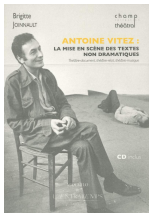
Acta fabula
Revue des parutions
vol. 21, n° 6, Juin 2020
Les études théâtrales à l'intersection des disciplines
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.12917

« Galions engloutis » ramenés « à la lumière par morceaux »

"Sunken Galleons" brought "to light in pieces"

Floriane Toussaint



Brigitte Joinnault, *Antoine Vitez : la mise en scène des textes non dramatiques. Théâtre-document, théâtre-récit, théâtre-musique*, Montpellier & Paris, L'Entretemps, 2019, 384 p., EAN : 9782355392092

Pour citer cet article

Floriane Toussaint, « « Galions engloutis » ramenés « à la lumière par morceaux » », Acta fabula, vol. 21, n° 6, « Les études théâtrales à l'intersection des disciplines », Juin 2020, URL : https://www.fabula.org/revue/document12917.php, article mis en ligne le 01 Juin 2020, consulté le 01 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.12917

Floriane Toussaint, « « Galions engloutis » ramenés « à la lumière par morceaux » »

Résumé - Malgré l'abondante littérature à laquelle le spectacle *Catherine* d'Antoine Vitez a donné lieu (outre les noms déjà évoqués, l'auteure mentionne encore ceux d'Agnès Rey, Muriel Plana et Anna Dizier), B. Joinnault s'est à son tour engagée sur ce terrain déjà en partie défriché lorsqu'elle a choisi d'y consacrer une partie de sa thèse, désormais publiée en volume à l'Entretemps. Convaincue de l'intérêt et de la nécessité de revenir à « l'événement marquant » qu'a constitué *Catherine* dans le paysage théâtral de 1975, et peut-être plus encore dans l'histoire récente du théâtre français, elle tente à son tour de comprendre pourquoi ce spectacle est « fréquemment donné comme repère ou comme tournant dans l'histoire des relations entre le texte et la scène » (p. 21).

Mots-clés - Mise en scène., Théâtre-document, Théâtre-musique, Théâtre-récit, Vitez (Antoine)

Floriane Toussaint, « "Sunken Galleons" brought "to light in pieces" »

Summary - Despite the abundant literature to which Antoine Vitez's *Catherine* herine has given rise (in addition to the names already mentioned, the author mentions those of Agnès Rey, Muriel Plana and Anna Dizier), B. Joinnault has in turn engaged in this already partly cleared ground when she chose to devote part of her thesis to it, now published in volume by l'Entretemps. Convinced of the interest and the necessity of returning to the "landmark event" that *Catherine* constituted in theatrical landscape of 1975, and perhaps even more so in the recent history of French theatre, she in turn attempts to understand why this show is "frequently given as a landmark or turning point in the history of the relationship between text and stage" (p. 21).

Ce document a été généré automatiquement le 01 Mai 2025

« Galions engloutis » ramenés « à la lumière par morceaux »

"Sunken Galleons" brought "to light in pieces"

Floriane Toussaint

Vitez & Catherine, encore & toujours

Brigitte Joinnault formule une question que peut légitimement se poser son lecteur au moment d'appréhender le volume *Antoine Vitez : la mise en scène des textes non dramatiques* :

> Que pourrait-on encore apporter au sujet de *Catherine* après les entretiens qu'Antoine Vitez a accordés, il y a trente ans, aux chercheurs, aux critiques, aux journalistes, après les excellentes critiques de Danièle Sallenave et de Bernard Dort et après que se soit répandue l'affirmation selon laquelle ce spectacle aurait été l'acte fondateur ou inaugural du théâtre-récit[1] ?

Pour répondre à cette question et justifier sa démarche, elle convoque Denis Bablet, « qui recommandait de ne pas renoncer à étudier les spectacles que l'on croit connus parce qu'ils sont trop célèbres, mais au contraire, d'essayer de comprendre en quoi réside leur "originalité véritable[2]" ». Malgré l'abondante littérature à laquelle ce spectacle a donné lieu (outre les noms déjà évoqués, l'auteure mentionne encore ceux d'Agnès Rey, Muriel Plana et Anna Dizier), B. Joinnault s'est donc à son tour engagée sur ce terrain déjà en partie défriché lorsqu'elle a choisi d'y consacrer une partie de sa thèse, désormais publiée en volume à l'Entretemps. Convaincue de l'intérêt et de la nécessité de revenir à « l'événement marquant » qu'a constitué *Catherine* dans le paysage théâtral de 1975, et peut-être plus encore dans l'histoire récente du théâtre français, elle tente à son tour de comprendre pourquoi ce spectacle est « fréquemment donné comme repère ou comme tournant dans l'histoire des relations entre le texte et la scène » (21).

[1] Brigitte Joinnault, *Antoine Vitez : la mise en scène des textes non dramatiques. Théâtre-document, théâtre-récit, théâtre-musique*, Montpellier et Paris, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2019, p. 27. Les pages entre parenthèses renvoient à cet ouvrage.

[2] Denis Bablet, « Avant-propos », dans *id.* (dir.), *Mises en scène, années 20 et 30*,Paris, CNRS, coll. « Les Voies de la création théâtrales », n° 7, 1979, p. 8-9. Réf. citée par l'auteur p. 27.

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

Pour ce faire, sa démarche consiste à mettre en perspective *Catherine*, pour en relativiser l'originalité autant que pour la cerner avec plus de précisions. Mettre ce spectacle en perspective non pas tant avec le contexte théâtral d'alors (l'auteure se contente de rappeler que la mise en scène de textes non dramatiques est particulièrement courante à l'époque) qu'au sein de la trajectoire artistique d'Antoine Vitez, et plus particulièrement, parmi les 68 spectacles qu'il a créés entre 1965 et 1990, avec huit mises en scène : *Les Miracles* d'après la Bible et *Vendredi ou la Vie sauvage* d'après Tournier, bien entendu, mais aussi d'autres moins connues, à savoir *La Grande Enquête de François-Félix Kulpa* d'après Xavier-Agnan Pommeret, *Grisélidis* d'après Perrault, *Tombeaux pour cinq cent mille soldats* d'après Guyotat, ainsi que les spectacles qui prennent appui sur des articles de presse ou des documents variés tels que *Le Procès d'Emile Henry*, *La Rencontre de Georges Pompidou avec Mao-Zedong* ou *Entretien avec Monsieur Saïd Hammadi, ouvrier algérien*.

Quoique dès la présentation du corpus semblent se distinguer des spectacles s'inspirant d'œuvres appartenant au champ littéraire d'autres s'appuyant sur un corpus de documents, B. Joinnault affirme que ces neuf mises en scène ont pour point commun de trouver leur origine dans des « textes non dramatiques ». Plutôt que de définir l'adjectif « dramatique » et de justifier son emploi, elle s'efforce de souligner la singularité de ce qu'elle nomme autrement ses « adaptations » et insiste sur le fait que le metteur en scène, justement, *n'adapte pas* les textes non théâtraux auxquels il s'intéresse, au sens attribué à ce terme par le théâtre de la fin du xixe siècle ; il ne réécrit pas les textes dont il s'empare pour les transformer en œuvres « dramatiques ». Partant de ce principe, elle met de côté ses quelques spectacles fondés sur des réécritures effectuées en amont du plateau, ainsi que les opérations mineures de collage qu'impliquent la mise en scène de pièces de théâtre. Pour capter l'hétérogénéité des formes auxquelles donnent lieu les non adaptations qu'elle retient, B. Joinnault délaisse ensuite rapidement cette dernière notion à la faveur de trois expressions mises en valeur dans le sous-titre de l'essai : sur le modèle de celle forgée par Vitez dans le programme de *Catherine*, « théâtre-récit[3] », l'auteure invente celles de « théâtre-document » et « théâtre-musique ». Là encore, elle ne déploie pas un effort de théorisation particulier au moment d'introduire ces formules, se fiant à leur pouvoir de suggestion. Elle justifie en revanche la prise en compte, dans un même mouvement réflexif, de ces différentes formes en affirmant que dans la pratique d'Antoine Vitez, la mise en scène de textes narratifs et celle de textes documentaires sont « des gestes voisins et complémentaires, inscrits dans une même dynamique poétique » (24).

[3] « Tentative de théâtre-récit, dis-je. Allusion au *Théâtre/Roman*, évidemment, mais un peu vulgaire au fond, facile, car *Théâtre/Roman* est bien autre chose : le théâtre de soi, et le roman, quel roman ? Le roman de ce théâtre. Ce que nous faisons ici est un récit, et c'est tout ». (Programme de *Catherine*, d'après *Les Cloches de Bâle* d'Aragon (1975), reproduit dansAntoine Vitez, *Le Théâtre des idées* (1991), éd. Georges Banu et Danièle Sallenave, 2nde éd., Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 2015, p. 494.)

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

Alors que les études analytiques des spectacles de Vitez sont relativement rares, comme le souligne l'auteure — manque qui s'explique peut-être par la richesse et l'abondance des textes réunis par Georges Banu et Danièle Sallenave dans *Le Théâtre des idées* (1991, 2015[4]), recueil qui donne presque l'impression que Vitez a lui-même déjà tout dit sur son art —, Brigitte Joinnault espère que son travail, en plus d'en fournir quelques-unes, pourra également nourrir la réflexion sur « les mises en scène de textes non dramatiques », qui « n'ont été l'objet d'aucune étude approfondie » (23) comme elle le fait remarquer à juste titre. Outre ces enjeux d'ordre historique et théorique, Brigitte Joinnault met aussi en avant l'intérêt génétique de sa démarche. Se demander comment ont été fabriqués des spectacles à partir d'un corpus composé d'œuvres inspirées par des textes non dramatiques, c'est selon elle « questionner le processus de mise en scène comme démarche d'invention de théâtralité à partir de "l'inconnu" » (24).

Pour répondre au mieux à cette dernière exigence, Brigitte Joinnault a choisi d'organiser son ample volume en neuf chapitres, consacrés à chacune des neuf œuvres du corpus constitué, suivant un ordre chronologique. L'ensemble est précédé d'un avant-propos, d'un texte introductif signé par Georges Banu, « Vouloir tout… ou ''l'esprit de Léonard'' » », et d'une introduction intitulée « Faire théâtre de tout ». Outre une synthèse en deux temps, l'essai comprend également un CD rassemblant des archives sonores de cinq spectacles sur les neuf étudiés, soigneusement commentées en fin de volume.

Travail d'archives, travail des archives

D'un chapitre à l'autre, une même structure se retrouve. Un premier temps de contextualisation situe l'œuvre dans le parcours de Vitez et dans le paysage théâtral de l'époque. Ces pages précieuses, qui décrivent le rapport de Vitez à l'institution et qui met en valeur les artistes dont il s'entoure, ancrent sa démarche dans l'air du temps et formulent de manière précise les problématiques du monde théâtral de 1966 à 1982. Viennent ensuite l'analyse du matériau textuel à l'origine du spectacle et celle du dispositif scénique. Chaque chapitre s'achève avec la prise en compte de la réception critique du spectacle étudié et sa réinscription dans la trajectoire de Vitez.

Pour mettre en lumière tous ces aspects des spectacles de son corpus, B. Joinnault a dû procéder à un immense travail de collecte de documents. À plusieurs reprises, elle met en valeur la diversité des ressources qu'elle a mobilisées : dossiers de mise en scène, carnets de répétition, partitions musicales, enregistrements sonores,

4 Vitez, *Le Théâtre des idées, ibid.*

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

captations audio et vidéo, images et photographies, souvenirs d'acteurs et de collaborateurs, entretiens, revues critiques… L'auteure s'appuie en outre sur quelques données biographiques qui viennent parfois éclairer certains choix d'Antoine Vitez. Quel que soit le support étudié, les capacités d'analyse de l'auteure se manifestent à chaque page. Face aux partitions musicales sophistiquées qu'elle étudie, pas uniquement constituées de notes mais qui inscrivent aussi la trace de voix non chantées et d'instruments non mélodiques — singularités que donnent à voir quelques reproductions en fins de chapitres —, elle atteint dans leur interprétation un degré de précision aussi grand que face à des textes, des images ou des extraits filmés.

Outre des compétences d'analyse protéiformes, l'abondance des documents rassemblés exige un effort de synthèse conséquent, par exemple perceptible dans les pourcentages parfois avancés pour mesurer la quantité de texte réinvestie dans un spectacle. Des tableaux, soigneusement légendés, viennent également ponctuer le volume. Ils offrent une vision synthétique des rapports qu'entretiennent les spectacles avec les textes qui les inspirent (c'est ainsi toute la partition du *Procès d'Emile Henry* qui est reconstituée), ou mettent en valeur les effets de disjonction entre texte et jeu à partir de plusieurs scènes (c'est par exemple le cas pour *Vendredi ou la Vie sauvage*). Ces tableaux permettent non seulement à l'auteure d'aller plus vite dans l'analyse — sans pour autant renoncer à la précision —, mais ils créent en outre des effets d'immersion dans la fabrique des spectacles pour le lecteur, qui grâce à eux réussit parfois à en reconstituer mentalement des fragments. Le détail des descriptions qui les accompagnent submerge parfois (surtout quand des initiales se substituent aux noms des personnages), mais des remontées en généralité permettent chaque fois de reprendre le fil du raisonnement. Ces synthèses se distinguent alors par un art de la formule qui, loin d'être réducteur, permet de ressaisir de manière aussi subtile qu'efficace plusieurs pages d'analyses. Dans ces lignes en particulier, le lecteur perçoit l'intense réflexion à laquelle les questions soulevées par l'art de Vitez ont donné lieu, au-delà des spectacles eux-mêmes. Plusieurs de ses remarques semblent d'ailleurs pouvoir être mobilisées pour penser d'autres objets ou d'autres démarches, comme celles consacrées au sens d'une scénographie bi-frontale, ou celles portant sur les procédés de montage et les effets qu'ils produisent. Les pages qui portent sur le travail de la voix, entre parole et chant, se révèlent également riches, et amènent en outre l'auteure à mobiliser des références stimulantes pour les études théâtrales — comme par exemple la notion d'« antichambre du son » qu'elle emprunte à Daniel Durney[5].

[5] Notion notamment employée dans sa thèse d'habilitation à diriger des recherches, *Compositions scéniques de Georges Aperghis. Une écriture dramatique de la musique*, citée par B. Joinnault.

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

Lignes de force de l'étude

Au-delà du metteur en scène qui ramène à la lumière les « galions engloutis » que sont les œuvres du théâtre classique[6], au-delà également du lecteur passionné d'Aragon qui invente à partir des *Cloches de Bâle* une nouvelle manière de faire du théâtre avec des romans, le « mythe » Vitez gagne en précision sans perdre de sa puissance au gré des chapitres de ce volume. Dès le premier, qui porte sur *Le Procès d'Emile Henry*, le metteur en scène est présenté comme un précurseur du théâtre-documentaire, dans la lignée de Piscator. Le caractère politique de la démarche de Vitez s'impose dès lors comme l'une des pistes privilégiées que poursuit B. Joinnault, de spectacle en spectacle. Alors que dans le chapitre suivant, consacré à *La Grande Enquête de François-Félix Kulpa* d'après un texte de Xavier-Agnan Pommeret, l'auteure illustre la proximité qu'entretiennent théâtre-document et théâtre-récit, elle souligne tout particulièrement le caractère politique plus encore que littéraire de la seconde forme.

Le corpus étudié met plus largement en valeur la préoccupation constante chez Vitez de penser le monde dans lequel il vit — préoccupation cohérente avec l'héritage qu'il revendique du théâtre de Brecht. Cette préoccupation se manifeste dans sa réactivité à l'actualité, particulièrement sensible dans son théâtre-document, mais aussi dans le choix moins évident qu'il fait par exemple de s'emparer de la Bible dans le contexte de mai 1968, revendiquant son appartenance au patrimoine culturel au-delà du caractère potentiellement sacré du texte. Elle se manifeste également dans la nécessité affirmée de faire réagir son public. La conception de la scène qui se dégage des pages du volume est celle d'un espace de réflexion, à valeur critique, où penser le monde, et plus encore où penser la manière dont le monde se pense et se raconte (la métaphore du théâtre-tribunal est régulièrement mobilisée). Loin d'être un lieu d'affirmation, la scène de Vitez est présentée par B. Joinnault comme un lieu de relativité, où les représentations médiatiques et artistiques du réel sont déconstruites, où s'éprouvent des hypothèses et où s'expérimentent des formes. Le caractère critique de sa démarche est tout particulièrement mis en valeur par le corpus choisi par l'auteure, car loin de chercher à rendre hommage aux œuvres dont il s'empare, Vitez envisage chaque fois, au-delà du « *texte-en-soi* », « l'ensemble du *texte-émis-reçu* [...] de sa production à sa lecture et à ses résonances » (97).

Une autre ligne de force du travail de Vitez sur laquelle s'appuie l'ouvrage de B. Joinnault est l'importance qu'il accorde à la musique dans son travail. La chronologie met en évidence une progression qui culmine avec *Grisélidis*, que Vitez

6 Vitez, « Des classiques I », *Le Théâtre des idées*, *op. cit.*, p. 188.

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

voulait un opéra qui aurait pour point de départ le théâtre et non la musique. Les extraits sonores du CD viennent ici donner sens à certaines analyses de B. Joinnault, et révéler le caractère avant-gardiste des recherches que Vitez effectue en compagnie de compositeurs tels que Georges Aperghis ou Georges Couroupos. A l'inverse, la lecture des pages consacrées aux *Miracles*, avant même l'écoute des extraits sonores du spectacle, réussissent à mettre en valeur tout le travail mené sur la diction – que l'auteure tente de restituer à l'écrit grâce à des nuances de typographie. On redécouvre alors le lien qui unit Vitez à Claude Régy, lien avancé par Sabine Quiriconi dans son article « ''Faire entendre le texte'' : retours et recours d'une doxa[7] » (2009). Quoique le second ne soit jamais nommé par B. Joinnault, son souvenir s'impose et aide à l'appréhension de la démarche de Vitez quand elle écrit par exemple :

> Chaque mot est appréhendé non seulement comme un signifiant mais surtout comme un potentiel sonore. Les versets sont souvent scindés en petits segments de tailles inégales, de quelques syllabes à quelques grappes de mots, séparés par des silences de durées irrégulières qui peuvent atteindre plusieurs secondes. Ce hachage confère à la diction un caractère pulsionnel. Il suspend constamment l'écoulement du texte et transforme l'écoute. (169)

De même quand elle décrit des « modulations hors du commun [qui] anéantissaient toute tentative d'identification d'une voix socialement ou psychologiquement repérable » (171).

Cette voie du théâtre-musique relance la dynamique du volume après *Catherine*, qui se situe pile au centre des neuf études. La première partie du volume dessine en effet un parcours presque linéaire, jusqu'au spectacle-événement. Toutes les créations précédentes sont introduites comme des jalons qui relativisent le caractère novateur de *Catherine*, et l'impression partagée par la critique de l'époque d'assister à la naissance « d'une nouvelle manière de faire théâtre à partir de romans » (190). Après ce tournant, la logique presque positiviste du raisonnement de Brigitte Joinnault est délaissée. Les liens tissés d'un spectacle à l'autre sont plus distendus, mais l'approfondissement de certaines analyses de chapitre en chapitre n'en est que plus intéressant. Ce qui se dégage alors de manière nette, hors de tout schéma progressiste, c'est la liberté absolue de Vitez. Georges Banu, dans son texte introductif, la soulignait d'emblée lorsqu'il écrivait : « Seul celui qui, comme Vitez, est animé de l'intérieur par un appétit inextinguible de liberté s'avance sans réserve ni précautions sur le champ illimité des possibles » (15). Cette liberté se manifeste aussi bien dans les œuvres dont le metteur en scène s'empare que dans les conditions de travail qu'il accepte ou invente (notamment à ses débuts, à Nanterre),

[7] Sabine Quiriconi, « "Faire entendre le texte" : retours et recours d'une doxa », dans *Théâtre/Public*, n°194, « Une nouvelle séquence théâtrale européenne ? », dir. Olivier Neveux, Jitka Pelechova et Christophe Triau, 2009, p. 21-26.

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

dans la rapidité avec laquelle il crée parfois (seulement 12 jours de travail pour *Catherine*) et dans l'inachevé qu'il assume alors, ou dans l'invention continuelle de formes qui transcendent les catégories et les genres.

Remarques sur la méthodologie de l'historiographie théâtrale

Au terme des neufs chapitres, un effort de synthèse conséquent s'impose. B. Joinnault entreprend de ressaisir l'ensemble de sa réflexion en deux temps, avec un premier texte intitulé « Théâtre-document, théâtre-récit, théâtre-musique », et un second à la formule percutante : « Un théâtre d'auteur, avec les mots des autres ». Après l'analyse extrêmement détaillée des spectacles, certaines remarques de ces pages donnent l'impression de ne pas découler directement de ce qui précède, comme si le changement d'échelle qui sépare le corps de la réflexion de sa ressaisie synthétique était trop grand. Cette conclusion réussit toutefois à donner de l'ampleur à l'étude. B. Joinnault y redit que les neuf spectacles analysés forment un « bloc de théâtre » qui sont pour Vitez un « espace d'affirmation des filiations, des valeurs, des désirs », et un « espace de conscientisation de la présence aux autres et aux mondes » (358). Elle met en valeur le caractère intime de cette partie de la production théâtrale de Vitez, et avance une définition pour caractériser son geste d'artiste : « Serait donc poète dramatique celui qui porte en lui un théâtre imaginaire, le monde comme un théâtre, sans se soucier de l'adéquation de ce théâtre rêvé avec les pratiques scéniques » (372).

La profonde singularité du théâtre de Vitez que met en valeur cette conclusion aurait peut-être dû encourager une approche plus transversale de ses spectacles. L'une des limites de l'étude tient en effet à la distinction entre d'une part le matériau textuel et de l'autre le dispositif scénique. La commodité méthodologique dénoue l'intrication étroite de ces deux dimensions dans le processus de création de Vitez, qui fait de lui un précurseur de l'écriture de plateau. Elle tend en outre à affaiblir la contribution des acteurs, d'autant que « côté scène », le séquençage est plus grand encore. Peuvent par exemple être distingués « la manipulation des corps » et « le plan sonore ». Ainsi considéré de manière isolée, le jeu se résume à une série d'actions dont il est difficile de percevoir la portée – malgré les accumulations descriptives fréquentes dans ces parties, malgré les témoignages de certains comédiens, et malgré l'expressivité de certaines photographies reproduites dans le cours du texte. Le lecteur a beau comprendre que le jeu est central dans *Catherine*, la finesse de l'étude lui permet difficilement de saisir pourquoi, et c'est seulement à

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

l'écoute des extraits sonores qu'il peut par exemple prendre conscience de l'humour qui traverse tout le spectacle.

Alors que l'analyse de détail tend à dissoudre la vision globale du spectacle livrée au début de chaque étude, l'invocation de quelques témoignages critiques généralement mobilisés en dernière instance produit un effet de contrepoint. Les impressions de spectateurs encore imprégnés du spectacle, quoique subjectives et la plupart du temps partiales — car le théâtre de Vitez prête à débat —, amènent à reconnaître une certaine puissance de l'écrit critique par rapport au décryptage pas à pas, tel que le pratique Brigitte Joinnault, dans la restitution d'une œuvre théâtrale. Quelques lignes de Danièle Sallenave permettent ainsi de ressaisir l'originalité radicale de *Catherine*, après plusieurs pages d'analyse qui cherchaient plutôt à relativiser cette originalité par rapport aux spectacles précédents et qui la diluaient dans le décorticage de certains partis-pris dont il aurait fallu redire à chaque instant le caractère novateur.

L'organisation du volume en chapitres a également pour effet de garder l'attention entièrement focalisée sur les œuvres du corpus. Alors que B. Joinnault annonçait en introduction que son travail devrait permettre d'« interroge[r] en retour le faire théâtre né du dialogue entre écriture scénique et écriture dramatique » (24), la seconde n'est que rarement évoquée. L'auteure a beau rappeler que la mise en scène du répertoire est « l'activité de prédilection » d'Antoine Vitez, l'étude prend le risque de créer un effet de perspective qui fait oublier la proportion véritable que tiennent les « mises en scène de textes non dramatiques ». Plus largement, l'auteure souhaitait que l'analyse des adaptations de Vitez puisse permettre de mettre en lumière tout un pan de la création théâtrale moderne et contemporaine. L'étude au cas par cas limite néanmoins l'élaboration d'une réflexion substantielle sur la question de l'attirance du théâtre pour les textes non dramatiques. Le *désir* que suscite le texte non théâtral, quoique toujours rappelé, n'est pas déchiffré pour lui-même. Il faut attendre la conclusion pour que soit clairement formulée l'idée que l'œuvre non conçue pour le théâtre est abordée comme un défi lorsque ce dernier entreprend de s'en emparer, capable de libérer de certaines conventions et de stimuler l'invention de nouvelles formes.

Le volume n'en reste pas moins une référence à valeur encyclopédique grâce à laquelle appréhender tout un pan du théâtre de Vitez. Il permet non seulement d'ancrer *Catherine* et la pratique du théâtre-récit dans une trajectoire théâtrale et dans une époque, mais il sauve en outre de l'oubli qui menace tout spectacle plusieurs de ses créations, dont le caractère novateur frappe aussi bien à la lecture des analyses qu'à l'écoute des extraits sonores réunis. L'étude de Brigitte Joinnault est enfin précieuse pour l'historiographie théâtrale. En multipliant les faisceaux d'approche et les niveaux d'étude, elle démontre les compétences multiples que

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

requiert la discipline et illustre qu'il est possible de faire parler des archives, de rendre du relief à des spectacles — même et surtout à des spectacles qui n'ont pas été vus.

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

BIBLIOGRAPHIE

Joinnault Brigitte, *Antoine Vitez : la mise en scène des textes non dramatiques. Théâtre-document, théâtre-récit, théâtre-musique*, Paris, L'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2019.

Quiriconi Sabine, « "Faire entendre le texte" : retours et recours d'une doxa », dans *Théâtre/Public*, n°194, *Une nouvelle séquence théâtrale européenne ?*, dir. Olivier Neveux, Jitka Pelechova et Christophe Triau, 2009, p. 21-26.

Vitez Antoine, *Le Théâtre des idées* (1991), éd. Georges Banu et Danièle Sallenave, 2nde éd., Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 2015.

PLAN

- Vitez & Catherine, encore & toujours
- Travail d'archives, travail des archives
- Lignes de force de l'étude
- Remarques sur la méthodologie de l'historiographie théâtrale

AUTEUR

Floriane Toussaint
Voir ses autres contributions

Courriel : floriane@familletoussaint.fr

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