occurrence musical[22] ». Ce désir ne se construit pas sans fantasmes ni stéréotypes : ainsi le mouvement vers la musique est-il souvent déterminé par un fantasme idéalisant de perfection supposée[23] quand l'envie de théâtre est plus floue, convoyant désir de théâtralité, geste de monstration et de visibilité d'un art réputé plus spectaculaire. Quoi qu'il en soit, les traces, les empreintes de l'autre art restent visibles, qu'elles soient développées sur la scène ou rêvées en modèle idéal de création. C'est là une façon de redynamiser, sans les essentialiser, les gestes créatifs circulant entre arts verbaux et non verbaux, ouvrant de ce fait des débats et analyses qui se sont beaucoup cloisonnés à des occurrences et relations particulières entre arts ou genres (théâtre et poésie ; théâtre et cinéma ; théâtre et musique ; théâtre et roman).

21 Ce risque n'est pas propre au théâtre et les modalités du pluriartistique, de l'intermédial et du plurimédial ont bénéficié autant d'une réflexion d'ampleur internationale que souffert de la disparité de leur usage ; dans *Intermédialités*, Caroline Fischer remarque ainsi par exemple que « l'utilisation inflationniste du terme *intermédialité* [...] va de pair avec des définitions plutôt vagues et protéiformes, dues aussi au nombre de disciplines et d'objets auxquels elles l'appliquent. » (Caroline Fischer, « *Intermedia* et intermédialité », dans Caroline Fischer et Anne Debrosse [dir.], *Intermédialités*, Nîmes, Lucie, coll. « Poétiques comparatistes », 2010, p. 10.)

22 Muriel Plana, « Introduction : Du désir au modèle », art. cit., p. 12.

23 *Ibid.*, p. 19.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

BIBLIOGRAPHIE

Registres, hors série n° 4, *Écrire pour le théâtre aujourd'hui. Modèles de la représentation et modèles de l'art*, dir.Catherine Naugrette et Joseph Danan, 2015.

Registres, n° 13, *Théâtre et interdisciplinarité*, dir. Catherine Naugrette, 2008.

Barbéris Isabelle, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, PUF, coll. « Intervention philosophique », 2010.

Féral Josette, LaillouSavona Jeannette et Walker Edward A. (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Hurtebise, coll. « Brèches », 1985. (Notamment Bernard Dort, « La représentation émancipée », p. 70-79.)

Fischer Caroline, « *Intermedia* et intermédialité », dans Caroline Fischer et Anne Debrosse (dir.), *Intermédialités*, Nîmes, Lucie, coll. « Poétiques comparatistes », 2010.

Heidmann Ute et Adam Jean-Michel (dir.), *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*…, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le xvii^{e} siècle », 2010. (Notamment, des deux auteurs, « Introduction. Une approche interdisciplinaire des contes », p. 15-29 et d'Ute Heidmann, « Genres et textes en dialogue : une approche comparative », p. 33-80.)

Hoffert Yannick et Kempf Lucie (dir.), *Le Théâtre au cinéma. Adaptation, transposition, hybridation*, Nancy, PUR, 2010.

Lochert Véronique et Thouret Clothilde (dir.), *Jeux d'influence. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS, 2010.

Naugrette Florence et Bouchardon Marianne (dir.), *La Poésie dans les écritures dramatiquescontemporaines*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

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

— et Sounac Frédéric (dir.), *Les Relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Saint-Gelais Richard et Audet René (dir.), *La Fiction, suites et variations*, Montréal, Nota Bene, Rennes, PUR, 2007. (Notamment Richard Saint-Gelais, « Contours de la transfictionnalité », p. 5-25.)

Sermon Julie et Chapuis Yvane (dir.),*Partitions(s)-Objet et concept des pratiques scéniques (20^{e}-21^{e} siècles)*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Nouvelles scènes/Manufacture », 2016.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- La théâtralité comme désir de théâtre
- Restituer la contradiction & l'aléatoire

AUTEUR

Florence Fix
Voir ses autres contributions
Université de Rouen

Courriel : florence.fix@univ-rouen.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.