Fabula-LhT
n° 19, 2017
Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé
DOI : https://doi.org/10.58282/lht.2060

Le théâtralisable et le théâtralisé : présentation des contributions

The Theatricalizable and the Theatricalized: Presentation of the Contributions

Romain Bionda

Pour citer cet article

Romain Bionda, « Le théâtralisable et le théâtralisé : présentation des contributions », dans *Fabula-LhT*, n° 19, « Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé », dir. Romain Bionda, Octobre 2017, URL : https://fabula.org/lht/19/presentation.html, article mis en ligne le 09 Octobre 2017, consulté le 17 Octobre 2026, DOI : http://doi.org/10.58282/lht.2060

Ce document a été généré automatiquement le 17 Octobre 2026

Romain Bionda, « Le théâtralisable et le théâtralisé : présentation des contributions »

Résumé - Cet article présente le sommaire du n° 19 de *Fabula-LhT*, intitulé *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé.* Il accueille les contributions de Marie Astier, Florence Dupont, Didier Plassard, Matthieu Protin, Valentina Ponzetto, Barbara Selmeci Castioni, Vanessa de Senarclens, Floriane Toussaint et Benjamin Wihstutz (traduit en collaboration avec Camille Luscher). Ce sommaire fait partie du triptyque sur *Les Conditions du théâtre* formé par le n° 4 de la revue *Acta Litt&Arts* (sur *la théâtralisation*) et le vol. 18, n° 8, dossier n° 47 d'*Acta fabula* (un état de la recherche).

Mots-clés - conditions du théâtre, histoire du théâtre, Théâtralisable et Théâtralisé, théâtralisation, théâtralité, théâtre, théorie du théâtre

Romain Bionda, « The Theatricalizable and the Theatricalized: Presentation of the Contributions »

Ce document a été généré automatiquement le 17 Octobre 2026

Le théâtralisable et le théâtralisé : présentation des contributions

The Theatricalizable and the Theatricalized: Presentation of the Contributions

Romain Bionda

Le projet sur *Les Conditions du théâtre*, présenté par l'« avant-propos » qui précède[1], trouve son aboutissement dans la publication simultanée de trois numéros de revues[2]. Les lignes ci-dessous sont consacrées à la présentation des dix contributions au présent sommaire du n° 19 de *Fabula-LhT* sur *le théâtralisable et le théâtralisé*.

Le théâtralisable et le théâtralisé

L'appel à contributions de juillet 2015 affichait un but :

> L'ambition du présent volume de *Fabula-LhT* est de réfléchir aux *conditions du théâtre* en s'émancipant des notions de « possible » et de « représentable », au bénéfice d'un autre concept dont la théorisation reste à entreprendre : le *théâtralisable*.

Cet « autre concept », qui n'a pas été inventé pour l'occasion, devait former avec le *théâtralisé* « un couple de notions susceptible de déposer les présupposés ontologiques de la notion de "Théâtralité" (ou d'"essence du théâtre")[3]. » Ici comme ailleurs, la théorisation n'est pas ennemie de l'historicisation — et réciproquement. On pose même que, malgré des différences qu'il ne s'agit pas de nier, le défaut d'historicisation nuit à la théorie comme le défaut de théorisation nuit à l'histoire[4]. C'est donc ainsi, dans une interaction constante entre ces deux pôles, que les concepts de « théâtralisable » et de « théâtralisé » ont été réfléchis, discutés,

1 « Avant-propos : trois sommaires pour un projet », dans *Fabula-LhT*, n° 19, *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé*, en ligne, 2017. URL : https://www.fabula.org/lht/19/avant-propos.html.

2 En plus du présent numéro, il s'agit d'*Acta fabula*, vol. 18, n° 8, *Les Conditions du théâtre : un état de la recherche*, dossier n° 47, en ligne, 2017, et d'*Acta Litt&Arts*, n° 4, *Les Conditions du théâtre : la théâtralisation*, en ligne, 2017.

3 Le texte de l'appel est disponible en ligne.

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

partagés et employés — numéro d'équilibriste que le caractère transhistorique du numéro invitait à tenter.

Ce couple de notions est examiné ensemble dans les premières parties du sommaire. La première partie intitulée « Idée, image et désir de théâtre » réfléchit à l'interaction entre les différents plans de réalité sur lesquels existent les conditions du théâtre : c'était le cas de l'introduction au colloque (sous la forme d'une « proposition ») et de l'article de Floriane Toussaint (la mise en scène des romans de Dostoïevski en France depuis le début du xx^{e} siècle). La réflexion est prolongée dans la partie intitulée « Théâtralisable <-> Théâtralisé », qui intègre plus avant la question de la pratique théâtrale avec Matthieu Protin (la réécriture par Beckett des dialogues d'*En attendant Godot* au gré des mises en scène) et Marie Astier (le handicap dans le théâtre français depuis les années 1980). La troisième partie, nommée « Quand le théâtralisé n'est pas théâtralisable », présente deux objets qui, bien que théâtralisés dans certains contextes, ne sont pas reconnus comme étant adéquats aux scènes les plus habituelles. Ils sont analysés par Barbara Selmeci Castioni (les saints sur la scène du xvii^{e} siècle) et Valentina Ponzetto (les proverbes dramatiques des xviii^{e} et xix^{e} siècles). « Le théâtralisable comme outil d'historicisation du théâtre » explore ensuite la manière dont le théâtralisable peut aider à caractériser un certain théâtre, à l'échelle d'une époque et d'une zone géographique comme le propose Florence Dupont (le théâtre dans l'Antiquité grecque et romaine) ou à l'échelle d'un individu, en l'occurrence représentatif d'une certaine manière de penser le théâtre et ses effets, comme le propose Vanessa de Senarclens (le théâtre selon Pierre Brumoy, traducteur d'Eschyle). Dans la partie « Théâtralisables contemporains », Benjamin Wihstutz (*Disabled Theater* et *Gala* de Jérôme Bel) et Didier Plassard (le « réel » au théâtre au xx^{e} siècle) réfléchissent enfin à la manière dont le théâtre, bien que déplacé, continue d'assurer quelques-unes

4 Dans un article célèbre, Gérard Genette déplore qu'en son temps « on théorise trop souvent sur les formes littéraires comme si ces formes étaient des êtres, non pas transhistoriques (ce qui signifie précisément historiques), mais intemporels. » Il ajoute : « en un certain point de l'analyse formelle le *passage à la diachronie* s'impose, et [...] le refus de cette diachronie, ou son interprétation en termes non historiques, porte préjudice à la théorie elle-même. » Dans le même temps, il conclut qu'« il n'y a de véritable histoire que structurale. » (Gérard Genette, « Poétique et histoire », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 13-20, ici p. 18 et 19.) Dans le même esprit sans doute, on lira la note d'intention de *Fabula-LHT* (l'acronyme vaut pour *Littérature, histoire, théorie*) : « Une guerre autrefois a eu lieu, opposant les sœurs ennemies "Théorie" et "Histoire". S'agit-il simplement pour elles de se redistribuer aujourd'hui un territoire, chacune laissant à l'autre le soin de penser sa propre pratique ? *Fabula-LHT* posera au contraire que "Théorie" et "Histoire" constituent deux pôles à la fois solidaires et antagoniques de toute réflexion générale sur la littérature. *Solidaires* — parce que la théorie et l'histoire littéraires ont en commun de chercher à élaborer des objets transcendant la singularité des œuvres individuelles (la "période" ou le "genre" sont des objets de statut épistémologique comparable) — *mais non pas complémentaires* — l'histoire littéraire s'accommodant mal du caractère non pas anhistorique mais transhistorique des objets théoriques. *Antagoniques* — là où l'histoire littéraire procède par induction dans le champ des œuvres du passé, la théorie littéraire prétend œuvrer par déduction *a priori* dans le champ de tous les textes possibles — *mais non pas antinomique*s : faire l'histoire de la littérature, c'est aussi considérer l'éventail des possibles qui s'offraient à elle aux différents moments de son devenir. C'est ce rapport, fait d'alliances et de tensions, que la revue *Fabula-LHT* s'attachera à explorer » (en ligne : https://www.fabula.org/lht/index.php?id=528). Il s'agit pour ce numéro de théâtre, et non plus de littérature — mais l'on gagera que cela ne change pas beaucoup à la chose.

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

des fonctions qui lui sont traditionnellement associées en termes esthétiques et politiques.

Idée, image et désir de théâtre

Le premier article, intitulé « Le théâtralisable : une proposition », qui est la version écrite de l'introduction au colloque lausannois d'avril 2017, entend proposer une « boîte à outils » nécessairement généralisante. À partir d'une expérience de pensée qui prend appui sur une lecture de *Voyage à travers l'impossible* de Jules Verne, il peut apparaître que les conditions du théâtre existent non seulement comme des réalités qui conditionnent une *pratique*, mais encore comme des représentations : comme *idée* (comme *théâtralité*), comme *image* (comme *théâtralisé*), et comme *désir.* Si l'on se demande comment un objet (texte, image, événement, *etc.*) peut être adapté au théâtre (ou s'il y est « possible », « jouable » ou « représentable »), on procède à un moment ou à un autre de la réflexion à une évaluation plus ou moins complète, concrète et informée de l'adéquation de cet objet à ces conditions du théâtre telles que décrites ci-dessus, dans un aller-retour entre ces divers plans de réalité qui s'avère très vite complexe. Pour décrire cette adéquation et tenter d'y voir plus clair, il paraît utile de mobiliser et de redéfinir un terme utilisé depuis le xix^{e} siècle au moins : *théâtralisable*. Sa réélaboration, qui exclut d'emblée toute essentialisation, permet peut-être de se passer d'une définition du « théâtre » tout en en parlant. Elle invite surtout à penser les rapports d'adéquation au théâtre en termes de possibilité *et* d'intérêt (ils s'opposent parfois). On s'aperçoit que les situations sont multiples et complexes : s'il semble évident que seule une partie du théâtralisable est théâtralisée, on remarque aussi (dans un paradoxe qui n'est qu'apparent) qu'une partie de ce qu'on peut nommer *le théâtralisé* n'est pas théâtralisable. En s'écartant des notions de « jouable » et de « représentable » sans les remplacer, le terme aide peut-être à expliquer comment et pourquoi les objets injouables et irreprésentables, tout en le restant, peuvent s'avérer théâtralisables — et théâtralisés : de fait, leur présence sur la scène « de théâtre » est incessante.

Parallèlement à cette réflexion, Floriane Toussaint livre une étude qui met en évidence le fait que le théâtralisable varie selon les époques et aussi les individus, au gré d'une idée et d'une image du théâtre — mais aussi d'un *désir*. En effet, si les œuvres de Dostoïevski sont théâtralisées tout au long du xx^{e} siècle et estimées par beaucoup comme étant particulièrement théâtralisables, ce n'est pas pour les mêmes raisons — et inutile de dire qu'elles ne sont pas théâtralisées de la même manière. Passant rapidement sur les questions déjà bien étudiées qui ont trait à la dramatisation des romans (sur ce qu'elle appelle « l'approche poétique »),

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

F. Toussaint livre une réflexion sur le théâtralisable tel qu'on peut le reconstruire à partir de trois mises en scène, qui sont trois exemples du « rapport pluriel » à Dostoïevski, mais aussi au théâtre. C'est par une attention portée au « double mouvement » allant « du roman vers la scène et de la scène vers le roman » que F. Toussaint peut conclure que « ce qu[e les metteurs en scène] considèrent comme théâtralisable dans [l]es romans [de Dostoïevski] est indissociable du déplacement qu'ils recherchent avec lui[5] ». L'adaptation, plus qu'un mouvement linéaire devant mener du *non théâtral* au *théâtral*, apparaît dès lors comme un mouvement circulaire, travaillant la théâtralité de l'intérieur.

Théâtralisable <-> Théâtralisé

Ce mouvement circulaire dont procède la théâtralisation est décrit dans ce chapitre par Matthieu Protin qui, dans son étude des dialogues d'*En attendant Godot*, est attentif à décrire comment leur réécriture au fil du temps est « lié[e] à la confrontation incessante de ce que Beckett juge, à un moment, "théâtralisable", et à ce qu'il voit, ensuite, "théâtralisé" », en fonction de l'idée du théâtre qui lui est propre, et qui évolue. En effet, si « le théâtralisable initial se déploie hors de toute considération pratique » et s'avère « peu "dramatique" par rapport aux critères aristotéliciens », l'implication de Beckett dans la création scénique infléchit son écriture : « il estompe les caractéristiques "romanesques" des dialogues », dans un « accommodement progressif des dialogues au théâtre en tant que scène, sur laquelle des corps se déplacent et où des voix résonnent. » M. Protin peut ainsi faire l'hypothèse que « l'écriture n'a plus pour horizon une idée de théâtre, mais un lieu : la scène. » La saisie de « l'interaction du théâtralisé et du théâtralisable, pour ne pas occulter la dynamique qui gouverne ces réécritures, de mise en scène en mise en scène », doit nous « rappelle[r] que le théâtre est à la fois ce que l'on en fait, ce que l'on en pense, et ce que l'on en désire faire ». De ce point de vue, il est probable que Beckett « a considérablement élargi la conception que l'on pouvait se faire du théâtralisable[6]. »

C'est à une conclusion similaire qu'arrive Marie Astier au sujet du handicap mental, qui a pu « bouleverser » les « représentations » de ce qu'on peut considérer comme du théâtre. En réfléchissant à « l'histoire des liens entre ce qui est devenu le "théâtre" d'une part, et le "handicap mental" de l'autre », M. Astier conclut que « le handicap présente désormais une valeur sur le plan artistique ». À ce titre, « la

5 Floriane Toussaint, « Dostoïevski théâtralisable ? Copeau, Camus et Macaigne, entre attirance pour le théâtre et stimulation pour la scène ».

6 Matthieu Protin, « Du théâtralisable au théâtralisé — et retour : écriture et réécritures des dialogues dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett ».

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

pratique théâtrale de comédien·ne·s en situation de handicap mental aurait toute sa place dans des ouvrages consacrés à l'histoire du théâtre » surtout s'il s'agit de rendre compte des « bouleversements et [des] ruptures majeures survenues dans le champ de l'art dramatique depuis les cinquante dernières années. » Pour M. Astier, la professionnalisation des compagnies incluant des comédiens en situation de handicap, qui pendant longtemps n'avaient accès qu'au théâtre amateur ou à un théâtre à visée thérapeutique, témoignerait en effet d'une « sorti[e] du paradigme du "drame absolu" », qui toutefois n'est pas accomplie dans l'idée de tout le monde — comme peut en témoigner la critique qui en certaines occasions, « implicitement, consid[ère] que le handicap mental n'est pas vraiment théâtralisable, même s'il a bel et bien été théâtralisé…[7] »

Quand le théâtralisé n'est pas théâtralisable

C'est ce dernier paradoxe apparent qu'affronte Barbara Selmeci Castioni à propos du saint qui, au xvii[e] siècle, s'avère « idéalement théâtralisable, opiniâtrement théâtralisé, et pourtant constamment critiqué » en dehors du « théâtre de collège », car il ne cesse de « dé[cevoir] dramaturges et publics de l'époque ». Cette « figure "à haut potentiel" théâtralisable » pour des raisons « religieuses, spirituelles, morales, culturelles, politiques et esthétiques », s'avère peu dramatique (Pierre Corneille le remarque) en raison des « vertus » qu'il est censé « incarner ». Selon B. Selmeci Castioni, « ces hiatus » sont aussi en rapport avec le « l'image visuelle du saint », à la fois « historique […] et allégorique », dont la « triple fonction » « mémorielle, instructive et émotionnelle » n'est peut-être plus garantie dès lors qu'un comédien le figure sur une scène : « l'incarnation théâtrale du saint fait échec aux multiples tentatives pour théâtraliser son image. » À la suite de l'étude de trois pièces, toutes mises en livre, qui paraissent recourir à trois stratégies différentes pour mettre en scène une figure qui encourt sans cesse le risque d'être rendue « méconnaissable » sur scène, B. Selmeci Castioni revient en fin d'article sur la récente mise en scène de *Polyeucte* par Brigitte Jaques-Wajeman (c'était aussi son point de départ) qui peut sembler « laisse[r] penser » que « les vies de saints sont [devenues] théâtralisables » dans le cadre d'un nouveau « théâtre de martyres ». Or « le devenir de l'image du saint, hier comme aujourd'hui, […] semble orienter de manière décisive les conditions de possibilité et d'intérêt de ce théâtre ». En effet, que faut-il en penser ? B. Selmeci Castioni se contente d'ouvrir la discussion : « c'est au spectateur qu'il incombe de ne pas se laisser aveugler[8]. »

7 Marie Astier, « Du théâtralisé au théâtralisable : le cas du handicap mental ».

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

Ouvrir les yeux, le spectateur des pièces analysées par Valentina Ponzetto le voudrait bien, sans doute — mais encore faudrait-il qu'il ait pu assister aux représentations de *L'Esprit des mœurs au xviii*e *siècle ou la Petite Maison* ou, plus explicite dans son titre, de *La Matinée libertine, ou les moments bien employés*. Plus sérieusement, V. Ponzetto constate que le genre du proverbe dramatique accueille, à cheval entre les xviii^{e} et xix^{e} siècles, nombre d'éléments généralement exclus du « panorama théâtral », qui concernent des niveaux aussi divers que « les objets représentés, mais également le ton, le style, le format de la pièce, la *mimesis*, la vraisemblance ». À la faveur de nombreux exemples qui contreviennent à la pudeur, menacent de subvertir les pouvoirs politiques et religieux en place ou relèvent de « choix esthétiques trop à l'encontre des goûts du public », V. Ponzetto donne un aperçu de ce qu'a pu produire le genre du « proverbe dramatique » pendant plus d'un siècle. Qu'il soit « à lire » ou « de société », ce théâtre « offre un accès au théâtre à tous ces objets problématiques » et, en cela, « a sans doute aidé, par ses voies détournées et discrètes, à repousser les limites du théâtralisable[9]. »

Le théâtralisable comme outil d'historicisation du théâtre

Comme les deux contributions précédentes le montrent, la question du théâtralisable peut aider à saisir un « panorama théâtral » et par là à historiciser le théâtre. Florence Dupont s'y emploie à propos de l'Antiquité grecque et romaine. En s'intéressant à « l'événement spectaculaire (tragédie, comédie, *etc.*) dans sa singularité rituelle », elle se demande « quels sont les textes — musicaux et verbaux — qui permettent de [la] réaliser », et « quels sont ceux qui auraient échoué à le faire ? » On remarque que l'absence d'une « institution sociale et culturelle » qui s'appellerait « théâtre » dans l'Antiquité n'empêche pas, sans se poser la question de sa définition (pour F. Dupont, si « la catégorie de théâtre est pratique », « en tant que chercheurs nous devons l'abandonner très vite »), de « construire un théâtralisable », c'est-à-dire dans ce cas précis de se demander quel « but » sont censés atteindre ces performances rituelles et quel « type d'attention [elles] impliquent ». F. Dupont attire notamment notre attention sur le fait qu'« à Rome, comme en Grèce, le "théâtralisable" ne se confond [...] pas avec le représentable » et que le théâtralisable antique se saisit mieux, sans doute, à partir

8 Barbara Selmeci Castioni, « Déjouer le saint. Le devenir de l'image du saint dans le théâtre religieux en France au xviie siècle, à l'interstice du théâtralisable et du théâtralisé ».

9 Valentina Ponzetto, « « Le proverbe dramatique, une voie détournée pour théâtraliser l'irreprésentable ? »

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

« d'autres "théâtres" non occidentaux, comme le Nô, le Kathakali ou le Tazieh qui ne sont pas non plus des théâtres de la représentation[10]. »

C'est un tel décalage de perception qu'interroge Vanessa de Senarclens en se penchant sur la traduction et l'édition des *Euménides* d'Eschyle par Pierre Brumoy — non pas pour étudier le théâtre antique, mais bien pour comprendre « les préoccupations de [ce xviii^{e}] siècle à la fois "éclairé" et "poli" » en face d'un motif qui produit des « défis interprétatifs » et semble agir chez les Modernes à la façon d'une « provocation singulière » : celui que représente « le caractère transgressif [des] furies dansantes, agressantes, et surtout, ronflantes » — à même de faire disparaître « l'espace entre "notre goût" et le "vrai goût" que Brumoy », poussé par une prudence qu'on peut qualifier d'historienne, « ne cesse [pourtant] d'arpenter ». Ce dernier essaie malgré tout de « réhabilite[r] ces personnages monstrueux dans le domaine de l'acceptable », tout comme il « tent[e] de réhabiliter le théâtre des Grecs ». Pour ce faire, il « engage une réflexion sur le goût contemporain » que V. de Senarclens propose de saisir dans le cadre des « débats à la fois historiques, poétiques et esthétiques suscités par la tragédie antique[11] » qui ont eu lieu au xviii^{e} siècle. Par l'analyse des conceptions de Brumoy, ce sont donc les dimensions complexes des représentations de toute une époque qui se font jour : le théâtre antique tel qu'on pouvait se le représenter bien sûr, mais aussi le théâtre contemporain tel qu'il semblait se présenter — ou tel qu'il aurait dû ou aurait pu être.

Théâtralisables contemporains

« L'idée de "jeu" ou de "danse" » telle qu'elle peut se reconfigurer aujourd'hui, Benjamin Wihstutz propose de l'interroger en étudiant *Disabled Theater* (2012) et *Gala* (2015) de Jérôme Bel. Il fait l'hypothèse que ces deux spectacles éloignent la danse et le théâtre du paradigme de la performance en « romp[an]t avec » les « exigences [qui] ont trait à un répertoire de techniques, à une capacité, à une perfection dans la représentation auxquelles les comédiens sont confrontés d'une manière toute particulière ». Mais bien plus que de simplement dénoncer l'« *ideology of ability* » qui traverse le théâtre, les spectacles de Jérôme Bel transforment la différence en « indifférence esthétique » qui serait susceptible de rapprocher « le savoir-faire et son envers » et participerait d'une « promesse hétéronomique de liberté et d'égalité » — « égalité esthétique » qui présenterait dès

10 Florence Dupont, « Le théâtralisable en Grèce et à Rome ».

11 Vanessa de Senarclens, « Du ronflement des furies : *Les Euménides* d'Eschyle dans le *Théatre des Grecs* [*sic*] (1730) de Pierre Brumoy ».

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

lors « également des implications sur le plan social », dans la mesure où elle serait réalisée, vérifiée *in actu* (Rancière).

> Au moyen de la théâtralisation, Bel transforme l'imparfait, l'inachevé et le dilettantisme en art qui suspend le paradigme du savoir-faire tout en en reflétant les conditions (la présupposition de la *technè*).

C'est en partie pourquoi B. Wihstutz conclut que « la *disability aesthetics* de *Gala* n'est en aucun cas liée aux corps handicapés[12] ». En cela, elle ne s'opposerait pas au « régime » de l'« autonomie » et du « désintérêt » esthétiques, mais en profite.

Didier Plassard, enfin, rappelle qu'« il n'est pas seulement possible, aujourd'hui, de "faire théâtre de tout" ; c'est la remédiation du "faire théâtre" qui s'amenuise jusqu'à l'inframince, en tant que marquage des différences entre les événements du monde réel et leur reproduction théâtrale », si bien qu'il s'avère que « le dispositif théâtral absorbe jusqu'à la matérialité du monde. » À la faveur de très nombreux exemples de ce « mouvement continu de diversification des matériaux théâtralisés » et d'« illimitation des matériaux théâtralisables » qui traverse le xx^{e} siècle, D. Plassard explique comment, à plusieurs occasions, les relations théâtrales et esthétiques peuvent être « profondément modifiée[s] » : il s'agit parfois d'

> accepter de l'œuvre représentée qu'elle ne produise aucun surplus d'expérience ni de signification en regard de l'événement tel qu'il aurait pu être directement vécu […] — mais aussi [que] la rencontre avec l'œuvre d'art [ne soit pas] l'espace d'une intensification du sensible.

D. Plassard s'interroge alors, et nous avec :

> Annexant sans fin de nouveaux territoires, le mouvement d'expansion du théâtralisable ne conduit pas seulement à ce que le monde dans lequel nous vivons s'invite sur la scène, mais aussi à ce que la scène ne se distingue plus de ce qui l'entoure, à ce que tout cadre de scène s'abolisse. Au terme de ce processus, la représentation théâtrale risque-t-elle de laisser place à une simple présentation du réel, perdant ses pouvoirs et sa signification en même temps qu'elle renonce à la séparation qui la fonde ?

C'est bien pourtant à un « renforce[ment de] l'efficacité symbolique de la relation théâtrale ou de ce qui en tient lieu » que conclut D. Plassard.

> Si tout est, en droit, devenu théâtralisable, la complexité des opérations symboliques induites par la théâtralisation ne s'est pas réduite pour autant. Et ce sont ces opérations qui fondent le théâtre, non le choix de ses matériaux, devenus en quelque sorte indifférents[13].

12 Benjamin Wihstutz, « La théâtralisation de l'imparfait. *Disabled Theater* et *Gala* de Jérôme Bel », trad. Camille Luscher et R. Bionda.

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

Le théâtralisable et le théâtralisé

On serait en droit, à la fin de ce parcours, de se demander si le volume remplit les objectifs que l'appel avait fixés. Ce n'est sans doute pas à nous d'en juger. Nous nous contenterons plutôt d'inviter à circuler dans ce sommaire en s'écartant du trajet proposé par la présentation qui vient d'être faite : les chemins de traverse, ont le sait, sont les plus excitants — et ce sont eux qui, parfois, engagent les meilleurs détours.

Il nous reste donc à dire notre plaisir. Plaisir d'accueillir deux articles dans la rubrique *Varia*, que l'on doit pour l'un à Matthias de Jonghe (sur le moi dans *Coma* de Pierre Guyotat) et pour l'autre à Ben de Bruyn et David Martens (sur les relations entre poésie et noblesse dans l'œuvre critique de Gabriel Bounoure). Et plaisir de livrer ce numéro à l'accueil des lecteurs de *Fabula-LhT* — encore renforcé par le fait qu'il s'agit du premier numéro de *LhT* sur le théâtre. Bonne lecture !

13 Didier Plassard, « "On peut faire théâtre de tout" : mises en jeu du réel et illimitation du théâtralisable sur la scène contemporaine ».

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

BIBLIOGRAPHIE

Acta fabula, vol. 18, n° 8, *Les Conditions du théâtre : un état de la recherche*, dossier n° 47, en ligne, 2017 : http://www.fabula.org/acta/sommaire10428.php.

Acta Litt&Arts, n° 4, *Les Conditions du théâtre : la théâtralisation*, en ligne, 2017 : http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/195-les-conditions-du-theatre-la-theatralisation.

———

Fabula-LhT, n° 19, *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé*, en ligne, 2017 : https://www.fabula.org/lht/19/.

Astier Marie, « Du théâtralisé au théâtralisable : le cas du handicap mental ».

Bionda Romain, « Le théâtralisable : une proposition ».

Dupont Florence, « Le théâtralisable en Grèce et à Rome ».

Plassard Didier, « “On peut faire théâtre de tout” : mises en jeu du réel et illimitation du théâtralisable sur la scène contemporaine ».

Ponzetto Valentina, « « Le proverbe dramatique, une voie détournée pour théâtraliser l’irreprésentable ? »

Protin Matthieu, « Du théâtralisable au théâtralisé — et retour : écriture et réécritures des dialogues dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett ».

Selmeci Castioni Barbara, « Déjouer le saint. Le devenir de l’image du saint dans le théâtre religieux en France au xvii^{e} siècle, à l’interstice du théâtralisable et du théâtralisé ».

de Senarclens Vanessa, « Du ronflement des furies : *Les Euménides* d’Eschyle dans le *Théatre des Grecs* [*sic*] (1730) de Pierre Brumoy ».

Toussaint Floriane, « Dostoïevski théâtralisable ? Copeau, Camus et Macaigne, entre attirance pour le théâtre et stimulation pour la scène ».

Wihstutz Benjamin, « La théâtralisation de l’imparfait. *Disabled Theater* et *Gala* de Jérôme Bel », trad. R. Bionda et Camille Luscher.

———

« La revue », *Fabula-LhT. Littérature, histoire, théorie*, en ligne : https://www.fabula.org/lht/index.php?id=528.

Genette Gérard, « Poétique et histoire », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 13-20.

PLAN

- Le théâtralisable et le théâtralisé
- Idée, image et désir de théâtre

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

• Théâtralisable <-> Théâtralisé
• Quand le théâtralisé n'est pas théâtralisable
• Le théâtralisable comme outil d'historicisation du théâtre
• Théâtralisables contemporains
• Le théâtralisable et le théâtralisé

AUTEUR

Romain Bionda
Voir ses autres contributions
Université de Lausanne

Courriel : romain.bionda@unil.ch

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