Qu'est-ce qu'une approche dramaturgique d'un texte de théâtre ?

What is a dramaturgic approach to a theatre text?

Joseph Danan

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/10990>

DOI : 10.4000/pratiques.10990

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Référence électronique

Joseph Danan, « Qu'est-ce qu'une approche dramaturgique d'un texte de théâtre ? », *Pratiques* [En ligne], 191-192 | 2021, mis en ligne le 15 octobre 2021, consulté le 03 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/10990> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.10990>

Ce document a été généré automatiquement le 3 janvier 2022.

© Tous droits réservés

Qu'est-ce qu'une approche dramaturgique d'un texte de théâtre ?

What is a dramaturgic approach to a theatre text?

Joseph Danan

La dramaturgie est une pratique

- 1 La dramaturgie est une pratique : énoncer cette assertion invite à replacer cette pratique au sein de l'activité théâtrale, aux côtés d'autres pratiques auxquelles elle est reliée, telles que le jeu d'acteur, la scénographie ou la mise en scène. En même temps que nous proposerons une approche de cette pratique, nous garderons à l'esprit la question de sa possibilité ou de son adaptation dans un cadre scolaire lorsque celui-ci ne comporte pas structurellement une dimension pratique, comme c'est le cas dans les classes de spécialité ou d'option théâtre, ou encore dans un atelier. Il appartiendra à chaque enseignant·e de penser les modalités de son intégration à la classe de français (ou d'une autre discipline) afin que, lorsqu'un texte de théâtre est à l'étude, celle-ci ne se confonde pas avec une « explication de texte ».
- 2 Mais sans doute convient-il, avant toute chose, de rappeler que le mot « dramaturgie » a deux sens principaux (Danan, 2017 [2007]). Le premier, canonique, désigne la composition d'une pièce de théâtre et renvoie au travail du dramaturge-écrivain. Dans cette acception, la dramaturgie est inscrite dans l'œuvre, inhérente à la structuration des « catégories dramaturgiques » que sont le développement de l'action, les personnages, l'espace, la temporalité, le statut de la parole (Ryngaert, 1991). Le second sens, plus récent, désigne une activité qui précède ou accompagne le passage à la scène d'une œuvre dramatique. Elle est accomplie par un dramaturge (un *dramaturg*, pour évoquer son origine germanique) qui n'est pas l'auteur de la pièce mais un collaborateur·rice du metteur·se en scène (lorsque celui-ci n'est pas son propre dramaturge). C'est ainsi que s'est imposée une formule surprenante pour le profane :

oui, il m'est arrivé de « faire la dramaturgie » d'une pièce de théâtre que je n'avais pas écrite. Néanmoins, la question se pose du rapport entre cette dramaturgie seconde et la dramaturgie interne de l'œuvre qu'elle doit nécessairement prendre en compte. Tout le travail consiste à aller de l'une à l'autre – du repérage à l'interprétation, pourrait-on dire. Plus justement, comme nous pourrions l'observer, c'est un aller-retour permanent.

- 3 En quoi consiste la pratique de la dramaturgie, dans ce sens second qui est celui qui nous intéressera ici ? Cette pratique ne se laisse pas aisément saisir, d'abord parce que, comme toute pratique, elle demande pour cela à être exercée ; ensuite parce qu'elle est hybride, entendons par là qu'elle fait appel, comme nous le verrons, à différents savoirs ; enfin parce qu'elle n'est pas uniforme. Autant de dramaturges (ou, plus justement, autant de duos dramaturge / metteurse en scène), autant de pratiques différentes de la dramaturgie. Nous nous efforcerons cependant de dégager des constantes ou, du moins, des possibles.
- 4 Ce qui suit consistera donc en la mise au jour de ces possibles, un peu à la manière dont on ouvrirait une boîte à outils dans laquelle il appartient à chacun de puiser les outils qui lui conviennent, en fonction de la pièce travaillée et du cadre pédagogique dans lequel elle l'est, tout comme il ou elle le ferait, dans l'optique d'une « vraie » pratique théâtrale, en fonction de l'œuvre à monter et du projet de mise en scène, ainsi que du contexte spatio-temporel de la création. En effet, une approche dramaturgique d'un texte de théâtre est une approche qui considère ou interroge ce texte dans son rapport à une représentation, si possible effective, du moins, dans le cadre du cours de français, potentielle. On peut le dire autrement : une approche dramaturgique lève les questions qu'une pièce de théâtre pose à la scène. Elle concerne ce que J.-P. Sarrazac (2005, p. 63) appelle le « devenir scénique » du texte de théâtre, soit « la puissance et [les] virtualités scéniques de cette œuvre ». Il cite H. Gouhier, qui nous rappelle cette évidence fondatrice : « l'œuvre est faite pour être représentée, là est sa finalité » (*ibid.*, p. 64 ; Gouhier, 1989, p. 26).
- 5 Pour être le plus concret possible, je vais me référer à ma propre pratique de dramaturge auprès d'un metteur en scène : Alain Bézu, fondateur du Théâtre des 2 Rives à Rouen. Je prendrai l'exemple de deux mises en scène de *L'illusion comique* (Corneille, 1639) qu'il a effectuées en 1978¹ et en 2006², et auxquelles j'ai collaboré.
- 6 J'ai souvent raconté l'anecdote suivante : lorsque A. Bézu m'a demandé pour la première fois de « faire la dramaturgie » de *L'illusion comique*, je lui ai répondu avec confiance que je connaissais très bien la pièce pour l'avoir eue au programme de littérature comparée de l'agrégation de Lettres modernes peu d'années auparavant. Mais je me suis très vite aperçu que cette connaissance que j'avais de l'œuvre ne m'était d'aucune utilité pour répondre aux deux questions fondamentales de toute dramaturgie, à savoir : comment représenter cette pièce aujourd'hui ? Et, pourquoi la représenter ici et maintenant ? La question du pourquoi se pose pour toute œuvre classique (au sens large). Elle se pose aussi, en dépit de fausses évidences, pour une œuvre contemporaine, dont la contemporanéité ne justifie pas à elle seule qu'elle doive être montée. Il y faut une nécessité. *A fortiori* pour un classique si on ne veut pas se livrer à un pur travail de type muséal. Le théâtre est un art vivant.
- 7 La question se pose aussi lorsque l'on met une œuvre à l'étude dans le cours de français. Que ladite œuvre soit au programme, on peut sans doute s'accorder là-dessus, ne saurait être une raison suffisante pour qu'elle suscite d'emblée l'intérêt passionné des élèves (ni celui des enseignantes d'ailleurs). Si les raisons de l'étudier ne sont pas

évidentes, il faut les construire. C'est tout l'art de la pédagogie et la dramaturgie, à sa manière, en est une.

La « première » *Illusion comique*

- 8 Il fallait, avant toute chose, se demander quel intérêt il y avait en 1978, après des décennies de brechtisme et de post-brechtisme, autant dire de critique raisonnée de *L'Illusion*, à aborder la question de sa production au théâtre. Et, comme la réponse ne viendrait sans doute qu'au terme ou dans le cours d'un processus, il fallait commencer par une question simple, une question, proprement, de représentation, qui ne m'avait pas effleuré lorsque je préparais l'agrégation. Cette question peut se décliner ainsi : qui serait pour nous, aujourd'hui, Alcandre, le magicien ? De quelle nature sont les images qu'il convoque pour répondre à la demande de Pridamant en quête de son fils, Clindor, disparu ? Quel traitement en faire pour que ce mage ne soit pas qu'un personnage folklorique, évoluant dans un imaginaire désuet et levant des apparitions à l'aide de sa baguette magique ? Pour qu'il soit crédible, en somme, et nous parle. La réponse que nous avons construite alors, en nous appuyant, faut-il le préciser, sur la lecture du texte (il s'agit bien d'un père rongé par la culpabilité d'avoir entraîné le départ de son fils), faisait d'Alcandre un psychanalyste suscitant des images mentales chez Pridamant afin de lui permettre de retrouver son fils et de se réconcilier avec lui en acceptant son choix d'être comédien, autant dire une altérité à rebours de la rigidité de son propre rôle social. Nous étions encore, je le mesure avec le recul, dans l'après Mai-68. La pièce devenait le récit d'une cure (aux résonances socio-politiques), pratique encore fort en vogue dans les années 1970, et que la série *En thérapie*³ semble avoir contribué récemment à remettre au goût du jour, en la situant habilement dans le contexte d'un traumatisme collectif (celui des attentats du 13 novembre 2015). Le recours à l'hypnose, la référence aux débuts mythiques de la psychanalyse, nous permettaient de donner un équivalent de l'éloignement du XVII^e siècle dans le temps. C'est que toute réflexion sur les "classiques" exige, certes, de rapprocher l'œuvre de nous mais sans oublier de quelle époque elle vient, autrement dit de se situer entre actualisation et historicisation. B. Dort (1975 [1972], p. 155-165) est souvent revenu sur cette question, qui travaille son œuvre critique, si importante à nos yeux.
- 9 Ce que je viens d'évoquer n'est qu'une partie du travail dramaturgique, mais fondatrice de la mise en scène et du dispositif de production des images et des scènes. Elle élabore une interprétation de l'œuvre. Je l'ai mise en avant parce qu'elle constitue l'axe majeur de la dramaturgie (et de la mise en scène qui en découle), ce qui nous permettait de nouer tous les fils de manière cohérente, y compris celui de la reconnaissance, qui est au cœur de *L'Illusion comique*, du théâtre comme métier (et de sa reconnaissance institutionnelle, aurait précisé la jeune compagnie qu'était encore le Théâtre des 2 Rives). Mais cette interprétation ne peut venir qu'au terme d'une lecture attentive de l'œuvre. C'est une règle d'or : partir de l'analyse de la pièce, toujours y revenir, pour élaborer, ou laisser venir, une interprétation. Faute de quoi celle-ci court le risque d'être plaquée et décorative, comme on le voit depuis quelques décennies dans certaines mises en scène d'opéras.
- 10 Il convient de reprendre pas à pas les différentes étapes du travail, ou plutôt ses différentes facettes. Car celui-ci ne saurait s'organiser selon une chronologie stricte.

Oui, bien sûr, la lecture de la pièce est première. Mais celle-ci continuera à se faire d'un bout à l'autre du travail, soumise à de multiples passages et éclairages.

- 11 Je me propose donc de lister un certain nombre de portes d'entrée dans l'œuvre. Je le répète : il n'y a pas d'ordre donné d'avance, plutôt des aller-retours du texte à ce qui l'éclaire et permet d'élaborer une interprétation – une *lecture*.

- Nous (nous étions deux dramaturges, Serge Lamoureux et moi) avons lu et relu le texte, d'abord dans le souci d'en comprendre la lettre. Le savoir mobilisé à ce stade relève de la philologie, et c'est sans doute là que mon agrégation de Lettres m'a été le plus utile, pour aborder cette langue du XVII^e siècle, parfois difficile pour nous aujourd'hui⁴, nourrie de références qui peuvent nous échapper, et qu'il s'agit de clarifier. Ce devrait être le premier devoir du metteur en scène et du dramaturge. Il ne me paraît pas inutile (à la fois dans un contexte pédagogique mais aussi vis-à-vis des praticiens du théâtre) de rappeler cet aspect, modeste mais incontournable, du travail dramaturgique (qui incombe au dramaturge, au metteur en scène, et bien sûr aux acteurs). Monter Corneille ou Racine, ne serait-ce pas avant tout rendre intelligible une langue éloignée de nous et avec elle les enjeux souvent complexes d'une intrigue, d'une scène ? Ce travail se fait nécessairement avant les répétitions, car comment transmettre aux acteurs ce que l'on n'a pas élucidé pour soi-même, en amont de toute interprétation ?
- « et avec elle les enjeux souvent complexes d'une intrigue, d'une scène » : je dois développer ce point car c'est précisément à cet endroit-là que le travail sur la langue s'articule au travail dramaturgique. Il s'agit bien de savoir ce qui se joue dans le “pas à pas” du texte, et que les comédiens devront jouer. Quelle est au juste l'action à l'œuvre dans chaque scène et à chaque instant. Quelques années plus tard, c'est en duo avec le metteur en scène que nous avons fait à la table minutieusement, des jours durant, ce travail de lecture (un travail à la table précédant et préparant celui que l'on fait souvent avec les comédiens au début des répétitions) sur trois comédies de jeunesse de Corneille qu'A. Bézu avait réunies en triptyque, *Mélite*, *La Galerie du Palais* et *La Place Royale*⁵. Ce travail était dans l'esprit de ce que M. Vinaver formaliserait quelques années plus tard en mettant au point sa méthode dite de “lecture au ralenti” (Vinaver, 1993), qui se prolongerait en une éphémère collection, « Répliques », dirigée par lui, aux éditions Actes Sud (douze volumes parus entre 1992 et 1995). Cette méthode, négligée voire oubliée aujourd'hui, et je le regrette, prenait en compte le caractère proprement dramatique de l'écriture. *Drama*, on le sait, c'est, en grec, l'action. Or, si l'on ne veut pas se contenter de ce que les comédiens déclament un texte, il faut, pour qu'ils se l'approprient, qu'ils sachent constamment non seulement ce qu'ils disent mais ce qui agit et interagit par la parole dans des intrigues parfois complexes. Au théâtre, « parler c'est agir » (D'Aubignac, 1927 [1657], p. 282). La méthode de M. Vinaver a ceci de précieux en milieu scolaire qu'elle opère sur un fragment, son postulat étant que le prélèvement et l'analyse d'un fragment (de même, par exemple, qu'en biologie) permet de formuler des hypothèses sur le fonctionnement de l'ensemble de la pièce. Elle peut ainsi prendre place dans le temps scolaire, comme il m'est arrivé de l'expérimenter au lycée puis à l'université (Danan, 1995). Non seulement elle ne doit pas aboutir à faire l'économie de la lecture de l'œuvre dans son intégralité, mais elle y est une excellente préparation.
- M. Vinaver distingue de manière fort utile trois niveaux de l'action dans une pièce de théâtre : l'action “d'ensemble”, celle qui court d'un bout à l'autre de la pièce et l'englobe, s'incarnant dans ce que l'on nomme, dans les formes classiques du drame, l'intrigue, qui est la mise en œuvre dramatique de la fable⁶ ; l'action qu'il dit “de détail”, formule un peu vague qui peut désigner la scène, voire l'acte, ou un fragment, une séquence ; l'action “moléculaire”, celle qui se joue dans le pas à pas du texte et que les grands metteurs en

scène du xx^e siècle (je pense par exemple à A. Vitez, P. Chéreau ou L. Bondy) étaient capables de rendre perceptible, entraînant une compréhension et une adhésion incomparables chez les spectateurs, pris non seulement dans l'écoute d'un texte mais dans le mouvement d'une action, extérieure et intérieure (ce qui se passe à chaque instant dans l'esprit d'un personnage), qui est le propre du théâtre dramatique. De rendre sensibles, pour le dire d'un mot, les enjeux mis au jour par le travail dramaturgique.

- Si la quantité d'outils proposés par M. Vinaver peut rebuter pour un usage dans le cadre scolaire, il convient de préciser que l'enseignant·e a toute latitude pour faire le tri et ne transmettre à ses élèves que ceux qui lui paraissent pertinents, y compris sans entrer dans un ralenti excessif de la lecture d'un fragment. Pour moi, par exemple, des catégories comme « pièce-machine / pièce-paysage » ou « parole-action / parole instrument de l'action », ou encore celles concernant les « figures textuelles » s'appliquant au dialogue (attaque, défense, riposte, esquivé, « mouvement vers ») restent opératoires.
- Dans une pièce comme *L'illusion comique*, l'analyse de la structure est particulièrement importante. C'est sur elle que repose le piège de l'illusion (pour Pridamant, pour le spectateur) sur lequel est fondée la pièce. Il y a dans cette pièce une double mise en abyme : la première concernant ce que nous avons désigné comme « images mentales » ; la seconde se révélant être, proprement, mise en abyme du théâtre. Il était indispensable de repérer avec précision ces différents niveaux pour examiner les liens (d'écho, de miroir, de brouillage) qu'ils entretiennent entre eux, mais aussi d'observer quand et comment se fait le retour à une sorte de « réalité » qui constitue le premier niveau de la fiction (la relation Alcandre-Pridamant). Cette structuration a des effets sur la mise en scène, différents selon la manière dont on l'analyse et la formule. Pour donner un exemple de ce lien entre dramaturgie et mise en scène, Alcandre, afin de produire les images mentales, mettait à Pridamant un « masque du sommeil », que celui-ci enlevait (arrachait) à chaque fois que les menaces sur son fils se faisaient plus tangibles, plus mortelles.
- La « grille de lecture » que nous avons mobilisée, impliquait de creuser la dimension psychanalytique du texte. Je ne détaille pas cet aspect, qui relève d'une sorte de fond commun de l'époque, nettement moins vivace aujourd'hui, au premier rang duquel figuraient les *Études sur l'hystérie* de S. Freud et J. Breuer, *L'Introduction à la psychanalyse* de Freud et le Livre XI du *Séminaire* de J. Lacan (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*). Nous avons travaillé sur les figures paternelles plus ou moins cryptées (comme dans le rêve) qui jalonnent la pièce, redoutables (Géronte, le Prince Florilame) ou parodiques (Matamore), permettant à Pridamant de revivre, via le transfert négatif opéré sur cette figure de père mythique ou « originaire » (Althusser, 1976, p. 32) que représente Alcandre, le traumatisme qu'il a infligé à son fils et d'exorciser la culpabilité qu'il en a éprouvée (Géronte envoyant celui-ci à une mort dont il réchappera, Florilame l'invisible le faisant tuer par des sbires sous les yeux de son père, accomplissant la catharsis, dans son double sens, thérapeutique et théâtral ; Corneille, 2006, p. 221-228). Nous nous référons aussi à des textes, outre ceux de S. Freud et de J. Lacan, qui faisaient de la scène une métaphore de l'inconscient (Baudry, 1975 ; Mannoni, 1985 [1969]).
- Les recherches ont porté également sur l'histoire du théâtre et plus largement des arts, je veux parler spécifiquement ici de l'esthétique baroque avec laquelle *L'illusion comique* entretient des analogies (Richard, 1972 ; Rousset, 1968). *L'illusion comique* n'est pas encore une pièce « classique », au sens strict du terme (Schérer, 1986).
- Elles ont porté sur l'histoire tout court (Mandrou, 1970 [1967]) et sur la place de Corneille dans cette histoire : histoire sociale avant tout, celle d'un bourgeois rouennais montant à Paris et s'élevant grâce au théâtre (Dort, 1957). Cette recherche est essentielle pour se situer

par rapport à la question posée plus haut de l'historicité, qui résonne fortement avec les choix en matière de costumes (d'époque ou contemporains – ou d'une autre époque, ou « atemporels »).

- Enfin, nous avons établi le texte de la pièce, en choisissant entre les variantes des différentes éditions mises au point par Corneille, en opérant des coupes. Cet « enfin » n'est pas plus chronologique que ce qui précède. Certains choix ont été effectués très tôt, celui notamment de l'édition de référence, en l'occurrence la première (1639), celle dont Corneille n'a eu de cesse ensuite de gommer les aspérités. D'autres choix (de variantes mais aussi de coupes), venus ultérieurement, ont obéi le plus souvent à des impératifs de clarté. D'autres encore étaient liés aux partis pris de la mise en scène. Un ouvrage, déjà cité (Corneille, 2006), a conservé la trace de ce travail, livrant notre version scénique, annotée, de la pièce dans ses deux réalisations (1978 et 2006) : une édition que l'on pourrait appeler « dramaturgique » de *L'illusion comique*, accompagnée des textes « dramaturgiques » éclairant nos choix et qui servent d'appui au metteur en scène pour son travail de plateau.

La “seconde” *Illusion comique*

- 12 La mise en scène de 2006 était sensiblement différente de celle de 1978. Que s'était-il passé entre les deux ?
- 13 Sur le plan de l'histoire des idées, le recul postmoderne des “grands récits” et, dans son sillage, celui des “grilles de lecture” dont les deux piliers, freudien et marxiste, soutenaient le travail dramaturgique, et pas seulement le nôtre. C'est d'une époque qu'il s'agit. Je mesure d'ailleurs à quel point la lecture que nous faisons de la pièce en 1978 était le produit de ces grilles, notamment psychanalytique comme je l'ai souligné. Ce constat ne doit pas nous conduire à éradiquer ces pensées puissantes qui demeurent à bien des égards éclairantes voire fondatrices, tout comme à éliminer l'apport de la sémiologie, qui en était le bras armé, si je puis dire, au théâtre (Ubersfeld, 1977), ou à en rejeter les outils ; j'en donnerai un exemple plus loin avec l'analyse actantielle, qui demeure légitimement utilisable, surtout pour les œuvres dramatiques traditionnelles, disons plus ou moins structurées par une intrigue. Mais nous ne croyons plus – si l'on nous pardonne cette simplification un peu rapide – qu'un texte puisse s'enfermer dans une grille de lecture, dont il débordera toujours, ou qu'un signe scénique (un objet, un geste, un son, un élément de scénographie...) s'épuise dans un simple jeu d'encodage et de décodage.
- 14 Sur le plan du théâtre, une histoire se déroule aussi – je ne l'ai pas encore évoquée –, celle des mises en scène d'une pièce. Or, en 1978, l'histoire des mises en scène de *L'illusion comique* était fort brève. Lorsque L. Juvet l'avait montée en 1937, elle ne l'avait pas été depuis longtemps⁷. Sans doute l'« étrange monstre »⁸ baroque faisait-il peur et, d'une manière plus générale, Corneille s'étant auto-canonisé en auteur de nobles tragédies, le Corneille des comédies de jeunesse a longtemps été occulté.
- 15 Quand L. Juvet avait monté *L'illusion comique*, une scène sur la scène, illustrant la mise en abyme qui structure la pièce, donnait, dès le début de l'acte V, la clé : ce que nous allions voir ne serait que théâtre. Notre parti pris dramaturgique était inverse : ne révéler cette dimension qu'*in fine*, jouer pleinement le “coup de théâtre” et... l'illusion.
- 16 Entre 1978 et 2006, il y avait eu plusieurs mises en scène de la pièce et, parmi elles, celle de G. Strehler devenue une référence en 1984 à l'Odéon – Théâtre de l'Europe, qui, en se référant explicitement à L. Juvet qu'il citait dans le programme du spectacle (« Il s'agit

d'une œuvre mystérieuse. Peut-être hantée »), ne renvoyait qu'au théâtre. Pas besoin de psychanalyste, Alcandre était le maître de la scène. Dès l'acte I, il installait Pridamant (le père) au premier rang des spectateurs et déployait pour lui les pouvoirs du théâtre : de bout en bout, et pas seulement à l'acte V – l'inverse aussi, à sa manière, de ce qu'avait fait Jouvett.

- 17 Il était alors possible de simplifier notre lecture de la pièce afin de mieux en restituer la complexité, en lui laissant cette part de mystère dont parle Strehler à la suite de Jouvett. La mise en scène de 2006 n'annule cependant pas celle de 1978. Elle en est le palimpseste. Tout y est, mais invisibilisé derrière ce qui se joue dans le présent du théâtre et relève d'un partage d'expérience. C'est qu'autre chose encore s'était produit dans les dernières décennies du XX^e siècle, qui affectait le théâtre dans son ensemble : l'éloignement du drame, que H.-T. Lehmann (2002), dans une formule sans doute trop simple mais efficace, a nommé le « Théâtre postdramatique »⁹. La question n'était alors plus, « comment (ou pourquoi) produire l'illusion ? » – soit la question de la production des images posée plus haut –, mais : comment croire encore, ou à nouveau, à l'illusion théâtrale – puisque tel est le sens du titre, devenu, dans la dernière version de sa pièce établie par Corneille, celui que retiendrait Strehler, *L'illusion ?* Dans ce théâtre des premières décennies du XXI^e siècle, que je préfère dire « croisé avec la performance » (Danan, 2013), ou de « nature performative », c'est en effet la notion d'expérience qui vient au premier plan et, avec elle, le spectateur, jamais, jusqu'alors, mis en avant par la théorie théâtrale à ce point (Mervant-Roux, 2002). Certes, le spectateur n'était pas absent de nos préoccupations en 1978, il s'en faut, mais il n'était pas pensé au filtre de cette notion fondamentale d'expérience (Dewey, 2010 [1934]) qui insiste davantage sur son vécu que sur une simple position scopique d'extériorité. Nous avons travaillé cette question l'année précédente lorsque A. Bézu avait monté la dernière pièce d'H. Ibsen (2005 [1899]), *Quand nous nous réveillons d'entre les morts*, dans une nouvelle traduction d'É. Recoing qui, en traduisant le titre au présent et non plus au futur comme il était d'usage, mettait l'accent sur ce qui se déroule pour nous (spectateurs et acteurs / personnages) pendant le temps de la représentation (Danan, à paraître, 2022). L'essai de G. Didi-Huberman (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, avec la poétique singulière qu'il y déploie, est devenu une pièce maîtresse du travail dramaturgique de 2006, qui nous (spectateurs) plaçait au cœur d'une expérience esthétique et existentielle tramée de perte, de mort et de nuit (Corneille, 2006, p. 205-210), conférant à l'image un autre statut : « non seulement structurée comme un seuil mais comme une crypte ouverte : ouvrant son fond, mais le retirant, se retirant, mais nous y attirant. » (Didi-Huberman, 1992, p. 200).

De l'exercice de la dramaturgie aux exercices de dramaturgie

- 18 Toute dramaturgie (comme toute traduction) est datée. Une œuvre picturale ou musicale du XVII^e siècle peut entrer en résonance avec *L'illusion comique*, tout comme une œuvre antérieure ou postérieure, mais aussi un film ou une série qui, il y a quelques années encore, n'existait pas et n'aura pas moins de validité. À l'université, j'avais proposé à mes étudiants de 1^{re} année, dans le cadre d'un cours d'initiation à la dramaturgie, de présenter, lors d'un mini-exposé d'une dizaine de minutes, une œuvre qu'ils mettraient en regard de la pièce étudiée. Une œuvre non théâtrale : poétique,

romanesque, picturale ou musicale, photographique, filmique... On pourrait aussi imaginer que ce soit un article de journal ou un essai. Tout ce qui peut faire travailler l'imaginaire, celui du metteur en scène, des acteurs, du scénographe et, à l'horizon, du spectateur. Cette proposition non plus n'est pas « scolaire » (ou universitaire) mais correspond à une « vraie » pratique de la dramaturgie, le dramaturge étant aussi celui qui fournit du matériau permettant au travail de se déployer dans une dimension sensible et pas seulement intellectuelle. On peut également imaginer écrire des fictions à côté de l'œuvre qui va être montée, des « rêveries dramaturgiques » destinées à stimuler l'imaginaire des comédiens ou du metteur en scène, comme le dit Daniel Besnehard (1986) dans le toujours indispensable numéro de *Théâtre / Public* consacré à la dramaturgie (Ortolani, 1986).

- 19 Pour finir sur une note légère mais tout à fait sérieuse, je citerai ce que j'avais écrit dans mon texte dramaturgique de 2006 : « Établir la distribution de *L'Illusion comique* est un petit jeu d'initiation à la dramaturgie que nous ne saurions trop recommander. » (Corneille, 2006, p. 195). On sait qu'il est fréquent qu'un comédien interprète plus d'un rôle dans une pièce, le plus souvent pour des raisons économiques, parfois aussi pour des raisons dramaturgiques. Mais même lorsque les raisons sont d'abord économiques, il est souhaitable qu'elles soient aussi dramaturgiques, ou qu'elles le deviennent. Dans la mise en scène – peu soucieuse d'économie (en termes de production) – de G. Strehler, G. Desarthe jouait à la fois Alcandre et Matamore, incarnant à lui seul, dans une configuration inédite et riche de sens, le théâtre. Il était le metteur en scène et l'acteur. Dans la première mise en scène d'A. Bézu, c'est lui-même qui jouait Dorante, celui qui ouvre la pièce, introduisant Pridamant auprès d'Alcandre. Nous ajoutions ainsi un niveau zéro à la mise en abyme, celui de la « vraie » mise en scène devant le « vrai » public du Théâtre des 2 Rives. Dans ses deux mises en scène, le même comédien incarnait Alcandre et Géronte, provoquant le transfert négatif de Pridamant sur une figure de père sévère dont j'ai parlé plus haut. Dans ces deux mises en scène, tout comme dans la majorité d'entre elles, la même comédienne incarnait Lyse et (à l'acte v) Rosine... Pour distribuer ainsi les rôles, l'analyse actantielle (Ubersfeld, 1977) peut être un outil précieux, comme elle l'a été (plus encore, étant donné la nature du projet) pour le triptyque des comédies de jeunesse de Corneille, assignant à chaque « actant » une place (sujet, objet, adjuvant, opposant...) dans un schéma permettant de superposer les trois pièces.

En guise de conclusion

- 20 Privilégiant le cas concret d'une œuvre (*L'Illusion comique*) sur leur multiplicité, j'ai essayé de m'en tenir à ce qui, de la pratique de la dramaturgie, pouvait être transposable et adaptable en milieu scolaire. On voudra bien considérer l'apport que peut constituer, au collège ou au lycée, le croisement des disciplines. La dramaturgie est, par nature, pluridisciplinaire. Et si le cours de français fournit le plus souvent le cadre de l'étude des pièces de théâtre (hors, nous l'avons dit, cours de spécialité et atelier), l'apport d'autres disciplines, et donc d'une équipe d'enseignant(e)s, peut être des plus enrichissants, qu'il s'agisse de l'histoire, de l'histoire de l'art, de la musique, des langues (lorsqu'on travaille sur une traduction), de la philosophie, ou encore de la psychanalyse, de la sociologie... (liste non close). La dramaturgie est aussi un travail en équipe, dans lequel le croisement des regards fait surgir les idées.

- 21 Bien sûr, l'horizon reste la représentation. Et faute de pouvoir mettre en scène la pièce, il est toujours envisageable de tenter des expérimentations, même modestes, par le jeu, sur une scène ou un fragment, dans l'esprit de ce que faisait B. Dort (1986) au Conservatoire. Je renvoie également, si on les trouve encore (du moins en bibliothèque), aux ouvrages déjà mentionnés de la collection « Répliques » qui, à la suite d'une analyse de fragment, proposaient des exercices de dramaturgie pratique.
- 22 On peut aussi, en prenant le processus dans l'autre sens, remonter d'une représentation théâtrale de l'œuvre étudiée ou, à défaut, de sa captation, afin de déceler, derrière la mise en scène, non la vérité (inexistante au théâtre, qui est le domaine de l'exploration des possibles et de la réinvention permanente du sens) de l'œuvre, mais la lecture qui en a été faite, donc la dramaturgie qui la sous-tend.
- 23 Car, on l'aura saisi, la dramaturgie d'une pièce n'est autre que la pensée en mouvement qui constitue le soubassement de la mise en scène et s'incarne dans la matérialité de celle-ci (ou en résulte, dans un mouvement, là encore, de va-et-vient) : la scénographie¹⁰, la lumière¹¹, les costumes, le son, le jeu et les déplacements des acteurs, la relation établie avec les spectateurs... Il n'est d'ailleurs pas anodin de rappeler ici que, pour B. Dort (1986), le travail dramaturgique n'était pas l'apanage du dramaturge, ni même du metteur en scène, mais que « l'état d'esprit dramaturgique » traversait tous les participants à l'aventure théâtrale (scénographe, créateur des costumes, de la lumière, du son...), jusqu'à l'acteur.
- 24 On a laissé de côté ici, pour des raisons évidentes, les pratiques de dramaturgie de plateau, dans lesquelles la dramaturgie se fait, non plus seulement en amont des répétitions mais (aussi) au cours de celles-ci, sous le regard d'un dramaturge qui double celui du metteur en scène, à la fois dans le travail et en position d'extériorité. Il arrive de plus que ces dramaturgies de plateau se fassent sans le préalable d'un texte (de théâtre ou pas) qui leur préexiste. C'est là une autre pratique encore, qui excède les limites de cet article.

BIBLIOGRAPHIE

- ALTHUSSER, L. (1976). « Freud et Lacan ». In : *Positions*. Paris : Éd. Sociales, p. 9-34.
- BAUDRY, J.-L. (1975). « Le dispositif ». *Communications* 23, p. 56-72. Accès : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1348.
- BESNEHARD, D. (1986). « Une composante parmi d'autres ». *Théâtre/Public* 67, p. 48-51.
- CONSOLINI, M. & DANAN, J. (2015). *Deux rives pour un théâtre*. Rouen : Éd. Point de vues.
- CORNEILLE, P. (2006). « L'illusion comique ». In : DANAN J. (dir.), *Dramaturgies de l'illusion*. Mont-Saint-Aignan : Publications des universités de Rouen et du Havre.
- DANAN, J. (1995). « Pédagogie d'une méthode ». *Enjeux* 35, p. 37-39.
- DANAN, J. (2013). *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Arles : Actes Sud-Papiers.

- DANAN, J. (2017) [2007]. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*. Arles : Actes Sud-Papiers.
- DANAN, J. (à paraître, 2022). « Du feu croisé des disciplines au geste artistique indisciplinaire : un parcours ». In : Neveux, O. & Pellois, A. (eds), *L'Indiscipline dramaturgique. Territoires de la dramaturgie*. Lyon : ENS Éditions.
- D'AUBIGNAC, F. H. (1927) [1657]. *La Pratique du théâtre*. Paris : Champion.
- DORT, B. (1957). *Pierre Corneille dramaturge*. Paris : Éd. L'Arche.
- DORT, B. (1975) [1972]. « Les classiques au théâtre ou la métamorphose sans fin ». In : Abraham, P., Desné, R. & Ubersfeld A. (dirs). *Histoire Littéraire de la France*, t. 4. Paris : Éd. Sociales, p. 155-165.
- DORT, B. (1986). « L'État d'esprit dramaturgique ». *Théâtre/Public* 67, p. 8-12.
- DEWEY, J. (2010) [1934]. *L'Art comme expérience*. Trad. de l'anglais (États-Unis) par J.-P. Cometti. Paris : Gallimard
- DIDI-HUBERMAN, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éditions de Minuit.
- GOUHIER, H. (1989). *Le Théâtre et les arts à deux temps*. Paris : Flammarion.
- GROS DE GASQUET, J. (2009). « Mettre en scène L'illusion comique de Corneille (xvii^e siècle-xx^e siècle). Éléments pour une histoire des représentations ». In : Treilhou-Balauzé, C. (éds), *Le Théâtre dans le théâtre. L'illusion comique. Pierre Corneille*. 2 DVD. Paris : Centre national de documentation pédagogique.
- IBSEN, H. (2005) [1899]. *Quand nous nous réveillons d'entre les morts*. Trad. du norvégien par É. Recoing. Arles : Actes Sud-Papiers.
- LEHMANN, H.-T. (2002) [1999]. *Le Théâtre postdramatique*. Trad. de l'allemand par P.-H. Ledru. Paris : L'Arche.
- MANDROU, R. (1970) [1967]. *La France aux xvii^e et xviii^e siècles*. Paris : Presses universitaires de France.
- MANNONI, O. (1985) [1969]. *Clefs pour l'imaginaire, ou l'Autre scène*. Paris : Éditions du Seuil.
- MERVANT-ROUX, M.-M. (2002). *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*. Paris : CNRS Éd.
- ORTOLANI, O. (dir.) (1986). « Dramaturgie ». *Théâtre/Public* 67.
- RICHARD, A. (1972). *L'illusion comique et le baroque*. Paris : Hatier.
- ROUSSET, J. (1968). *L'Intérieur et l'Extérieur. Essai sur la poésie et le théâtre au xvii^e siècle*. Paris : J. Corti.
- RYNGAERT, J.-P. (1991). *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Bordas.
- SARRAZAC, J.-P. (2005). « Devenir scénique ». In : Sarrazac, J.-P. (éd.), *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Éd. Circé.
- SCHÉRER, J. (1986) [1950]. *La Dramaturgie classique en France*. Paris : Librairie Nizet.
- TREILHOU-BALAUZÉ, C. (éds) (2009). *Le Théâtre dans le théâtre. L'illusion comique. Pierre Corneille*. 2 DVD. Paris : Centre national de documentation pédagogique.
- UBERSFELD, A. (1977). *Lire le théâtre*. Paris : Éd. Sociales.
- VINAVER, M. (dir.) (1993). *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Arles : Actes Sud.

NOTES

1. Création le 22 juin 1978 à la Grange du Grand-Aulnay, à Grand-Quevilly.
2. Création le 7 mars 2006 au Théâtre des 2 Rives, à Rouen. Il existe une captation de ce spectacle réalisée par A. D. Bautista, dont des extraits (accompagnés de ceux d'autres mises en scène de la pièce) figurent dans le dossier richement illustré et documenté réalisé pour l'épreuve de Théâtre du bac (Treilhou-Baladé, 2009).
3. Série d'Éric Toledano et Olivier Nakache, Arte, 2021.
4. C'est vrai davantage encore de *Mélite*, la toute première pièce de Corneille, que j'évoque ci-dessous.
5. Création à la Chapelle du Lycée Corneille, à Rouen, le 4 mai 1984. Le spectacle a été repris au Théâtre de la Commune, à Aubervilliers, en février-mars 1985.
6. Dont l'établissement sous une forme écrite demeure un précieux outil d'analyse, en milieu scolaire comme dans un processus de création, permettant de s'accorder sur ce qu'une pièce raconte (Ryngaert, 1991).
7. Il y eut quelques autres mises en scène ensuite, dont celle de Georges Wilson au Théâtre national populaire (1966), créée au Festival d'Avignon en 1965 (Gros de Gasquet, 2009).
8. On sait que c'est l'expression qu'emploie Corneille dans la dédicace de sa pièce.
9. Je renvoie à la critique qu'en fait J.-P. Sarrazac dans la présente livraison de *Pratiques*.
10. À l'instar, dans notre première *Illusion comique*, de la gigantesque *Psyché* qui en constituait l'élément central et où prenaient place certaines des images mentales ; et dans la deuxième, de la projection vidéo en médaillon qui renvoyait aux spectateurs l'image en gros plan de Pridamant, l'archi-spectateur, assis au fond de la salle.
11. À l'instar, dans notre première *Illusion comique*, du jeu d'apparitions qu'elle produisait, comme par magie, sans entrée de personnages dans les débuts de scène.

RÉSUMÉS

Une approche dramaturgique d'un texte de théâtre est une approche qui considère ou interroge ce texte dans son rapport à une représentation, si ce n'est effective, du moins potentielle. C'est ce que J.-P. Sarrazac appelle le « devenir scénique » du texte de théâtre. Si l'idée est simple, l'approche, quant à elle, est complexe, dans la mesure où elle fait appel à des savoirs multiples. Pour rendre concret son propos, l'auteur prend appui sur son expérience de dramaturge, plus particulièrement autour de deux mises en scène de *L'Illusion comique* de Corneille.

A dramaturgic approach to a theatre text is an approach which observes or, better, questions this text in its relation to a representation, actual or, at least, potential. It's that Jean-Pierre Sarrazac calls the « stage becoming » of a theatre text. This idea is simple but the approach is complex, since it appeals multiple knowledge. To be concrete, the author takes advantage of his experience as dramaturg, specifically when working on two productions of Corneille's *Illusion comique*.

INDEX

Mots-clés : Dramaturgie, devenir scénique, interprétation, grille de lecture, L'Illusion comique.

Keywords : Dramaturgy, stage becoming, interpretation, reading grid, L'Illusion comique.

AUTEUR

JOSEPH DANAN

Université Sorbonne Nouvelle, Iret, F-75005, Paris, France