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.10441

Le théâtre est-il pensable ?

Danielle Chaperon

Olivier Saccomano, *Le Théâtre comme pensée*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2016.

Pour citer cet article

Danielle Chaperon, « Le théâtre est-il pensable ? », Acta fabula, vol. 18, n° 8, « Les Conditions du théâtre : un état de la recherche », Octobre 2017, URL : https://www.fabula.org/revue/document10441.php, article mis en ligne le 23 Septembre 2017, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.10441

Le théâtre est-il pensable ?

Danielle Chaperon

Bien que la lecture d'un texte théorique soit un acte solitaire, elle permet de faire l'expérience, comme le disait Georges Poulet, d'une « conscience mitoyenne[1] ». Pas de doute : c'est un « privilège inouï[2] » de penser avec Olivier Saccomano, au rythme souple et soutenu qui est le sien tout au long de son ouvrage. L'auteur, philosophe et comédien, s'interroge en l'occurrence sur une expérience quelque peu différente, à savoir sur l'« exercice collectif de la pensée[3] » qui serait propre au théâtre.

Occupé à démêler les modalités et les objets spécifiques à cette expérience, O. Saccomano ne s'attarde guère sur ce qui serait de l'ordre du « non-théâtralisable ». En revanche, il mentionne au cours de sa réflexion (qu'il n'est pas question ici de restituer entièrement) trois formes au moins d'*impossibilité* qu'il nous paraît intéressant d'inscrire dans le contexte de réflexion qui a été celui du colloque organisé par Romain Bionda.

L'inthéorisable (le théâtre)

La première forme d'impossibilité renvoie, à l'orée du livre, à ce qui pourrait s'appeler le non-théorisable ou l'inthéorisable. En effet, O. Saccomano affirme de but en blanc que lathéâtrologie n'existe pas à proprement parler (p. 32). Tout savoir conceptualisé sur le théâtre souffre à ses yeux d'un manque d'« unité théorique » qui ne résulte pas seulement de l'institutionnalisation trop récente des études théâtrales. Pour comprendre les enjeux de ce jugement, et estimer sa justesse, il convient de résumer l'une des thèses fondamentales du *Théâtre comme pensée* : le théâtre serait une articulation tout à fait particulière d'une *poïésis* et d'une *praxis* (idée inspirée par Jacques Taminiaux[4] et par Denis Guénoun[5]). Cette articulation peut être représentée par le croisement de deux vecteurs dont l'un relie des *Acteurs* et un *Public* (l'axe pratique) et l'autre des *Auteurs* et des *Textes* (axe poétique). Il

1 Georges Poulet, *La Conscience critique*, Paris, José Corti, 1971, p. 285.

2 *Idem*.

3 François Regnault, *Le Spectateur*, Paris, Beba/Nanterre Amandiers/Théâtre National de Chaillot, 1986, p. 170.

4 Jacques Taminiaux, *Le Théâtre des philosophes*, Grenoble, Jérôme Million, 1995.

5 Denis Guénoun, *Actions et Acteurs, raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005.

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

appert qu'O. Saccomano valorise systématiquement l'axe pratique, non seulement parce qu'il y décèle l'originalité du théâtre par rapport aux autres arts — qui confrontent leur public immédiatement aux œuvres — mais surtout parce ce qu'il s'intéresse prioritairement au jeu des acteurs. Il se concentre donc sur ce que le théâtre aurait en propre, à savoir la « situation théâtrale » qui met en relation un *Public*, des *Acteurs* et un *Texte*.Chacun de ces termes fait l'objet d'un long développement, précisons seulement (1°) que le *Texte* est à prendre au sens du résultat d'une composition, une partition littéraire ou scénique, fruit du travail d'un écrivain ou d'un metteur en scène ; (2°) que le *Texte* est happé par le vecteur pratique ; (3°) que les *Auteurs* — écrivain et metteur en scène — sont exclus en tant que tels de la « situation théâtrale ». En effet, O. Saccomano ne s'intéresse pas aux compositions, aux *Textes* ou aux œuvres, moins parce que leur étude serait à ses yeux impertinente que pour réparer une forme d'injustice.

C'est alors que se pose la question de la débandade de la théâtrologie. O. Saccomano explique en effet l'inconsistance des théories théâtrales d'abord (1°) par un traitement trop différencié des deux axes susmentionnés : l'axe poétique (*Auteurs-Textes*) aurait été en effet monopolisé par des recherches d'inspiration littéraire (y compris la linguistique) et l'axe pratique (*Acteurs-Public*) aurait été préempté par toutes sortes de savoirs eux aussi constitués : l'histoire, la sociologie, la psychologie, l'anthropologie, la philosophie, la sémiologie[6]. Toutes ces démarches sont pareillement taxées d'« exogènes » (p. 38) et pourraient l'être d'extra-théoriques dans la mesure où, bien qu'elles relèvent selon O. Saccomano de la « théorie pure » (p. 33), elles ne définissent aucun objet et ne dessinent aucun territoire qui soit proprement théâtral. Ensuite (2°), l'axe pratique aurait fait l'objet d'innombrables réflexions de la part des praticiens eux-mêmes qui ont forgé pour ce faire moult « quasi-concepts ». Les théories qui en résultent sont alors dites « impures » (p. 34) ou para-théoriques, car elles dépendent du point de vue et de la situation particulière de ceux qui les produisent, à savoir les acteurs, les auteurs ou les spectateurs. Enfin (3°), il y a les réflexions transversales, qualifiées par O. Saccomano d'« intra-théoriques », celles des exégètes de l'esthétique théâtrale qui effectuent des coupes historiques en tentant d'articuler, de manière « précaire » (p. 34-36), les deux approches précédentes.

À vrai dire, même si on se surprend à établir des listes de noms susceptibles de prendre place dans ces trois catégories — extra-théoriques, para-théoriques et « intra-théoriques » — ce classement laisse un peu dubitatif[7]. On peut comprendre les réticences devant la bigarrure des emprunts extra-théoriques, mais non le mépris des savoirs para-théoriques et « intra-théoriques ». Surtout, on ne voit pas

6 O. Saccomano range en effet la sémiologie — comme la philologie — dans la liste des disciplines de sciences humaines — on pourrait tout aussi bien y reconnaître un primat du modèle linguistique et la classer du côté de la littérature.

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

que cette dispersion des forces de réflexion permette de singulariser le théâtre en tant que phénomène *non théorisable*, car n'en est-il pas ainsi tout aussi bien de l'histoire de l'art et de sa théorie ? L'histoire et l'esthétique du cinéma assemble également des discours issus des praticiens, des cinéphiles, des critiques et emprunte à d'autres théories (la narratologie filmique, par exemple) ? La théorie littéraire elle-même mêle les apports de l'histoire, de la sociologie, de la linguistique ou de la psychanalyse. Bref, c'est à se demander si O. Saccomano n'en est pas à travailler le deuil de l'« Essence du théâtre » ou de sa « Spécificité » à la manière du modernisme des années 1950-60. Le philosophe trouve cependant une sortie à cette impasse mélancolique. S'intéressant au « théâtre comme pensée », il se propose en effet (4°) de se vouer à ce qu'il appelle une « méta-théâtrologie ». Celle-ci assume son statut plus prescriptif que descriptif et s'édifie sur la définition préalable d'un objet partiel (la « situation théâtrale » définie par la relation *Acteurs/ Texte/Public*)et sur le choix partial d'une visée (la « pensée »). La proposition est habile, mais il faut remarquer qu'elle relève à l'évidence du champ précédemment défini comme « para-théorique ».

L'illisible (le texte)

La seconde forme d'impossibilité frappe spécifiquement le texte dramatique — et là nous approchons de ce qui intéresse directement la thématique du colloque organisé par Romain Bionda. En effet, pour O. Saccomano, il y aurait un « illisible » du texte dramatique (en tant que genre littéraire). Par force, la question d'une pensée qui serait « dramatique » (avant que d'être théâtrale) n'est pas jamais abordée. Cela n'empêche pas O. Saccomano de proposer une description originale du texte, renouvelant la théorie des « trous » élaborée par Anne Ubersfeld. O. Saccomano insiste en effet sur le silence et l'invisibilité qui se tissent à même la trame littéraire, et qu'il appelle — adoptant comme à d'autres reprises un lexique psychanalytique[8] — la « latence » opposée au « manifeste » des répliques et des actions (p. 115). Même si cette latence a des airs de déjà vu, la description est originale par sa finesse et le déplacement de son foyer. L'orchestration des silences et des répliques paraît à O. Saccomano spécifique, car elle découle du découpage de la présence et de la parole. Bien sûr — et c'est ce qui importe — les silences et les réactions invisibles ouvrent, dans les mailles du texte (dramatique), une place au jeu (théâtral). Plus difficile à accepter, en revanche, est l'évidence que ces silences et

7 Bernard Dort se pose ainsi la question : « Quelquefois même, écrivant, je ne sais plus très bien qui parle : le spectateur normatif, ce juge qu'est tout critique, ou le théâtrologue qui se donne pour tâche d'inscrire le spectacle dans une perspective historique, sociologique ou esthétique, ou ce spectateur intéressé qui est à la fois *en dedans* et *en dehors* de la fabrique du théâtre. » (Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988, p. 15).

8 Emprunt, on le remarquera, manifestement exogène ou extra-théorique.

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

ces réactions seraient inaccessibles à un lecteur, jusqu'à rendre la lecture d'un texte dramatique (dans un livre) impossible.

Difficile à accepter d'abord (1°) parce que les théories de la lecture donnent tous les moyens de penser cette activité possible sans mettre en place des procédures adaptées au genre (par exemple les opérations de « complément », « sélection » et de « théorisation » décrites par Pierre Bayard[9]). Il y a lieu de croire en effet que le lecteur peut choisir le personnage qui l'« intéresse » ou l'« attache », comme on disait au xviie siècle, et que c'est à partir du *point de vue* de ce personnage que la chaîne du texte — répliques et silences — sera parcourue, c'est-à-dire que le lecteur se placera imaginairement de manièreà écouter et à réagir comme le personnage présent (voire absent) dont il aura choisi le point de vue.

Il ne faut pas, en effet, se laisser tromper par le mode, l'absence de narrateur et le statut apparemment « brut » des discours directs. C'est toute la force de la composition dramatique que de parvenir malgré tout cela à *favoriser* un point de vue et à *orienter* la lecture (pour ne pas dire la *focaliser*). Ainsi, quand Corneille commence *Cinna* par un premier acte consacré aux débats entre Émilie et Cinna sur les risques inhérents à l'attentat qu'ils organisent contre Auguste, il prépare le lecteur au parcours des actes suivants. Il prédétermine ainsi la réception du discours d'Auguste qui ouvre le deuxième acte : c'est évidemment du point de vue de Cinna (perturbé par ce discours inattendu) que tout lecteur et que toute lectrice prend connaissance du questionnement d'Auguste puis des réponses de Cinna et de Maxime. Pourquoi ? Parce qu'Auguste ne sait rien du complot alors que le lecteur en connaît déjà les prémisses et les fins ; parce que Maxime ne sait rien de l'amour qui lie Cinna et Emilie alors que le lecteur en a déjà pris toute la mesure. Le point de vue de Cinna est non seulement le plus *intéressant*[10], mais il est encore au deuxième acte le seul qui soit *accessible* au lecteur[11] ! La lecture de ce deuxième acte aurait été tout autre pour le lecteur si l'acte I avait montré, plutôt que les inquiétudes d'Émilie et de Cinna, les discussions entre Livie et Auguste au sujet de la couronne. Ne sachant rien du complot, le lecteur du deuxième acte aurait pris connaissance des arguments de Cinna et de Maxime à partir du point de vue d'Auguste qui doit prendre une décision. Retenons de tout cela qu'il n'y a rien d'impossible à un lecteur, tout à fait capable qu'il est d'investir la trame de silence, en acceptant ou en contournant (en particulier lors d'une relecture) les « orientations » proposées par la

9 Voir par exemple Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

10 Le xviiie siècle ira jusqu'à inventer une règle de « l'unité d'intérêt » qui exige de désigner clairement au lecteur/spectateur le personnage auquel il doit « s'attacher » (ce qui ne veut pas dire seulement « s'identifier » ; voir la distinction entre pathétique *direct* et *indirect* de Marmontel).

11 « Accessibilité » au sens que lui donne Umberto Eco dans le cadre d'une théorie des mondes possibles. (Umberto Eco, *Lector in Fabula Lector in Fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 190 *sqq*.)

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

composition. Force est de constater que les *latences* n'ont pas besoin des acteurs pour se *manifester.*

Ensuite (2°), parce que le lecteur d'un texte dramatique est, le plus souvent, un spectateur de théâtre ou pour le moins quelqu'un qui a une « idée du théâtre »[12]. Bernard Dort rappelle également que « les pièces de théâtre » sont informées par les conditions théâtrales qui leur sont contemporaines :« Une scène imaginaire — un *modèle* — est, en quelque sorte, antérieure au texte dramatique et le régit »[13].

On peut ajouter — avec Romain Bionda — le fait indéniable que tout lecteur a la capacité de lire un « texte dramatique » à travers le filtre d'une « scène imaginaire » qui appartient à sa propre actualité ou à sa propre culture (indépendamment de celle de l'auteur). Bref, le texte dramatique n'a rien qui soit spécifiquement « illisible » ; de même, on niera — en dépit d'Ubersfeld — qu'il soit plus « troué » que n'importe quel autre texte. On admettra en revanche bien volontiers que le texte dramatique déclenche des procédures spécifiques à son mode, tout en restant descriptibles dans les termes des théories de la lecture romanesque voire des théories narratologiques.

Reste qu'O. Saccomano n'accorde aucune attention au lecteur. Le texte dramatique est par lui inscrit uniquement dans le vecteur *Acteurs-Public*. S'il motive longuement l'assimilation de la mise en scène à un *Texte* (cette assimilation produit par ailleurs de nombreuses perturbations dans la démonstration), il ne s'explique aucunement sur la disparition pure et simple du Lecteur. On comprend que la prise en compte du lecteur aurait à la fois menacé l'équivalence entre les deux *Textes* et l'existence d'une modalité unique de contact avec le texte dramatique. Tout se passe en effet comme si les *Acteurs* étaient les seuls lecteurs légitimes (et possibles) des textes dramatiques. Cela est de grande conséquence puisque l'effacement du lecteur est entièrement effectué au profit du *Public*.

L'inanalysable (le jeu)

On s'y attend, la dernière impossibilité concerne le jeu de l'acteur, pratiquement « *inanalysable* » (p. 237). On peut s'étonner du primat absolu accordé par O. Saccomano au jeu des comédiens. Aucun technicien ne semble en effet engagé dans l'action (*praxis*). Est-ce à dire que l'ingénieur-son, l'ingénieur-lumière, l'habilleuse, l'accessoiriste, la maquilleuse ne sont pas concernés par ce qui se joue ici et maintenant — c'est-à-dire par le *répétable* (et qui a été répété) et par

12 Nous pratiquons ici sans scrupule ce que Gérard Genette appellerait l'« argument de la femme au chaudron » : 1° tout lecteur est capable de compléter les *trous* du texte ; 2° tout lecteur d'un texte dramatique a une « idée du théâtre ».

13 Bernard Dort, *Le Jeu du théâtre*, *Le Spectateur en dialogue*, P.O.L., 1995, p. 253.

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

l'incalculable de ce qui se passe sur scène et dans la salle (et qui est imprévisible) ? On ne peut expliquer ce primat de l'*Acteur* qu'en rendant manifeste — malgré la réunion des œuvres littéraire et scénique sous la même appellation de *Texte* — une singulière secondarisation du *Texte* scénique et de ses agents pratiques qui ne sont pas comédiens. L'ensemble des techniciens est ainsi rabattu dans l'axe de la *poïésis.* La grande attention accordée aux réflexions de Louis Jouvet dans *Le Théâtre comme pensée* est une manifestation de la prévalence du Texte littéraire en tant qu'il est porté par les *Acteurs*. Il en est de même pour les « latences » dont on ne saurait trouver l'équivalent dans un « théâtre d'images » (comme on dit). De fait, le théâtre d'images ou le théâtre musical relèvent pour O. Saccomano non pas du théâtre, mais du « spectacle » : pour lui, faute de *latences* le *Public* n'y trouve pas sa place, et quelque chose de la pensée n'y est pas engagée. (Il faudrait aussi creuser l'équivalence entre latence de parole et latence de réaction : si la première ouvre la place mobile de l'interlocuteur-Public, on ne voit pas très bien ce qu'ouvre la seconde.)

C'est à l'*Acteur* seul qu'incombe la tâche de porter à chaque instant l'entièreté du Texte et d'assurer à tout moment la relation active avec le *Public*. En effet, l'une des missions de l'*Acteur* est de faire apparaître toutes les dimensions du Texte : la succession des événements fictifs (la forme de l'action), les faits « formels » (la structure du poème) mais aussi le réseau non linéaire et arborescent des « thématiques » (le sens). En résulte ce qu'O. Saccomano appelle justement — à l'endroit du hiatus entre poétique et pratique — le caractère inanalysable du jeu. L'*Acteur* est écartelé entre la nécessité de percevoir les « circonstances » (p. 188) (c'est-à-dire la situation sur le plateau et la relation avec la salle), de tracer la linéarité du déroulement et de dessiner une constellation thématique. Ces différentes tâches requièrent un assemblage extraordinaire de capacités actives (il faut *faire*) et passives (il faut *percevoir*). La« crédibilité » des *Acteurs* ne consiste pas seulement dans l'exécution d'une partition, mais dans l'engagement total d'un faire (p. 199). C'est plus que la quadrature du cercle, c'est un espace à quatre dimensions que Jouvet arpente sans relâche et O. Saccomano à sa suite. Si l'analyse du jeu est, pour l'un et l'autre, proprement utopique, c'est en réalité parce qu'elle ne peut s'accomplir qu'en acte, de l'intérieur. Telle semble être la pensée théâtrale — celle de l'*Acteur* qui soumet son activité et sa passivité à une analyse *in vivo,* qu'il ne peut éprouverqu'en même temps qu'il en produit les effets (p. 252).

Or, précise O. Saccomano assez bellement, cette pensée n'est pas simulable — elle fonctionne comme la « raison invisible » et non fictive de son action sur scène (p. 245). C'est par cette raison que le spectateur est entraîné : « *pour chaque spectateur*, se produit un mouvement du même type que celui de l'acteur » (p. 254, l'auteur souligne). Chaque spectateur « mise » dans ce jeu des éléments de sa

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

propre subjectivité et produit son propre mouvement de pensée, miroir de celui de l'acteur qui à chaque instant s'efforce de trouver les raisons qui tendent le fil de son jeu. La description du jeu d'acteur proposée dans *Le Théâtre comme pensée* est, entre autres choses, une formidable interprétation de la réflexion de Jouvet. Comme cette dernière, on l'aura remarqué, le modèle proposé par O. Saccomano privilégie l'*Acteur* au singulier[14]. Mais que dire de l'effet produit par l'ensemble de ces « mouvements de pensée » accomplis simultanément sur scène par tous les comédiens de la distribution ? Voilà qui donne le vertige. Peut-être est-ce à cet endroit-là qu'il aurait été utile d'en revenir aux techniques proprement dramatiques qui permettent de réguler les points de vue et d'organiser des plans.

Olivier Saccomano s'attarde également à définir les objets spécifiques de cette pensée théâtrale partagée. La fable montrerait toujours des « situations d'hétérogénéité » comportant un *être* aimé (l'amour) ou un ennemi (le politique) que l'on voudrait respectivement étreindre ou détruire — comme si dans les deux cas il n'y avait pas de place pour deux. Cette proposition étant compatible avec les modèles de la grammaire du récit, on peut être tenté de l'accepter. Faut-il en déduire pour autant une homologie avec le rapport au public ? O. Saccomano estime en effet que les mêmes « situations d'hétérogénéité » rassembleraient les *Acteurs* et surtout les *Acteurs* et le *Public*. On peut au contraire estimer qu'il n'en est rien, et que ni l'amour ni l'adversité ne portent justement à « penser avec » (par défaut ou par excès d'altérité). Mieux vaudrait évoquer ce lien qu'O. Saccomano exclut explicitement des fictions théâtrales, à savoir *l'amitié*. On peut faire confiance en ceci à Jouvet qui parle d'« affection » et de « fraternité » (et non d'amour comme Giraudoux avec lequel il dialogue). Denis Guénoun parle d'« amicalité » dans *Le Théâtre est-il nécessaire ?*[15] Quant à Jean-Loup Rivière, il lui importait de définir le théâtre ni comme un espace domestique (amoureux), ni comme un espace agonistique (d'adversité)[16], mais comme une « communauté déliée », condition même du politique familière aux lecteurs de Jacques Rancière.

À cet égard, et malgré le caractère choquant de cette proposition dans le champ des études théâtrales, il y aurait profit à penser la réception collective du Public à l'aide des théories du lecteur. La phénoménologie de la lecture de Georges Poulet définit la « conscience mitoyenne » par le fait — ô merveille — qu'il y a de *la place pour deux* :

[14] La métaphore heuristique de la broderie sur « écran » développée par O. Saccomano devient en effet égarante dès lors que l'on suppose plusieurs acteurs. Par ailleurs, il se trouve que les spectacles ne comportant qu'un acteur sont exclus dans l'ouvrage du champ théâtral.

[15] Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, 1997.

[16] Jean-Loup Rivière, *Comment est la nuit ? Essai sur l'amour du théâtre*, L'Arche, 2002.

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

> La lecture est exactement cela : une façon de *céder la place* non pas seulement à une foule de mots, d'images, d'idées étrangères, mais au principe étranger lui-même d'où ils émanent et qui les abrite[17].

Nous voilà fort loin de l'hétérogénéité d'O. Saccomano. Preuve en est :

> L'occupation de ma conscience par autrui (cet autrui constitué par l'œuvre) n'implique pas quelque privation totale de conscience dont je serais victime. Tout se passe, au contraire, comme si, à partir du moment où je me trouve « possédé » par ma lecture, je me mettais à partager l'usage de ma conscience avec cet être que j'ai tâché de définir et qui est le sujet conscient tapi au cœur de l'œuvre[18].

.

17 Georges Poulet, *La Conscience critique*, *op. cit.*, p. 280.

18 *Ibid.*, p. 285.

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

BIBLIOGRAPHIE

Bayard Pierre, *Enquête sur Hamlet. Le dialogue de sourds*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

Dort Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.

—, *Le Jeu du théâtre, Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995.

Eco Umberto, *Lector in Fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

Guénoun Denis, *Actions et Acteurs, raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005.

—, *Le Théâtre est-il nécessaire ?,* Paris, Circé, 1997.

Poulet Georges, *La Conscience critique*, Paris, José Corti, 1971.

Regnault François, *Le Spectateur*, Paris, Beba/Nanterre Amandiers/Théâtre National de Chaillot, 1986.

Rivière Jean-Loup, Comment est la nuit ? Essai sur l'amour du théâtre, Paris, L'Arche, 2002.

Taminiaux Jacques, *Le Théâtre des philosophes*, Grenoble, Jérôme Million, 1995.

PLAN

- L'inthéorisable (le théâtre)
- L'illisible (le texte)
- L'inanalysable (le jeu)

AUTEUR

Danielle Chaperon
Voir ses autres contributions
Université de Lausanne

Courriel : Danielle.Chaperon@unil.ch

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