



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.12966>

Entretien : sur quelques éléments de poétique, du drame à la scène contemporaine

Interview: on some elements of poetics, from drama to
the contemporary stage

Romain Bionda et Joseph Danan

Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud, , 2017 ; *id.*, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Actes Sud, 2016 ; *id.*, *Absence et Présence du texte théâtral*, Actes Sud, 2018.



Pour citer cet article

Romain Bionda et Joseph Danan, « Entretien : sur quelques éléments de poétique, du drame à la scène contemporaine », *Acta fabula*, vol. 21, n° 6, « Les études théâtrales à l'intersection des disciplines », Juin 2020, URL : <https://www.fabula.org/revue/document12966.php>, article mis en ligne le 01 Juin 2020, consulté le 18 Mars 2025, DOI : 10.58282/acta.12966

Romain Bionda et Joseph Danan, « Entretien : sur quelques éléments de poétique, du drame à la scène contemporaine »

Résumé - Cet article est un entretien de Romain Bionda avec Joseph Danan, ancien co-directeur du Groupe de recherche sur la Poétique du drame moderne et contemporain de l'Institut de recherches en études théâtrales (IRET) de la Sorbonne Nouvelle, récemment renommé Groupe de recherche sur la Poétique de la scène contemporaine.

Romain Bionda et Joseph Danan, « Interview: on some elements of poetics, from drama to the contemporary stage »

Summary - This article is an interview by Romain Bionda with Joseph Danan, former co-director of the Groupe de recherche sur la Poétique du drame moderne et contemporain of the Institut de recherches en études théâtrales (IRET) of the Sorbonne Nouvelle, recently renamed Groupe de recherche sur la Poétique de la scène contemporaine.

Entretien : sur quelques éléments de poétique, du drame à la scène contemporaine

Interview: on some elements of poetics, from drama to the contemporary stage

Romain Bionda et Joseph Danan

Romain Bionda. — Bonjour ! Tout d'abord un grand merci de nous accorder cet entretien. Dans ce dossier de la revue *Acta fabula* consacré aux enjeux disciplinaires actuels des études théâtrales, il nous paraissait en effet intéressant de recueillir votre point de vue de contemporainiste et d'ancien co-directeur du Groupe de recherche sur la Poétique du drame moderne et contemporain de l'Institut de recherches en études théâtrales (iret) de la Sorbonne-Nouvelle, récemment renommé Groupe de recherche sur la Poétique de la scène contemporaine.

Voilà deux ans que vous avez fait paraître *Absence et Présence du texte théâtral* (2018) dans la collection « Apprendre » chez Actes Sud-Papiers, à la suite de *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (2010, 2017) et *Entre théâtre et performance : la question du texte* (2013, 2016)¹. Ces trois ouvrages reviennent chacun à leur manière sur le *drame*, entre « texte », « théâtre » et « performance ». Si vous n'aviez pas, dans la foulée de votre départ à la retraite, annoncé vous concentrer désormais sur votre activité d'écrivain (de théâtre), je vous aurais demandé si nous attendons un quatrième opus. Mais puisque la trilogie est terminée — l'est-elle ? —, je vous propose de revenir ici sur certaines idées et notions que vous avez contribué à développer ces dernières années, sans nous interdire bien sûr d'évoquer votre parcours intellectuel et institutionnel, vos collaborations nombreuses et diverses, à l'Université et ailleurs. Pour commencer peut-être : pourquoi cette trilogie ?

Joseph Danan. — Le triptyque (je préfère « triptyque ») n'était pas prémédité. Chacun des deux premiers livres a entraîné le suivant. C'est à l'arrivée que je me suis dit que ces trois courts essais pouvaient constituer les trois volets d'un triptyque. L'unité est aussi celle donnée par la collection dans laquelle ils sont publiés. Le rôle de

¹ Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (2010), 2017 ; *id.*, *Entre théâtre et performance : la question du texte* (2013), 2016 ; *id.*, *Absence et Présence du texte théâtral*, 2018. Les références complètes se trouvent en bibliographie.

l'éditrice, Claire David, a été déterminant. Au départ, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* était un essai beaucoup plus volumineux, rédigé pour mon HDR (Habilitation à diriger des recherches) que j'ai passée en 2007. Un essai en forme de journal (il était sous-titré « essai journal fiction »), s'autorisant des échappées vers l'exposition conçue par Jean-Luc Godard au Centre Pompidou², le coup de boule de Zidane, le Tour de France cycliste... Même s'il y avait malgré tout une tentative de poser de manière raisonnée la question de la dramaturgie, c'était foisonnant, baroque, ne reculant pas devant le montage d'éléments composites : de la dramaturgie en acte. C'était un peu risqué pour une HDR (il y avait là une sorte d'inconscience, je crois) mais il faut rendre hommage à l'Université, qui s'est montrée capable d'accueillir ce type de démarche. Sans doute en Études théâtrales avons-nous ce privilège. Je disais que le rôle de l'éditrice avait été déterminant. Je dois aussi rendre hommage à Claire David, qui a eu la vision de ce que cet essai pouvait devenir pour entrer dans la collection « Apprendre ». C'est à sa demande que je l'ai réduit des deux tiers pour faire tenir l'essentiel dans une centaine de pages. Il a acquis ainsi une netteté de contours (sans rien perdre, je l'espère, de ce questionnement qui est contenu dans le titre et l'anime de bout en bout) et une dimension pédagogique qui fait que je n'ai aucun regret, même si je garde une sorte de nostalgie de sa version originelle. Mais c'est bien le projet éditorial et l'inscription dans cette collection qui lui ont donné un écho qu'il n'aurait pas eu autrement.

Ce premier volet était issu d'un séminaire de master que j'avais mené pendant pas mal d'années à la Sorbonne Nouvelle. Ce sera aussi le cas des deux suivants. C'est aussi la raison pour laquelle il n'y aura pas de suite : ces essais sont la trace de ce qui s'est déposé au fil de ces séminaires, enrichi par les travaux des étudiant(e)s et les échanges avec eux.

La composition du triptyque s'est donc faite naturellement, dans le pas à pas d'une démarche qui m'a conduit d'une interrogation, que je portais en moi depuis longtemps, bien avant le séminaire, sur la notion de dramaturgie ; à une autre interrogation, qui me poursuivait elle aussi, sur la tension que je percevais, sur la scène contemporaine, entre théâtre (ou théâtre dramatique) et performance. Dans les deux cas, ce qui m'animait c'était d'essayer d'élucider un questionnement qui me taraudait. Le deuxième essai est donc venu se couler, en quelque sorte, dans la forme initiée par le premier, ces brefs chapitres composant, comme une mosaïque (trace de la version originelle), un opus lui-même sous le sceau de la brièveté et de la pédagogie. Je précise d'ailleurs que le titre que je souhaitais lui donner était simplement *Entre théâtre et performance*, et que c'est au terme de discussions avec Claire David que j'ai ajouté un sous-titre : *La question du texte*. Mais mon intuition première ne devait pas être si mauvaise puisque, lors de la réédition, le sous-titre a

² « Voyage(s) en utopie. JLG, 1946-2006. A la recherche d'un théorème perdu », Paris, 2006.

disparu de la couverture. C'est une manière de dire aussi que la cohérence qui semble s'être plus ou moins imposée autour du texte n'était pas non plus préméditée. En revanche, la « question du texte » est bel et bien au cœur du dernier essai, dont j'ai été assez vite conscient, si ce n'est pendant le séminaire, du moins lors de l'écriture, de la dimension testamentaire.

R.B. — Ces trois livres tournent notamment autour de la question de ce que vous appelez « le texte ». Qu'est-ce que « le texte » ?

J.D. — Je me garderais bien de le définir. C'est un nœud de questions, que je peux essayer de lister. Mon dernier séminaire s'intitulait « Nature et statut du texte sur la scène contemporaine ». Ce qui m'intéresse fondamentalement, ce n'est pas le texte en tant que tel mais le texte de théâtre, le texte au théâtre. Pas de définition donc mais des usages (extrêmement divers, pour des textes eux-mêmes d'une grande diversité) et des jeux de tension. Une des questions qui est revenue avec insistance dans le séminaire puis dans le livre qui en est issu, c'est celle du rapport entre texte et parole. Je cite Enzo Cormann, qui cite Philippe Adrien : « sur scène, il n'y a pas de textes, il n'y a que de la parole³ ». Le théâtre, c'est le passage d'un texte écrit à sa profération sur scène. D'où la formulation que je tente (rencontrant ce que dit Denis Guénoun dans *L'Exhibition des mots*) et qui ouvre le livre : « La scène théâtrale est le lieu où le texte s'absente⁴⁵ *Id.*, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (2010), 2017, p. 10. ». Mais que se passe-t-il lorsqu'il n'y a pas de texte écrit ? Peut-on tout de même parler de texte — s'il s'agit d'une production purement orale ? Et même — cas extrême de certains spectacles comme ceux des Chiens de Navarre, mais je pense aussi, par exemple, à *Perdre le Nord* de Marie Payen — si ce texte n'est pas fixé, ne se stabilise jamais de soir en soir ? Un texte évanescent, sans *inscription*. On rejoint l'origine orale de la poésie (là, je me réfère, dans ce troisième essai, à Paul Zumthor). Mais c'est aussi le texte de l'ère d'Internet, le texte sur la Toile — aux antipodes du texte imprimé ou gravé : un texte jamais établi, susceptible de s'évanouir d'un instant à l'autre. Peut-on encore parler de texte ?

J'ajouterai enfin qu'il y a texte et texte, fût-il écrit, imprimé (ou pas). C'est la question délicate de la valeur du texte. Tous les textes ne s'équivalent pas. Ce qui m'intéresse, c'est ce qui inscrit le texte dans la littérature, fût-elle dramatique. Si spécifique que soit cette dernière, elle tient par un de ses versants à la littérature (l'autre versant se situant du côté du plateau). C'est la dimension qu'il faut bien

³ Danan, *Absence et Présence du texte théâtral*, 2018, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

appeler littéraire de l'écriture dramatique. C'est frappant (pour moi) dans certains spectacles nés d'improvisations : ce qu'on entend « ne fait pas texte » — n'est pas plus un texte qu'une conversation de bistro ou d'autobus.

Je reconnais la complexité de la question. Si vous enregistrez cette conversation de bistro ou d'autobus et en faites un texte théâtral, au prix (ou pas ?) d'une intervention minimale dans la langue, ce matériau peut bel et bien devenir un texte. Voir, en poésie, les poèmes conversations d'Apollinaire. Et on sait bien, en théorie de la littérature, qu'un texte qui ne relève pas, au départ, de la littérature, peut s'y voir ultérieurement intégré.

Pour m'en tenir au théâtre, ce qui m'est apparu avec de plus en plus de netteté, c'est que le texte n'y est pas une donnée intangible mais un processus, ou un procès.

R.B. — Pour les mettre de côté, vous faites assez vite allusion à « tous les faux débats qui ont empoisonné la critique sur la fidélité au texte⁵ ». De mon point de vue, ces débats ont un sens dans la perspective esthétique dominante pendant le premier xx^e siècle français, dont nous nous sommes progressivement détachés, à savoir l'idée qu'une œuvre théâtrale serait « à deux temps », pour reprendre à Henri Gouhier une formule tardive (1989) qui résume une bonne partie de ses recherches commencées dans les années 1930 et dont témoigne par exemple *L'Essence du théâtre* (1943, 1968). Dans cette perspective, l'œuvre serait une *adaptation*, au sens que Jean-Louis Jeannelle a pu donner à ce terme dans un article (2013), en établissant une distinction avec l'hypertextualité (ou autrement dit réécriture) et la transfiction : adapter consisterait à « rejouer le tout de [l']œuvre, [à] en redéployer par d'autres moyens l'identité et la cohérence narrative ou dramatique⁶ ». Si l'on veut *adapter* ainsi, il est sensé de poser la question de la « fidélité » de la mise en scène à ce que l'on identifie comme étant « l'œuvre ». Ainsi comprise, l'œuvre est une entité idéale, écrite puis mise en scène (ou l'inverse), qu'on pourrait lire ou voir, même si le « droit à l'originalité » (Gouhier) du metteur en scène et des comédiens, incessible, menace en même temps l'identité opérable : *L'École des femmes*, sur la scène contemporaine, est-elle toujours *L'École des femmes* ? Gouhier ne cesse de revenir aussi sur la question de la lecture, qui lui résiste : si « l'œuvre dramatique n'est dramatiquement elle-même que jouée, c'est-à-dire rendue présente par la présence de comédiens dans une

5

⁶ Jean-Louis Jeannelle distingue trois opérations agissant à la manière de trois « extensions opérables » différentes : l'hypertextualité serait une « greffe » sur l'objet « dont elle dérive », la transfictionnalité correspondrait à un « prolongement », et l'adaptation viserait le « redéploiement sous forme d'une œuvre considérée comme un équivalent suffisant de sa source » (Jeannelle, « Réadaptation », 2013, p. 618).

représentation⁷ », peut-on vraiment lire cette œuvre ? Est-ce la même que lorsqu'elle est (ou était) « elle-même », c'est-à-dire « jouée » ?

Vos livres témoignent à leur manière, de mon point de vue, du *shift* esthétique vers ce que Gouhier appelle « un autre chapitre dans la philosophie du théâtre⁸ » — chapitre qu'il se refuse d'ouvrir —, où l'œuvre théâtrale pourrait être comprise comme une œuvre à un temps, où le débat sur la fidélité au texte est en effet hors de propos, puisque cette œuvre à un temps consisterait dans la mise en scène (à partir ou non d'un texte préalable, littéraire ou non), entité idéale toujours, mais qui échappe largement à toute « inscription », pour parler avec le vocabulaire (traduit) de Nelson Goodman (*Languages of Art*, 1968, 1976), ou à toute « (dé)notation », si l'on préfère suivre *L'Œuvre de l'art* (1994, 1997 ; 2010) de Gérard Genette⁹. Ce *shift* esthétique me semble bien plus lent que ce qu'on résume souvent, en le réduisant parfois à l'avènement de la mise en scène moderne et du « théâtre d'art », à la fin du XIX^e siècle. Aujourd'hui même, l'œuvre à deux temps a survécu, sur scène bien sûr, mais aussi dans les esprits. En référence explicite à Gouhier, vous aviez d'ailleurs écrit un texte s'intitulant « Un art à mille temps » (2015), au début duquel vous proposiez de faire un pas de plus :

Ce qui empêche Gouhier de faire exploser le cadre [...], c'est peut-être de s'enfermer dans une logique binaire, comme si la seule alternative à l'art à deux temps était l'art à un temps [...]. Il semble possible aujourd'hui de voir les choses un peu autrement [...] — d'où le titre quelque peu hyperbolique de cette préface¹⁰.

Dans vos livres, la notion d'œuvre occupe pourtant le second plan. La trouvez-vous encombrante ?

J.D. — Encombrante, non. Votre question désigne peut-être un point aveugle de ma réflexion et m'incite à m'interroger sur ce qui « fait œuvre » pour moi — du moins, au théâtre. Il est incontestable que la pièce écrite (qu'elle soit de Shakespeare, de Tchekhov ou d'un contemporain) est une œuvre en soi, avec sa cohérence interne,

⁷ « [...] je peux trouver le texte de l'auteur dramatique imprimé dans un livre, je peux mettre dans ma bibliothèque *Ruy Blas* à côté des *Contemplations* et des *Misérables*. Pourtant, il y a une différence essentielle, avec référence au sens proprement philosophique du mot « essence » : le texte de l'auteur dramatique est écrit pour être joué ; certes, on peut et parfois il faut se contenter de lire ce texte, mais l'œuvre dramatique n'est dramatiquement elle-même que jouée, c'est-à-dire rendue présente par la présence de comédiens dans une représentation. » (Gouhier, *Le Théâtre et les Arts à deux temps*, 1989, p. 13-14.)

⁸ « La fidélité au texte peut, à la limite, éliminer le droit du metteur en scène à l'originalité. Le droit du metteur en scène peut, à la limite, éliminer la fidélité au texte. Dans les deux cas, l'existence de l'œuvre théâtrale n'a plus qu'un seul temps. Or [...] la substitution d'une existence en un seul temps à une existence en deux temps [...] ouvre un autre chapitre dans la philosophie du théâtre. » (*Id.*, *Le Théâtre et les Arts à deux temps*, 1989, p. 69 ; l'auteur souligne.)

⁹ Gérard Genette justifie son choix terminologique à la p. 148 (*L'Œuvre de l'art. Immanence et Transcendance* (1994). *La Relation esthétique* (1997), 2010).

¹⁰ Danan, « Un art à mille temps », 2015, p. 11.

l'élaboration — l'accomplissement — d'une forme. J'ai hésité à ajouter : surtout si elle est publiée. Je vous livre ça tel quel. C'est que le livre, sans doute, témoigne de cet aboutissement, en est le garant, fût-il précaire concernant le théâtre, voire illusoire. Mais, bon, une pièce de Shakespeare, en dépit de ou avec toutes ses variantes, ses traductions illimitées, est une œuvre. Et le tapuscrit d'un contemporain — dès lors qu'il atteint à un certain degré d'élaboration esthétique ? (curieuse, cette restriction ? je ne sais pas bien quoi en faire) — est aussi une œuvre.

Évidemment, ça n'est pas fini... Intervient alors (ensuite, dans le cas de l'œuvre à deux temps), la représentation. La pièce représentée est aussi une œuvre. C'est tout aussi indiscutable, à mon sens. On parle d'ailleurs de l'œuvre (au sens global) d'un metteur en scène (du moins, d'un metteur en scène digne de ce nom, d'un artiste), comme on parle, globalement, de l'œuvre de Shakespeare ou de Corneille.

Tout aussi évidemment, cette attribution de la notion d'œuvre à la représentation théâtrale est encore moins discutable quand nous sommes dans le régime de l'œuvre à un seul temps, quand il n'y a pas le préalable de la pièce écrite. *Inferno* de Romeo Castellucci est une œuvre et je pense que nul ne songerait à le contester. C'est au point, d'ailleurs, que, court-circuitant la question des variations d'une représentation à l'autre d'une même œuvre, sa captation peut « faire œuvre » à son tour, dès lors qu'elle n'est pas un simple enregistrement mais fait l'objet d'une élaboration artistique, comme c'est le cas d'*Inferno* filmée par Don Kent dans la Cour d'honneur du Palais des papes, qui, à la fois, rend compte de l'œuvre représentée, en garde la trace, mais se hisse au rang de film — de film comme œuvre d'art.

C'est plus compliqué lorsqu'il y a une pièce à l'origine de la représentation. Parce que, là, il y a bel et bien deux œuvres, et beaucoup plus quand une pièce est mise en scène plusieurs fois. L'œuvre seconde entretient un rapport de dépendance par rapport à l'œuvre première, d'où la question de la fidélité, que j'expédie, je le reconnais, un peu vite — mais c'est dû à un agacement devant une conception trop prudente de la mise en scène. Mais, si je suis honnête, oui, il doit bien y avoir une éthique de la mise en scène qui suppose une forme de respect du texte, qui s'apparente à une fidélité. Cette question est centrale dans *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Elle a même été, d'une certaine manière, le déclencheur de la réflexion. Je m'interroge, par exemple, dans ce livre sur ce que pourraient être des « invariants » d'un texte. Mais « fidélité » a, décidément, quelque chose de restrictif, que démentent la polysémie d'un texte et l'évolution de ses significations et de ses connotations en fonction des époques. C'est peut-être pour ça que mon tropisme me pousse à appréhender ces questions en termes de texte, d'interprétation du texte, de dramaturgie. C'est dire aussi que mon champ de recherche a toujours été du côté de la dramaturgie et de la poétique, plus que de l'esthétique, si ces

distinctions ne sont pas trop rigides au regard de l'évolution de la scène contemporaine.

Cette évolution a fait exploser le modèle de l'art à deux temps. Vous évoquez mon texte sur « un art à mille temps ». Que devient la notion d'œuvre lorsque celle-ci ne se fixe jamais ? Dans ce cas, n'est-ce pas le processus qui devient l'œuvre, tel un *work in progress* sans autre butée que provisoire ? J'entends par là une représentation qui ne clôt pas le processus, mais le laisse ouvert pour la représentation suivante, et ainsi de suite. Un de mes étudiants, Vincent Couesme, a travaillé là-dessus en master dans le contexte des collectifs de création. Il avait un projet de thèse qu'il ne pourra malheureusement pas réaliser (du moins pour l'instant) faute de financement.

Je viens peut-être de découvrir la raison pour laquelle il vous a semblé que c'était « quasiment le sujet » du deuxième essai du triptyque, comme vous le dites dans le mail qui accompagnait la question posée. C'est que j'y interroge la notion de performance dans ses rapports avec le théâtre, et les tensions qu'elle génère lorsqu'elle tend à « faire œuvre ».

J'espère avoir répondu à la question...

R.B. — Oui, ce qui m'intéresse le plus chez Gouhier à vrai dire, et peut-être aussi dans vos livres (!), ce sont les hésitations. Celles-ci témoignent à mon sens, pour le dire un peu vite, d'une tension fructueuse entre attention critique (aux objets, dans leur singularité) et horizon théorique (généralisant), celui-ci évitant de tomber dans la juxtaposition d'observations, celle-là dans le catalogage en fonction de catégories figées. Cette tension proprement *poétique* — c'est ainsi que je comprends ce terme, que vous utilisez pour parler de votre recherche — à *ce qui se passe* (car il est principalement question du théâtre *actuel*), me semble traverser vos travaux. Elle caractérise aussi le Groupe de recherches que vous avez codirigé à l'iret pendant de nombreuses années. Mais je n'avais pas prévu que nous arrivions aussi vite à cela ; c'est le jeu des entretiens, qui échappent à la planification ! Je vous livre ça tel quel, comme vous dites : à vous de voir ce qu'on en fera.

Je voulais vous demander, initialement, si vous êtes d'accord de dire que *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* interroge la persistance du premier « modèle » (le théâtre à deux temps) sur nos scènes actuelles, tandis qu'*Entre théâtre et performance* réfléchit plutôt au second (le modèle du théâtre à un temps, mais à un temps *continu* ; le *work in progress* que vous pointiez à l'instant) — même si l'impression qui ressort de leur lecture croisée, c'est celle d'une interpénétration desdits modèles. Il reste que le premier opus part de la distinction allemande entre *Dramatiker*, traduit par « auteur dramatique », et *Dramaturg*, que vous traduisez par « dramaturge » en

ajoutant : « celui qui n'est pas l'auteur de l'œuvre¹¹ ». Lors de ma première lecture, il y a quelques années (je le redécouvre à l'occasion de cet entretien), j'avais écrit en marge dans mon exemplaire : « Quelle œuvre ? » Vous venez de répondre. Le second opus de votre triptyque part quant à lui de la distinction entre « performance au sens large », « l'acte théâtral au présent, dans sa relation avec des spectateurs », sens que « [Richard] Schechner [...] étend encore considérablement », par exemple, « lorsqu'il lui donne une dimension anthropologique et culturelle qui déborde du théâtre, incluant toutes sortes de rituels, le jeu, le sport, etc. », et « performance au sens restreint [...], dont le cadre d'émergence se trouve plutôt du côté des arts plastiques et tendant à prendre appui davantage sur l'image et sur le corps que sur le texte. Plutôt, car la généalogie est multiple¹². » Dans les deux cas, vous montrez que la frontière n'est pas si nette, lorsqu'on considère de près les œuvres de la scène contemporaine. Il y aurait d'une part des dramaturgies qui, malgré le « passage » entre texte et scène, présenteraient ce que vous appelez des « invariants » — si le *Dramaturg* tente bien de « monter la pièce » du *Dramatiker* et non d'en faire simplement usage, si la « dramaturgie 2 » prend pour objet une « dramaturgie 1 », préexistante¹³ ; bref, s'il inscrit le spectacle dans le régime de l'art à deux temps. D'autre part, il existerait bien des spectacles « entre théâtre et performance », entre performance au sens large et performance au sens restreint — ce que vous appelez encore des « théâtres de la performance¹⁴ »... où une dramaturgie 1 peut encore jouer un rôle, même si les auteurs de tels spectacles sont moins des metteurs en scène que « créateurs scéniques¹⁵ ».

Je vais essayer de faire tenir les deux paragraphes de cette « question » dans une même direction : comment proposez-vous, à partir de *ce qui se passe*, de comprendre les choses ? Vous pourriez peut-être revenir sur votre méthode et les distinctions que vous proposez.

J.D. — Vous avez fort bien résumé ce qui est à l'œuvre dans ces deux premiers volets, et je ne suis pas sûr de pouvoir aller plus loin ou être plus précis. Je vais essayer. Ma méthode ? Vous l'avez identifiée : d'un côté, un cadre théorique, essentiellement construit à partir de Bernard Dort et de Jean-Pierre Sarrazac, je vais y revenir ; de l'autre, une série d'observations qui s'inscrivent dans ce cadre et le

¹¹ *Id.*, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (2010), 2017, p. 6.

¹² *Id.*, *Entre théâtre et performance : la question du texte* (2013), 2016, p. 7-8.

¹³ « En revanche, tout dramaturge au sens 2 que je sois [*i.e.* tout *Dramaturg* que je sois], je dois prendre en compte la dimension interne de la dramaturgie au sens 1 [*i.e.* celle du *Dramatiker*] à l'œuvre dans l'œuvre, faute de quoi je ne monte pas la pièce mais un matériau pour la scène postdramatique [...]. » (*Id.*, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (2010), 2017, p. 22-23.)

¹⁴ *Id.*, *Entre théâtre et performance : la question du texte* (2013), 2016, p. 58 et *passim*.

¹⁵ *Ibid.*, p. 28 et *passim*.

font bouger (le précisent, l'élargissent, le contredisent si nécessaire) en multipliant les études de cas — et là le séminaire a été déterminant, surtout pour les volets 2 et 3. « Problématique » serait d'ailleurs plus juste que « cadre théorique ». Je ne prétends pas à l'élaboration d'une « théorie ». Dans un de vos mails, vous me disiez souhaiter cerner ce qui pourrait constituer ma singularité de chercheur. Si j'en ai une, elle réside en ceci que *toutes* les questions que je me pose viennent de ma pratique : d'auteur dramatique (*Dramatiker*), de dramaturge (*Dramaturg*), mais aussi de spectateur. Elles viennent de ces pratiques et elles y retournent, au sens où, si je *me* pose les questions que je pose dans ces livres, c'est que j'en attends des éléments de réponse qui éclairent ces pratiques et puissent les orienter. Je laisse de côté celle de spectateur, non que ce n'en soit une, mais elle n'est pas du même ordre que les deux autres.

Quand j'ai écrit *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, je l'ai un peu dit plus haut, je voulais pousser dans ses retranchements un questionnement qui me hantait en tant que *Dramaturg* : qu'est-ce je fais quand je « fais la dramaturgie » d'une pièce de Corneille pour le metteur en scène avec qui j'ai longtemps collaboré, Alain Bézu ? Quels outils ? Quelles méthodes ? Quelle finalité ? Quels liens avec son travail de metteur en scène, avec ce qu'il restera de mon travail dans le sien ? Et en outre, par-dessus tout sans doute, parce que je suis auteur : quels liens entre « ma » dramaturgie (sens 2) et celle de l'auteur (sens 1), Corneille ou un autre ? Et, du coup : quelle liberté je m'autorise ? Quelles limites je m'assigne ? Ce sont là des questions éthiques qu'on doit se poser, quitte à n'y répondre que par la pratique, ce que j'ai essayé de faire. Mais, en mettant en route le processus du séminaire qui allait aboutir au livre, j'ai essayé de penser cette pratique. En tout état de cause, dans *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, le point d'interrogation est tout sauf rhétorique.

Pour *Entre théâtre et performance*, c'est, cette fois, de ma position d'auteur que je pars. Plus précisément : d'auteur-spectateur. Si je suis sensible, en tant que spectateur, à l'irruption de la performance sur la scène contemporaine, si celle-ci va jusqu'à remettre en cause l'œuvre dramatique, qu'est-ce que je fais, en tant qu'auteur ? Qu'est-ce qu'il me reste comme voie pour écrire ? J'ajoute que ce questionnement trouvait aussi son origine dans mon compagnonnage avec Alain Bézu, la qualité de présence qu'il recherchait dans ses spectacles, qui pouvait s'appuyer sur une dramaturgie, dans les deux sens du terme, mais la transcendait ; et qu'il (ce questionnement) s'était mis à résonner dans mon travail de dramaturge au sens 2.

J'avais dit que je reviendrais sur Dort et Sarrazac. Dort, c'est vraiment la question de la dramaturgie. C'est lui qui l'a posée. Et, avec elle, la question des rapports entre texte et représentation. Avec Jean-Pierre Sarrazac, nous sommes dans l'élaboration d'une poétique. C'est lui qui a fondé le Groupe de recherche sur la Poétique du

drame moderne et contemporain, qu'il a dirigé avec Jean-Pierre Ryngaert avant de nous passer la main, à Catherine Naugrette et à moi. Ce Groupe de recherche a été déterminant pour moi. C'était un vrai lieu de réflexion collective, guidée cependant de main de maître par les deux Jean-Pierre, un lieu où s'élaboraient des notions — le *Lexique du drame moderne et contemporain* (2001, 2005) est à mes yeux un livre essentiel¹⁶. Oui, voilà : il y aurait d'un côté Dort, le questionnement (pragmatique) sans cesse en marche, de l'autre Sarrazac (qui a été, avant moi, profondément marqué lui aussi par Dort), la construction du cadre théorique.

R.B.— Nous pourrions revenir sur la perspective des écrivains de théâtre ; sur la question de la « dramaturgie » (je l'utilise ici dans le sens large d'« organisation de l'action¹⁷ ») de leurs textes à l'heure où, au théâtre, les textes sont souvent (lorsqu'il y en a) des « matériaux » pour le travail scénique...

Je vous propose pour l'instant de nous arrêter sur les endroits où vous utilisez votre expérience de spectateur. L'un des passages d'*Entre théâtre et performance* qui m'a le plus pris, peut-être en partie parce que je connais la personne dont il est localement question (la danseuse Sophie Demeyer), consiste justement dans le récit à la première personne, au présent, sur quatre pages, d'une « performance » intitulée *Je pensais vierge mais en fait non*, de Thibaud Croisy, le « 11 juin 2010, 6 rue de Panama, Paris 18^e ».

C'est troublant. Nous ne sommes pas au théâtre. Nous sommes dans un appartement, dans la lumière du jour, sous l'ampoule, nue aussi, qui pend au plafond. (Je me dis que si des voisins regardent de l'extérieur, ce sont des voyeurs — pas nous ?)¹⁸

Pour en savoir plus, il faudra lire votre livre ; voilà pour le *teasing*. Ce qui m'intéresse, c'est que vous livrez ici une expérience personnelle, dans une manière momentanément affranchie des usages académiques (vous parliez dans votre première réponse de la relative ouverture disciplinaire, ce concernant, des études théâtrales). À propos de *Crescita xii* (2005), de Romeo Castellucci, vous écrivez :

Ce bref événement reste à ce jour un des plus marquants de ma vie de spectateur : pour la puissance de la sensation produite, pour la pensée de la disparition et de la mort mise en branle par cette sensation, pour la trace laissée dans ma mémoire¹⁹.

¹⁶ Jean-Pierre Sarrazac (dir.), assisté de Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco et David Lescot, *Lexique du drame moderne et contemporain* (2001), 2005.

¹⁷ Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (2010), 2017, p. 8.

¹⁸ *Id.*, *Entre théâtre et performance : la question du texte* (2013), 2016, p. 44.

¹⁹ *Ibid.*, p. 40.

Il y a d'autres exemples encore. Voici peut-être l'occasion de commenter la « pratique de spectateur » que vous disiez à l'instant « laisser de côté » — pardon d'y revenir —, qui me semble au fondement d'une partie des études théâtrales : prêter attention à ce qui se passe *dans la salle*, et pas seulement sur scène ; je pense notamment à *L'Assise du théâtre* (1998) de Marie-Madeleine Mervant-Roux. Or pour un même spectacle, il ne se passe pas la même chose dans toutes les salles, rendant l'étude à la fois passionnante et difficile. Le premier chapitre de *Qu'est-ce que le théâtre ?* (2006) de Christian Biet et Christophe Triau, dont le titre est « Points de vue », est lui aussi rédigé à la première personne du singulier (malgré la présence de deux auteurs) : « C'est déjà commencé. Ce soir, j'y vais²⁰. »

J.D. — Quelques éléments de généalogie. Il m'a fallu du temps pour me défaire de la prétention à une approche « scientifique » — ou, disons, objective — du phénomène théâtral. Et, après tout, en quoi une approche subjective, individuelle, de l'expérience spectatorielle vaudrait-elle moins qu'une « analyse de spectacle » en bonne et due forme ? (Et, après tout, les deux sont sans doute complémentaires.) Ma formation universitaire s'est faite sous les auspices de la linguistique et du structuralisme. C'était l'époque, dans les études théâtrales, de la sémiologie, où se sont illustrés Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, André Helbo. Une étape importante pour moi, qui s'est concrétisée notamment par un atelier d'écriture sur les spectacles que j'ai animé au Théâtre de la Bastille, à Paris, au début des années 2000, a été la découverte que c'était le mouvement même de l'écriture, plus que « l'analyse », qui était susceptible de produire un certain mode de connaissance sur les spectacles. Et, avec elle, l'acceptation progressive de la subjectivité. J'y suis revenu récemment à l'occasion d'une communication publiée dans un ouvrage collectif dirigé par Yannick Butel, *La Critique, un art de la rencontre*²¹. On peut y trouver quelques jalons de cette généalogie que j'évoque, depuis la conception baudelairienne de la critique d'art, jusqu'au livre essentiel de John Dewey, *L'Art comme expérience*²², que j'avoue avoir lu tardivement, en passant (ce n'est pas une chronologie...) par un chercheur pour qui j'ai une grande estime — un artiste-chercheur —, Jean-Frédéric Chevallier²³. J'y ajouterai une expérience qui a été fondatrice pour moi, et qui concerne cette fois l'approche, non des spectacles, mais des textes : la découverte que nous avait fait partager Michel Vinaver, lors d'un séminaire qui s'est tenu pendant l'été 1989, de sa méthode d'analyse des textes de

²⁰ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, 2006, p. 17.

²¹ Danan, « Pourquoi Castellucci ? », 2019.

²² John Dewey, *L'Art comme expérience* (1934), 2010.

²³ Jean-Frédéric Chevallier, « Un texte-question sur la scène, un texte-proposition dans la salle », 2013.

théâtre. De quoi s'agissait-il ? D'entrer, par le biais de ce qu'il appelle « la lecture au ralenti²⁴ », dans le mouvement même d'une écriture dramatique, ce mouvement qui en fonde la dramaticité. Or, cette méthode, qu'il m'est certes arrivé de pratiquer oralement avec des élèves de lycée puis des étudiant(e)s, ne marche vraiment, à mon sens, que si on la met en œuvre par l'écriture — que si le mouvement de l'écriture tente de se couler dans celui de l'œuvre, et ça, c'est une expérience subjective qui consiste à se mettre à l'écoute de ce qui se passe quand nous lisons. C'est comparable à ce qui agit en nous lorsque nous sommes devant un spectacle. Parce que nous sommes placés, non devant, d'ailleurs, mais au cœur d'une expérience du temps. Quand nous voulons rendre compte d'un spectacle, celui-ci n'est plus là, à la différence de la page écrite, toujours sous nos yeux, mais il est présent dans notre mémoire, ce qui renforce encore, et sans doute dans des proportions considérables, le caractère intime de la perception que nous en avons eue dans le temps de son déroulement. J'ai donc peu à peu accepté cette subjectivité, qui n'exclut pas la rigueur de l'approche, qui va convoquer un certain nombre d'outils, de notions, d'éléments théoriques (comme chez Vinaver), car, je dois ajouter cette précision importante, je pense que la subjectivité, qui se constitue de tout ce que nous sommes, sensiblement et intellectuellement, n'est pas nécessairement irrationnelle et infondée. Faute de quoi, on retombe dans ce qui était haïssable au temps de mes études et l'est toujours, ce que l'on appelle « la critique d'humeur » ou, pire encore, le « délire interprétatif ». Mais ces outils, ces notions, ces éléments théoriques sont suffisamment intégrés pour que nous puissions en faire usage comme « naturellement » (je n'aime pas trop ce terme) — disons, les laisser agir, avec un degré plus ou moins grand de conscience — dans le mouvement même de l'écriture.

Cette notion d'expérience dont je ne cesse de parler est fondamentale. Elle a pris beaucoup d'importance dans le discours théorique et critique sur le théâtre. Et aussi dans celui des praticiens. Elle s'impose plus encore lorsqu'il s'agit d'œuvres dont la dimension performative est marquée. Comment entrer dans ces œuvres autrement qu'en ouvrant sa subjectivité à leur réception. Comment en rendre compte autrement que subjectivement ?

R.B. — Oui, l'expérientialité a depuis un certain temps une vraie place dans l'exercice critique, aussi en littérature ou en histoire de l'art. Mais au théâtre sa place est peut-être d'autant plus forte que l'on insiste beaucoup, depuis une centaine d'années au moins, sur le « présent » de la performance comme un trait définitoire du théâtre (revoici Gouhier). Le « présent » a pu en effet servir à distinguer le

²⁴ Michel Vinaver (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, 1993.

théâtre d'autres arts avec lesquels il a partie liée, comme la littérature ou le cinéma — distinction qu'on peut dès lors penser aujourd'hui comme Jean-Marc Larrue (2008), à la manière d'une « stratégie de repositionnement médiatique²⁵ »... Dans un article très récent (2020), Danielle Chaperon et Izabella Pluta font de cette association définitoire entre théâtre et présent, dont elles retracent brièvement l'histoire, l'un des facteurs expliquant les relatives « lenteurs » du « tournant numérique²⁶ » au théâtre. C'était d'ailleurs le sujet du dernier colloque que vous avez organisé avec Catherine Naugrette, intitulé « Le présent au cœur du théâtre : textes / dispositifs / gestes artistiques », en janvier 2019. Il a accompagné le changement de nom du Groupe de recherches de l'iret, témoignant d'un infléchissement de ses intérêts, de la « Poétique du drame moderne et contemporain » à la « Poétique de la scène contemporaine ».

Cet infléchissement me semble également sensible dans votre triptyque, dans la mesure où le troisième opus, *Absence et Présence du texte théâtral*, adopte plus résolument une perspective « scénique ». Ce qui vous intéresse ici, ce n'est plus forcément le rapport du texte à la scène ou même le rapport réciproque entre texte et scène (sur le plan dramaturgique), mais l'existence du texte *dans le spectacle*, du texte dans son « devenir-parole²⁷ », en écho explicite (vous le disiez plus haut) avec ce que Denis Guénoun dit du théâtre dans *L'Exhibition des mots* (1992, 1998) — essai dont les réflexions sont prolongées dans son travail plus récent, *Actions et Acteurs. Raisons du drame sur scène* (2005), par exemple avec l'article « Entre poésie et pratique », et *Livraison et Délivrance. Théâtre, politique, philosophie* (2009). Si pour Guénoun la poésie « se produit dans le régime très particulier d'ostentation qu'est la scène²⁸ », ce serait selon des modalités mystérieuses qui auraient trait à l'exhibition paradoxale du texte « invisible ». Ce paradoxe tiendrait au théâtre ainsi compris : « Les mots sont des sons, et des sens : doublement in-montrables. Et le théâtre veut les donner à voir²⁹. » C'est de ce point de vue que vous interrogez l'« absence » ou la « présence » du texte, me semble-t-il. J'appelle cela un infléchissement et non une révolution (au sens de changement brusque), parce qu'il est souvent question du texte depuis cette perspective dans les deux premiers opus. Mais c'est ce dernier livre qui pose explicitement la question de *l'existence scénique du texte*, que vous concluez presque ainsi: « dans un théâtre de l'ère quantique, le nôtre, c'est chaque spectateur qui décide, dans l'intimité de sa conscience — ou de son inconscient —, si le texte est mort ou vivant³⁰. »

²⁵ Jean-Marc Larrue, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », 2008, p. 24.

²⁶ Danielle Chaperon et Izabella Pluta, « Théâtre », 2020, p. 46.

²⁷ Danan, *Absence et Présence du texte théâtral*, 2018, p. 14.

²⁸ Denis Guénoun, « Brèves remarques sur la théâtralité du poétique », 2009, p. 149-150.

²⁹ *Id.*, « L'exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre » (1992), 1998, p. 28.

³⁰ Danan, *Absence et Présence du texte théâtral*, 2018, p. 82.

J.D. — C'est moi, en effet, qui ai souhaité le changement de nom du Groupe de recherche. Catherine Naugrette n'y était, de prime abord, pas très favorable, pour des raisons que je comprends très bien. Ce groupe a une histoire, qui nous a constitués, elle et moi, et beaucoup d'autres, en tant que chercheurs. Il a une aura — je suis frappé, lorsque je vais en Amérique Latine, de ce qu'il soit connu en tant qu'entité. Il ne s'agissait évidemment pas d'annuler cette histoire. Mais il me semblait que le temps était venu de marquer une étape. Après la publication du livre de Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne* (2012), qui est une somme, l'aboutissement de son parcours et, par contrecoup, me semblait-il, celui du Groupe de recherche qu'il avait initié, je ne voyais pas comment on pouvait aller plus loin dans cette voie. Plus profondément — et je suis d'accord avec ce que vous faites apparaître dans votre question —, il me semblait qu'on ne pouvait plus *isoler* le texte, ou (surtout) regarder le théâtre depuis le texte. Il me semblait, il me semble, nécessaire aujourd'hui de le regarder depuis la scène. Vous avez raison : ce n'est pas une révolution, mais le résultat d'un infléchissement progressif, qu'il fallait désormais marquer et affirmer, lisible dans l'histoire antérieure du Groupe.

Concernant mon propre itinéraire, je crois qu'on peut le lire comme la lente — et pas si facile que ça — tentative de me détacher du textocentrisme, fût-ce un textocentrisme éclairé, autocritique, conscient de ses limites, etc., mais un textocentrisme tenace. C'est que je suis écrivain avant tout, profondément attaché au texte — même au théâtre ! Et que, comme dramaturge au sens 2, je suis toujours parti d'un texte... pour envisager son passage à la scène.

Le changement de nom du Groupe n'est pas une rupture, en ce sens aussi qu'il ne tourne pas le dos au texte, pas plus que, dans mon travail de chercheur (ce troisième volet du triptyque) et, évidemment, d'auteur, je ne lui tourne le dos. Il s'agit *aussi*, pour répondre à des craintes qui ont pu s'exprimer, d'inscrire le texte dans cette Poétique de la scène contemporaine qui est le nouveau nom du groupe, d'y observer sa place et son statut, d'envisager ce que cette place et ce statut pourraient être. Cette question est centrale concernant la poétique de la scène contemporaine.

La question du présent demeure centrale aussi mais, du coup, comme une tension : entre texte écrit (avec ce que cela suppose de fixité) et parole (avec ce que cela suppose de labilité), entre œuvre dramatique et œuvre scénique, entre théâtre et performance.

R.B. — Et en même temps, on pourrait dire qu'un certain théâtre actuel confère aux textes, dont il fait explicitement « usage » à la manière de « matériaux » (vous proposez à cet égard de distinguer entre « matériau » et « gisement³¹ »), une autonomie partielle, peut-être plus prégnante aujourd'hui qu'hier ? Sur ce sujet, vous aviez écrit deux articles aux titres évocateurs, le premier paru dans *Études théâtrales*, le second dans *Registres* : « Écrire pour la scène sans modèles de représentation ? » (2002) et « Le modèle rêvé d'une scène sans modèle » (2015). Ils font écho à telle remarque de Bernard Dort dans son fameux article « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance » (1984) :

Dans la notion de texte — de texte *dramatique* et, plus encore, de *pièce de théâtre* — sont déjà inscrits les impératifs de la scène. Le règne du texte suppose un accord préalable sur les conditions de sa représentation. Une scène imaginaire — un *modèle* — est, en quelque sorte, antérieure au texte dramatique et le régit. La souveraineté de ce dernier ne s'exerce que dans les limites que lui assigne, tacitement, ce que l'on pourrait appeler le *contrat scénique* initial³².

Je ne pense pas que le « contrat scénique » n'existe plus aujourd'hui ou que les « modèles » soient dissolus, mais on pourrait avoir l'impression qu'avec le relatif désintérêt des « créateurs scéniques » pour ce que Dort appelle ici la « pièce de théâtre », les écrivains de théâtre sont placés dans une situation intéressante... : pour quoi écrivent-ils, pour quoi leurs textes sont-ils « faits » ? Les choses ne se posent plus forcément dans les mêmes termes que pour Bernard-Marie Koltès, lorsqu'il s'avisait dans les années 1980 qu'on peut très bien écrire un texte « à lire et à jouer » (il utilise le terme « matériau » dans un sens un peu différent de vous), lui qui savait précisément que son texte allait trouver (rapidement) le chemin de la scène :

C'est ainsi que j'ai eu le projet, en un même texte [*Quai ouest*], d'écrire un texte à lire et un texte à jouer. J'ai pensé que le texte de théâtre ne devait pas obligatoirement n'être qu'un matériau pour un spectacle, mais pouvait être lu, comme un roman, si on s'attachait à lui donner une forme à lire. C'est ce que j'ai tâché de faire³³.

Ce que je suggère — je ne suis pas le premier —, c'est que la pluralité actuelle des usages scéniques auxquels donnent lieu les textes offre peut-être une occasion

³¹ *Ibid.*, p. 28 sq.

³² Bernard Dort, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance » (1984), 1995, p. 253. C'était aussi ce qu'écrivait Anne Ubersfeld : « D'une certaine façon, la "représentation", au sens le plus large du mot, préexiste au texte ; l'écrivain de théâtre, même quand il n'est pas lui-même pris dans la production théâtrale, n'écrit pas sans la perspective immédiate de l'objet-théâtre : la forme de la scène, le style des comédiens, leur diction, le type de costumes, le type d'histoire que raconte le théâtre qu'il connaît, autant d'éléments qui engagent l'écrivain dans un certain mode d'écriture. » (Ubersfeld, *Lire le théâtre II* (1981), 1996, p. 14.)

³³ Bernard-Marie Koltès, « Troisième entretien avec Alain Prique » (1986), 2010, p. 47-48.

d'ouvrir une voie vers la (re-)légitimation d'usages « lectoraux » variés de ces mêmes textes. On peut penser d'abord à la lecture « comme un roman », pour reprendre une formule souvent utilisée, ici par Koltès, auparavant par Gouhier et Ubersfeld³⁴ : lorsque j'ai pour la première fois jeté un œil aux textes écrits d'Angélica Liddell, après avoir assisté à plusieurs de ses spectacles, dont l'intensité des actions scéniques m'avait particulièrement frappé, j'ai d'abord été surpris de l'absence de didascalies — sans parler de l'existence d'un livre (bilingue) comme *Via lucis* (2015), qui donne une version du texte *Primera carta de san Pablo a los corintios* (sans les autres textes du *Ciclo de las resurrecciones*) en regard de photographies, de poèmes (je ne sais pas comment les qualifier) et d'un « journal » retraçant la période de répétition de la pièce au Théâtre de Vidy à Lausanne : « Tercera ofrenda. Lausana. La historia oculta de tu vida (es la que existe dentro de mí) ». Si ce possible fonctionnement littéraire des textes de théâtre n'a rien d'extraordinaire³⁵, il me semble que certains auteurs l'ont bien compris et l'exploitent aujourd'hui dans une certaine mesure, sans pour autant renoncer à la scène théâtrale. On peut encore penser à une lecture comme théâtre qui ne consiste pas seulement à « se représenter une représentation », comme on dit souvent un peu vite. Pourquoi ne pas lire pour soi à la manière des créateurs scéniques actuels, lecteurs qui abordent volontiers les pièces de théâtre « avec des ciseaux »³⁶ (ils coupent) ou avec de la colle (ils ajoutent ou mélangent) ? Je pense ici aux *Variations Darwin* (2005) d'Alain Prochiantz et Jean-François Peyret, qui est un exemple que vous donnez souvent, ou encore à *Genova 01* (2003) de Fausto Paravidino — deux textes qui semblent prévoir la colle et les ciseaux des lecteurs. Comment poseriez-vous les choses, et comment vous positionnez-vous en tant qu'écrivain, puisqu'il en est question ?

J.D. — J'ai longtemps assis mon approche du texte de théâtre sur une distinction nette entre texte dramatique (la pièce de théâtre) et texte-matériau. *Entre théâtre et performance* se termine sur l'évocation d'une possible abolition ou d'un possible dépassement — le terme serait peut-être plus juste — de cette distinction. Je me permets de me citer, non pour donner à ces formules valeur de vérité, mais — ce

³⁴ « On ne lit pas *Bérénice* ou une comédie de Musset comme un roman [...]. » (Gouhier, *L'Essence du théâtre* (1943, 1968), 2002, p. 24.) « Si l'on peut lire Racine comme un roman, l'intelligibilité du texte racinien ne s'en porte pas bien. » (Ubersfeld, *Lire le théâtre I* (1977), 1996, p. 17.) Gouhier et Ubersfeld mettent tous deux en garde contre la lecture littéraire du théâtre. Sur ce sujet, voir dans ce même dossier d'*Acta fabula* l'article suivant: « Naissance d'une discipline. Sur la "séparation" des études théâtrales d'avec les études littéraires », 2020.

³⁵ Je me permets de renvoyer à un travail précédent portant sur cette question, intitulé « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre », 2018.

³⁶ J'emprunte la formule à un mystérieux agent forestier, dont on se souvient surtout grâce à Céline, et sur les traces duquel est récemment parti Marc Escola. Voir « Lire avec des ciseaux, par Louis-Ferdinand Céline (1933). Textes présentés par Marc Escola », 2016.

serait plutôt le contraire — pour marquer une étape de ma réflexion. En me fondant sur cette pratique de plus en plus répandue qui rassemble chez un même artiste le travail d'écriture et celui du plateau, j'avançais ceci :

Peut-être cela finira-t-il par estomper voire par rendre caduque la distinction entre pièce de théâtre et texte-matériau, ce dernier se trouvant dès lors inscrit dans un dispositif, une polyphonie scénique qui le dramatise, inventant de nouvelles formes de dramaticité dont le texte ne serait plus le seul détenteur.

Mais j'ajoutais aussitôt, comme pris de remords (et c'est la dernière phrase du livre) :

Mais peut-être se souviendra-t-on aussi de l'apport spécifique, y compris dans ce contexte, d'une écriture dramatique en prise sur (ou aux prises avec) lui, de son potentiel en termes d'énergie, de tension, de levier pour l'imaginaire³⁷.

Vous l'avez fort justement pointé plus haut, ce qui m'intéresse aujourd'hui (ce dont le troisième essai porterait la trace), ce n'est pas tant le texte de théâtre que le texte *au* théâtre. Du point de vue de la scène, on peut repérer — malgré tout — des types de textes différents et des usages différenciés des textes. « Malgré tout » signifie que, du point de vue de l'écriture, on n'écrit pas de la même manière un texte dramatique et du matériau pour la scène, ou, à l'évidence (du moins, pour moi), un texte non destiné à la scène dont celle-ci fera un texte théâtral. Ce dernier point serait un peu hors sujet — car ce qui m'intéresse c'est l'écriture en direction de la scène — si vous ne soulevez la question en proposant ce qui serait un troisième point de vue : celui du lecteur. Situait ma réflexion du côté de la représentation, je ne me suis guère intéressé au texte vu sous cet angle. Mais puisque vous l'abordez, je vais essayer de le faire. Oui, bien sûr, il peut y avoir un plaisir de lecture produit par un texte de théâtre. Ce que vous avez éprouvé avec Angélica Liddell, j'en ai fait l'expérience en lisant des textes de Rodrigo García : la découverte que, finalement (!), c'était un écrivain. À vrai dire, je ne vois pas trop quoi ajouter. Le texte de théâtre a une double finalité, la scène et le livre, Vinaver le soulignait dans son rapport de 1987³⁸. Alors, évidemment, plus le texte s'éloigne de la « pièce de théâtre », plus il se rapproche du matériau, plus ce qui le régit (et en émane) relève de la littérature, d'une littérature comme dégagée de l'impératif de dramaticité. Mais, comme ces textes, si autonomes qu'ils soient, se veulent aussi des matériaux pour la scène (du fait du statut et de la pratique de leurs auteurs), ils s'offrent à nous sous le signe d'un inachèvement, ce dont Liddell et García sont de bons exemples, d'un *work* indéfiniment *in progress*, exigeant du lecteur qu'il trace son

³⁷ Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, p. 80-81.

³⁸ Vinaver, *Le Compte rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, 1987.

chemin en rompant au besoin, puisque c'est de cela, me semble-t-il, qu'il s'agit, avec la linéarité de la lecture. C'est votre métaphore de la colle et des ciseaux : il devient compositeur de l'œuvre.

En venir à mon point de vue d'écrivain sur cette question risque de nous faire faire un pas en arrière, dans la mesure où, dans ma pratique, je ne parviens pas à considérer comme caduque la distinction entre pièce de théâtre et texte-matériau. C'est peut-être, tout simplement, parce que je ne suis pas metteur en scène (je laisse de côté deux ou trois expériences dans cette direction). J'ai toujours dit que, lorsque je mettais en chantier une écriture, je savais sans l'ombre d'une hésitation s'il s'agissait d'un projet de roman, de théâtre ou de poésie. La conception comme le geste n'étaient pas les mêmes. Non seulement cela reste vrai pour moi — en dépit de quelques tentatives comme, par exemple, l'écriture récente de « poèmes pour la scène » —, mais — j'aggrave mon cas — je n'arrive pas à me départir de l'exigence de dramaticité lorsque j'écris du théâtre. Je ne puis me résoudre à produire du matériau laissé, avec la dramaturgie, à la disposition d'un metteur en scène. Ou alors j'écris un roman ou des poèmes puisque, de toute façon, Vitez l'a dit une fois pour toutes, « on peut faire théâtre de tout » : un metteur en scène pourra toujours choisir n'importe quel texte non théâtral pour en faire théâtre. Manière de dire qu'aujourd'hui comme à mes débuts d'auteur dramatique, je crois à une spécificité de l'écriture dramatique ? Sans doute. Mais la scène performative penchant, pour le dire rapidement, vers une dramaticité affranchie des exigences de la mimésis (fable, personnages, dialogue, etc.) et recourant plus volontiers à des textes-matériaux, la vraie question aujourd'hui pour un auteur dramatique qui voudrait continuer à exister en tant que tel serait : que faire de ça ? Quelle dramaticité — et donc quelle dramaturgie — mettre en œuvre depuis l'écriture ?

R.B. — Merci pour vos réponses ! J'espère que cet entretien aura été une occasion agréable, pour vous, de revenir sur des aspects de votre travail. J'espère aussi qu'il réussit à en saisir le sens et à en donner un aperçu utile aux lecteurs et lectrices d'*Acta fabula*.

BIBLIOGRAPHIE

Biet Christianet Triau Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006.

Bionda Romain, « Naissance d'une discipline. Sur la "séparation" des études théâtrales d'avec les études littéraires », dans *Acta fabula*, vol. 21, n° 6, doss. 58, « Les études théâtrales au carrefour des disciplines », dir. *id.* et Aurélien Maignant, 2020 : <https://www.fabula.org/acta/document12965.php>.

—, « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula.org, 2018 : https://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_ou_litterature.

Chaperon Danielle et Pluta Izabella, « Théâtre », dans Raphaël Baroni et Claus Gunti (dir.), *Introduction à l'étude des cultures numériques. La transition numérique des médias*, Paris, Armand Colin, hors coll., 2020, p. 45-66.

Chevallier Jean-Frédéric, « Un texte-question sur la scène, un texte-proposition dans la salle », dans Matthieu Mevel (dir.), *La Littérature théâtrale entre le livre et la scène*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Scénogrammes », 2013, p. 141-152.

Danan Joseph, « Pourquoi Castellucci ? », dans Yannick Butel (dir.), *La Critique, un art de la rencontre*, Aix-en-Provence, PU de Provence, coll. « Arts », 2019.

—, *Absence et Présence du texte théâtral*, Paris, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2018.

—, « Un art à mille temps », préface à Rafaëlle Jolivet Pignon, *La Représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*, Montpellier, L'entretemps, coll. « Champ théâtral », 2015, p. 9-16.

—, « Le modèle rêvé d'une scène sans modèle », dans *Registres*, hors-série n° 4, *Écrire pour le théâtre aujourd'hui. Modèles de la représentation et modèles de l'art*, dir. Catherine Naugrette, 2015, p. 9-16.

—, *Entre théâtre et performance : la question du texte* (2013), Paris, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2016.

—, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (2010), 2nd éd., Paris, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2017.

—, « Écrire pour la scène sans modèles de représentation ? », dans *Études théâtrales*, n° 24-25, *Écritures dramatiques contemporaines. L'avenir d'une crise*, dir. *id.* et Jean-Pierre Ryngaert, 2002, p. 193-201.

Dewey John, *L'Art comme expérience* (1934), trad. Jean-Pierre Cometti *et alii*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010.

Dort Bernard, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance » (1984), *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995, p. 243-275 ; texte original paru sous le même titre dans *Encyclopaedia universalis*, supplément II « Les enjeux ».

Escola Marc, « Lire avec des ciseaux, par Louis-Ferdinand Céline (1933) », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula.org, 2016 : https://www.fabula.org/atelier.php?Lire_avec_des_ciseaux.

Genette Gérard, *L'Œuvre de l'art. Immanence et Transcendance* (1994). *La Relation esthétique* (1997), Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2010.

Goodman Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* (1968, 1976), trad. Jacques Morizot (1990), Paris, Arthème Fayard, coll. « Pluriel », 2011. Titre original : *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*.

Gouhier Henri, *Le Théâtre et les Arts à deux temps*, Paris, Flammarion, hors coll., 1989.

—, *L'Essence du théâtre* (1943), 2nde éd. (1968), Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2002.

Guénoun Denis, « Brèves remarques sur la théâtralité du poétique », *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2009, p. 149-155. Initialement publié dans *Po&sie*, n° 120, 2007.

—, « L'exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre », *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1998, p. 9-43. Initialement publié sous la forme d'un essai : Paris, Aube, 1992.

Jeannelle Jean-Louis, « Réadaptation », dans *Critique*, n° 795-796, *Ciné littérature*, dir. Marc Cerisuelo et Patrizia Lombardo, 2013, p. 613-623.

Koltès Bernard-Marie et Prique Alain, « Troisième entretien avec Alain Prique » (1986), dans B.-M. Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)* (1999), Paris, Minuit, coll. « Double », 2010, p. 47-61. Il s'agit de la première version d'un texte publié dans *Théâtre en Europe* sous le titre « Un hangar à l'ouest ».

Larrue Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », dans *Intermédialités*, n° 12, *Mettre en scène*, dir. *id.*, George Brown et Gerd Hauck, 2008, p. 13-29.

Mervant-Roux Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, coll. « Arts du spectacle », 1998.

Sarrazac Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012.

—(dir.), assisté de Naugrette Catherine, Kuntz Hélène, Losco Mireille et Lescot David, *Lexique du drame moderne et contemporain* (2001), 2nde éd., Belval, Circé, coll. « Poche », 2005. Précédemment paru comme *Études théâtrales*, n° 22, *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*.

Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* (1981), 2nde éd., Paris, Belin, coll. « Sup Lettres », 1996.

—, *Lire le théâtre I* (1977), 2nde éd., Paris, Belin, coll. « Sup Lettres », 1996.

Vinaver Michel, *Le Compte rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Paris, Actes Sud, 1987.

—(dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1993.

PLAN

AUTEURS

Romain Bionda

[Voir ses autres contributions](#)

Joseph Danan

[Voir ses autres contributions](#)