Pratiques

Linguistique, littérature, didactique

191-192 | 2021

Théâtre contemporain : Écritures et Représentations

Introduction

Delphine Edy et André Petitjean

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/10392>

DOI : 10.4000/pratiques.10392

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Référence électronique

Delphine Edy et André Petitjean, « Introduction », *Pratiques* [En ligne], 191-192 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 04 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/10392> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.10392>

Ce document a été généré automatiquement le 4 janvier 2022.

© Tous droits réservés

Introduction

Delphine Edy et André Petitjean

- 1 Intitulée « Théâtre contemporain : Écritures et Représentations », cette nouvelle livraison de *Pratiques* fait suite aux cinq volumes précédents que la revue a consacrés au théâtre et à son enseignement (n^{os} 15-16, 24, 41, 74 et 119-120).
- 2 Il y a déjà près de 25 ans, dans son « Compte rendu d'Avignon », M. Vinaver (1987) établissait un bilan critique de l'enseignement du théâtre et formulait quelques recommandations :
 - Insertion de textes de théâtre contemporain dans les programmes du secondaire.
 - Publication à usage scolaire de pièces contemporaines, d'anthologies de théâtre contemporain, de morceaux choisis avec appareil pédagogique.
 - Campagne de sensibilisation et d'incitation à l'étude des textes de théâtre contemporain auprès des professeurs de lettres du secondaire.
 - Développement d'une pédagogie du théâtre (lecture, mise en jeu) dans les lycées incorporés au cursus.
 - Développement de l'expérience de l'enseignement de l'écriture théâtrale ».
- 3 Il faut bien reconnaître qu'aujourd'hui la place du théâtre dans l'enseignement est loin d'être optimale, en particulier celle qui est réservée aux textes contemporains, et ce, malgré les conseils de M. Vinaver. C'est pourquoi, en prolongement de la partie « L'écriture contemporaine » du n^o 119-120 de *Pratiques* paru en 2003 (articles de J.-P. Ryngaert, J. Sermon, M. Bernanoce et Catherine Treilhou-Baladé), la présente livraison revient sur le sujet près de vingt ans après, mais en l'approfondissant.
- 4 Cela est d'autant plus nécessaire qu'avec la distance, on mesure les changements survenus tant au niveau éditorial (diversité des écritures dramatiques, dont le théâtre pour la « jeunesse »), des pratiques scéniques (multiples expériences spectaculaires et performatives), des théories susceptibles de rendre compte du théâtre dans toute sa complexité, des recherches en didactique du théâtre. Ce souffle de renouveau a touché les pratiques scolaires, elles-mêmes, si l'on en croit certains responsables institutionnels. (<http://www4.ac-nancy-metz.fr/theatre/wp-content/uploads/Enseignements-de-th%C3%A9%C3%A2tre-et-r%C3%A9forme-du-lyc%C3%A9e.pdf>)
- 5 Conformément à la ligne éditoriale pluridisciplinaire de la revue, ce numéro entend mettre en débat des approches plurielles d'un même objet dans sa double dimension de

pratique littéraire et d'art de la scène. Il sera suivi du numéro 193-194 consacré à la didactique du théâtre.

- 6 Le projet a été planifié en deux parties.
- 7 **La première**, intitulée « Des écritures dramatiques contemporaines : entre linguistique, stylistique, poétique, dramaturgie et ethnocritique » se veut essentiellement épistémologique au sens où elle a l'ambition, et on l'espère l'intérêt, de mettre en débat des disciplines qui contribuent à la connaissance des textes dramatiques. L'objectif n'est pas de fournir un panorama exhaustif des recherches actuelles consacrées au théâtre car on sait qu'elles sont nombreuses et diverses en raison de la nature composite de cet art. On songe aux approches anthropologiques (Barba, Savarese, 2008 [1995]), esthétiques (pour une synthèse Naugrette, 2000), philosophiques (Nancy, 1986, Guénoun, 2004 [1997], 2005a et 2005b, Badiou, 2013, Rancière, 2000), cognitives (Calvert, 2016 ; Bressand 2013), psychanalytiques (Assoun, 2006). On sait ce que l'on doit aux historiens du théâtre (Viala, 1997 ; Rohou, 2001 ; 2016 ; Abirached, 1994 [1978] ; De Jomaron, 1989 ; Roubine, 1992 ; Fournier, 1991 ; Bablet, 1968 ; Boisson, Folco, Martinez, 2010 ; Picon-Valin, 1995). Il est possible aussi d'avoir recours à la sociologie (Duvignaud, 1965a ; 1965b) pour l'analyse du statut de l'auteur, des comédiens et du public et des fonctions du théâtre ou aux travaux d'inspiration sociologique (Barthes, 2002, Dort, 1971). Il reste que dans les numéros antérieurs de *Pratiques*, le point de vue dominant à partir duquel le théâtre a été abordé est d'ordre sémiotique (Helbo, 1975, 2007 ; Kowzan, 1992), poétique (Genette, 1982 ; 1991) et surtout linguistique et littéraire. Pour les linguistes, y compris d'un point de vue génétique (Vodoz, 1986 ; Grésillon, 1996), les études ont porté essentiellement sur la textualité dramatique, les dialogues comme les didascalies (Ubersfeld, 1977 ; 1996 ; Kerbrat-Orecchioni, 1984 ; Despierres *et al.*, 2009 ; Gallèpe, 1997 ; Petitjean, 2012 ; 2013 ; 2018 ; Richard & Doquet, 2012). Quant aux littéraires et aux spécialistes des arts du spectacle, leurs recherches englobent les textes comme les mises en scène (Thomasseau, 1984 ; 2005 ; Biet & Triaud, 2006 ; Fix & Toudoire-Surlapierre, 2006 ; 2007 ; 2009 ; Toudoire-Surlapierre & Fix, 2014 ; Le Pors, 2011 ; Courtet *et al.*, 2016 ; Boudier, 2014). Ce faisant, nous n'avons jamais caché la dette que nous avons aux approches dramaturgiques du théâtre contemporain des nombreux théâtrologues, qu'ils soient universitaires (Sarrazac, 1981 ; 1989 ; 1995 ; 2012 ; Corvin, 2015 ; Pavis, 2007 ; Ryngaert, 1993 ; Ryngaert et Sermon, 2006 ; 2012 ; Danan, 2010 [2007] ; 2013 ; Lehmann, 1999) ou apparentés (Vinaver, 1993). A ce propos, les dictionnaires (Corvin, 1991 ; Pavis, 1997 [1980]) les revues *Études théâtrales*, *Travail Théâtral*, *Théâtre aujourd'hui*, *Alternatives théâtrales*, *Théâtre/Public* ainsi que les volumes de *Les Voies de la création théâtrale*, CNRS, nous ont été d'une aide précieuse. Il en va de même pour les réflexions théoriques des professionnels, que ce soient les auteurs (Claudel, Ionesco, Genêt, Koltès, Minanaya, Renaude...) ou les metteurs en scène (Antoine, Copeau, Jovet, Brook, Vincent, Vitez, Braunschweig, Ostermeier...) qui font la richesse de cet art tout au long de son histoire.
- 8 N'ayant pas l'intention d'unifier ces points de vue théoriques ni de les intégrer dans un méta-cadre commun, nous assumons le fait d'avoir opéré des choix en forme de prolongement de nos recherches antérieures (essentiellement linguistique et stylistique) mais aussi d'ouverture à d'autres modes d'investigation, en particulier poétique, dramaturgique et ethnocritique. Chaque contributeur a été invité à délimiter son objet et à préciser ses méthodes. Il le fait selon la perspective qu'il adopte, en lien avec un paradigme théorique de référence ou en défendant un parcours heuristique qui

lui est personnel. Dans cette même première partie du numéro, une place a été réservée à des études particulières consacrées à des phénomènes de langue (la ponctuation), à des analyses de l'idiolecte d'un auteur contemporain (Lagarce) ou à quelques aspects du théâtre de jeunesse contemporain.

- 9 **Joseph Danan**, désireux de préciser ce qu'est une approche dramaturgique d'un texte de théâtre, commence par rappeler que le mot « dramaturgie » a deux sens principaux. Le plus ancien réfère à l'activité même de composition d'une pièce de théâtre alors que le second désigne le travail qui accompagne le passage à la scène d'une œuvre dramatique. Il montre ensuite que cette pratique, qui interroge un texte dans la perspective d'une représentation, fait appel à différents savoirs. Ce que J. Danan illustre en prenant appui sur son expérience de dramaturge, à travers deux mises en scène de *L'Illusion comique* de Corneille.
- 10 **Jean-Pierre Sarrazac**, de son côté, revenant sur les évolutions de la forme dramatique de la fin du XIXe siècle à nos jours (des auteurs tels qu'Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Pirandello jusqu'à Koltès, Kane, Fosse Lagarce ...) entend montrer l'insuffisance descriptive du modèle aristotélicien-hégélien de la composition dramatique. Afin de rendre compte du nouveau corps du drame, sur la base de justifications tant philosophiques qu'esthétiques, il entend adopter un point de vue poétique. Ce qui lui permet d'avancer l'existence d'un nouveau paradigme de la forme dramatique qu'il appelle le « drame-de-la vie ». Il ne s'agit plus d'une action unifiée avec un début, un milieu et une fin mais d'une action éclatée et fragmentée œuvre d'un *rhapsode*.
- 11 L'article de **Michel Favriaud** qui suit traite de la ponctuation dans le théâtre contemporain et plus précisément à l'intérieur des didascalies. Dans un premier temps, il s'agit de faire le point sur le plurisystème ponctuationnel (ponctuation noire, blanche et grise) et de s'interroger sur le rôle discursif de ces trois tiroirs ponctuationnels. Dans un second temps, après avoir rappelé la place, les formes et le rôle des didascalies, M. Favriaud montre que la différence entre dialogues et didascalies a tendance à se réduire. Ce qui le conduit à rendre compte de l'organisation ponctuo-discursive des didascalies présentes dans les œuvres dramatiques contemporaines.
- 12 S'intéressant au théâtre pour la jeunesse contemporain, **André Petitjean** montre que l'on dispose aujourd'hui, sur le plan éditorial, de nombreuses collections et d'un vivier d'auteurs conséquent. C'est pourquoi, en prenant pour exemple une vingtaine d'auteurs particulièrement représentatifs, il entend, par le biais d'une focalisation sur les personnages, rendre compte des particularités de ce répertoire. Il apparaît ainsi qu'au niveau thématique, la plupart de ces pièces mettent en jeu des enfants ou des adolescents confrontés aux vicissitudes qui affectent l'existence humaine. Quant à leur mode de composition, ces pièces renoncent à recourir aux formes dramatiques traditionnelles leur préférant une organisation fragmentaire et un mode épique de narration.
- 13 Pour **Jean-Paul Dufiet**, il s'agit de montrer, en prenant pour exemple *J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne*, que Lagarce partage avec Maeterlinck (*Pelléas et Mélisande*) et Beckett (*En attendant Godot*) une dramaturgie de l'inaction. Elle a pour conséquence la présence de personnages impuissants et incapables d'agir sur leur destinée, englués qu'ils sont dans un temps immobile et répétitif. Autre conséquence de cette inaction globale le fait qu'au niveau des dialogues leurs paroles se murent dans le silence et le non-dit ou sont la proie d'une sorte de logorrhée impuissante. Finalement,

pour J.-P. Dufiet, cette prise de distance par rapport aux formes et à la finalité du langage dramatique a pour effet d'être méta-théâtrale.

- 14 **Alicia Devaux Rodriguez** s'intéresse aussi à Lagarce sous la forme d'une lecture ethnocritique de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Dans un premier temps, elle analyse le chronotope de cette pièce montrant combien les oppositions entre la *domus* (espace domestique), le *campus* (le lieu du travail) et le *saltus* (le monde extérieur) mais aussi leurs interférences sont efficientes. Dans un second temps, elle étudie le rôle et la fonction du « jeune frère », véritable mort vivant pour ces cinq femmes endeuillées par son départ. Suite à quoi, elle prouve que les femmes ont en partage le fait d'être des personnages « liminaires » au sens où elles ne sont pas capables d'assumer les rites d'intégration sociale. Pour finir, A. Devaux Rodriguez montre qu'avec cette pièce Lagarce propose une dramaturgie de l'attente qui renoue avec la choralité antique et l'oralité conteuse.
- 15 **Avec la seconde partie** (« Le réel en question sur la scène contemporaine européenne »), on s'arrête sur les rapports entre le texte et la scène, mais également sur les concepts de « représentation » et de « présentation ». Sont questionnées les notions d'authenticité, de fidélité, de fabrication, de trahison et de vérité dans leur rapport au réel (Mérahi, 2017).
- 16 Comme le rappelle Patrice Pavis dans son *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (2018 [2014]), « depuis les années 1960 et les défis de la performance, les expériences spectaculaires et performatives se sont multipliées. En effet, le théâtre prend aujourd'hui bien d'autres formes que celle de la représentation scénique d'une action fictive [soutenue par un texte dramatique] incarnée par des acteurs ». Cela tient au fait qu'il n'a de cesse d'intégrer les nouveaux procédés de la performance (Helbo, 2011 ; Féral, 2012), au point qu'il est souvent difficile de distinguer l'art du théâtre et celui de la performance. Il est vrai que nous rencontrons dans les salles de théâtre des formes de plus en plus hybrides associant diverses pratiques et divers médias.
- 17 Ce qui nous impose, outre d'adopter un recul historique par rapport à la notion de mise en scène (Martin, 2013 ; Pluta, 2017), de continuer « d'explorer les relations entre performance, performativité, théâtralité, action, événementialité » pour reprendre les termes de Catherine Treilhou-Balaude (2003). Qu'il s'agisse de théâtre du réel, de théâtre documentaire (Lioult, 2019) ou d'autres formes théâtrales qui misent sur l'imprévu, un certain nombre d'interrogations se sont imposées à nous : Quelle est la place du texte aujourd'hui ? Quel type de texte ? Quelle littérature ? Quels matériaux ? (Picon-Valin, 1995 ; Danan & Naugrette, 2018)
- 18 Comment expliquer qu'après un détour par le théâtre post-dramatique (Lehmann, 2002), la narration semble faire son grand retour sur les scènes de théâtre (à la fois du point de vue des textes mis en scène mais aussi des choix esthétiques des metteurs en scène) ? Comment la performance s'articule-t-elle au théâtre sur les scènes contemporaines (Danan, 2013) ?
- 19 Nombreuses sont les questions pour lesquelles certains articles tenteront d'apporter des réponses, qu'ils soient regroupés à l'intérieur d'un « Dossier » ou prennent la forme d'« Entretiens ». Il y a bien sûr la question de la place du texte sous des formes différentes : au désir de rapprocher les textes dramatiques au plus près de la vie réelle s'associe également celui de faire du texte un matériau organique façonné par la performance. On note aussi la présence massive de textes libres ou improvisés par les

acteurs, de théâtre documentaire qui invite des témoins d'événements réels à relater ce qu'ils ont vécu, ce dont ils ont été témoins ou d'écritures de plateau qui entremêlent parties documentaires réelles, autobiographiques, à de la fiction, avec des comédiens qui peuvent porter leur nom et parler leur propre langue (Giot, 2015). Par ailleurs, la perméabilité entre la mise en scène au sens de la représentation du réel et la performance qui veut le rendre présent et unique est de plus en plus grande. C'est ainsi que l'on assiste sur les scènes de théâtre à des mises en scène de pièces classiques qui convoquent des moments performatifs où la fiction est mise entre parenthèses, où l'acteur quitte son masque pour redevenir acteur, mais également au passage au plateau de textes non-dramatiques qui convoquent et performant le réel.

- 20 Cette deuxième partie s'ouvre avec l'étude de **Roxane Martin** qui, adoptant un point de vue historique et épistémologique, problématise la notion même de mise en scène et cherche à déterminer les raisons de son apparition. Se limitant au contexte culturel français, elle montre ce que la notion de « mise en scène » doit, au cours du XVIIIe-XIXe siècles, à la fois au renouvellement de l'écriture dramatique (de la « dramaturgie du tableau » au « mélodrame ») et à la volonté de moderniser la représentation des œuvres classiques. A travers l'exemple d'Antoine, on comprend que la mise en scène ne se réduit pas à une lecture originale d'un texte dramatique mais peut se définir comme un langage qui réfracte esthétiquement les problèmes du monde.
- 21 Dans le « Dossier » qui suit, **Diana Nechit** interroge le statut de la représentation contemporaine. Pour ce faire, elle compare deux metteurs en scène (Botond Nagy et Thomas Ostermeier) qui se sont confrontés à l'élaboration scénique de *Hedda Gabler* d'Ibsen. Dans un premier temps, D. Nechit s'arrête sur la structure dramatique de la pièce et sur la complexité du personnage éponyme qui expliquent en quoi cette pièce aura contribué au renouvellement du drame moderne. Dans un second temps, elle analyse successivement le travail des deux metteurs en scène, que ce soit au niveau de leur interprétation du texte ou de leurs choix scéniques.
- 22 **Jean-François Laplénie** propose ensuite une analyse de la pièce *Perplexe* de M. von Mayenburg (2010) qui confirme, après une décennie de pièces réputées sombres, une transition vers la satire sociale. La pièce se compose d'un enchaînement fluide de situations dans lesquelles les mêmes quatre personnages sont appelés à occuper des positions différentes. Dans ces glissements insensibles et virtuoses, le réalisme psychologique n'a pas pour but d'apporter de la vraisemblance aux caractères, qui demeurent relationnels et sans profondeur, mais de tuiler ensemble les différentes situations de couple pour laisser affleurer les effets de domination sociale et rendre sensible, jusque dans l'effondrement final des conventions théâtrales, la fragilité des identités.
- 23 **Danielle Merahi**, pour sa part, entend analyser une spécificité théâtrale britannique contemporaine (Angleterre et Ecosse), à savoir de privilégier un rapport au réel, que ce réalisme ait la forme d'histoires individuelles ou collectives. Sont présents des auteurs et des collectifs dont l'ambition est de s'adresser à des publics populaires à l'aide de spectacles qui reposent sur un langage artistique créatif. C'est ainsi que D. Merahi décrit un certain nombre de spectacles qu'ils soient indexés par les appellations de théâtre documentaire, chronique historique, théâtre politique, verbatim *theatre*, performance, ou *stand up*. Ces différentes formes dramatiques ont en commun d'assumer une responsabilité sociale et un engagement politique.

- 24 **Delphine Edy** prend ensuite appui sur *Retour à Reims* de Didier Eribon et *Qui a tué mon père* d'Édouard Louis pour mener une étude sur l'autosociobiographie en scène et se propose d'analyser les raisons qui poussent de grands metteurs en scène européens à s'emparer des textes des transfuges de classe pour les porter au plateau et les choix artistiques qu'ils mettent en œuvre. (Edy 2020 ; 2021 ; 2022 à paraître). L'écriture de soi dans sa dimension performative fait en effet apparaître un « je transpersonnel » qui permet de dépasser les dichotomies réalité/fiction, texte/performance, texte dramatique/texte non-dramatique et ouvre le plateau à des pans entiers du réel. Qu'il s'agisse d'incarner ces textes ou d'en faire de véritables performances transmédiales, l'écriture de soi au plateau permet à la fois de performer le réel et de documenter l'intime, en tant qu'elle est à la croisée d'enjeux esthétiques et politiques.
- 25 **Pour finir, Sandrine Montin** entreprend d'analyser deux spectacles (*Gunfactory* et *L'Herbe de l'oubli*) réalisés par la compagnie belge Point Zéro dirigée par le metteur en scène Jean-Michel d'Hoop. Dans un premier temps, elle rapporte les faits (une fabrique d'armes nationale et la catastrophe de Tchernobyl) qui ont en commun de faire l'objet d'un déni officiel. Suite à quoi, S. Montin rend compte de la façon dont le metteur en scène et les comédiens ont documenté par des enquêtes préparatoires ces réalités occultées puis transformé ces éléments du réel en une fiction écrite et jouée.
- 26 Le numéro se poursuit par des entretiens avec des praticiens de la scène. C'est ainsi qu'au cours des deux entretiens que **D. Edy** a eus avec **Thomas Ostermeier**, le metteur en scène parle de son travail tel qu'il a évolué au cours de ces dernières années (Ostermeier & Boenish, 2016). En prenant différents exemples de ses mises en scène de textes classiques et de textes contemporains, il explique son rapport au réel et l'urgence qu'il voit à le représenter. Que celui-ci soit présent de manière spectrale pour les œuvres canoniques classiques ou directement en lien avec la violence actuelle du monde, il s'agit toujours d'inventer des situations et un langage dramatique qui le révèlent et le mettent en tension dans notre monde.
- 27 Dans l'entretien qui suit que **D. Edy** a mené avec **Stanislas Nordey**, l'acteur, metteur en scène et directeur du Théâtre National de Strasbourg, revient sur la nécessité qu'il a toujours perçue de défendre les écritures contemporaines et rappelle que c'est d'abord dans le texte, dans l'acte même de l'écriture que le réel se trouve saisi (Vossier, 2013). Il jette un regard sur sa carrière, sur la manière dont il s'est toujours confronté au réel, sur certains de ses spectacles, et sur ceux qu'il n'a pas pu monter, sans oublier son rôle de directeur de théâtre et d'école en passant en revue les urgences d'aujourd'hui.
- 28 Suite à quoi, l'entretien de **D. Edy** avec **Éric Lacascade (2017)** et **Jérôme Bidaux** interroge les différentes façons d'aborder le réel au théâtre. À partir des différents dispositifs scéniques expérimentés, en particulier à partir du « théâtre de laboratoire », il apparaît qu'il existe des degrés de réalité différents. Cela dépend de la perception du réel selon que l'artiste se réfère à sa conception de la société, à sa pratique professionnelle, à sa vie personnelle ou au public auquel il s'adresse.
- 29 Pour finir, **S. Montin** interroge **Jean-Michel d'Hoop**, afin que le metteur en scène explique la démarche qui a été la sienne pour ces deux spectacles qu'elle étudie par ailleurs. À l'origine, il y a sa volonté, en compagnie d'acteurs avec lesquels il a l'habitude de travailler, de mettre en débat public des questions qui font problème, à savoir l'industrie de l'armement et les dangers du nucléaire. Dans la genèse de ces spectacles il y a à la fois le recueil de témoignages et des lectures informées qui forment

la matière à partir de laquelle s'écrivent des scènes et s'élabore un langage scénique dans lequel se mêlent fiction et réalité.

- 30 La rubrique **Varia** s'ouvre avec l'article qu'**Alain Rabatel** consacre au discours direct libre. Il commence par rappeler son cadre théorique pragma-énonciatif et précise ce qu'il entend par discours représenté. Sur la base de romans policiers de Dominique Manotti, A. Rabatel, tour à tour, traite de la nature du discours direct libre, précise ses marques énonciatives et textuelles et analyse les relations que le discours direct libre entretient avec les autres formes de discours représenté ainsi qu'avec le discours primaire de la narration. Pour finir, A. Rabatel discute du modèle du discours rapporté direct libre que propose Jacqueline Authier-Revuz.
- 31 **Mjid El garni**, de son côté, propose une étude des emprunts lexicaux de l'arabe marocain au français. Elle part du constat que l'emprunt est inhérent à la vie des langues, que le phénomène s'est amplifié avec les moyens de communication actuels mais que les avis divergent quant à son intérêt. Suite à quoi, bien que l'emprunt prenne des formes variées et affecte tous les niveaux de la langue, Mjid El garni, limite son étude aux emprunts lexicaux et plus précisément à leur composante phonétique et morphologique en matière de nombre et de genre.
- 32 **Jérôme Riou et Catherine Brissaud** s'arrêtent sur le problème de la dictée au cours préparatoire. Il ne s'agit pas de revenir sur les critiques que l'on connaît de la fonction essentiellement évaluative de la dictée traditionnelle mais de rendre compte de dispositifs innovants en la matière. A partir d'une étude comparée de deux échantillons de classes, selon l'efficacité des pratiques pour la maîtrise de l'orthographe, J. Riou et C. Brissaud montrent combien les durées d'enseignement de la morphologie sont importantes pour l'acquisition du système orthographique.
- 33 **Sophie Jollin-Bertocchi**, dans le cadre des recherches consacrées à l'étude des rapports entre l'institution scolaire, les écrivains et leurs productions littéraires, analyse les rapports que Jean Giono entretient avec l'école. Dans un premier temps, elle montre que Giono adopte une posture d'autodidacte qui l'amène à peu thématiser ses expériences scolaires dans ses œuvres, sauf dans deux ouvrages (*Jean le Bleu* et *Mort d'un personnage*) à caractère autobiographique. C'est pourquoi S. Jollin-Bertocchi, consacre l'essentiel de son étude aux formes de l'inscription des modèles scolaires dans le style de Giono, en particulier au niveau de la phrase.
- 34 Le numéro s'achève par des **notes de lecture** que l'on doit à Michel Favriaud et Jacques-Philippe Sant-Gerand.

BIBLIOGRAPHIE

Abirached, R. (1994) [1978]. *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard.

Assoun, P.-L. (2006). « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre ». *Insistance*, 2, p. 27-37. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-insistance-2006-1-page-27.htm>.

Bablet, D. (1968). *La Mise en scène contemporaine I : 1887-1914*. Paris : Éd. La Renaissance du livre.

- Badiou, A. (2013). *Éloge du théâtre*. Paris : Flammarion.
- Barba, E. & Savarese, N. (2008) [1995]. *L'énergie qui danse, Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Paris : Éd. L'Entretemps.
- Barthes, R. (2002). *Écrits sur le théâtre*. Paris : Éd. Le Seuil.
- Bernanoce, M. (2003). « Le répertoire théâtral contemporain pour les jeunes : panorama et pistes ouvertes », *Pratiques*, 119-120, p. 131-147. En ligne : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2003_num_119_1_2018.
- Biet, C. & Triau, C. (2006). *Qu'est-ce que le théâtre*. Paris : Gallimard.
- Boisson, B., A. Folco, A. Martinez (2010). *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*. Paris : Presses universitaires de France.
- Bressand, Y. (2013). *Le Théâtral comme lieu d'expérience des neurosciences cognitives. À la recherche du principe d'adhésion*. Paris : Éd. L'Harmattan.
- Calvert, D. (2016). *Théâtre et neuroscience des émotions*. Paris : Éd. L'Harmattan.
- Boudier, M. et al. (2014). *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* Paris : Éd. L'Harmattan.
- Corvin, M. (1991). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas.
- Corvin, M. (2015). *La Lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*. Montreuil : Éd. théâtrales.
- Courtet, C., et al. (2016). *Mises en intrigues. « Rencontres Recherches et Création » du Festival d'Avignon*. Paris : CNRS Éd.
- Danan, J. (2010) [2007]. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Arles : Actes Sud-Papiers.
- Danan, J. (2013). *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Arles : Actes Sud-Papiers.
- Danan, J. & Naugrette, C. (2018). *Les nouveaux matériaux du théâtre. Registres*. Clamecy : Presses Sorbonne Nouvelle.
- De Jomaron, J. (1989). *Le Théâtre en France t. 1*. Paris : A. Colin.
- Despierres, C. et al. (dirs) (2009). *La Lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.
- Dort, B. (1971). *Théâtre réel*. Paris : Éd. Le Seuil.
- Duvignaud, J. (1965a), *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*. Paris : Gallimard.
- Duvignaud, J. (1965b), *Sociologie du théâtre*. Paris : Presses universitaires de France.
- Edy, D. (2020). « Transfuges de classe, de genre, de culture... Pour Thomas Ostermeier, tous les détours mènent à Reims », *Lendemain* 45 (180), p. 92-104.
- Edy, D. (2021). « L'expérience du réel au cœur du triangle littérature, théâtre et performance. Édouard Louis en scène ». *Symbolon*, Volume XXII, N° 1 (40), p. 98-108.
- Edy, D. (2022) (à paraître). *Thomas Ostermeier : explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène*. Dijon : Les Presses du réel.
- Féral, J. (dir.) (2012), *Entre deux. Du théâtre et du performatif*, *Théâtre/Public*, 205.
- Fix, F. & Toudoire-Surlapierre, F. (dirs) (2006). *Le Monologue au théâtre (1950-2000). La parole solitaire*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.

- Fix, F. & Toudoire-Surlapierre, F. (dirs) (2007). *La Didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.
- Fix, F. & Toudoire-Surlapierre, F. (dirs) (2009). *Le Chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.
- Fournier, N. (1991). *L'Aparté dans le théâtre français du XVII^e au XX^e siècle, Étude linguistique et dramaturgique*. Louvain/Paris : Éd. Peeters/Société pour l'information grammaticale.
- Gallèpe, T. (1997). *DIDASCALIES. Les mots de ma mise en scène*. Paris : Éd. L'Harmattan.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris : Éd. Le Seuil.
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris : Éd. Le Seuil.
- Girot, G. (2015). « Le théâtre performatif entre théâtre du réel et réel du théâtre ». Communication dans le cadre du colloque *Extension du domaine de l'art*. Société Française d'Esthétique : Paris.
- Grésillon, A. (1996). « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène ». *Cahiers de praxématique* 26, p. 71-93. En ligne : <https://journals.openedition.org/praxématique/2979>.
- Guénoun, D. (2004) [1997]. *Relation. (Entre théâtre et philosophie)*, le Revest-les-Eaux : Éd. Les Cahiers de l'Egaré.
- Guénoun, D. (2005a). *Actions et Acteurs. Raisons du drame sur scène*. Paris : Belin.
- Guénoun, D. (2005b). *Avez-vous lu Reza ? (Une invitation philosophique)*. Malakoff : A. Michel.
- Helbo, A. (1975). *Sémiologie de la représentation*. Paris : Éd. Complexe.
- Helbo, A. (2007). *Le théâtre : texte ou spectacle vivant*. Paris : Klincksieck.
- Helbo, A. (éd.) (2011). *Performance et savoirs*. Louvain-la-Neuve : De Boeck, p. 7-12.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1984). « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral ». *Pratiques* 41, p. 46-62. En ligne : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1984_num_41_1_1297.
- Kowzan, T. (1992). *Sémiologie du théâtre*. Paris : Nathan.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le Théâtre post-dramatique*. Paris : Éd. L'Arche.
- Lacascade, É. (2017). *Au cœur du réel*. Paris : Actes Sud-Papiers.
- Le Pors, S. (2011). *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Martin, R. (2013). *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*. Paris : Éd. Classiques Garnier.
- Mérah, D. (2017). *Théâtres du réel en Angleterre et en Ecosse depuis les années 50*. Paris : Éd. L'Harmattan.
- Nancy, J.-L. (1986). *La Communauté désœuvrée*. Paris : C. Bourgeois.
- Naugrette, C. (2000). *L'Esthétique théâtrale*. Paris : Nathan.
- Ostermeier, T. & Boenisch, P. (2016). *The Theatre of Thomas Ostermeier*. Londres : Routledge.
- Pavis, P. (1997) [1980]. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod.
- Pavis, P. (2007). *La Mise en scène contemporaine*. Malakoff : A. Colin.
- Pavis, P. (2018) [2014]. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Malakoff : A. Colin.

- Petitjean, A. (2018). *Approches linguistique et stylistique de l'œuvre de Bernard-Marie Koltès*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.
- Petitjean, A. (2012). *Études linguistiques des didascalies*. Limoges : Lambert-Lucas.
- Petitjean, A. Dufiet, J.-P. (2013). *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Paris : Garnier.
- Picon-Valin, B. (dir.) (1995). *Les Écrans sur la scène*. Lausanne : Éd. L'Âge d'Homme.
- Pluta, I. (dir.) (2017). *Metteur en scène aujourd'hui. Identité artistique en question ?* Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Rancière, J. (2000). *Le Partage du sensible*. Paris : Éd. La Fabrique.
- Richard, E. & Doquet, C. (2012). *Les Représentations de l'oral chez Lagarce*. Louvain-la-Neuve : Éd. Académia.
- Rohou, J. (2001). *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Rohou, J. (2016). *Lectures du Misanthrope*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Roubine, J.-J. (1992). *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Bordas.
- Ryngaert, J.-P. (1993). *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Dunod.
- Ryngaert, J.-P. (2003). « Écritures théâtrales contemporaines : état des lieux », *Pratiques* 119-120, p. 109-118. En ligne : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2003_num_119_1_2016.
- Ryngaert, J.-P. & Sermon, J. (2006). *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois : Éd. théâtrales.
- Ryngaert, J.-P. & Sermon, J. (2012). *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*. Malakoff : A. Colin.
- Sarrazac, J.-P. (1981). *L'Avenir du drame*. Lausanne : Éd. L'aire.
- Sarrazac, J.-P. (1989). *Théâtres intimes*, Arles : Actes Sud-Papiers.
- Sarrazac, J.-P. (1995). *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen : Éditions Médiannes.
- Sarrazac, J.-P. (2012). *Poétique du drame moderne*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Sermon, J. (2003). « Le personnage contemporain et ses états... de paroles ». *Pratiques* 119-120, p. 119-130. En ligne : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2003_num_119_1_2017.
- Thomasseau, J.-M. (1984). « Les différents états du texte théâtral ». *Pratiques* 41, p. 99-121. En ligne : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1984_num_41_1_1300.
- Thomasseau, J.-M. (2005). « Les Manuscrits de théâtre. Essai de typologie ». *Littérature* 108, p. 97-118.
- Touidoire-Surlapierre, F., Fix, F. (éds) (2014). *Expériences scéniques de la limite*. Dijon : Éditions universitaires de Dijon.
- Treilhou-Balaude, C. (2003). « Approches de la représentation ». *Pratiques* 119-120, p. 91-100. En ligne : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_2003_num_119_1_2013.
- Ubersfeld, A (1977). « Le lieu du discours ». *Pratiques* 15-16, p. 10-19. En ligne : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1977_num_15_1_1011.
- Ubersfeld, A., (1996). *Lire le théâtre. III, Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin.
- Viala, A. (dir.) (1997). *Le Théâtre en France des origines à nos jours*. Paris : Presses universitaires de France.

Vinaver, M. (1987). *LE COMPTE RENDU D'AVIGNON. Dix mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*. Arles : Actes Sud-Papiers/Centre National des Lettres.

Vinaver, M. (1993). *Écritures dramatiques*. Arles : Actes Sud-Papiers.

Vodoz, I. (1986). « Le Texte de théâtre : inachèvement et didascalies ». *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes* 34-35, p. 95-109. En ligne : https://www.persee.fr/doc/drlav_0754-9296_1986_num_34_1_1038.

Vossier, F. (2013). *Stanislas Nordey, locataire de la parole*. Besançon : Éd. Les solitaires intempestifs.

Revue Pratiques

(1977). « Théâtre ». *Pratiques* 15-16. En ligne : https://www.persee.fr/issue/prati_0338-2389_1977_num_15_1.

(1979). « Théâtre ». *Pratiques* 24. En ligne : https://www.persee.fr/issue/prati_0338-2389_1979_num_24_1.

(1984) « L'Écriture théâtrale ». *Pratiques* 41. En ligne : https://www.persee.fr/issue/prati_0338-2389_1984_num_41_1.

(1992.) « Pratiques textuelle théâtrales ». *Pratiques* 74. En ligne : https://www.persee.fr/issue/prati_0338-2389_1992_num_74_1.

(2003). « Le Texte dramatique et la Représentation ». *Pratiques*, 119-120. En ligne : https://www.persee.fr/issue/prati_0338-2389_2003_num_119_1.

AUTEURS

DELPHINE EDY

Université de Strasbourg, Accra, F-67081 Strasbourg, France
Sorbonne Université, CRLC, F-75006 Paris, France

ANDRÉ PETITJEAN

Université de Lorraine, Crem, F-57000 Metz, France