

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Faculté des Arts et des Sciences
Département de littératures
et de langues du monde

Thèse de doctorat
en Littérature comparée
Option Études littéraires et intermédiales

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE –
PARIS 3

École Doctorale 267 Arts & Médias
IRET – EA 3959

Thèse de doctorat
en Études théâtrales

ENTRE THÉÂTRE ET POÉSIE :

DEVENIR INTERMÉDIAL DU POÈME ET DISPOSITIF THÉÂTRAL

AU TOURNANT DES XX^e ET XXI^e SIÈCLES

par Cyrielle DODET

Thèse réalisée en cotutelle,
présentée à la Faculté des Arts et des Sciences en vue de l'obtention du grade de Ph. D.
en Littérature comparée, option Études littéraires et intermédiales

octobre 2015

©, Cyrielle Dodet, 2015

*Entre théâtre et poésie : devenir intermédial du poème et dispositif théâtral
au tournant des XX^e et XXI^e siècles*

Résumé :

Désireuse de s'affranchir d'une approche essentialiste et figée de la poésie au théâtre ainsi que d'une lecture générique, cette recherche envisage selon une méthodologie intermédiale les relations entre théâtre et poésie. En analysant un corpus témoin composé de créations textuelles et scéniques, elle montre comment la présence active de la poésie travaille le théâtre, et partant, elle les précise tous deux par leurs interactions. La première partie établit une généalogie de l'intermédialité du théâtre et de la poésie, et des liens dynamiques entre théâtre et poésie. Tout au long du XX^e siècle, poésie et théâtre se sont en effet affirmés comme des « hypermédias » (Kattenbelt), mettant respectivement en jeu divers médias, tandis que plusieurs dramaturges ont développé des poésies théâtrales explorant des processus intermédiaux. Sont dégagées et analysées quatre configurations spécifiques à travers les œuvres et réflexions de Mallarmé et Maeterlinck, de Stein et Artaud, de Gauvreau et Novarina et à travers la poésie transmédiale que Cocteau développe entre théâtre et cinématographe. Consacrée au tournant des XX^e et XXI^e siècles, la deuxième partie élabore une approche théorique du poème théâtral, qui actualise les relations entre théâtre et poésie. Le poème théâtral constitue un dispositif intermédial qui, selon un modèle élaboré par Ortel et Rykner, articule inextricablement trois niveaux : technique, pragmatique et symbolique. Plusieurs traits précisent ce dispositif : sa radicalité dynamique, sa performativité, sa valorisation de l'écriture comme processus, et sa façon de considérer l'impossible comme moteur théâtral. Des analyses d'œuvres textuelles et scéniques de Kane, Malone, Danis, Régy et Lemoine montrent ensuite comment ce dispositif intermédial est activé et ce que le poème théâtral propose au lecteur et au spectateur comme expérience esthétique. Saisir le devenir intermédial de la poésie au théâtre permet de penser un modèle interartiel placé sous le signe de l'hospitalité, où les arts, égaux, dialoguent entre eux et échangent, en faisant travailler ensemble leurs hétérogénéités et leurs altérités.

Mots-clés : Théâtre, poésie, poème, intermédialité, dispositif, média, interartialité, contemporain.

Between theatre and poetry : intermedial processes at work in poetry and dramatic apparatuses at the turn of the twentieth and twenty-first centuries.

Summary :

In an effort to do away with an essentialist, rigid, and generic approach to poetry in dramatic works, this research looks at the relationship between poetry and drama using an intermedial methodology. By studying a sample corpus made up of textual and theatrical works, this thesis shows how the active presence of poetry is at work in theatre, thereby redefining each of the two concepts through the ways in which they interact. The first chapter traces the genealogy of intermediality within poetry and drama, and that of the dynamic connections between drama and poetry. Throughout the twentieth century, poetry and theatre have come to be seen as « hypermedia » (Kattenbelt), each of them bringing into play various types of media. Meanwhile a number of playwrights started developing dramatic poems exploring intermedial processes. This research identifies and analyses four distinct forms in the thought and works of Mallarmé and Maeterlinck, Stein and Artaud, Gauvreau and Novarina, through the transmedial poetry developed by Cocteau at the confines of drama and cinematography. With a focus on works from the turn of the twentieth to twenty-first century, the second chapter offers a theoretical approach to the dramatic poem, that seeks to bring an updated approach to interactions between drama and poetry. The dramatic poem is an intermedial apparatus that, in Ortel and Rykner's view, inextricably combines the technical, the pragmatic and the symbolic. This apparatus is characterised by its dynamic radicalism, its performativity, its focus on the value of writing as a process and the way in which it conceives of impossibility as a dramatic driving force. Analyses of textual and dramatic works by Kane, Malone, Danis, Régy and Lemoine suggest how intermedial apparatuses are triggered and the kind of aesthetic experience the dramatic poem offers to readers and viewers. Contemplating intermedial processes of poetry in theatre allows for the reframing of an interartial model in an inclusive, hospitable fashion, where all art forms are considered equal, engage in dialogue and exchange, and combine their differences towards a common object.

Key-words : drama, theatre, poetry, poem, intermediality, apparatus, media, interartiality, contemporary.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier très chaleureusement mes directeurs de recherche Jean-Marc Larrue et Arnaud Rykner qui m'ont accompagnée avec passion et générosité. Grâce à leurs spécialités respectives, à leur profonde curiosité et à leur réelle ouverture d'esprit, ils m'ont permis de vivre pleinement l'expérience de la cotutelle. Je les en remercie ensemble et respectivement. Je leur suis très reconnaissante de la qualité des échanges qu'ils m'ont offerts.

Je souhaite aussi remercier Denis Guénoun et Wladimir Krysinski avec qui j'ai entamé mes recherches doctorales. Mes études si enthousiasmantes au département de Littérature comparée de l'Université de Montréal, c'est à Wladimir Krysinski que je les dois. Je tiens à lui témoigner ici toute ma gratitude.

Je remercie l'Institut d'Études théâtrales de Paris III au sein duquel j'ai l'immense plaisir d'enseigner depuis 2012. Merci plus particulièrement à Sylvie Chalaye et à Pierre Letessier de m'avoir offert de donner un cours sur les problématiques qui sont au cœur de cette thèse. Les propositions et surtout les questions adressées par les étudiants ont nourri de façon fructueuse mes réflexions. Je remercie Joseph Danan, Pierre Longuenesse et Catherine Naugrette pour leurs précieux conseils de lecture. Je tiens à remercier également Livia Monnet et Marie-Christine Lesage pour leur participation très stimulante à mon examen de synthèse en décembre 2013, à Montréal. Parce qu'ils ont œuvré avec bienveillance et efficacité pour que mes problèmes administratifs ne soient jamais très longtemps insolubles, je remercie sincèrement Nathalie Beaufay et Didier Mocq. Enfin, un grand merci à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'UdeM pour la bourse de fin d'études doctorales qu'elle m'a accordée.

Je veux remercier les auteurs et les artistes qui ont répondu à mes sollicitations et m'ont offert des documents essentiels pour cette thèse. Merci beaucoup à Alexandre Barry, Jean-Christophe Cavallin, Brigitte Enguerand, Gaëtan Gosselin, Bertrand Krill, Jean-René Lemoine, Koichi Miura, Laurent Muhleisen et Pascal Victor. Merci infiniment à Daniel Danis et Philippe Malone qui m'ont offert de partager les chemins de leurs pensées. Je les remercie pour leur confiance et pour nos amitiés.

Je souhaite remercier mes collègues et amies rencontrées à l'UdeM et à Paris III : Magali Alphand, Pauline Bouchet, Émilie Coulombe, Dominique Héту, Elisabeth Otto, Elisabeth Routhier et Marie Vandebussche-Cont. Je veux aussi remercier chaudement mes chers amis Marie Cazaban-Mazerolles, Johanna Krawczyk, Stéphane Resche et Zacharie Signoles pour leurs relectures estivales joyeuses, rigoureuses et ô combien stimulantes. Merci beaucoup à Romain Nguyen Van pour l'élégance précise de ses traductions anglaises et pour la bienveillance dont il a entouré mes propositions de traduction. Pour leur oreille curieuse, pour leur énergie et leur amitié, je remercie Romain Benini, Valentin Chémery, Alice Dupouy, Marion Dupouy, Cécile Eymard, Katia Gabriel, Emilie Jobin, Mathieu Leroux, Séverine Mousseigne, Flaminia Paddeu, Sara Roger, Charlotte Ruggieri, Damien Salgues, Stéphanie Soubrier et Ariane Zaytzeff.

Je tiens à remercier mon frère Rémy de sa présence réconfortante en chansons. Merci profondément à Martin Bellemare et à tous les trésors d'imagination qu'il a déployés pour m'aider et m'encourager.

Enfin, je remercie mes parents, Dominique et Michel, pour leur enthousiasme, leur écoute et leur soutien indéfectible, protéiforme, total. Je leur dédie cette thèse.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	13
PREMIÈRE PARTIE	
EXPLORATIONS TRAVERSIÈRES ENTRE THÉÂTRE ET POÉSIE AU XX^e SIÈCLE : UNE GÉNÉALOGIE INTERMÉDIALE	
<i>Amorce : les conceptions intermédiales de Mallarmé</i>	49
Chapitre I. « Poésies de théâtre » au XX^e siècle : mettre les médias dans tous leurs états	59
1.1. Médiologie, médiopoétique : limites de deux approches du médium	66
1.2. Poésie, théâtre : deux hypermédias spécifiques	70
1.3. « Poésies de théâtre » : vers une intermédialité postmédiatique ?	98
Chapitre II. Recherches intermédiales dans quelques expériences poético-théâtrales	103
2.1. Démultiplier les possibles du théâtre : Mallarmé et Maeterlinck	110
2.2. Concevoir la poésie dans l'événement théâtral : Artaud et Stein	131
2.3. Déployer les matières de la poésie : l'intermédialité selon Cocteau	152
2.4. Inventer des langues au théâtre : la poésie politique de Gauvreau et Novarina	181
DEUXIEME PARTIE	
LE POÈME, UN DISPOSITIF POUR LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN	
<i>Amorce : d'un poème agençant une dramaturgie</i>	217
Chapitre I. Débordements du poème	221
1.1. Les dégagements du poème selon Meschonnic	226
1.2. Le poème pour inventer des libertés dans le champ théâtral	233
1.3. Ouvertures du poème dramatique dans le théâtre contemporain	248
Chapitre II. Le poème théâtral, un dispositif intermédial	257
2.1. Radicalité dynamique du poème théâtral	262
2.2. Penser le poème théâtral en tant que dispositif	272
Chapitre III. Écritures en tension entre retrait et ostension	291
3.1. La poésie, des traces intermédiales dans l'écriture théâtrale	299
3.2. Quelles dramaticités sont en jeu dans le poème théâtral ?	331
Chapitre IV. Des scènes poématiques	367
4.1. L'écriture, une matière polarisant la scène	377
4.2. Façonner un espace de médiation	403
4.3. Pour un spectateur poète	433
CONCLUSION	471
Bibliographie	487
Annexes	521
Table des illustrations	549
Index	551
Table des matières	559

PRÉCISIONS LIMINAIRES

Cette thèse a été réalisée en cotutelle entre l'Institut d'Études théâtrales de l'Université Sorbonne nouvelle – Paris III et le Département de Littérature comparée de l'Université de Montréal. Sa présentation tient compte de cette double attache institutionnelle. Ces pages sont écrites au « nous », conformément aux usages qui ont cours en France et contrairement à ceux en vigueur au Québec où le « je » est de mise. Par ailleurs, nous avons choisi de donner dans le corps du texte les citations en langues étrangères et d'en proposer une traduction en note de bas de page, selon la méthode qui prévaut en Littérature comparée. Enfin, nous souhaitons signaler qu'une partie de nos analyses portent sur des dispositions graphiques originales ; même si nous avons essayé de les reproduire de la façon la plus fidèle qui soit, nous invitons le lecteur à consulter les éditions originales pour prendre la mesure des jeux de graphie dans leur mise en page.

Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non *possible au théâtre*, mais *exigeant le théâtre*.

Stéphane Mallarmé

INTRODUCTION

1. Entre théâtre et poésie

Quelles relations entretiennent théâtre et poésie au tournant des XX^e et XXI^e siècles ? Cette recherche travaille à partir de deux postulats. Tout d'abord, le théâtre constitue le cadre à travers lequel la poésie est observée : sont étudiés ici des textes de théâtre¹, ainsi que des mises en scène. De plus, théâtre et poésie ne sont pas définis au préalable de façon essentialiste et figée. C'est dans l'analyse de leurs interactions que leurs définitions seront précisées.

Aucune œuvre théâtrale développant une vision définitive de la poésie ne figure dans le corpus de notre recherche pour plusieurs raisons, que nous souhaitons brièvement expliquer en analysant *Poésie ?*, spectacle théâtral créé et interprété par le comédien Fabrice Luchini en janvier 2015 à Paris². En lieu et place de l'interrogation affirmée par le titre du spectacle, c'est une réflexion en action paradoxale qui est proposée sur la poésie, puisque ce spectacle produit à notre sens ce qu'il dénonce.

L'affiche publicitaire de *Poésie ?* – premier seuil qui pique la curiosité face à cette poésie mise en question – donne, outre le titre du spectacle et le patronyme de l'acteur, les noms de quelques auteurs : « Rimbaud, Baudelaire, Molière, Flaubert, Labiche ». Ce qui interroge la poésie, c'est bien cette liste parce que les œuvres de ces auteurs ne relèvent pas toutes de la poésie conçue comme genre littéraire. Molière et Labiche se sont illustrés comme dramaturges et Flaubert en tant que romancier³. La « poésie » annoncée sur les planches semble alors résider dans la reconnaissance que l'histoire littéraire a témoigné à ces auteurs : la poésie désignerait la littérature dans son ensemble, comme c'était le cas jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Les partis pris dramaturgiques de *Poésie ?* inscrivent ce spectacle dans la lignée des lectures publiques de textes littéraires⁴ que Luchini, seul en scène, a présentées dès 1985. Dans ces spectacles, la lecture s'effectue texte en main, quand

¹ Ces textes relèvent du théâtre pour leurs auteurs et pour les maisons d'édition qui en assurent la publication.

² Le spectacle *Poésie ?* a été créé au Théâtre Paris-Villette le 5 janvier 2015 et joué pendant un mois, avant d'être présenté au Théâtre des Mathurins, où il a été programmé par la suite.

³ Gustave Flaubert ne tenait d'ailleurs pas la poésie en haute estime. Comme le montre sa correspondance avec la poétesse Louise Colet, Flaubert critique vertement la poésie qui lui apparaît comme une « école du sentiment ». Il salue seulement quelques poètes, parmi lesquels Baudelaire. Voici la définition qu'il rédige dans son *Dictionnaire des idées reçues* : « Poésie (la) : est tout à fait inutile. Passée de mode ». (Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Nizet, 1966, p. 106-107.) Voir Aurélie Loiseleur, « Le Procès des poètes : Flaubert contre "l'écume du cœur" », *Flaubert*, n°2, 2009, [En ligne], <http://flaubert.revues.org/854>, (lien vérifié le 09/08/2015).

⁴ Voir notamment *Fabrice Luchini lit Céline* créé au Théâtre du Rond-Point en 1985, *Fabrice Luchini lit La Fontaine* créé en 1996 à la Maison de la Poésie à Paris, *Fabrice Luchini lit Murray* créé en 2010 au Théâtre de l'Atelier. Ces spectacles ont connu plusieurs reprises et ont donné lieu à des enregistrements radiophoniques, voire ont été diffusés sur CD. Précisons que les supports choisis favorisent la dimension sonore – et non visuelle – de ces lectures.

il ne donne pas quelques extraits de mémoire. Il s'agit donc d'un type de transposition théâtrale d'œuvres littéraires.

Dans *Poésie ?*, Luchini, passeur privilégié de littérature, entrecoupe les lectures de réflexions ponctuelles sur ce qu'est pour lui la poésie, sur comment elle devrait être envisagée au théâtre ou encore dans la société. Depuis la scène, il dit proposer une forme de réflexion en action. Elle porte principalement sur deux pôles.

Tout d'abord, selon lui, la poésie sur scène exige une façon de dire singulière – qui semble principalement vocale et ne paraît pas appeler un travail précis sur le corps. Luchini présente une diction¹ attentive au rythme de chacune des poésies qu'il profère. Son interprétation prétend s'opposer à la « récitation scolaire », ainsi qu'aux « diseurs de profession² » qu'il récuse. Pourtant, à nos yeux, son phrasé et sa gestuelle s'apparentent parfois aux travers qu'il épingle chez ces mêmes « diseurs ». Cette contradiction finit par créer une ambiguïté.

De plus, Luchini répète à de nombreuses reprises que la poésie n'a pas à être comprise par la pensée, qu'elle n'appelle pas une appréhension rationnelle. On aurait alors pu s'attendre à une approche différente de celle qu'il adopte, en recourant à une palette rythmique et corporelle somme toute étroite, à des choix de mise en scène assez sommaires. Est-ce que cela ne prive pas le spectateur d'autres façons de recevoir la poésie ? Dans ce contexte, cette dernière conserve en définitive le caractère énigmatique dont elle est traditionnellement affublée, tandis que la dramaturgie de *Poésie ?* concourt à camper Luchini dans une posture empreinte de supériorité³ malgré certaines marques d'autodérision.

Luchini coupe la poésie du corps en la situant surtout dans la diction. À nos yeux, en conviant la poésie au théâtre, il atteste plus ses qualités imposantes d'interprète qu'il ne fait entendre véritablement ce que la poésie peut faire et ce dont elle est porteuse.

Cette fâcheuse tendance à figer la poésie en une posture déclamatoire a concouru à circonscrire le territoire de notre recherche qui se concentre, par contraste, sur la relation

¹ Selon lui, sa diction échappe à deux écueils qu'il souligne dès les premières minutes du spectacle : la récitation scolaire qui ne comprend nullement le rythme du poème et la récitation théâtrale qui ne le comprend pas mieux, puisque l'emphase qu'elle déploie la conduit à illustrer chaque mot.

² Fabrice Luchini, *Poésie ?*, spectacle présenté le 29 avril 2015 au Théâtre des Mathurins à Paris. Luchini précise un exemple de ces « diseurs de profession » : il imite de façon caricaturale une comédienne qui illustrerait chacun des mots, en déclamant un poème au Festival d'Avignon.

³ Plusieurs mentions dans le spectacle contribuent à cette valorisation, notamment lorsqu'il partage l'anecdote d'un spectateur le complimentant pour sa mémoire à la fin d'une représentation ou bien quand il mentionne les « cent films » dans lesquels il a tourné. Cette posture peut aussi être rapprochée par moments d'une forme de cabotinage.

particulièrement dynamique qui peut exister entre poésie et théâtre. Dans leurs interactions, le théâtre adresse bien des questions¹ à la poésie, et réciproquement. Ces questions engagent notamment le travail de la poésie sur le corps, la façon dont le théâtre peut formuler autrement l'énigme à laquelle la poésie est souvent réduite, et ce notamment grâce à son partage avec des spectateurs. L'espace ouvert entre ces arts est foncièrement mouvant et labile, ce qui nécessite une approche prenant en compte ce dynamisme.

2. Poésie théâtrale protéiforme au tournant des XX^e et XXI^e siècles

Cette zone dynamique entre théâtre et poésie est d'autant plus foisonnante que les relations entre poésie et théâtre ont connu de nombreuses métamorphoses à compter de la fin du XIX^e siècle : des expérimentations poétiques ont tendu vers la scène théâtrale, tandis que le théâtre a multiplié les façons de recourir à la poésie, que ce soit par des procédés d'écriture ou encore par des explorations scéniques. Ces échanges entre théâtre et poésie sont croisés et se sont enrichis dans cet entrelacs².

Ces métamorphoses diverses de la poésie au théâtre lui confèrent en effet une présence inédite dans la dramaturgie et dans la mise en scène à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle. En France, cette présence a notamment été soulignée, dès les années 1980, par la conjonction de pratiques artistiques et de discours de créateurs. Comment auteurs et metteurs en scène recourent-ils à la poésie dans leurs œuvres ?

Premièrement, la poésie peut constituer une strate thématique dans le théâtre contemporain. Par exemple, dans sa trilogie intitulée *Les Vainqueurs*³, Olivier Py élabore une fiction dans laquelle les personnages tentent de « vivre poétiquement⁴ ». La poésie y est définie comme une manière d'être au monde, et même comme un « combat spirituel⁵ » : les protagonistes « qui sont trois métaphores du poète⁶ » viennent illustrer cette définition¹ dans

¹ Voir Alexandra Moreira Da Silva, *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*, thèse de doctorat dirigée par Jean-Pierre Sarrazac, Paris III-La Sorbonne nouvelle, 2007, p. 7. Dans son introduction, la chercheuse souligne à quel point la question est un principe et une orientation dans sa recherche.

² Voir Brigitte Denker-Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Poésie en scène*, Paris, Orizons, Coll. « Comparaisons », 2015. Dans cet ouvrage, sont étudiées ensemble les façons dont la poésie tend vers le théâtre – en particulier vers la scène – ainsi que les manières dont le théâtre recherche la poésie.

³ Olivier Py, *Les Vainqueurs*, Arles, Actes Sud, 2005.

⁴ Olivier Py, « Entretien », propos recueillis par Jean-François Perrier à l'occasion du Festival d'Avignon de 2005. [En ligne], www.festival-avignon.com/lib_php/download.php?fileID=1163, (lien vérifié le 10/08/2015).

⁵ Olivier Py, *idem*.

⁶ *Idem*.

chacune des parties de la trilogie. La poésie est alors un thème structurant qui teinte l'ensemble du texte théâtral, mais qui ne remet pas en cause la forme dramatique. En ce sens, *Les Vainqueurs* présente une poétisation² de l'écriture dramatique. Autrement dit, le texte est travaillé par une poésie précisément déterminée, il est transformé par une idée préexistante de la poésie – dans ce cas, le « combat spirituel ». Eu égard à cette modalité de présence de la poésie, *Les Vainqueurs* se rapproche par exemple du « théâtre poétique³ » de T. S. Eliot : la poésie s'y développe surtout comme une « ornementation du dialogue⁴ » et peut y être parfois thématisée. La figure du poète est aussi fréquemment mobilisée dans le discours des artistes sur le théâtre. Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, résonne en effet régulièrement un appel aux poètes pour « sauver » le théâtre. Ce genre d'appel a été prononcé par exemple par Jean Vilar, Antoine Vitez et plus récemment par Olivier Py⁵. Dans cette rhétorique du salut, la figure du poète se substitue à celle de l'auteur dramatique⁶, ou du moins elle en propose un masque dont les connotations sont différentes, ce qui entend attribuer d'autres fonctions à l'auteur dramatique.

Deuxièmement, le théâtre contemporain peut recourir à la poésie par un processus d'intertextualité : un texte poétique informe alors l'écriture dramatique ou scénique⁷. Théorisée à la fin des années 1960, l'intertextualité postule que le texte n'est pas forcément autonome : il met en jeu d'autres textes préexistants, ce qui « le restitu[e] à une chaîne

¹ Olivier Py se place alors dans le sillon d'Hölderlin pour qui « l'homme vit sur la terre poétiquement ». Pour saisir le postérité de cette idée, voir Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète: essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995.

² Voir par exemple Witold Wolowski, *L'Adialogisme et la poétisation du texte dramatique dans le théâtre de François Billeldoux*, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005.

³ Les théâtres de Claudel, Audiberti, Schehadé ou Vauthier appartiennent à cette catégorie de « théâtre poétique », caractérisé par la place importante accordée au verbe, voire à l'invention verbale. On peut aussi y rattacher le « poetic drama » théorisé par T. S. Eliot et développé notamment dans sa pièce *Murder in the Cathedral* (1935). Voir « Poetic Drama », in Phyllis Hartnoll (dir.), *The Oxford Companion to the Theatre*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 650. Le théâtre poétique comme le « poetic drama » présentent des textes versifiés et des textes en prose.

⁴ Patrice Pavis, « Poésie et théâtre », in *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 186.

⁵ Ce dernier confère aux poètes, présents comme à venir, la fonction de sauver le théâtre à l'agonie : « Je désignerai des poètes, je rendrai à mes frères le goût d'être poète, je créerai de nouveaux poètes, je ne laisserai pas mourir le théâtre, je ne laisserai pas mourir le théâtre, je ne laisserai pas mourir le théâtre » (in Olivier Py, *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la parole à la parole*, Arles, Actes Sud Papiers, coll. « Apprendre », n°13, 2000, p. 32.) Il s'agit d'un texte de fiction, mais cette mention reste un phénomène symptomatique de cette façon de mobiliser les poètes.

⁶ Même si les expressions « poète dramatique » et « auteur dramatique » ont pu être synonymes, affirmer à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle que les poètes peuvent sauver le théâtre accorde à ces derniers une puissance supérieure à celle des auteurs dramatiques.

⁷ *Sad Sam Lucky* du performeur croate Matija Ferlin présente dans sa composition scénique de nombreux intertextes du poète slovène Srećko Kosovel. Ce spectacle a été créé le 19 avril 2012 au Zagrebački plesni centar de Zagreb.

d'énoncés¹ ». Par exemple, dans sa pièce intitulée *Crave*², Sarah Kane s'inspire nettement du poème *The Waste Land* de T. S. Eliot, publié en 1922, pour la polyphonie et les collages d'énoncés divers. Toutefois, Kane choisit de ne pas assortir son texte théâtral de notes explicatives, contrairement au poème de T. S. Eliot, ce qui souligne la façon singulière dont elle traite cet écho intertextuel. De plus, l'intertextualité peut être définie plus largement comme la mise en jeu d'une forme textuelle. Plusieurs textes de théâtre contemporain sont caractérisés par leurs auteurs comme des « poèmes dramatiques³ » : par exemple, *Par les villages (Über die Dörfer)* de Peter Handke paru en 1981 ou encore *Guérillères ordinaires* (sic) de Magali Mougel⁴ publié en 2013.

Troisièmement, la poésie fait l'objet d'adaptations dans le théâtre contemporain. Nombreux sont les poèmes et les recueils de poésie transposés sur scène, participant à réaliser la formule de Vitez : « Faire théâtre de tout⁵ ». L'adaptation revêt toutes sortes de formes, parmi lesquelles des tendances principales peuvent être dégagées. Tout d'abord, la poésie est transposée en lectures théâtrales, comme dans *Poésie ?* de Luchini : le texte est souvent présent sur le plateau, la lecture est préférée à l'interprétation et la scénographie concourt à présenter un cadre plutôt épuré, gommant le spectaculaire au profit de la mise en voix. Une autre forme d'adaptation fréquente consiste à présenter la poésie avec un accompagnement musical. Que la poésie soit ou non chantée par l'interprète⁶, la musique entre généralement en dialogue avec le rythme des poèmes, pour ne pas dire avec leur musicalité. C'est sans doute pourquoi Patrice Pavis souligne que le meilleur lieu pour faire entendre un poème n'est pas le théâtre, mais la « salle de concert, comme pour un récital⁷ ». Si cette affirmation est à comprendre dans un contexte de tentative d'affirmation des Études théâtrales par opposition à la littérature, elle est tout à fait discutable, compte tenu de la disposition et des dimensions que présuppose une salle de concert. Enfin, l'adaptation

¹ Éric Méchoulan, *D'où viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB Éditeur, 2010, p. 35. Méchoulan précise que l'intertextualité peut lier un texte à des œuvres qui lui sont « postérieures », si l'on pense au « plagiat par anticipation comme Raymond Roussel ».

² Sarah Kane, *Crave*, in *Complete plays*, London, Methuen/Drama, 2001. En français : Sarah Kane, *Manque*, traduction d'Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 1999.

³ Voir Alexandra Moreira Da Silva, *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*, op. cit.. Nous revenons sur la notion transhistorique de poème dramatique dans le Chapitre 1 de la seconde partie.

⁴ Voir Peter Handke, *Par les villages* (1981), traduction de Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 2013 et Magali Mougel, *Guérillères ordinaires*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2013. Ces deux pièces portent le sous-titre « Poème dramatique ».

⁵ Antoine Vitez, « Faire théâtre de tout », in *Le Théâtre des idées* (1991), anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 2015, p. 199-220.

⁶ Mentionnons pour exemple le spectacle *Irrégulière* conçu en 2008 à partir des *Sonnets* de Louise Labé. Norah Krief chantait et disait les poèmes, trois musiciens l'accompagnaient sur scène. La mise en scène était de Michel Didym et Pascal Collin, la composition et direction musicale de Frédéric Fresson.

⁷ Patrice Pavis, *idem*.

théâtrale de la poésie peut recourir à la danse. La chorégraphe canadienne Marie Chouinard a ainsi transposé en 2011 le recueil *Mouvements* de Henri Michaux dans un ballet en un acte¹. Douze danseurs interprètent au pied de la lettre le recueil composé par ce poète-peintre en 1951, qui présente soixante-quatre pages de dessins à l'encre de Chine, un poème d'une quinzaine de pages et une postface. Dans l'adaptation de Chouinard, les panneaux blancs en fond de scène représentent les pages du livre où défilent les dessins projetés. Sur une musique violemment rythmée, les danseurs tout de noir vêtus reproduisent ces formes jaillies de l'encre, leur rendant les mouvements qui les ont fait surgir, voire développant ces derniers plus encore. Si littérale puisse-t-elle paraître, cette illustration dansée vient en réalité donner une multitude d'interprétations, de rythmes, grâce à des variations très maîtrisées.

Quatrièmement, la poésie est convoquée par les artistes pour spécifier des formes interartistiques destinées au théâtre. Paradoxalement, cette spécification est assez vague, comme le montre la notion de poème qui permet de préciser par exemple des œuvres hybrides mêlant plusieurs arts. Ainsi, le *Jazz poem* d'Enzo Cormann, créé en 2003, trame inextricablement la musique jazz, l'écriture dramatique et la performance scénique. De même, *Alice au pays des merveilles* de Fabrice Melquiot est sous-titré « cirque-poème² » : ce mot composé souligne l'alliance du cirque et de la poésie dans ce spectacle. Notons que ces deux exemples renvoient à une scène théâtrale conçue de façon large, en ce qu'elle est capable d'accueillir les arts du spectacle vivant dans leur variété.

La poésie est donc présente dans le théâtre contemporain de façon particulièrement protéiforme : elle se situe entre texte et scène, mais aussi entre le théâtre et d'autres arts, tels le cirque, la littérature, la danse, le dessin ou encore la musique. Ses modalités de présence sont nombreuses et travaillent le théâtre à différents niveaux, selon diverses intensités. Elle peut être un thème structurant plus ou moins la fiction, un phénomène intertextuel exerçant alors une influence formelle, voire thématique. Elle peut être l'objet d'adaptations de tous ordres qui vont de la lecture théâtrale, au concert musical, en passant par la chorégraphie. Elle permet de spécifier des créations hybrides entre le théâtre et d'autres arts.

¹ Le spectacle intitulé *Henri Michaux : Mouvements* a été créé au Festival international de danse ImPulsTanz en août 2011 à Vienne en Autriche.

² *Alice au pays des merveilles* de Fabrice Melquiot a été créé en 2012 par l'Académie des arts du cirque de Tianjin au Festival d'Automne en Normandie.

3. La poésie dans les théories théâtrales

Au tournant des XX^e et XXI^e siècles, les discours critiques se font en quelque sorte l'écho des métamorphoses de la poésie dans le théâtre contemporain. Toutefois, ils peinent à rendre compte de son caractère protéiforme. Tout d'abord, la critique souligne fréquemment la dimension « poétique » d'une écriture ou d'une mise en scène. Ces mentions décrivent souvent un texte ou une représentation qui travaille fortement la langue ; elles désignent aussi les effets produits par des spectacles étonnants sur le plan visuel, qui comportent ou non une matière langagière. Le poétique recouvre un spectre sémantique très large, au point où il semble être « le symptôme d'une critique en mal adjectival¹ ». À moins que le dénominateur commun entre ces évocations diverses ne soit un « stéréotype contemporain tenace définissant le poétique scénique² » que Yannick Hoffert précise ainsi :

Le portrait-robot d'un spectacle « poétique » au sens de la *doxa* dessine une beauté inoffensive – une joliesse – engageant, du côté du spectateur, un arrachement du quotidien, une rêverie volontiers confuse et caractérisée par une tendance euphorique³.

Quant aux discours théoriques, il présente de semblables flottements. L'examen de quelques rééditions du *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis est à ce titre intéressant. En 1987, deux articles couvrent de façon partielle le champ de la poésie au théâtre : « Poème dramatique » et « Poétique théâtrale⁴ ». Ajouté dès l'édition de 1996, maintenu dans celle de 2002, l'article intitulé « Poésie au théâtre⁵ » propose d'aborder frontalement cette présence. Ce ne sont pas les nombreux rapports historiques entre théâtre et poésie qui y sont traités, mais leurs relations dans la création contemporaine à travers quatre axes d'analyse : « Le langage poétique », « Situation poétique, situation théâtrale », « Difficultés de la profération poétique » et « Raisons du succès de l'entrée de la poésie au théâtre ». La poésie peut y désigner tant une expérience langagière qu'une modalité scénique. Soulignons que l'« entrée de la poésie au théâtre » laisse entendre que la poésie est extérieure et étrangère au théâtre, alors qu'elle est en partie à l'origine de celui-ci – si l'on pense à la tragédie grecque

¹ Voir l'appel rédigé par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre pour l'ouvrage collectif *Poésie en scène*, [En ligne], http://www.fabula.org/actualites/poesie-et-scene-contemporaine_50884.php, (lien vérifié le 12/08/2014).

² Yannick Hoffert, « Spectacle poétique, poésie de plateau : un hanneton en questions », in Brigitte Denker-Bercoff *et al.* (dir.), *Poésie en scène, op. cit.*, p. 202.

³ *Idem.*

⁴ Patrice Pavis, « Poème dramatique » et « Poétique théâtrale », in *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, p. 291-293

⁵ Patrice Pavis, « Poésie au théâtre », in *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 259-260.

antique par exemple¹. En réalité, un des postulats qui a contribué à instituer les Études théâtrales en France à partir des années 1960 est au fondement de cet article : si Pavis perçoit la poésie comme « entr[ant] » dans le théâtre contemporain, c'est parce qu'il conçoit un théâtre arraché à l'orbe de la littérature afin d'être constitué comme un objet d'étude indépendant et appréhendé comme une discipline autonome des Études littéraires. De façon symptomatique, dans l'article « Poésie et théâtre² » qu'il a publié en 2014, Pavis préfère alors parler du « retour de la poésie³ » au théâtre.

Enfin, des conceptions poétiques sont mobilisées dans les travaux universitaires sur le théâtre contemporain, comme par exemple la « forme rhapsodique⁴ » qui répond, selon Jean-Pierre Sarrazac, à la crise du drame moderne et contemporain. Cette forme spécifie de nouvelles modalités de composition du drame dès la fin du XIX^e siècle, en réactualisant la pratique poético-performative du rhapsode, chanteur allant de ville en ville dans l'Antiquité grecque pour réciter des poèmes épiques. De plus, Hans-Thies Lehmann intègre la poésie dans certaines de ses analyses du *Théâtre postdramatique*⁵. Il précise ce que recoupe la « poésie scénique » ou le « poème scénique » lorsqu'il étudie les mises en scène de l'artiste flamand Jan Lauwers : ces termes désignent les associations créées entre les différents éléments du plateau.

La poésie se caractérise donc dans le théâtre contemporain par la multiplicité de ses formes et de ses logiques, par la diversité de ses manifestations, que ce soit dans les pratiques et les déclarations artistiques, que ce soit dans les discours critiques et théoriques. Elle est déclinée à travers plusieurs notions – qui peuvent être flottantes – : le poétique, le poème, le poète ou encore la rhapsodie. Comment la poésie dans cette diversité permet-elle de caractériser le théâtre ? Et comment, en retour, la poésie se trouve-t-elle spécifiée par le théâtre ?

¹ Nous revenons sur ce point dans la cinquième section de l'introduction.

² Patrice Pavis, « Poésie et théâtre », in *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 186-190. Cet article est trois fois plus long que celui de l'édition précédente (2002). De plus, dans cet article, Pavis s'aligne sur le titre choisi par Michel Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Contrairement à Corvin, Pavis aborde la mise en scène, alors que Corvin mentionnait brièvement le devenir scénique de textes évoqués en guise d'exemples. Voir Michel Corvin, « Poésie et théâtre », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* (1991), Paris, Borduas, 2008, p. 1086-1088.

³ *Ibid.*, p. 188.

⁴ Jean-Pierre Sarrazac a développé ce concept, ses présupposés et ses implications depuis son essai *L'Avenir du drame* paru en 1981 jusqu'à *Poétique du drame* publié en 2012. Nous développons la « forme rhapsodique » dans le premier et dans le Chapitre 3 de notre seconde partie.

⁵ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* (1999), traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

4. Qu'est-ce que la poésie ?

Compte tenu de la présence accrue et variée de la poésie dans le théâtre contemporain, en proposer une définition fixe semble relever d'une gageure. Dans un premier temps, il est nécessaire de se défaire des multiples définitions métaphoriques de la poésie, bien que les images employées et créées puissent être riches de connotations et de nuances. Jean Cohen le souligne dans l'introduction de *Structure du langage poétique* :

Bien des critiques croient bon de ne parler de la poésie que poétiquement. Leurs commentaires et explications ne sont qu'un poème second superposé au premier, du lyrisme sur du lyrisme. [...] De ce qui est problème, [ces explications] font mystère¹.

Posons tout d'abord avec Tzvetan Todorov que la poésie se définit historiquement et très singulièrement : « *La poésie n'existe pas mais il existe, il existera des conceptions variables de la poésie, non seulement d'une époque, ou d'un pays à l'autre, mais aussi d'un texte à l'autre*² ». Nulle forme n'est donc *a priori* poétique, aucune œuvre ne contient l'essence de la poésie. Maurice Blanchot souligne d'ailleurs l'impropriété du singulier en français : « Le langage parle à tort de poésie en général ; ce mot de poésie renvoie les œuvres poétiques à une forme, idéale ou abstraite, qui les dépasserait pour les expliquer ou pour les juger³ ». Dès lors, existe-t-il des traits communs irréductibles entre ces diverses « conceptions variables » ? Ou bien « la poésie » désigne-t-elle un ensemble de formes différentes qui ne partagent pas de dénominateur commun ?

Le rappel sémantique avancé par Jean-Luc Nancy au début de son essai *Résistance de la poésie* permet de saisir ce qui réunit ces « conceptions variables ». Il précise que, selon Le Littré, la poésie désigne « absolument » les « qualités qui caractérisent les bons vers, et qui peuvent se trouver *ailleurs* que dans les vers⁴ ». Ainsi, l'on peut trouver « [é]clat et richesse poétiques, même en prose » :

La poésie est donc l'unité indéterminée d'un ensemble de qualités qui ne sont pas réservées au type de composition nommé « poésie », et qui ne peuvent elles-mêmes

¹ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1966, p. 24. Il développe ainsi ce mystère et l'obscurité qu'il suscite : « Si en effet il appert que l'obscurité est un caractère nécessaire du poétique en tant que tel, cela est vrai du « consommateur », du sujet esthétique qui accomplit l'acte de contemplation. Mais cette obscurité phénoménologique n'est pas nécessairement obscurité au niveau réflexif. Le fait de connaître les mécanismes du phénomène n'empêche nullement ces mécanismes de jouer au niveau immédiat ». (*Ibid.*, p. 25)

² Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 131.

³ Maurice Blanchot, « René Char », in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 105.

⁴ Jean-Luc Nancy, *Résistance de la poésie*, Périgueux, Éditions William Blake & Co, Art et Arts, coll. « La Pharmacie de Platon », 1997, p. 9. Nous soulignons.

être désignées qu'en affectant de l'épithète « poétique » des termes tels que richesse, éclat, hardiesse, couleur, profondeur, etc.¹.

La poésie réside dans cette possibilité sémantique double : elle désigne un groupe de qualités liées à une forme précise (« les bons vers » pour reprendre Le Littré) et en même temps des qualités non liées à cette forme. Selon Jean Cohen, cette évolution sémantique de la notion de « poésie » a commencé avec le romantisme :

Le terme [est] d'abord, par transfert, passé de la cause à l'effet, de l'objet au sujet. « Poésie » a ainsi désigné l'impression esthétique particulière produite normalement par le poème. C'est alors qu'il est devenu courant de parler de « sentiment » ou « d'émotion poétique ». Puis, par récurrence, le terme s'est appliqué à tout objet extra-littéraire susceptible de provoquer ce genre de sentiment. Aux autres arts d'abord [...], puis aux choses de la nature².

Ce transfert sémantique explique pourquoi la poésie est « toujours proprement identique à elle-même, de la pièce de vers jusqu'à la chose naturelle, et en même temps toujours seulement une figure de cette propriété inassignable sous aucun sens propre³ ». Pour Jean-Luc Nancy, cette spécificité constitue un trait définitoire de la poésie :

« Poésie » n'a pas exactement un sens, mais plutôt le sens de l'accès à un sens chaque fois absent, et reporté plus loin. Le sens de « poésie » est un sens toujours à faire. [...] La poésie ne coïncide pas avec elle-même : peut-être cette non-coïncidence, cette impropriété substantielle, fait-elle proprement la poésie⁴.

L'« impropriété substantielle » ne fige pas l'acception de la poésie, cette dernière étant « un sens toujours à faire », c'est-à-dire un processus dynamique qui dépend de l'investissement du lecteur ou du spectateur. Par ce décalage fondamental et ce devenir constant, la poésie constitue de façon transhistorique un écart, une béance, autrement dit « le sens de l'accès à un sens chaque fois absent, et reporté plus loin ». Cette béance est spécifiée en fonction des époques, elle dépend des courants esthétiques, des valeurs que ces derniers élisent ainsi que des représentations qu'ils élaborent.

Dans quelle mesure le théâtre prend-il en compte cette non-coïncidence de la poésie avec elle-même ?

¹ *Idem.*

² Jean Cohen, *op. cit.*, p. 7.

³ *Idem.*

⁴ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 9-10.

5. Les marqueurs formels de la poésie dramatique

Comment le théâtre a-t-il travaillé la poésie ? Parcourir les enjeux de la poésie dramatique, des différentes formes d'écriture dramatique qu'elle dicte, apporte quelques premiers éléments de réponse. La poésie dramatique est certes une notion transhistorique, comme l'attestent certaines formes dans le théâtre contemporain¹. Mais, de l'Antiquité jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, elle a été foncièrement liée à la langue et à certaines conceptions de l'écriture dramatique. Prenons l'exemple du théâtre grec antique. Dans *La Poétique*, Aristote théorise la poésie des auteurs tragiques grecs. Ses analyses se fondent exclusivement sur les textes, du moins sur ce qu'il reste des tragédies composées plus d'un siècle auparavant. Aristote travaille sur ces archives textuelles, et non sur des documents précisant les conditions de représentation scénique. Dans son article : « Du drame : entre pratique et poésie », Denis Guénoun explique ce choix :

Aristote affirmait déjà² que l'*opsis* (la mise en scène, l'existence optique ou scénique de la tragédie) est hors de l'art, *atekhnaton*, et ressortit seulement au savoir-faire du fabricant d'accessoires (*skénopoiou tekhné*). Aristote s'autorise de cette brève remarque pour ne pas parler de scénopoésie, de poésie scénique³.

La dimension scénique est placée hors du champ de la poésie dramatique, ce rejet étant lié à son mode de production artisanal. De ce fait, la mise en scène ne revêt nullement le statut d'art, tandis que l'écriture dramatique relève de qualités et de processus pleinement artistiques. D'ailleurs, pour Aristote, l'œuvre tragique peut très bien s'accomplir dans la lecture. Il la présente comme étant « indifférente à [son] devenir spectacle⁴ », ce qui souligne que, même s'ils faisaient partie intégrante des Dionysies, les concours tragiques et comiques étaient surtout considérés comme des compétitions poétiques. Aristote ne se concentre donc pas sur les caractéristiques spectaculaires du théâtre grec, mais bien sur ses enjeux poétiques⁵.

De même, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, la poésie dramatique telle qu'elle est conçue par les doctes en France désigne des marqueurs esthético-formels, que l'écriture dramatique est d'ailleurs tenue de respecter. Certes, les échanges entre doctes et poètes par

¹ Voir Alexandra Moreira da Silva, *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*, op. cit..

² Voir Aristote, *La Poétique*, VI, 1450 b 16-21.

³ Denis Guénoun, « Du drame : entre pratique et poésie », in *Po&sie*, Paris, Belin, n°96, 2001, p. 106. Ce choix n'est pas sans conséquence. Par exemple, dans son ouvrage intitulé *Aristote ou le vampire du théâtre occidental* (Paris, Aubier, 2007), Florence Dupont considère qu'Aristote a tué l'esprit du théâtre lorsqu'il a placé le texte avant le jeu, *La Poétique* privant le théâtre de sa dimension performative.

⁴ Jean-Pierre Sarrazac, « Devenir scénique », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, p. 64.

⁵ Rappelons que le titre d'Aristote, *La Poétique*, désigne l'étude des formes artistiques, littéraires notamment.

« discours » interposés permettent de rendre à la fois plus riches et plus souples les règles en question, comme le montrent les *Trois discours sur le poème dramatique*¹ de Corneille qui ont paru en 1660, alors qu'il donnait la première édition de ses œuvres complètes. Toutefois, la représentation scénique reste considérée par les doctes « comme extérieur[e], secondaire ou en tout cas moins précieu[se] que le poème² » dramatique. Ainsi, le célèbre ouvrage de l'Abbé D'Aubignac intitulé *La Pratique du théâtre* aborde surtout le poème dramatique et ses principes de composition. S'il formule quelques remarques en lien avec la représentation scénique, c'est toujours pour préciser comment le poète dramatique³ devrait procéder. Le texte de l'Abbé D'Aubignac s'inscrit de façon cohérente dans le sillon des classifications justifiées par Aristote dans *La Poétique*.

C'est Diderot qui, le premier, postule une relation certaine entre « la poésie dramatique » et la représentation scénique, notamment dans le chapitre XI « De l'intérêt » de son *Discours de la poésie dramatique*⁴, paru en 1758 avec son drame *Le Père de famille*. Pour Stéphane Lojkine, Diderot précise dans ce texte que l'auteur « dispose les personnages en vue des spectateurs ; l'effet du théâtre (ἔργον) tient à cette disposition (σύστασις) : effet visuel et spatial, qui occulte la logique discursive (μῦθος)⁵ ». La poésie dramatique relève donc pour partie d'une dimension visuelle, c'est-à-dire spatiale et scénique. Comme le chercheur l'explique dans *L'Œil révolté*, « Diderot suggère même que l'intérêt réside essentiellement au théâtre dans cette contradiction entre communication discursive et non-communication visuelle⁶ », c'est-à-dire entre les mots qui visent le public et le fait que ce dernier soit exclu, maintenu derrière le quatrième mur dans une position de témoin qui n'est pas pris en compte par l'action. Vont dans le même sens les réflexions sur le tableau ou encore sur la pantomime présentes dans les écrits de Diderot : elles poussent à élargir la

¹ Pierre Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique* (1660), Paris, Garnier-Flammarion, 1999.

² Patrice Pavis, « Poème dramatique », *op. cit.*, p. 258.

³ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* (1657), édité par Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001. Dans le Chapitre IX du Livre IV, chapitre intitulé « Des Spectacles, Machines et Décorations du Théâtre », l'Abbé d'Aubignac aborde « les ornements de la Scène » en ce qu'il sont intéressants pour le dramaturge : il s'agit « seulement d'avertir le Poète des moyens que j'ai jugés nécessaires, pour donner aux Ouvrages de son esprit plus de force et plus de grâce dans toutes les parties qui doivent contribuer à leur perfection ». (*Ibid.*, p. 483.)

⁴ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel* suivi de *De la Poésie dramatique* et de *Paradoxe sur le Comédien* (1757, 1758 et 1830), Paris, Gallimard, 2005.

⁵ Stéphane Lojkine, *L'Œil révolté*, Paris, Jacqueline Chambon, 2007, p. 260-261.

⁶ *Idem.*

conception de la poésie dramatique, en y incluant diverses modalités visuelles. Elles soulignent aussi comment la scène ne se limite pas à un espace centré sur la parole¹.

C'est à une autre logique, visuelle, que Diderot ouvre la poésie dramatique. Cette ouverture ne signifie pas que l'écriture dramatique et la dimension visuelle du spectacle en scène soient indépendantes l'une de l'autre. Elles sont inextricablement liées, la poésie dramatique dépendant des mots, des effets et des interactions entre le discours et la spatialisation de l'action, sa représentation.

6. Révolutions poétiques et théâtrales : transcender formes et supports

Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, les marqueurs formels qui précisent poésie et théâtre sont remis en cause, ce qui modifie les relations que ces arts entretiennent dans la poésie dramatique. Deux bouleversements majeurs frappent à cette période les champs poétique et théâtral. Les profonds changements qu'ils suscitent invitent à renouveler les méthodes pour les saisir.

Tout d'abord, une « révolution du langage poétique² » advient. Dans *Structure de la poésie moderne*³, Hugo Friedrich montre que la « dictature de l'imaginaire », la « dépersonnalisation⁴ » et une « transcendance vide » constituent les trois caractéristiques principales de la poésie moderne. Selon le critique, elle se développe en France autour des années 1870 qui sont marquées par ce qu'il nomme les « deuxièmes périodes » de Mallarmé et de Rimbaud. C'est au même moment que la poésie explore franchement la prose, comme l'attestent de façon exemplaire en 1869 *Le Spleen de Paris : Petits poèmes en prose*⁵ de Baudelaire, ou encore *Les Chants de Maldoror*⁶ de Lautréamont. Cette recherche marque une importante rupture par sa radicalité et la puissance qu'elle recèle : « la poésie [est] tomb[ée] dans la prose⁷ » précise Nerval, indiquant par la métaphore de la chute cette

¹ Voir sur ce point Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgies du silence, de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Éditions Corti, 1996 et plus précisément la quatrième partie de cet ouvrage : « La Fin d'une suprématie ».

² Voir Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

³ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne* (1956), traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Méditation », 1976.

⁴ Hugo Friedrich précise que cette « dépersonnalisation » est autrement appelée « déshumanisation » ou « abstraction ».

⁵ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris : Petits poèmes en prose* (1869), Paris, Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 2006.

⁶ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1869), Paris, Le Livre de Poche, 2001.

⁷ Gérard de Nerval, « Second Château », in *Les Chimères. La Bohème galante. Petits châteaux de Bohème*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 2005, p. 218.

formidable expansion de la poésie. Si « la poésie s'oppose à la prose par des caractères qui existent à [d]eux niveaux, [phonique et sémantique]¹ », ces deux plans ne sont en réalité pas considérés sur un pied d'égalité. Jusqu'à cette époque charnière, la poésie est en effet essentiellement définie selon les critères de versification. Jean Cohen le rappelle ainsi :

[...] le mot « poétique » a longtemps désigné, par opposition à « rhétorique », les normes de la versification et de la versification seulement, [ce qui] témoigne bien du privilège généralement accordé aux moyens proprement phoniques de l'art poétique².

Pour Walter Benjamin, la rupture est si profonde que « l'idée de la poésie est la prose³ », c'est-à-dire que la prose devient au XX^e siècle l'invention suprême du poétique.

À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, la poésie entre donc dans un processus de redéfinition continue qui traverse les XX^e et XXI^e siècles⁴. Comment saisir les spécificités du langage poétique dans cette évolution ? Dans *Structure du langage poétique*⁵, Jean Cohen montre comment les procédés phoniques et sémantiques de la poésie constituent une violation systématique du « langage commun ». Cette entorse n'est pas négative, elle permet une intelligibilité autre : elle définit la poésie comme un écart perçu positivement par rapport au « langage ordinaire » qui, lui, serait constitué en norme. Cette notion d'écart n'est pas sans rappeler la béance inhérente à la poésie selon Nancy, même si, pour le philosophe, la béance n'est pas seulement liée à la langue. Si la conception développée par Jean Cohen place la transgression au fondement du geste poétique, l'écart qu'elle présuppose demeure toutefois difficile à déterminer puisque la norme de la prose, à savoir son degré zéro, est extrêmement mouvante, voire n'existe pas.

Selon nous, il faudrait considérer cette révolution poétique comme une transgression qui ne se limite pas au niveau langagier, mais qui opère à une macro-échelle, à savoir sur le plan des supports et des pratiques esthétiques qu'ils proposent. L'œuvre de Mallarmé présente de façon exemplaire cette transgression. Dans ses poèmes, qui sont accompagnés souvent d'une théorisation du geste poétique, la matérialité de la page est révélée, exploitée, et même exhibée par l'usage du blanc, de l'espace, de la mise en recueil et de typographies

¹ Jean Cohen, *op. cit.*, p. 8-9.

² *Idem.*

³ Walter Benjamin, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduction de Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, 1986, p. 150.

⁴ Ce point est développé dans le premier chapitre de la première partie de cette recherche.

⁵ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, *op. cit.*.

variées comme dans *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard*¹. Aussi, les habitudes de composition de cette époque sont transgressées notamment à l'échelle de la page. Les règles imposées par le support-livre sont en effet dépassées et reformulées singulièrement, l'expérience de lecture et la méthodologie analytique s'en trouvent profondément modifiées.

De plus, advient une révolution théâtrale dans la seconde moitié du XIX^e siècle : avec l'invention de la mise en scène moderne, le drame connaît une crise majeure à partir du « carrefour naturalo-symboliste ² » qui se met en place dans les années 1880. Plus précisément, à la fin du XIX^e siècle, on assiste moins « à la "naissance" d'un art à proprement parler qu'à une "reconnaissance" de la mise en scène en tant qu'art³ ». Elle n'est plus considérée comme une activité purement technique qui vise à articuler des éléments scéniques, mais elle constitue bien une création, témoignant d'une interprétation singulière du texte. Conventionnellement, l'année 1887 où le Théâtre-Libre est créé par André Antoine est retenue comme une charnière dans l'histoire du théâtre. Mais, en réalité, la mise en scène a évolué « par élargissements progressifs⁴ » tout au long du XIX^e siècle. De façon concomitante, le drame connaît une série d'évolutions : la forme ancienne perd sa qualité de « bel animal », pour reprendre la métaphore organique d'Aristote, la temporalité est fragmentée, les dialogues distordus et les personnages sont souvent désindividualisés. Peter Szondi et Jean-Pierre Sarrazac ont analysé cette crise dans leurs ouvrages respectifs : *Théorie du drame moderne* paru en 1956⁵ et *L'Avenir du drame* en 1981⁶. Si leurs diagnostics se ressemblent, leurs lectures et leurs analyses diffèrent. Ainsi, Szondi voit des tentatives de solution à cette crise dans la dramaturgie épique ou encore dans le jeu pirandellien du drame impossible, tandis qu'elles apparaissent à Sarrazac dans ce qu'il nomme la « forme rhapsodique » précitée. Dans cette forme ouverte, les modes dramatique, épique, lyrique, voire argumentatif s'ajoutent, et même se chevauchent. Une autre lecture qui connaît une postérité polémique est celle que propose Hans-Thies Lehmann dans son

¹ D'autres exemples pourraient être mentionnés, comme par exemple les *Calligrammes* d'Apollinaire, parus une quarantaine d'années après le poème typographique de Mallarmé. Ce dernier est étudié dans l'« Amorce » de notre première partie.

² Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910. Études théâtrales*, Louvain, n° 15-16, 1999, p. 7.

³ Bénédicte Boisson, Alice Folco, Ariane Martinez, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, coll. « Licence Lettres », 2010, p. 15.

⁴ *Idem*.

⁵ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* (1956), traduction de Sibylle Muller, Belval, Circé, 2006.

⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, L'Aire, 1981.

ouvrage *Le Théâtre postdramatique*¹, paru en 1999. Pour ce chercheur, cette crise suscite un dépassement de la catégorie du drame.

Ces révolutions « modernes » – pour reprendre l’adjectif commun aux titres de Friedrich et de Szondi – débordent certaines formes théâtrales et poétiques, ainsi qu’elles favorisent leurs hybridations. Advenues dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ces profondes modifications relèvent d’une transgression au niveau de la langue, mais aussi à une macro-échelle. Poésie et théâtre mettent tous deux en jeu leurs fondements concrets : ils remotivent leurs supports, en se fondant sur leurs matérialités. D’un côté, la poésie explore par exemple les possibles de la page et du livre plus franchement qu’auparavant, suscitant des expériences de lecture nouvelles. Quant au théâtre, sa part scénique se développe nettement, la mise en scène devenant un art à part entière. Les marqueurs formels de l’écriture ne constituant plus le dénominateur commun entre théâtre et poésie, comment poésie et théâtre sont-ils liés ?

7. Spécifier l’ « entre » théâtre et poésie : de l’intergenre à l’intermédialité

Plus les fondements concrets du théâtre et de la poésie sont mis en jeu, plus le dynamisme de leurs relations s’intensifie et se complexifie. Comment saisir alors théoriquement cet entre-deux ?

Selon Marianne Bouchardon, de la fin du XIX^e siècle jusqu’aux années 2000, théâtre et poésie créent une forme hybride, nommée « intergenre² ». Cette idée est au centre de sa thèse intitulée *Théâtre-poésie, Limites non-frontières entre deux genres, du symbolisme à nos jours*³, où sont analysés des textes dramatiques francophones d’Auguste Villiers de l’Isle-Adam, Maurice Maeterlinck, Guillaume Apollinaire, Roger Vitrac et Valère Novarina. Par le tiret présent dans l’expression « Théâtre-poésie⁴ », la chercheuse propose une notion transversale témoignant de la dialectique entre poésie et théâtre, même si elle situe ces deux catégories sur des plans différents. Elle précise ainsi cette hétérogénéité. D’une part, la poésie est devenue un genre littéraire à part entière dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

¹ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, op. cit. . Remarquons que la traduction française se limite seulement aux deux tiers de l’ouvrage original.

² Marianne Bouchardon, *Théâtre-Poésie, Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*, thèse de doctorat de Lettres modernes, sous la direction de Claude Leroy, Université de Paris X-Nanterre, 2004, p. 13.

³ *Idem.*

⁴ Voir le néologisme créé selon la même logique, dans l’ouvrage de Margit Roweit intitulé *Joan Miró : peinture-poésie*, Paris, Éditions de la différence, 1976.

Lors du brouillage entre poésie et prose qui s'est produit à cette même époque, la « littérature » a été érigée au rang de concept englobant, reléguant la poésie au statut de genre littéraire. Cette dernière a alors été fortement rapprochée du lyrisme, qui jusque-là n'était qu'une de ses modalités de réalisation. D'autre part, Marianne Bouchardon définit le théâtre de façon pragmatique : ce « n'est pas une forme particulière de discours, mais un ensemble particulier de conditions d'énonciation¹ ». Son approche méthodologique s'avère alors mixte, se centrant sur des genres et des modes, c'est-à-dire sur des catégories littéraires qui répondent à des critères thématiques et stylistiques et sur des catégories linguistiques liées à des situations d'énonciation particulières². L'intergenre est ainsi spécifié :

Interroger la conjugaison du dramatique et du poétique revient donc à analyser comment dans une œuvre, qui, sur le plan modal ou pragmatique, appartient de plein droit au théâtre, l'infusion de qualités génériques propres à la poésie lyrique aboutit à un éclatement de la « forme dramatique », au sens szondien, partant, à un renouvellement des structures traditionnelles du théâtre, suggérant l'invention de ce que l'on serait tenté d'appeler un « théâtre-poésie »³.

Ce parti pris analytique appelle quelques remarques. Tout d'abord, le texte de théâtre y est essentiellement perçu à travers la forme dramatique, bien qu'elle subisse un « éclatement ». Étudier « l'arrachement du théâtre à la forme dramatique par le travail poétique de la langue⁴ », tout en posant que théâtre et drame sont synonymes, risque de limiter la saisie des enjeux de « cet arrachement ». En effet, le théâtre a notamment travaillé à se déployer hors de la forme dramatique tout au long du XX^e siècle. Par ailleurs, considérer le théâtre comme une notion pragmatique, sans envisager sa dimension scénique, laisse de côté tout un ensemble d'éléments importants pour penser dans leur intégralité les relations entre théâtre et poésie. Par exemple, Maeterlinck a écrit sur les conditions concrètes de la représentation théâtrale de ses pièces⁵. Quant à Valère Novarina, son œuvre théâtrale ainsi que les textes théoriques qu'il rédige parallèlement sont fortement informés par les exigences, les logiques et les possibilités scéniques. Depuis 1986, il met même en scène ses propres textes. Enfin, l'analyse de « l'infusion de qualités génériques propres à la poésie

¹ Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 208.

² C'est la définition que donne des modes Gérard Genette dans son *Introduction à l'architexte*. Voir Gérard Genette, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points-essais », 2004.

³ Marianne Bouchardon, *op. cit.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ Voir par exemple Maurice Maeterlinck, « Menus Propos : le Théâtre » (1890), in *Le Réveil de l'âme : poésie et essais*, choix de textes établi et commenté par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 457 et sq. Ce texte est analysé dans le Chapitre 2 de la première partie de cette recherche.

lyrique » au théâtre tend à restreindre la poésie à ses spécificités lyriques. Or, cette définition nous paraît limitative, d'autant que la notion de « lyrique » a été sujette à de nombreuses évolutions¹.

Les postulats de l'analyse menée par Marianne Bouchardon appartiennent principalement à une théorie des genres littéraires, bien qu'elle en pointe la nécessité de certains dépassements. Or, l'évolution du théâtre et de la poésie au XX^e siècle montre que les « limites non-frontières » dégagées par la chercheuse constituent en réalité des interfaces entre deux genres qui se nourrissent réciproquement, mais aussi, plus largement, entre des pratiques de réception et de création diverses. Ce glissement des « limites non-frontières » aux interfaces est déterminant. Il souligne à quel point l'hybridité entre théâtre et poésie propose de faire participer le lecteur et le spectateur d'une façon inédite. Il permet aussi de tenir compte des fondements concrets du théâtre et de la poésie mis en jeu par les révolutions théâtrale et poétique. Sortir du carcan générique permet donc de considérer ensemble les recherches langagières et matérielles de la poésie qui se développent tant dans l'écriture dramatique que sur la scène théâtrale, et partant de préciser les enjeux de cette hybridité active. C'est pourquoi les relations entre théâtre et poésie nécessitent une approche théorique englobante, qui permette de décrire leurs dynamiques mutuelles. L'intermédialité offre précisément une telle approche.

Qu'est-ce que l'intermédialité ? Théorisée avec la « révolution numérique » qui s'est produite au milieu des années 1990, l'intermédialité s'est développée de façon fructueuse, principalement en Allemagne et en Amérique du Nord. Toutefois, elle ne se limite guère aux médias numériques et aux relations qu'ils entretiennent. L'intermédialité désigne en réalité un « axe de pertinence qui concerne "des processus de processus" et une dynamique du croisement, dynamique qui peut être tour à tour ou simultanément favorisée, accélérée, suspendue ou rejetée² ». Jean-Marc Larrue précise cette définition en insistant sur « le refus de l'épistémologie intermédiaire de réduire l'ensemble de ces phénomènes et de ces champs à

¹ Soulignons brièvement l'évolution historique particulièrement complexe de la lyrique et du lyrisme. Par exemple, dans la poésie grecque antique, les conditions d'énonciation de la lyrique étaient liées à des rituels religieux. (Voir Claude Calame, *Masques d'autorité : Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.) De plus, la lyrique romantique reposait sur des conditions d'énonciation radicalement différentes de celles mises au jour en Grèce antique. Enfin, Matthieu Arsenault a précisément distingué ces dernières du discours lyrique dans la poésie contemporaine. (Voir Matthieu Arsenault, *Le Lyrisme à l'heure de son retour*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Nouveaux Essais Spirales », 2007.)

² Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », in *Theater Research in Canada / Recherches Théâtrales au Canada*, n°32.2, 2011, p. 178. Cette définition s'inscrit dans le sillon de Jürgen E. Müller et de Jean-Marc Larrue.

un concept, si puissant soit-il¹ ! ». L'intermédialité se concentre sur des phénomènes et des processus en jeu.

Posons dès à présent quatre de ses fondements, qui sont importants pour saisir l'hybridité active entre théâtre et poésie au tournant des XX^e et XXI^e siècles. Tout d'abord, l'intermédialité ne se concentre pas tant « sur le contenu d'une forme de création strictement circonscrite que sur ce qui se joue entre les éléments qui la composent ou entre les différents types de production avec lesquels elle s'articule² ». De plus, elle propose un pas de côté par rapport à « la très grande centralité occupée par l'analyse du contenu des textes écrits³ ». En ce sens, elle aborde des enjeux littéraires autrement que par une approche logo-centrée. En outre, elle contrebalance sur le plan épistémologique « l'hyperspécialisation des disciplines dans le domaine des humanités⁴ » : elle met ainsi en valeur des phénomènes interstitiels qui pourraient de ce fait passer inaperçus. Enfin, l'intermédialité considère que les arts sont des médias⁵. Autrement dit, théâtre et poésie constituent bien pour nous des médias.

Notre travail vise à spécifier la zone active ouverte entre ces deux arts, en abordant « des textes écrits » ainsi que des formes de création ne relevant pas du langage⁶. Nous proposons ainsi de compléter l'approche littéraire des interactions entre théâtre et poésie en recourant aux Études théâtrales et aux Études intermédiales, selon une interdisciplinarité qui inscrit méthodologiquement notre recherche en Littérature comparée.

¹ *Idem.* Comme l'explique le chercheur, cette définition provient des travaux du Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal. Elle renvoie également aux recherches définitoires de l'École allemande de l'intermédialité, en particulier à celles de Christopher Balme et de Jens Schröter.

² Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », 2014, [En ligne], <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2/document>, (lien vérifié le 02/08/2015).

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ Si les premiers intermédialistes considèrent les arts comme les plus anciens médias, cette idée n'est pas évidente dans le champ des Études théâtrales. Par exemple, dans l'article « Médias et Théâtre », Pavis se demande « si le théâtre peut être intégré à une théorie des médias et si on peut le comparer à des arts ou des pratiques mécanisés ». (in Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, 1996, p. 200.) Ce point est précisé dans le premier chapitre de la première partie de cette recherche.

⁶ Arnaud Rykner développe en ces termes l'importance de penser au théâtre ce qui n'est pas de l'ordre du langage : « le présent volume [*Pantomime et théâtre du corps*] s'inscrit dans une réflexion plus générale sur la remise en cause d'un modèle exclusivement linguistique. Pendant des années, les études littéraires et artistiques ont en effet été presque totalement inféodées à l'ordre du langage – pour de bonnes et de mauvaises raisons. Les bonnes sont bien connues mais semblent, pour une part au moins, relever du passé : la linguistique structurale et les sciences de l'homme qui en ont épousé le mouvement ont largement fait leur office ; elles ont permis de sortir de l'impressionnisme qui laissait divaguer la sensibilité et du positivisme qui se bornait à raconter et vaguement décrire. Mais à partir des années 1980, une fois que ce modèle linguistique, ou disons logo-centrique, eut définitivement triomphé, on s'est aperçu que ce qu'on laissait ainsi de côté était tout aussi important, sinon plus, que ce que l'on avait jusque-là mis en avant ». (Arnaud Rykner, « Un art des origines », in Arnaud Rykner (dir.), *Pantomime et théâtre du corps : Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 10.)

8. Concepts intermédiaires pour aborder la poésie théâtrale

Dans *Théâtre et intermédialité*, Jean-Marc Larrue souligne d'emblée « la polysémie du terme intermédialité qui désigne à la fois une approche, un objet et une dynamique¹ » :

Comme objet, elle concerne les relations complexes, foisonnantes, polymorphes, multidirectionnelles entre les médias. Comme dynamique, l'intermédialité est ce qui permet l'évolution et la création de médias, elle est aussi ce qui produit des résidus médiatiques. Il découle de cela la nécessité d'une approche originale susceptible de mieux comprendre cet objet et cette dynamique².

Dans notre recherche sur les relations entre poésie et théâtre au tournant des XX^e et XXI^e siècles, cette polysémie se décline ainsi : l'intermédialité permet une saisie de la poésie théâtrale contemporaine à plusieurs niveaux, en rendant compte de la « dynamique » qui est à l'œuvre entre poésie et théâtre, de l'« objet » précis que constituent leurs interactions et de la façon dont elles caractérisent en retour une « approche » intermédiaire particulière. Comment l'intermédialité permet-elle au juste de spécifier cet « entre » théâtre et poésie ? Quelle approche intermédiaire précise un tel entre-deux ?

Éric Méchoulan rappelle que « "l'intermédialité" suppose d'abord l'enchaînement de diverses théories qui ont, elles aussi, joué des valeurs de ce même préfixe³ », à savoir l'intertextualité et l'interdiscursivité. La principale différence – qui n'est pas des moindres – réside dans le fait que « les médias, qui interagissent continuellement les uns avec les autres, sont, eux-mêmes, le produit de ces interactions⁴ ». Autrement dit, la relation intertextuelle postule qu'un texte préexistant est mis en jeu par un autre texte, tandis que l'intermédialité ne suppose pas qu'il y ait un média préexistant : les médias ne sont pas antérieurs à la dynamique intermédiaire, c'est cette dernière qui les constitue. Jean-Marc Larrue précise quelles sont les conséquences de cette spécificité intermédiaire : « [l]a disparition de points fixes, de pôles préalables, dans cette nouvelle configuration n'a pas qu'un effet déstabilisant, elle exclut tout principe d'antériorité et fait éclater le mythe de l'origine⁵ ». Elle souligne alors la *performativité*⁶ inhérente à l'intermédialité¹. Comment penser alors les médias qui

¹ Jean-Marc Larrue, « Introduction », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2015, p. 16.

² Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, *op. cit.*, p. 28.

³ Éric Méchoulan, *D'où viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, *op. cit.*, p. 35. Patrice Pavis part aussi de ce présupposé dans son article « Intermédialité » (*Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.* 1996, p. 177).

⁴ Jean-Marc Larrue, *idem*.

⁵ Jean-Marc Larrue, *ibid.*, p. 33. Ce point est abordé plusieurs fois au fil de nos analyses.

⁶ Par un soulignement en italiques, nous attirons l'attention sur l'importance de certaines notions pour l'approche intermédiaire adoptée. Ces notions sont définies précisément dans le développement de la thèse et sont rassemblées dans l'index.

sont au cœur de cette approche théorique ? Quels concepts intermédiaires permettent d'éclairer les relations entre théâtre et poésie ?

Dissipons tout d'abord les troubles suscités par la polysémie du terme « média », qui, en français, renvoie tant aux *mass media* qu'au médium. Poésie et théâtre ne s'apparentent pas à des *mass media*, eu égard notamment à leur façon de s'adresser à un public restreint. En revanche, poésie et théâtre sont à relier au médium², dont l'adjectif « médial³ » désigne « ce qui se trouve entre deux choses, deux éléments ». À l'origine, le médium désigne ce qui occupe un état intermédiaire et, par spécialisation sémantique, ce qui sert de *support* et de véhicule.

L'intermédialité s'attache à la *matérialité* « inhérente et centrale à toute opération de transmission, de représentation et d'archivage de l'expérience⁴ ». Elle prend en compte « le recours à *des institutions qui permettent l'efficacité [d'une œuvre] et à des supports matériels qui en déterminent l'effectivité*⁵ ». L'idée sous-jacente est que « l'efficacité orchestrée par les institutions et l'effectivité induite par les techniques et les matériaux produisent, au bout du compte, des *effets de sens*⁶ ». La poésie théâtrale contemporaine tire donc ses configurations signifiantes, ses « effets de sens », de supports matériels, allant de matériaux élémentaires jusqu'à certaines *institutions*. Si le versant institutionnel n'est pas développé en détail dans notre travail, il est mentionné par exemple à propos de l'inscription de l'auteur dans les champs théâtral et littéraire.

En considérant ses composantes matérielles, Éric Méchoulan définit le médium en ces termes :

Le médium est ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu⁷.

¹ Voir Chiel Kattenbelt, « Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity », in Bay-Cheng Sarah, Kattenbelt Chiel, Lavender Andy, Nelson Robin (dir.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p. 29-37.

² La notion de « médium » est d'ailleurs mentionnée à plusieurs reprises dans l'« Avant-Propos » de Brigitte Denker-Bercoff *et al.* (dir.), *Poésie en scène, op. cit.*

³ Pour ne pas prêter à confusion, nous employons le terme « médial » au lieu de l'adjectif « médiatique », dont les usages le rattachent surtout aux *mass media*. De même, nous préférons l'adjectif « intermédiaire » à « intermédiaire ».

⁴ Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », art. cit., p. 179.

⁵ Éric Méchoulan, *op. cit.*, p. 36. C'est l'auteur qui souligne.

⁶ *Ibid.*, p. 37. C'est l'auteur qui souligne.

⁷ Éric Méchoulan, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », in *Intermédialités : « Naître »*, n°1, printemps 2003, p. 16.

Aussi le médium n'est-il pas délimité de façon rigide, puisque l'étendue et la qualité du *milieu* dépendent en quelque sorte des échanges qui s'y produisent. Ses contours sont donc fluctuants, ce qui distingue le milieu du support. En effet, contrairement au milieu, le support ne désigne pas les échanges qu'il peut entraîner et ses limites se trouvent donc concrètement établies. Comment le médium relie-t-il la « communauté » ? Pour Éliséo Véron, le médium est « un ensemble constitué par une technologie *PLUS* les pratiques sociales de production et d'appropriation de cette technologie¹ ». Les échanges permis par le médium forment donc des « pratiques sociales » et ces *médiations*² sont autant constitutives du médium que la technologie qu'il développe. À ce propos, Florian Mahot Boudias rappelle que poser la question du médium dans la poésie, « c'est d'abord poser celle de l'appropriation sociale d'un moyen d'expression ; c'est aussi poser celle du lecteur, du spectateur et des conditions sociales de réception du message³ ». *L'usager* du média – le lecteur et le spectateur dans le cas de la poésie théâtrale – est central dans les processus intermédiaires, dans la mesure où il en fait partie intégrante, comme le précise Jean-Marc Larrue :

[...] tout en mettant au cœur de sa réflexion la matérialité sur laquelle repose nécessairement toute forme de médiation, l'intermédialité tient compte des rapports complexes et sans cesse à redéfinir entre les usagers et un média lui-même en perpétuel changement (provoqué par l'afflux incessant des nouvelles technologies, par les tentatives de pénétration des autres médias et des nouvelles technologies, par les pressions des usagers – leurs attentes, leurs besoins⁴).

Pour rendre compte de ces rapports « sans cesse à redéfinir », le concept de *sociomédialité* a été forgé : il désigne « l'étude dynamique des socialités constitutives des médias⁵ » et indique leur évolution constante. Dans quelle mesure les relations étudiées entre théâtre et poésie favorisent-elles de nouvelles sociomédialités ? Et en quoi proposent-elles de nouvelles pratiques de réception théâtrale ? Soulignons que le médium ne se caractérise pas nécessairement par une technologie complexe et sophistiquée sur le plan technique : pour Jean-Pierre Bobillot, « *n'importe quoi* peut devenir médium (qui n'est pas essence mais

¹ Éliséo Véron, « De l'image sémiologique aux discours », *Hermès* : « *Espaces publics en images* », Paris, n°13-14, 1994, p. 51. C'est l'auteur qui souligne.

² Nous n'employons pas le terme « médiatisation » parce qu'il ne rend pas suffisamment compte de cette dimension sociale et interactive que la notion de « médiation » souligne.

³ Florian Mahot-Boudias, « Poésie & médias aux XX^e et XXI^e siècles », *Acta fabula*, vol. 13, n° 9, Notes de lecture, novembre-décembre 2012, [En ligne] <http://www.fabula.org/revue/document7328.php>, (lien vérifié le 12/07/2015).

⁴ Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », art. cit., p. 175.

⁵ *Ibid.*, p. 196.

fonction) ; et n'importe quel médium peut être détourné de sa fonction première, pour quelque raison que ce soit – et en particulier dans une intention poétique, ou artistique¹ ».

Toutefois, les dynamiques plurielles qui fondent l'intermédialité et le fait que cette dernière « exclu[e] tout principe d'antériorité² » tendent à rendre la notion de « médium » inopérante du fait de son singulier. Craig Dworkin le souligne dans *No Medium* :

No single medium can be apprehended in isolation. Moreover, [...] media (always necessarily multiple) only become legible in social contexts because they are not things, but rather activities : commercial, communicative, and always, interpretive. This perspective offers a more active version of Lisa Gitelman's important corrective to media history, which understands media as a nexus of « social, economic and material relationships »³.

Le médium ne peut pas être extrait isolément des processus dans lesquels il se trouve et qui le définissent. En effet, comme l'a démontré Lisa Gitelman, les médias sont non seulement des liaisons entre des « relations sociales, économiques et matérielles », mais aussi des « activités », c'est-à-dire des processus de diverses factures qui se réalisent dans des « contextes sociaux ». C'est pourquoi nous préférons employer les formes : *le média / les médias*⁴, au lieu des expressions latines : *le medium / les media*. Ce choix souligne les multiples dynamiques auxquelles le média participe et dans lesquelles il émerge ; il évite également certaines méprises puisque « le terme "medium" revêt en français d'autres significations que celle à laquelle nous le rattachons⁵ ».

Comment poésie et théâtre travaillent-ils ensemble ? Quels enjeux intermédiaires l'hybridité de ces arts soulève-t-elle ? Pour être précisée, l'intermédialité de la poésie théâtrale mérite d'être éclairée par d'autres approches mixtes, comme l'intermédia, le multimédia et l'hypermédia. Tout d'abord, le terme « intermédia⁶ » a été forgé en 1966 par

¹ Jean-Pierre Bobillot, « Poésie sonore & médiopoétique », in *French Forum*, University of Nebraska Press, Volume 37, Numbers 1-2, Winter/Spring 2012, p. 30.

² Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », *idem*.

³ Craig Dworkin, *No Medium*, Cambridge, MIT Press, 2013, p. 28. La citation de l'ouvrage de Lisa Gitelman est issue de *Always Already New : Media, History and the Data of culture*, Cambridge Mass. , MIT Press, 2006, p. 7. « Aucun médium ne peut être appréhendé isolément. De plus, [...] les médias (toujours nécessairement multiples) ne deviennent lisibles qu'en situation sociale parce que ce ne sont pas des objets, mais plutôt des activités : commerciales, communicatives, et toujours, interprétatives. Cette perspective offre une version plus active du correctif important que Lisa Gitelmann a apporté à l'histoire des médias, en comprenant le média comme une connexion de « relations sociales, économiques et matérielles ». (Nous traduisons).

⁴ Nous étendons cet emploi aux notions qui contiennent ce terme, tels l'intermédia ou l'hypermédia.

⁵ Jean-Marc Larrue, *ibid.*, p. 32.

⁶ Dick Higgins, *Horizons : The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984, p. 138. Poète, compositeur et performeur, cet artiste britannique, émigré aux États-Unis, a cofondé Fluxus en 1961. L'intermédia recoupe la notion de « multimédia » parue un peu plus

l'artiste Dick Higgins. Créé pour qualifier ses propres œuvres, ce terme indique que le mélange de différents médias aboutit à une fusion matérielle et conceptuelle. De plus, l'intermédia mêle l'art et la vie, se situant entre « the general area of art media and those of life media¹ ». Enfin, il souligne à quel point le mélange des médias induit de nouvelles pratiques² sociales et esthétiques et que cette intégration de médias aboutit à la création d'un nouveau contexte. Autrement dit, considérer la poésie théâtrale comme un intermédia revient à préciser que poésie et théâtre sont respectivement déterritorialisés et que leur fusion entraîne de nouvelles pratiques, voire un autre cadre. Au contraire, le multimédia désigne une juxtaposition de médias qui n'aboutit ni à une telle fusion, ni à l'invention d'un nouveau contexte.

Si l'intermédia pour Dick Higgins repose sur une conception relativement figée du média, qui semble constituer une « monade³ », il ne présuppose pas de spécificités médiales. Or, pour Chiel Kattenbelt, le théâtre rassemble les médias d'une façon bien spécifique :

Clearly, theatre is not a medium in the way that film, television and digital video are media. However, although theatre cannot record in the same way as the other media, just as it can incorporate the other arts, so it can incorporate all media into its performance space. It is in this capacity that I regard theatre as a *hypermedium*⁴.

L'*hypermédia* est à comprendre « en un sens littéral de média fédérateur », « comme un lieu de convergence et de rencontre⁵ ». Si l'on considère la poésie en incluant les tendances

tard, dans la mesure où tous deux incluent des médias électroniques, alors que les « mixed media » mêlent exclusivement des médias visuels non-électroniques.

¹ Dick Higgins, « Intermedia » in Dick Higgins, *A Dialectic of Centuries: Notes towards a Theory of the New Arts*, New York & Barton, Vermont Printed Editions, 1978, p. 12. « [...] la sphère des médias de l'art en général et ceux des médias de la vie » (Nous traduisons).

² Dick Higgins, *Statement on intermedia*, 1966, [En ligne], <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>, (lien vérifié le 13/08/2014) « Could it be that the central problem of the next ten years or so, for all artists in all possible forms, is going to be less the still further discovery of new media and intermedia, but of the new discovery of ways to use what we care about both appropriately and explicitly ? ». « Se pourrait-il que le problème central pendant les quinze ans à venir soit pour tous les artistes travaillant sur toutes les formes possibles non pas tant la découverte de nouveaux médias et intermédiés, mais consiste à faire émerger de nouvelles façons d'utiliser avec pertinence et clarté ce qui nous importe chez eux ? » (Nous traduisons).

³ Jean-Marc Larrue, *ibid.*, p. 29 : « Perçus comme des monades, les médias étaient définis en fonction de leur action sur le réel ou en fonction de leur structure et de leur mode de fonctionnement. »

⁴ Chiel Kattenbelt, « Theatre as the art of the performer and the stage of intermediality », in Freda Chapple, Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam and New York, Rodopi, 2006, p. 37 : « Le théâtre n'est clairement pas un média comme le sont le film, la télévision ou la vidéo numérique. Cependant, bien que le théâtre ne puisse pas être enregistré de la même manière que les autres médias, dans la mesure où il peut incorporer les autres arts, il peut incorporer tous les médias dans son espace de performance. C'est à ce titre que je considère le théâtre comme un *hypermédia* ». (Nous traduisons).

⁵ Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », art. cit. , p. 194. Dans *Théâtre du XXI^e siècle : commencements*, Julie Sermon définit la scène théâtrale comme un « intermédia ». En vertu de sa qualité de « média fédérateur », la scène théâtrale n'est pas selon nous un « intermédia », mais plutôt un hypermédia. Voir Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 116 et sq.

performatives, voire spectaculaires qui la traversent, elle peut aussi relever de cet hypermédia¹.

9. Devenir intermédial du poème et dispositif théâtral

Notre recherche postule que les dynamiques intermédiales entre théâtre et poésie façonnent une *interface*² au tournant des XX^e et XXI^e siècles. Cette zone active permet de saisir et de penser ces dynamiques en mouvement et dans leur ensemble, contrairement à l'intergenre qui rendait partiellement compte de l'hybridité entre théâtre et poésie, puisque par exemple la dimension scénique y était occultée. Cette interface est constituée des processus variés qui sont en jeu entre poésie et théâtre, que ce soit sur scène, dans l'écriture textuelle ou encore entre les deux.

C'est pourquoi nous serons amenée à appeler cette interface le *poème théâtral*. Le terme « poème » souligne que cette interface constitue bien une actualisation particulière de la poésie, tandis que l'adjectif « théâtral » affirme qu'il s'agit de dynamiques tant textuelles que scéniques. En ce sens, il se démarque du qualificatif « dramatique » qui désigne de façon quasi exclusive des formes d'écriture. Par l'expression « poème théâtral », nous spécifions donc des textes de théâtre et des mises en scène.

De plus, cette interface permet d'approcher ensemble les propositions que le texte adresse à la scène et ce que la scène s'approprie réciproquement du texte au tournant des XX^e et XXI^e siècles. Autrement dit, par son devenir intermédial, le poème théâtral définit de « nouvelles alliances³ » entre texte et scène, notamment le « devenir scénique » de certaines écritures et le « devenir textué⁴ » de certaines mises en scène. D'une part, le poème théâtral précise un type de relations entre texte et scène, alors que le statut du texte théâtral⁵ change considérablement dans les pratiques, sous le feu croisé du « retour du texte » au théâtre et de

¹ Ce point est développé et démontré dans le premier chapitre de la première partie.

² Nous entendons cette fois ce terme dans une acception plus intermédiaire que lorsque nous l'avons mentionné précédemment. Voir Alexander R. Galloway, *The Interface Effect*, Cambridge, Polity Press, 2012, p. 31 : Pour ce chercheur, l'interface est « an autonomous zone », « a generative friction between different formats » ; c'est-à-dire « une zone autonome », « une friction génératrice entre différents formats ». (Nous traduisons).

³ Voir Bernard Dort, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance » (1984), in *Le Spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995, p. 248 et sq. .

⁴ Voir l'article « Devenir scénique » de Jean-Pierre Sarrazac, in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit. , p. 62-66 : le devenir scénique ne désigne pas les mises en scène existantes d'un texte de théâtre mais « la puissance et les virtualités scéniques de cette œuvre » (*Ibid.*, p. 62). Nous construisons la notion de « devenir textué » sur le même modèle, ce qui est abordé en détail dans le quatrième chapitre de la seconde partie de notre recherche.

⁵ Voir Matthieu Mevel (dir.), *La Littérature théâtrale. Entre le livre et la scène*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2013.

l'importance prise par la performance¹ par exemple. D'autre part, le poème théâtral caractérise ce que la scène emprunte au texte théâtral. À une période où les graphies² sont de plus en plus présentes sur les plateaux et où toute forme d'écriture semble pouvoir « faire théâtre³ » – qu'il s'agisse d'une écriture littéraire, d'essais philosophiques ou encore de témoignages écrits –, le poème théâtral peut apporter des précisions intéressantes.

De plus, l'intermédialité permet de décrire des processus techniques, matériels et pragmatiques en détail, mais aussi en mouvement. Toutefois, elle ne les interprète pas sur un plan symbolique ou esthétique. C'est pourquoi nous aurons recours au *dispositif*⁴, tel que le théorisent Arnaud Rykner et Philippe Ortel⁵, et à son extension dans le champ du théâtre. Ce dispositif artistique post-foucauldien se compose de trois niveaux : technique, pragmatique et symbolique⁶, qui sont « articulés en un processus ouvert et continu⁷ ». Dans plusieurs articles⁸, Arnaud Rykner a spécifié la pertinence de penser un tel dispositif dans les Études théâtrales : ce dernier délimite un espace ouvert, qui peut ou non être investi mentalement, voire physiquement par les acteurs et les spectateurs. L'activation de ces trois niveaux est non seulement processuelle, mais elle est aussi relative à l'expérience de chacun. Le dispositif peut donc favoriser la co-création, mais non la contraindre. Recourir à cette conception du dispositif permet de circuler dans le poème théâtral, dans les dynamiques intermédiales qui le fondent et le traversent, ce qui souligne combien leurs potentialités sont nombreuses.

Cette circulation entre les différents niveaux du dispositif théâtral montre en réalité à quel point le théâtre favorise le devenir intermédial du poème. Autrement dit, le théâtre

¹ Nous abordons ce point dans le premier chapitre de la seconde partie de notre recherche.

² Voir Ariane Martinez et Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Graphies en scène*, Montreuil, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2011.

³ Antoine Vitez, *idem*.

⁴ La notion de « dispositif » est majeure dans les Études intermédiales et elle y est fréquemment critiquée parce que son caractère opératoire semble variable. Pour plus d'explications, voir Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », p. 30. Nous développons ce point dans le deuxième chapitre de la deuxième partie de notre recherche.

⁵ Philippe Ortel désigne cette démarche par l'expression « Critique des dispositifs » : nous la détaillons dans le deuxième chapitre de la deuxième partie de notre recherche.

⁶ Voir les trois traits dégagés par Philippe Ortel dans son article : « Vers une poétique des dispositifs », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008.

⁷ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », in Gilbert David et Hélène Jacques (dir.), *Tangence : « Devenir de l'esthétique théâtrale »*, n°88, Montréal, Presses de l'université du Québec, automne 2008, p. 100.

⁸ Voir notamment Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », p. 91-103, Arnaud Rykner, « Dispositif », in *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010 et Arnaud Rykner, « Envoi : Note sur le dispositif », in *Corps obscènes : pantomime, tableau vivant et autres images pas sages* suivi de *Note sur le dispositif*, Paris, Orizons, 2015, p. 207-228.

développe les dynamiques intermédiales du poème, en les mettant constamment en mouvement, il les élève au carré en quelque sorte :

Ce que la poésie depuis la fin du XIX^e siècle révèle de la scène et prend à la scène, comme constituante de son processus, c'est cette plasticité : le mouvement dont elle peut être le lieu, sans rigidité ni pose¹.

Cette « plasticité » est centrale dans le poème théâtral : elle renforce sa performativité, ses potentialités. Compte tenu de cette plasticité, « sans rigidité ni pose », la poésie théâtrale ne risque pas d'être figée en une essence, mais elle tend au contraire à se définir comme une pratique, c'est-à-dire un mouvement partagé avec le lecteur ou le spectateur, et développé selon diverses intensités par ces derniers.

10. Un corpus-témoin entre texte et scène

Pour analyser le devenir intermédiaire du poème dans le dispositif théâtral, pour étudier cette interface qu'est le poème théâtral au tournant des XX^e et XXI^e siècles, nous avons constitué un corpus-témoin, qui contient des textes de théâtre, des mises en scène et quelques pratiques intermédiaires qui se situent entre ces deux pôles, comme par exemple une forme d'écriture de plateau, dont nous analysons tant la trame textuelle que la performance scénique. Outre ce panel d'œuvres entre texte et scène, quels autres critères ont présidé aux choix de ce corpus ?

Tout d'abord, nous n'avons retenu aucune adaptation théâtrale de textes poétiques, qu'elle soit dramatique ou scénique. L'adaptation théâtrale d'une œuvre de poésie peut certes présenter de nombreuses dynamiques intermédiales. Nous avons toutefois préféré analyser des créations qui développent une performativité poétique en propre, c'est-à-dire dont la performativité ne provient pas principalement d'un texte poétique préexistant. C'est pourquoi des œuvres théâtrales poétisées ou encore lyriques n'ont pas non plus été retenues, puisqu'elles sont porteuses d'idées préétablies et figées de la poésie. Les poèmes théâtraux retenus constituent des interfaces intermédiales performatives qui sont de véritables espaces de création.

De plus, nous avons opté pour des œuvres scéniques qui sont en partie verbales. Ce choix ne vise pas à restreindre la poésie théâtrale contemporaine à des phénomènes de langue, mais la dimension langagière donne un point de comparaison important entre ces

¹ Brigitte Denker-Bercoff *et al.* (dir.), « Avant-Propos », in *Poésie en scène, op. cit.*, p. 12.

mises en scène et les textes de théâtre sélectionnés. Qu'ils soient textuels comme scéniques, les poèmes théâtraux ne présentent « un corps que troué de langue – mais plus encore, parcouru et agité de cet agir déterminé dans la langue qui fait du discours une fabrication poétique, une fabrication du faire poétique et de la facture de son opération¹ », comme le précise Denis Guénoun. Ainsi, le corps représenté dans ces poèmes et appelé par ces derniers est autant constitué par un discours qu'il ne le constitue. Cette « opération », cette *poesis*, est performative : elle tisse la narration à vue, pourrait-on dire. Alors que l'approche structuraliste de Roman Jakobson définissait la fonction poétique du langage comme une mise en relief de la langue « pour son propre compte² », le poème théâtral implique nécessairement ce relief dans le partage d'une expérience, qui se réalise par la performativité de la langue et à travers « cet agir » qui parcourt les corps.

Notre corpus-témoin est composé de poèmes théâtraux français, québécois et anglais qui ont été créés et représentés au tournant des XX^e et XXI^e siècles. D'une part, cette approche comparée souligne le continuum entre les recherches effectuées sur l'écriture théâtrale et celles menées pour la scène. Ces poèmes théâtraux ne se présentent pas comme constituant un mouvement singulier et il ne s'agit pas d'ailleurs d'en dégager un par leur comparaison. D'autre part, étudier des œuvres issues de contextes culturels aussi liés que différents permet *a priori* de ne pas restreindre notre recherche à une seule conception de la poésie théâtrale, ni à une seule tradition. Si nous travaillons sur un texte théâtral anglais, nous n'avons pas développé d'analyses sur la traduction de ce poème théâtral, dans la mesure où cette dernière ne relevait pas des dynamiques intermédiaires retenues³.

Sont étudiés trois textes théâtraux où les relations entre théâtre et poésie présentent de nombreuses dynamiques intermédiaires : *4.48 Psychosis* de la dramaturge anglaise Sarah Kane écrit en 1999, *Septembres* de l'auteur français Philippe Malone publié en 2009, *La Trilogie des flous* du dramaturge québécois Daniel Danis qui a été mise en scène en 2008 et éditée en 2010.

¹ Denis Guénoun, « Brèves remarques sur la théâtralité du poétique », *Po&sie*, Paris, Belin, n°120, 2007, p. 375.

² Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 218.

³ La question de la traduction des poèmes théâtraux pour une publication théâtrale, voire une représentation scénique, est très brièvement abordée à propos de Claude Régy. Les enjeux sont importants : dans le cas de la poésie, la traduction prend en compte particulièrement la part d'intraduisible que recèle une langue, les enjeux rythmiques, ainsi que les rapports au monde induits par une langue. Quant à la traduction de pièces de théâtre, elle se concentre souvent sur l'oralité, mais aussi sur les rythmes dramatiques offerts.

À ce corpus écrit s'ajoutent des créations scéniques de Claude Régy : *4.48 Psychose* de Sarah Kane en 2002, *Brume de dieu*, spectacle créé en 2010 d'après un chapitre du roman *Les Oiseaux* de Terjei Vesaas, *La Barque le soir* créé en 2012 à partir du roman éponyme du même auteur et la pièce *Intérieur* de Maurice Maeterlinck, dans sa version de 2013¹. Les mises en scène de Claude Régy travaillent à ne pas représenter ce qui est dit, mais à faire sentir le dit et tous ses impondérables, qu'il s'agisse de non-dits, mais aussi de souffles divers présents dans la langue. Aussi, diction et mouvement sont ralentis et altérés pour déployer des potentialités imaginaires sur la scène et dans la salle. Dans ses écrits, Claude Régy rassemble souvent de telles perspectives sous le terme « poème », qui rend compte de relations à la langue et de liens entre langue, corps et espace. Il s'agit d'analyser ces créations scéniques et de saisir ce qu'engagent ces déclarations d'une recherche de poème au théâtre.

Enfin, nous étudierons deux performances de l'auteur et « écrivain scénique² » Daniel Danis : *La Trilogie des flous*³ en 2008 et *L'Enfant lunaire* en 2010. Si la langue théâtrale de Daniel Danis est qualifiée de « poétique » depuis vingt ans, ce dernier explore une forme poétique qui ne relève plus seulement de phénomènes de langue. Depuis *Lacryma Terra* en 2002, son écriture se fonde sur des allers-retours⁴ entre page et scène, qu'il n'hésite pas à approcher en tant que metteur en scène, voire à intégrer comme poète-performeur dans *La Trilogie des flous*, alors qu'il écrivait jusqu'à ce moment des textes dramatiques sans intervenir directement sur le plateau. Pour saisir les effets induits par la présence du poète sur scène, nous analyserons en complément *Médée, poème enragé*⁵ écrit, interprété et mis en scène⁶ par Jean-René Lemoine.

¹ Nous étudions les mises en scène de *La Barque le soir*, *Les Oiseaux* et *Intérieur* auxquelles nous avons assisté. *Intérieur* a fait l'objet d'une première mise en scène de Claude Régy en 1985 : la nouvelle mise en scène de 2013 répond à une demande d'un metteur en scène et directeur de théâtre japonais. Nous analysons le travail de la mise en scène de *4.48 Psychose* de Sarah Kane par Claude Régy afin de la mettre en regard avec ce texte que nous étudions.

² Cette formule de Daniel Danis est apparue dans le programme de *L'Enfant lunaire*, création théâtrale multidisciplinaire créée en novembre 2013 à Québec. Danis était présenté comme « auteur et écrivain scénique ». Voir [En ligne], <http://www.atelier-arts-sciences.eu/Daniel-Danis-L-enfant-lunaire>, (lien vérifié le 30/04/2015).

³ *La Trilogie des flous* se compose de *JE NE, Sommeil et rouge* et *Reneiges*.

⁴ Voir l'entretien que Daniel Danis nous a accordé entre juin 2012 et avril 2014 : « Des "transactions transitoires" entre théâtre et poésie, écriture et scène », in Brigitte Denker-Bercoff *et al.* (dir.), *Poésie en scène, op. cit.*, p. 215-225. Les citations ultérieures se réfèrent à cette publication. Cet entretien constitue également l'annexe I de cette thèse.

⁵ Jean-René Lemoine, *Médée, poème enragé*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.

⁶ Le spectacle *Médée, poème enragé* a été créé en mars 2014 à la MC93 de Bobigny.

11. Parcours de la recherche

Cette recherche se déploie en deux parties qui articulent des précisions théoriques et des analyses du corpus-témoin présenté. Chaque partie commence par une « amorce » développant, en guise d'introduction, une étude ponctuelle qui vise à donner en mouvement les enjeux approfondis par la suite.

Dans la première partie, nous montrerons comment la poésie et le théâtre explorent à partir de la fin du XIX^e siècle leurs dimensions intermédiaires respectives. Ces deux arts s'affirment comme des hypermédias tout au long du XX^e siècle, en mettant chacun en jeu plusieurs arts et médias. À partir de ces précisions théoriques, une généalogie des relations entre théâtre et poésie est proposée, soulignant à quel point la poésie théâtrale travaille sur des dynamiques intermédiaires. Pour caractériser et illustrer ces explorations, nous dégagerons quatre configurations intermédiaires à travers l'étude des œuvres et des réflexions de Mallarmé et Maeterlinck, de Stein et Artaud, de Cocteau, ainsi que de Gauvreau et Novarina.

La deuxième partie se consacrera au poème théâtral, qui constitue, selon notre hypothèse, une forme d'actualisation des relations intermédiaires entre poésie et théâtre. Nous verrons comment le poème devient, dès les années 1980, un dispositif intermédiaire pour le théâtre. D'une part, son devenir intermédiaire le distingue du poème dramatique dont les recherches d'Alexandra Moreira da Silva ont montré les variations contemporaines¹. D'autre part, le poème théâtral – qu'il soit textuel ou scénique – souligne comment le théâtre est un dispositif (au sens où l'entendent Arnaud Rykner et Philippe Ortel). Cette approche du dispositif permettra d'approfondir les dynamiques intermédiaires mises au jour. Les poèmes théâtraux du corpus-témoin seront ensuite analysés en détail. Nous verrons comment l'espace textuel devient une interface et à quel point les scènes théâtrales développées forment des espaces de médiation singuliers : au début du XXI^e siècle apparaissent des effets de convergence et des points de divergence qui précisent à quel point le dispositif intermédiaire définit la poésie théâtrale comme une pratique politique qui remotive les relations entre les œuvres, les spectateurs et les lecteurs. Le devenir intermédiaire du poème constitue alors une force critique agissante, esquissant notamment plusieurs perspectives utopiques pour le théâtre.

¹ Voir Alexandra Moreira da Silva, *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*, op. cit. .

PREMIÈRE PARTIE

**EXPLORATIONS TRAVERSIÈRES
ENTRE THÉÂTRE ET POÉSIE AU XX^e SIÈCLE :**

UNE GÉNÉALOGIE INTERMÉDIALE

Amorce : les conceptions intermédiales de Mallarmé

Figure incontestable de la modernité poétique, Mallarmé occupe une place tout aussi centrale qu'ambivalente, comme le souligne sa postérité poétique et critique. Si son œuvre a souvent été taxée d'hermétisme, Jacques Rancière précise à quoi tient selon lui une telle méprise. Dans *Mallarmé, la politique de la sirène*¹, le philosophe indique que Mallarmé est moins hermétique dans ce qu'il écrit qu'il n'est difficile à saisir dans la position de poète qu'il vise et compte tenu de la mission esthétique et sociale qu'il se donne. La recherche hermétique d'un absolu littéraire constitue donc une image partielle, et partant trompeuse de la poétique mallarméenne. Il en va de même pour « l'effet Mallarmé² » pointé par Michel Deguy, effet qui consisterait à envisager le poète enfermé dans une tour d'ivoire – métaphore topique qui rend compte d'une solitude moderne.

Le travail sur le langage mené par Mallarmé, s'il est exigeant, n'est pas seulement réservé à des initiés : il participe d'une réflexion et d'une recherche politiques plus larges, ce dont témoigne notamment l'étude des créations mallarméennes dans leur variété artistique et médiale³. C'est d'ailleurs grâce à la largeur des champs qu'elle a embrassés que l'œuvre mallarméenne dialogue de façon féconde avec les pensées poétiques et théâtrales qui se sont développées au XX^e siècle. Son œuvre apparaît déterminante pour l'étude des dynamiques intermédiales qui, à partir de la fin du XIX^e siècle, se sont tissées entre poésie et théâtre.

Trois pans de l'œuvre de Mallarmé permettront de préciser les enjeux intermédiaux de ses recherches. Tout d'abord, l'impact causé par le poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* sera précisé par la lecture qu'en a proposée Anne-Marie Christin : le travail typographique et spatial y remotive une dimension visuelle de l'écriture, dimension qui était historiquement très minorée, pour ne pas dire oubliée. Nous préciserons ensuite en quoi le texte poétique mallarméen présente une performativité remarquable, qui pense la lecture dans une articulation entre individualité et collectif, en nous référant aux travaux de Diana Schiau Botea sur la place de Mallarmé parmi les avant-gardes. Enfin, les recherches

¹ Jacques Rancière, *Mallarmé, la politique de la sirène*, Paris, Hachette Littérature, 1970.

² Michel Deguy, « Comme si...comme ça », in *Revue des Deux-Mondes*, Paris, novembre 1993, p. 81.

³ Outre certains textes poétiques et théâtraux que nous allons mentionner, nous renvoyons aux *Éventails* ou encore aux *Loisirs de la Poste*. Ces poèmes de circonstances sont réalisés sur des objets – éventails ou enveloppes – dont ils prennent en compte la matérialité, tout en jouant sur leurs fonctions habituelles. Voir aussi Nadja Cohen, Anneliese Depoux, Céline Pardo et Anne Reverseau (dir.), *Poésie et Médias : XX^e- XXI^e siècle*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2012, p. 20 : « [...] rappelons l'attention de Mallarmé pour les supports, "vide papier", leçons de ténèbres de l'encre, surface du journal et de l'affiche, pli du livre, sacrifice rituel du coupe-papier – jusqu'à l'idée et presque la maquette d'un livre multidimensionnel servant au rituel littéraire. »

d'Alice Folco permettront de saisir comment Mallarmé nourrit par sa réflexion poétique une pensée dramaturgique qui s'intéresse « moins au drame qu'au théâtre dans sa globalité¹ ». Si ces trois analyses ne visent pas l'exhaustivité, elles précisent les conceptions intermédiaires qu'a développées Mallarmé – sans les caractériser ainsi.

La postérité du *Coup de dés* a été foisonnante, tandis que ce poème est passé quasiment inaperçu lors de sa première édition², réalisée avec force compromis dans la revue *Cosmopolis* en 1897. Mallarmé n'a d'ailleurs pas connu de son vivant la version intégrant les modifications typographiques et spatiales qu'il souhaitait³. Toujours est-il que ce poème, par sa réalisation et par son projet, a marqué une révolution médiale, comme l'explique Anne-Marie Christin :

Tout a changé dans la pensée occidentale de l'écrit avec le *Coup de dés* de Mallarmé. Pour la première fois de leur histoire, les héritiers de l'alphabet que nous sommes ont pris conscience du fait qu'ils ne disposaient pas simplement, avec ces quelques signes, d'un moyen plus ou moins complexe, double, auquel il suffisait de réintégrer la part visuelle – spatiale – dont il avait été privé pour lui restituer sa plénitude active d'écriture⁴.

Ce poème de Mallarmé permet donc de prendre conscience de la « plénitude active » conférée à l'écriture par la réintégration d'une « part visuelle », qui organise la lecture selon un rapport certain à l'espace. Thèmes développés, effets typographiques et rythme visible travaillent bien de concert dans le poème, comme le souligne Mallarmé dans son « Observation relative au poème » :

L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite. La fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts

¹ Alice Folco, *Dramaturgie de Mallarmé*, thèse d'Études théâtrales dirigée par Jean-Pierre Sarrazac, Université de Paris III-Sorbonne nouvelle, 2006, p. 7.

² Voir la riche étude de Thierry Roger qui couvre un siècle de réception de ce poème : Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

³ Mallarmé est mort alors qu'une édition de luxe de ce poème avait été proposée par Ambroise Vollard et devait être réalisée par l'imprimeur Firmin Didot et illustrée par Odilon Redon. Les épreuves de 1897 sont disponibles en ligne sur Gallica : elles permettent de voir le souci d'une spatialisation précise et d'effets physiques à l'œuvre sur le manuscrit de ce poème. [En ligne] http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1_b8625644w/f_4.image, (lien vérifié le 10/02/2015).

⁴ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 1995, p. 7. L'auteure mentionne alors la tentative médiévale de la page glosée qui était restée sans suite, compte tenu du coût élevé de sa reproduction, fort peu de temps après l'imprimerie.

fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit¹.

Le poète précise ainsi plusieurs conséquences poétiques dues à l'accentuation de la dimension spatiale du poème. Le rythme, tout d'abord, est particulièrement sensible et il détermine la lecture. De plus, la « vision simultanée de la Page » en fait une « unité » majeure pour la signifiante ; enfin, la fiction « affleur[e] », le récit est « évit[é] », c'est-à-dire que cette « mobilité de l'écrit » modifie la narration développée, et donc la narrativité poétique. C'est pourquoi ce poème permet d'ouvrir une série de « mutations qu'a connues la culture alphabétique ainsi saisie (ou ressaisie) par l'image² ».

Si *Un Coup de dés* marque un tel changement pour Anne-Marie Christin, c'est aussi parce que sa publication intervient dans une conjoncture intermédiaire tout à fait favorable à la saisie de ses enjeux :

La révolution mallarméenne a été rendue possible par plusieurs bouleversements majeurs qui se sont produits au cours du XIX^e siècle : la découverte que l'on y a faite que les « figures » des hiéroglyphes égyptiens étaient aussi des signes phonétiques, alors que l'on croyait depuis des siècles que le phonétisme était réservé au seul alphabet ; le développement soudain et continu de tout un art de la typographie lié à la naissance de la presse et de la publicité ; enfin, et peut-être surtout, la rupture radicale que Manet a introduite dans la conception de la peinture en Occident. Grâce au peintre d'*Olympia*, du *Déjeuner sur l'herbe*, du *Balcon*, la « poésie plastique » semblait naître de la surface même de la toile – de son écran. Mallarmé allait y puiser l'inspiration et les mobiles d'un art littéraire nouveau, de l'Œuvre pure³.

Cet « art littéraire nouveau », s'il se manifeste sous la forme poétique, participe en fait d'une modification plus large de « l'image écrite » qui se décline dans différents arts et qui tient à plusieurs médias ainsi qu'à diverses pratiques : la formule « poésie plastique » rend compte de ces variantes. En mobilisant ainsi la « Page », ce poème s'inscrit dans une dynamique intermédiaire dont la réalisation et la perception sont favorisées par des conditions techniques et médiatiques (la typographie se développe nettement avec l'implosion de la presse⁴ et de la publicité), ainsi que par les bouleversements épistémologiques et esthétiques (la découverte

¹ Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* : préface de l'édition *Cosmopolis* », in Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2003, p. 442-443.

² Anne-Marie Christin, *idem*.

³ *Idem*.

⁴ Diana Schiau Botea souligne notamment l'importance de la « matrice journalistique » dans l'écriture du *Coup de dés*. Voir Diana Schiau Botea, *Le Texte et le lieu du spectacle de La Plume au Mur : Stéphane Mallarmé parmi les avant-gardes*, thèse d'Études théâtrales dirigée par Catherine Naugrette et Mary Shaw, Université Paris III-Sorbonne nouvelle, 2010, p. 8.

de la dimension phonétique des hiéroglyphes et la « rupture radicale » de Manet qui fait saillir picturalement « la surface même de la toile »¹).

Ce jeu intermédial induit enfin certains usages, certaines sociomédialités, qui sollicitent différemment le lecteur comme le spectateur, ce qu'Anne-Marie Christin explique encore en reliant ce geste poétique à d'autres manifestations de « l'image écrite », notamment dans les arts plastiques :

On ne saurait définir la matière de l'image qu'en termes de *présence*, car cette matière n'est jamais efficace de son seul fait. Dans l'intention qui la pose sur une surface – sur le mur, la toile, le bois – elle est déjà amorcée de rencontre : entre l'enduit de couleur et son support, entre l'écran de ce support qui est comme une table de jeu, la forme comme une pièce qui s'y déplace, et le regard du spectateur ou du peintre : ils se confondent².

La « présence » est ainsi centrale dans ces œuvres, puisque la matière visible marque à la fois la rencontre engagée par le créateur, par son « intention », et la co-création possible qui est proposée au spectateur ou au lecteur. Qu'il s'agisse de la toile ou de la page dans le poème mallarméen, la perception de la surface pousse à une interaction, à un « jeu ». « La matière de l'image » est alors animée par cette « présence », ce qui a suscité de nombreuses interprétations³, comme le souligne par exemple la lecture d'Yves Vadé :

Si le *Coup de dés* de Mallarmé apparten[t] à la modernité [...] ; c'est aussi et surtout parce [qu'il] rend directement sensible, avec beaucoup de blanc aussitôt transmuté dans l'esprit du lecteur en nuit ténébreuse et tempête et avec des images où les lacunes et l'absence l'emportent sur ce qui est dit, un naufrage qui est celui du sens antérieur, donné – un nouveau sens restant à construire, à jamais incomplet, sous le hasard d'une constellation⁴ [...].

En partant du « blanc », cet élément matériel qui trouve dans l'écriture de Mallarmé une visibilité et une mobilité certaines, Yves Vadé postule une conversion métaphorique « dans l'esprit du lecteur » : à l'ampleur des blancs sur la page correspond la densité d'une « nuit ténébreuse » dans laquelle le lecteur se trouve plongé. Plus encore, aux manques, aux « lacunes » que le blanc présuppose correspond un « naufrage du sens antérieur, donné ». Si

¹ Sur les ruptures créées par Manet, voir Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000)*, Paris, Seuil, 2013.

² Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 19.

³ Nous renvoyons notamment au projet « Mallarmé Hypertext » qui numérise certains textes poétiques de Mallarmé et s'est notamment attaché à travailler sur le *Coup de dés*, dont le caractère non-linéaire propose des chemins variés au lecteur. Voir Émile Fromet de Rosnay, « Le *Coup de dés* numérisé : modèles, défis, perspectives », *Synergies Canada*, n° 4, 2012.

⁴ Yves Vadé, « Coupes, broderies et déchirures », in *Modernités*, n°4, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, p. 31.

l'hyperbole métaphorique décrivant cette transmutation peut susciter quelques réserves, cette interprétation est somme toute symptomatique de la manière dont la valorisation de la page comme surface implique qu'elle soit considérée comme un média. Autrement dit, dans *Un coup de dés*, la page construite comme une unité signifiante constitue un milieu qui favorise des médiations singulières et novatrices avec le lecteur. En ce sens, ce poème développe des dynamiques intermédiales¹.

D'ailleurs, *Un coup de dés* accroît la dimension médiale de la « Page », en ne la réduisant pas à sa composante visuelle : cette dernière offre des pistes d'exploration orale, ce que Mallarmé précise dans son « Observation au poème » :

Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation².

Par « cet emploi à nu de la pensée » qui se fonde sur l'écriture, le texte propose une « partition » : la métaphore musicale indique plusieurs potentialités offertes par l'écriture pour « l'émission orale » et ses « intonation[s] », ce qui confirme que la lecture à voix haute est aussi un horizon mallarméen.

Poursuivons l'analyse des lignes de force intermédiales de l'œuvre mallarméenne, en développant plus encore la façon dont il a travaillé la performativité de ses textes. Cette recherche est foncièrement liée à la fonction sociale de ses poèmes, suivant l'idée que « le langage littéraire a une fonction performative : il possède ce pouvoir de faire advenir ce qu'il symbolise³ ». Par ses travaux, Diana Schiau Botea a souligné comment Mallarmé « ausculte et analyse avec acuité son époque, en cherchant continuellement à essayer et réajuster ses idées⁴ », rejoignant la thèse de Rancière selon laquelle Mallarmé était « un poète infiniment attentif à son temps⁵ ». La chercheuse a instauré pour ce faire un dialogue entre certaines avant-gardes et le poète. Cette mise en regard s'intéresse aux nouvelles modalités qu'ils ont

¹ Précisons que ce n'est pas le propre de l'intermédialité d'instaurer une co-création, mais que l'intermédialité en est conjonctuellement inséparable et qu'elle facilite cette dernière.

² Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* : préface de l'édition *Cosmopolis* », in Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés, op. cit.*, p. 443.

³ Diana Schiau Botea, *Le Texte et le lieu du spectacle de La Plume au Mur : Stéphane Mallarmé parmi les avant-gardes, op. cit.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ Voir « Mallarmé, un poète infiniment attentif à son temps : Entretien avec Jacques Rancière », in *La Lettre Horlieu (X)*, n°5, Lyon, 1997, p. 23-39.

recherchées pour réduire la distance qui les séparait du public, et plus particulièrement aux soirées littéraires publiques qu'ils ont développées :

Les avant-gardes que nous étudions sont précisément cela, des projets communautaires mis en oeuvre par des pratiques artistiques, des projets communautaires réalisables et réalisés, qui produisent en même temps des fictions du lien social. Ces groupes ne le font pas en échafaudant des théories et des systèmes, et sur ce point ils rejoignent Mallarmé, mais par ce que Jacques Rancière a appelé « le partage du sensible », des rapports entre le faire, l'être, le voir et le dire qui transforment la matière sensible en présentation à soi de la communauté¹.

Loin de toute systématisation, il s'agit de recherches pratiques menées au gré de diverses expériences et qui contribuent à créer non seulement de nouvelles « fictions du lien social », mais aussi à fonder ces fictions sur des réalisations qui partagent autrement le « sensible », c'est-à-dire qui touchent aux relations « entre le faire, l'être, le voir et le dire ». Par ces transformations, ces jeux sur les matières, ce sont donc des usages qui se trouvent redéfinis, et même des sociomédialités qui sont réinventées, puisque ces usages émanent de pratiques et de dynamiques intermédiales.

Soulignons enfin que ces soirées littéraires publiques empruntent en partie au théâtre, comme le souligne Diana Schiau Botea :

Les textes de ces groupes, comme ceux de Mallarmé, ont une dimension essentiellement performative et cette performativité est étroitement liée aux différents partages et utilisations de l'espace textuel et théâtral².

La performativité poétique mallarméenne joue donc sur un partage pluriel, qui réarticule ensemble les espaces textuel et théâtral. Cela rejoint en fait la dernière ligne de force intermédiaire de l'œuvre mallarméenne que cette amorce entend préciser : il s'agit de la pensée dramaturgique qu'Alice Folco a étudiée dans les textes de Mallarmé destinés au théâtre (*Hérodiade* et *L'Après-midi d'un faune*), mais aussi dans ses articles sur diverses formes théâtrales comme le ballet, le mime, l'opéra ou le drame symboliste, qui sont rassemblés dans une section de *Divagations* intitulée « Crayonné au théâtre ». En rassemblant une telle variété de formes, Mallarmé souligne qu'il conçoit le théâtre au-delà du drame : il passe ainsi « d'un théâtre textocentré à une théâtralité plus large, non aristotélicienne, ouverte sur les formes scéniques, et en grande partie *en chantier*³ ». Les conséquences de ce « chantier » sont majeures en ce qui concerne les croisements entre théâtre et poésie – qui sont au cœur de notre recherche :

¹ Diana Schiau Botea, *ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 12.

³ Alice Folco, *Dramaturgie de Mallarmé, op. cit.*, p. 11.

Inclure le théâtre dans la Littérature ne signifie pas en effet *écrire des drames versifiés*, loin de là ; il va s'agir d'inventer les moyens nouveaux de rendre le texte et la scène véritablement poétiques, c'est-à-dire suggestifs¹.

Réfléchir aux interactions entre théâtre et poésie ne consiste donc pas pour Mallarmé à versifier le drame, ce qui est cohérent avec son texte « Crise de vers ». Cela traduit une conception du théâtre qui propose non seulement d'articuler texte et scène, mais aussi d'inventer des manières de les rendre tous deux « véritablement poétiques ». Par cette inclusion du théâtre dans sa recherche poétique, Mallarmé est conduit à opérer « trois repositionnements théoriques² » :

[...] premièrement, l'abandon de la catégorie littéraire du drame au profit du genre *théâtre* (dès lors que ce dernier est pensé en fonction de son mode de production et de réception – lecture et représentation – plutôt qu'à partir de la structure du texte seulement) ; deuxièmement, la rupture du lien canonique entre théâtre et *mimésis* ; troisièmement, le remplacement d'une définition essentialiste du théâtre par une pensée de la *théâtralité* conçue comme un possible du texte³.

Ces trois conséquences théoriques ont connu une large postérité au long du XX^e siècle et en ce début de XXI^e siècle, ce que cette recherche précisera dans son développement. Les repositionnements pointés par Alice Folco font nettement écho à l'intermédialité. Abandonner « la catégorie littéraire du drame au profit du genre *théâtre* » montre bien comment le théâtre est abordé dans son intermédialité, c'est-à-dire dans sa double réalisation littéraire et scénique, mais aussi dans la variété des sociomédialités qu'il offre compte tenu de « son mode de production et de réception ». De plus, la défaite du rapport « canonique » entre théâtre et *mimésis* offre une liberté certaine pour repenser la fonction de présentation qu'assume le théâtre. Cela permet une conscience plus accrue des médiations qui sont établies pour élaborer des représentations mimétiques au théâtre. Enfin, l'intermédialité déconstruit nettement toute définition essentialiste des arts comme des médias, ce qui recoupe la façon dont Mallarmé remplace une théâtralité conçue comme essence du théâtre par une définition s'apparentant au devenir scénique précisé par Jean-Pierre Sarrazac. Autrement dit, la théâtralité est « un possible du texte » qui s'inscrit dans une constellation de potentialités scéniques qui sont proposées par le texte, mais ne sont pas forcément actualisées dans une mise en scène particulière.

¹ *Idem.*

² *Ibid.*, p. 10.

³ *Idem.*

Les lignes de force intermédiales qui traversent ces trois pans de l'œuvre mallarméenne permettent donc de souligner comment l'espace textuel et l'espace théâtral sont respectivement et conjointement investis de façon intermédiaire par le poète. Ces lignes de force invitent aussi à considérer de nouveaux processus de réception, autrement dit, d'autres sociomédialités. Ses conceptions résolument intermédiales ainsi que sa pensée dramaturgique du théâtre à la fin du XIX^e siècle font de la poétique mallarméenne un point de départ tout à fait intéressant pour notre analyse des relations entre théâtre et poésie. Dans quelle mesure l'intermédialité permet-elle de préciser les dynamiques entre ces deux arts tout au long du XX^e siècle ?

Plusieurs monographies ont problématisé les croisements entre théâtre et poésie selon une approche littéraire, comme par exemple les recherches de Nathalie Macé menées sur le théâtre de Paul Claudel, œuvre dramatique fortement nourrie de poésie¹. De plus, Marianne Bouchardon a établi une histoire littéraire des relations entre poésie et théâtre, qui postule la création d'un « intergenre² » entre la fin du XIX^e siècle et les années 1980. Toutefois, ces recherches se concentrent principalement sur le texte théâtral et son auteur, faisant fi la plupart du temps des conséquences scéniques induites par ce théâtre qui serait poétisé.

Dans cette première partie, nous proposerons un dépassement de telles approches littéraires fondées sur les genres et sur leurs « éclatements³ ». Pour ce faire, nous situerons nos analyses à l'articulation du texte théâtral et de la scène et privilégierons les relations intermédiales qui fondent littérature théâtrale et création scénique et que toutes deux mettent en action. Alors que les approches littéraires se centrent quasi exclusivement sur le texte de théâtre, l'intermédialité permet d'embrasser l'étude du texte et de la scène théâtrale. De plus, à la fixation certaine que suscite la codification générique, l'intermédialité oppose la saisie dynamique de transformations nombreuses. Il s'agit donc d'accorder dans l'analyse théorique la place majeure que les médialités et leurs processus occupent en fait dans les pratiques artistiques. À compter de la fin du XIX^e siècle – l'exemple mallarméen est éloquent –, poésie et théâtre mettent bien en jeu des supports matériels pour inventer de nouvelles expériences. Nous prêterons attention à ces processus en nous intéressant particulièrement aux dimensions intermédiales de propositions théâtrales qui sont travaillées

¹ Voir Nathalie Macé, *Le Pays à l'envers de l'endroit : Mise(s) en scène du poète et de l'art poétique dans le théâtre de Paul Claudel*, Paris, Champion, collection « Littérature de Notre Siècle », n° 26, 2005.

² Marianne Bouchardon, *Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*, *op. cit.*

³ Voir Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

par des logiques poétiques. L'étude de telles dynamiques intermédiales promet de préciser les enjeux de leurs relations interartistiques autrement que par le seul critère générique. Il s'agit d'explorations traversières, dans la mesure où elles mettent en mouvement les relations entre les médias de la poésie et du théâtre, mais aussi où elles parcourent tant la littérature théâtrale que la création scénique.

Dans le premier chapitre de cette partie, seront donc spécifiées les dimensions intermédiales du théâtre et de la poésie au long du XX^e siècle, tandis que le second chapitre formulera une proposition généalogique de ces relations intermédiales. Nous nous fonderons sur les recherches menées au théâtre par des créateurs aux pratiques foncièrement intermédiales.

Chapitre I

**« Poésies de théâtre » au XX^e siècle :
mettre les médias dans tous leurs états**

Emprunter à Cocteau l'expression « poésie de théâtre¹ » permet de désigner des œuvres théâtrales – à savoir littéraires et scéniques – dans lesquelles la poésie ne constitue pas une couleur apposée, une tonalité ajoutée ni même un genre importé. La formule coctalienne témoigne d'un entrelacs serré qui n'équivaut pas pour autant à une fusion : l'hybridité y maintient en effet les hétérogénéités rassemblées, à l'instar du mot-composé forgé par Marianne Bouchardon : « Théâtre-Poésie² ». D'ailleurs, Cocteau conçoit également la « poésie de cinéma » ou encore « la poésie de roman », soulignant ainsi comment la poésie travaille de façon intriquée ces diverses formes artistiques. Elle y instille ses logiques et ses modalités au point qu'elles ne peuvent être dissociées de l'art ou du genre littéraire qu'elles investissent : aussi la poésie est-elle capable de s'immiscer partout, de se développer dans n'importe quel art et n'importe quel média. Dans le sillon de Cocteau, il s'agit de délaissier une hybridité entre théâtre et poésie qui subordonnerait³ en fait l'un à l'autre – le théâtre à la poésie ou inversement – et dont rendent finalement compte les nombreuses dénominations existantes, qu'il s'agisse du « théâtre poétique », du « drame poétique », voire du « poème dramatique ». Pour ce faire, les interactions et les résistances entre théâtre et poésie au cours du XX^e siècle seront abordées à travers le prisme de l'intermédialité.

Selon notre hypothèse, cette « poésie de théâtre⁴ » se déploie en effet dans des dynamiques intermédiales. En montrant comment les croisements entre poésie et théâtre se fondent de façon patente et processuelle sur les médias mis en jeu, cette recherche entend enrichir les études littéraires qui ont été menées sur les « limites non-frontières⁵ » entre théâtre et poésie. Comme le précise Jean-Marc Larrue, l'intermédialité ne se limite pas à la révolution numérique : « [c]ontrairement à ce que les circonstances originelles de l'intermédialité auraient pu suggérer – le choc des nouveaux médias (numériques), [elle] est

¹ Jean Cocteau, « Préface de 1922 », in *Antigone, Les Mariés de la Tour Eiffel*, Paris, Gallimard, 1948, p. 67. Nous revenons plus longuement sur cette formule dans certaines analyses du second chapitre de cette partie.

² Voir Marianne Bouchardon, *Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*, op. cit.. À cette expression, nous préférons la formule coctalienne en ce qu'elle souligne bien comment le théâtre constitue le point de départ de nos hypothèses et de nos analyses.

³ Ce modèle interartiel – où un art est subordonné à un autre – est par exemple développé par Walter Moser dans son article intitulé : « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in Froger Marion, Müller Jürgen E. (dir.), *Intermédialité et socialité : Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, 2007, p. 69-92.

⁴ Nous n'employons pas seulement cette formule au sens où l'entend Cocteau, mais d'une façon plus large pour désigner notre objet d'étude.

⁵ *Idem.*

transhistorique¹ ». Les « nouveaux médias » ont surtout mis en valeur des phénomènes qui passaient pour invisibles, ce qu'explique ainsi Jean-Marc Larrue :

[...] c'est grâce à leur remarquable puissance transformationnelle et à la rapidité de leur action que les nouvelles technologies ont rendu tout cela immédiatement perceptible, permettant de voir des mouvements qui, il n'y a pas si longtemps passaient inaperçus ou, pour reprendre les termes de Méchoulan, passaient pour de l'immobilité. En fait, les technologies numériques ont servi de révélateur à une dynamique intermédiaire aussi ancienne que les médias eux-mêmes. Et ce n'est évidemment pas un hasard si ces bouleversements débutent à peu près au moment où les études théâtrales migrent à l'extérieur du champ des études littéraires où elles se sentent trop à l'étroit parce que, justement, la théâtralité et la performativité n'y sont pas suffisamment prises en compte².

Cette coïncidence entre le développement théorique de l'intermédialité et le glissement des études théâtrales hors du champ des études littéraires est tout à fait intéressante pour notre étude des « poésies de théâtre ».

Cette concomitance est d'autant plus pertinente qu'à la même période, la poésie tend en partie à s'émanciper du livre, jugé appauvrissant par les pratiques restrictives qu'il impose : elle développe sa performativité au-delà du format livresque, s'ouvre à d'autres champs et explore d'autres médias. Dès les années 1960, les vocables inventés par les poètes se multiplient en France par exemple : Jean-Jacques Lebel parle de « poésie directe³ » pour ses happenings, Bernard Heidsieck de « poésie-action », Julien Blaine de « poésie en chair & en os », tandis que Robert Filliou ou encore Serge Pey revendiquent une « poésie d'action ». Cette tension vers l'oralisation de la poésie et ce désir d'incarnation proviennent de façon déterminante non seulement des performances avant-gardistes (du futurisme, du dadaïsme, de l'ultra-lettrisme ou encore de la poésie sonore), mais aussi de l'influence de la poésie américaine et de la pratique anglo-saxonne de la parole performée, qui s'avèrent à différents degrés majeures pour les poètes français. En ne limitant pas la poésie au livre, ces formes la proposent en partage dans des configurations intermédiaires particulièrement performatives, qui recourent au sonore, au visuel ou encore au numérique.

Compléter les recherches littéraires sur les relations entre théâtre et poésie par une approche intermédiaire suppose avant tout de considérer que « d'un point de vue intermédial

¹ Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, Médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », art. cit. , p. 179. L'histoire de l'intermédialité est abordée plus en détails dans les pages suivantes.

² *Idem*.

³ Jean-Jacques Lebel, *Poésie directe : des Happenings à Polyphonix*, Paris, Opus International Édition, 1994.

et *stricto sensu*, les arts sont des médias¹ ». D'ailleurs, les premiers intermédialistes ont souligné que les arts « sont même les plus anciens médias² ». Si l'intermédialité est transhistorique, les arts y occupent une place privilégiée pour l'observer, comme le souligne Kati Röttger à propos d'une « représentation théâtrale [qui] comme événement intermédial dégage et met en scène les perspectives sur les médias qu'elle dévoile³ ». De façon générale, les arts sont en effet des vecteurs privilégiés et « probants » pour saisir les modalités de présence de cette dernière, ce que rappelle Jean-Marc Larrue :

Selon certains chercheurs, tel Peter Boenisch, les processus intermédiaux sont présents dès l'invention de l'alphabet et les théoriciens de l'interartialité (Walter Moser, Claus Clüver) voient dans les relations complexes et constantes entre les pratiques artistiques depuis l'antiquité des modèles probants de dynamique intermédiaire⁴.

Précisons que les dynamiques interartiales⁵ seront analysées à la lumière des processus intermédiaux, ce qui ne postule pas une essentialisation des relations artistiques.

De plus, si les poésies de théâtre que nous allons analyser se fondent sur les médias⁶ et valorisent des dynamiques intermédiales, elles contribuent aussi nettement à remettre en question une conception classique du média, selon laquelle il s'agit d'une « entité discrète, entendons par là identifiable, isolable et relativement stable et autonome – à l'image des grands médias électriques (radio, télévision, cinéma) qui dominaient l'époque⁷ », soit dans les années 1960 où Dick Higgins a forgé la notion d'intermédia, précédemment analysée. Aussi, selon cette conception, les médias étaient : « [p]erçus comme des monades, [ils] étaient définis en fonction de leur action sur le réel ou en fonction de leur structure et de leur mode de fonctionnement⁸ ». Cette définition d'un média-monade a été largement contestée par l'approche intermédiaire des *Medienwissenschaften* (sciences médiatiques) dans les années 1980 :

¹ Jean-Marc Larrue, « Introduction », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, op. cit. , p. 14. Selon Lars Elleström, les arts relèvent des « médias qualifiés ». Voir Lars Elleström, « The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations », in Lars Elleström (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 11- 48.

² Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, op. cit. p. 27.

³ Kati Röttger, « Questionner l'"entre" » : une approche méthodologique pour l'analyse de la performance intermédiaire », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, op. cit. , p. 125-126.

⁴ *Idem*.

⁵ Voir Moser Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in Froger Marion, Müller Jürgen E. (dir.), *Intermédialité et société : Histoire et géographie d'un concept*, op. cit. .

⁶ Nous renvoyons par exemple à la dizaine de mentions du « médium » et des « médias » qui ponctuent l'« Avant-Propos » que signent Brigitte Denker-Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre pour l'ouvrage collectif qu'ils ont dirigé : *Poésie en scène*, op. cit. .

⁷ Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation », in Jean-Marc Larrue (dir.), *ibid.*, p. 29.

⁸ *Idem*.

La notion d'intermédialité était basée sur la conviction qu'il n'y a pas de média pur et que, d'une part, tout média intègre des structures, des processus, des principes, des concepts, des questionnements issus d'autres médias apparus au cours des médias en Occident, et, d'autre part, tout média joue avec ces éléments¹.

Le glissement est net : d'une spécificité médiale, fondée notamment sur la pureté du média, on passe à une approche dynamique et complexe des intrications et des processus qui relient les médias entre eux², au point de dépasser une conception délimitée et traditionnelle du média³.

Les « poésies de théâtre » vont d'ailleurs jusqu'à mettre les médias qui les composent et les traversent dans tous leurs états, puisqu'elles les placent dans une agitation telle que les médias ne prennent pas la forme d'un état spécifique qui constituerait une forme de référence. En fait, cette agitation intermédiaire qui parcourt selon notre hypothèse le XX^e siècle et le début du XXI^e siècle provient d'une conjonction de plusieurs facteurs en ce qui concerne les relations nouées entre théâtre et poésie. Une telle dynamique intermédiaire est favorisée par les révolutions modernes poétiques et théâtrales précédemment développées, par la recherche de pratiques artistiques qui créent d'autres sociomédialités⁴ et qui construisent ainsi une relation avec les œuvres qui est politiquement différente, que ce soit dans le champ de la poésie comme dans celui du théâtre. De plus, le XX^e siècle est jalonné par l'apparition de médias importants, qui modifient les relations intermédiales entre théâtre et poésie, par leurs positions, leurs diffusions, voire leurs possibles dominations. La photographie, le cinéma, la radio, la télévision, Internet et les dites « nouvelles » technologies reconfigurent en quelque sorte les relations entre poésie et théâtre, qui, tout en leur étant ouverts, se redéfinissent aux contacts de leurs processus, de leurs sociomédialités ou encore de leurs régimes de représentation.

¹ Jürgen E. Müller, *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, Modus Publikationen, 1996, p. 70. (La traduction est de Jean-Marc Larrue, in *Théâtre et intermédialité*, op. cit., p. 31.)

² Sur ce point, mon approche intermédiaire est différente de celle qu'a développée Caroline Surmann dans son ouvrage *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau : Intermédialité et esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2012. La chercheuse souligne en effet comment le théâtre « impurifié » la matière cinématographique, c'est-à-dire qu'elle souligne la corruption de la pureté médiale.

³ Jean-Marc Larrue propose cette périodisation de l'intermédialité : « On peut ainsi dégager deux périodes de l'histoire relativement jeune de l'intermédialité. La période médiatique et la période postmédiatique. La première se construit sur une idée traditionnelle du média, la seconde s'en dégage ». Nous y revenons dans ce chapitre. (Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, op. cit., p. 28 et sq.).

⁴ Concept développé par Silvestra Mariniello et Jean-Marc Larrue, les sociomédialités désignent les socialités qui sont définies par les pratiques et les usages précis d'un ou de plusieurs médias : elles sont en constante mutation. Voir Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », art. cit., p. 174-206.

Dans ce chapitre, nous verrons ce que l'intermédialité souligne de la poésie et du théâtre au XX^e siècle, ce qui permettra de saisir ultérieurement les enjeux esthétiques des « poésies de théâtre » à cette même période. De plus, il s'agira de montrer comment les dynamiques intermédiales à l'œuvre dans ces formes artistiques invitent à réfléchir à une intermédialité « postmédiatique¹ ».

¹ Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », *idem*.

1.1. Médiologie, médiopoétique : limites de deux approches du médium

Pour cette recherche sur les poésies de théâtre, nous avons choisi l'intermédialité considérée comme « axe de pertinence¹ ». Dans la mesure où d'autres approches prenant en compte le médium ont été développées en France dans les trente dernières années, nous souhaitons préciser brièvement pourquoi nous n'avons pas préféré leurs postulats respectifs et communs.

Dans quelle mesure l'intermédialité diffère-t-elle de la médiologie² fondée par Régis Debray dans les années 1980 et de la médiopoétique³ théorisée par Jean-Pierre Bobillot dans une filiation explicitée avec la médiologie ? Ces trois approches disciplinaires⁴ portent une attention particulière aux relations plus ou moins dynamiques qui existent entre des configurations techniques et des modes de croyance, de pensée et d'organisation. Toutefois, elles se distinguent par un certain nombre de leurs postulats, par leurs méthodologies, par les objets d'étude qu'elles embrassent et par la manière dont elles considèrent le médium et les médias.

Commençons par la médiologie, fondée par Régis Debray, autour de deux principes liminaires. D'une part, elle s'inscrit dans le refus de tout clivage entre des structures techniques et des courants intellectuels, autrement dit, il s'agit de bien traiter les liens entre dispositif technique et activité symbolique. D'autre part, la médiologie vise à « décrire vraiment l'épaisseur matérielle et signifiante de l'ensemble complexe qu'on nomme média : supports, dispositifs, circuits, milieux, etc. ⁵ ». Aussi l'attention portée aux médias se trouve-t-elle d'emblée corrélée à leur interprétation, voire elle lui est fermement subordonnée. Yves Jeanneret explique ainsi ce néologisme forgé par Debray pour désigner cette sorte de discipline :

¹ Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », art. cit. , p. 178.

² Ce néologisme est apparu dans Régis Debray, *Le Pouvoir intellectuel en France*, Paris, Éditions Ramsay, 1979. Voir aussi l'ouvrage *Cours de médiologie générale* paru en 1991, ainsi que les revues *Cahiers de médiologie* et *MediuM*. Le site « Médiologie » complète toutes ces parutions. Voir [En ligne], <http://mediologie.org/> (lien vérifié le 13/08/2014).

³ Voir Jean-Pierre Bobillot, « Naissance d'une notion : la médiopoétique », in Nadja Cohen *et al.* (dir.), *Poésie et Médias : XX^e- XXI^e siècle*, op. cit. , p. 155-173.

⁴ Pour diverses raisons, ces approches semblent en effet résister, voire échapper à une structuration disciplinaire au sens strict, comme le développement qui suit l'explique en partie.

⁵ Yves Jeanneret, « La médiologie de Régis Debray », in *Communication et langages*, n°104, 2^{ème} trimestre 1995, p. 5.

La médiologie n'est donc pas une science des médias, c'est un effort pour mettre en relation tout ce qui concourt effectivement à faire culture, avec une attention, précise mais non exclusive, aux dispositifs matériels de diffusion¹.

Or cette perspective herméneutique de la médiologie qui est l'étude de « tout ce qui concourt effectivement à faire culture » est, selon Éric Méchoulan, un des principaux points de divergence entre la médiologie et l'intermédialité. Ce qu'il développe ainsi :

D'une part, les intermédialités renvoient à des modestes configurations historiques, par définition variables et singulières, et non à une science des médiations, dont le fréquent souci du détail significatif n'a d'égal que les vastes classements aux synthèses, utiles certes, mais très rapides. D'autre part, héritant volontiers de l'histoire des mentalités (tout en produisant une archéologie de la vitesse plutôt qu'une histoire de la lenteur), et plus généralement d'un modèle herméneutique, la médiologie cherche sous les effets de surface l'être caché des profondeurs. [...] Alors que c'est *immédiatement* et par des effets latéraux que se nouent et se contractent les intermédialités dans une situation. L'intermédialité est une anti-herméneutique².

L'intermédialité a le souci du détail, analysant des « configurations historiques par définition variables et singulières », mais ce détail n'est pas nécessairement « significatif ». En tant qu'« anti-herméneutique », la perspective intermédiaire permet de décrire des processus, sans forcément les interpréter sur un plan symbolique, esthétique ou plus largement culturel, contrairement à la médiologie qui, par l'ampleur de sa logique inductive, s'apparente à une science des médiations³ – ce que Régis Debray affirme en partie en la qualifiant de « méthode d'analyse » ou encore de « mode original de connaissance⁴ ». De plus, l'intermédialité analyse les processus dynamiques à l'œuvre, « *immédiatement* et [dans] des effets latéraux ».

De plus, la médiologie est très attachée à l'une des premières théories intermédiales. La formule « "The Medium is the Message"⁵ » du philosophe canadien Marshall McLuhan

¹ *Ibid.*, p. 6.

² Éric Méchoulan, *D'où viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB Éditeur, 2010, p. 51.

³ Régis Debray glose ainsi le néologisme qu'il a choisi : « Dans *médiologie*, "*médio*" ne dit pas média ni médium mais *médiations*, soit l'ensemble dynamique des procédures et corps intermédiaires qui s'interposent entre une production de signes et une production d'événements. » (in Régis Debray, *Manifestes médiologiques*, Paris, Gallimard, coll. « Hors série Connaissance », 1994, p. 29.)

⁴ Régis Debray, « Qu'est-ce que la médiologie ? », [En ligne] <http://mediologie.org/> (lien vérifié le 13/08/2014). Pour Yves Jeanneret, la médiologie est plus un système philosophique qu'une discipline. Voir Yves Jeanneret, art. cit. , p. 7 : « Plus qu'interdisciplinaire, la médiologie me semble antidisciplinaire – même si Régis Debray appelle à une nouvelle discipline, dont on voit assez bien qu'elle ne saurait être que la sienne. » et p. 16 : « En dépit de la médiologie rêvée, la médiologie écrite est moins l'outil d'un programme de recherches qu'un exercice d'équilibrisme philosophique pour tirer le meilleur parti du paradoxe et de l'aporie. »

⁵ Marshall McLuhan, *Understanding Media : The Extensions of Man*, New York, Mentor, 1964. « The Medium is the Message » (« Le médium, c'est le message ») est le titre du premier chapitre de cet ouvrage célèbre.

est par exemple fréquemment convoquée par Régis Debray¹. Le médium, conçu comme un support prolongeant l'acte humain (« the extensions of man » selon le titre original), change les façons de percevoir, il modifie les manières dont on appréhende le monde, même s'il ne paraît pas délivrer de message apparent. Si cette conception du médium souligne un principe de continuité entre la sensorialité et les pratiques sociales, elle se fonde principalement sur l'individu, sur l'humain agissant et percevant. Ce point de départ se fait au détriment des croisements, hybridations et autres processus que l'intermédialité vise à préciser.

Enfin, la médiologie, comme l'intermédialité, a bien une affinité particulière avec les arts, qui « mettent à la fête culturelle les médiations techniques ». L'art est en effet le « domaine où le partage médium/message ou technique/symbolique est le plus incertain² ». Cela explique pourquoi Jean-Pierre Bobillot, spécialiste français de la poésie sonore et de la « poésie action », a développé la notion de médiopoétique dans le sillon de la méthode d'analyse de Debray. Afin de préciser ces développements poétiques nourris de médias, il propose par cette méthode d'analyse « aussi bien *une approche médiologique du poème* (et de la poésie) qu'*une poétique du médium* – ou appliquée au médium³ ». Pour Bobillot, le médium désigne un outil de communication conçu d'un point de vue technique ou physique, comme la voix, ou le magnétophone, tandis que les médias – sous l'influence du terme anglais « media » – caractérisent les agents qui rendent possibles une communication sociale, comme une maison d'édition, une radio, un journal. Si cette notion et ses approches peuvent paraître intéressantes au premier abord pour notre réflexion sur les « poésies de théâtre », elles n'ont pas été retenues compte tenu de leur lien inextricable à la médiologie et surtout de leur fort degré de spécialisation, qui va à l'encontre des explorations transversières entre les arts dont nous avons l'intuition. Abondant dans le sens des présupposés qui fondent la médiopoétique et de ses méthodes, Florian Mahot Boudias commente ainsi son nom-même :

[...] un tel mot ne clôture-t-il pas tout seul son propre pré carré ? L'invention d'une telle notion ne contribue-t-elle pas à accentuer la parcellisation jargonante des études littéraires ? Sans sacrifier la complexité, il suffirait peut-être de rappeler

¹ Voir par exemple la mention explicite de Régis Debray, *op. cit.*, p. 62-63 : « dans les arts plastiques comme en poésie (là où le mot, disait Hugo, "est la chair de l'idée"), tout ce qui touche aux matériaux, formats, couleurs, supports, cadres, espacements, lieux, etc. , n'est pas en aval mais en amont de l'idée. "L'intendance" précède, car *le message est indétachable du médium* ». C'est l'auteur qui souligne.

² Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier cycle », 2000, p. 61-62.

³ Jean-Pierre Bobillot, « Poésie sonore & médiopoétique », in *French Forum*, University of Nebraska Press, Volume 37, Numbers 1-2, Winter/Spring 2012, p. 25.

qu'une poétique digne de ce nom doit toujours prendre en compte les *media* de la création et de la réception¹.

Pour le chercheur, cette dénomination « jargonante » spécifie en fait une démarche qui devrait être au cœur de toute poétique, une forme d'exigence de l'analyse qui devrait prendre en compte les « *media* » du côté « de la création et de la réception ». Prônant l'ouverture de cette notion à toutes les études littéraires, Florian Mahot Boudias suggère par là-même que les « *media* » soient entendus de façon plus large.

La médiologie et la médiopoétique constituent donc deux approches du médium qui nous paraissent limitées par rapport à l'intermédialité pour aborder les poésies de théâtre tout au long du XX^e siècle. En effet, la perspective herméneutique et le fondement McLuhanien de la médiologie semblent finalement plus centrés sur un médium signifiant considéré comme une extension de l'homme. De plus, même si la médiologie a la capacité de traverser plusieurs champs de savoir et plusieurs pratiques artistiques, il demeure délicat de se l'approprier comme discipline. Quant à la médiopoétique élaborée par Jean-Pierre Bobillot, elle relève d'une hyperspécialisation qui renseigne nettement certaines formes de poésie, mais ne favorise pas les explorations transversières que sont les poésies de théâtre. Or, l'intermédialité que nous allons désormais spécifier, permet de penser les médias en considérant leurs relations et leurs processus dynamiques. Champ disciplinaire vaste et protéiforme compte tenu de la variété de ses objets d'étude et de la diversité de ses tendances, l'intermédialité devrait permettre d'analyser en détail les « poésies de théâtre », notamment parce qu'elle considère le théâtre comme un « média de médias² ». Cela offrira en retour un éclairage critique sur l'intermédialité.

¹ Florian Mahot Boudias, « Poésie & médias aux XX^e et XXI^e siècles », *Acta fabula*, vol. 13, n° 9, Notes de lecture, novembre-décembre 2012, [En ligne] <http://www.fabula.org/revue/document7328.php>, (lien vérifié le 12/07/2015).

² Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation », art. cit. , p. 41.

1.2. Poésie, théâtre : deux hypermédias spécifiques

Qualifions plus précisément théâtre et poésie en termes intermédiaux. « Pratique intermédiaire par excellence dans la mesure où il est lui-même fait de médias interagissant les uns avec les autres – la musique, la scénographie, les pratiques plastiques, la danse et la gestuelle, la dramaturgie, etc¹. », le théâtre paraît excéder les limites et les propriétés du média compte tenu de sa faculté à intégrer en son sein d'autres processus, d'autres pratiques, d'autres médias et d'autres arts. Le chercheur néerlandais Chiel Kattenbelt précise à ce propos que « Theatre is the only art capable of incorporating all other arts [and media] without being dependent on one of these in order to be theatre² ». C'est cette capacité même à « incorporer tous les médias à son espace performatif³ », sans perdre non plus les fondements de cet espace, sans être dépendant de ces incorporations d'éléments hétérogènes, qui fait du théâtre un hypermédia⁴. L'hypermédia est donc une sorte de supra-média « fédérateur » et non « assimilateur ou transformateur⁵ », c'est-à-dire qu'il associe plusieurs médialités, mais il ne les intègre pas. L'hypermédia conserve les hétérogénéités qu'il rassemble, il « préserve la médialité de chaque média participant⁶ », de même que les « poésies de théâtre » précédemment précisées maintiennent les arts qu'elles associent. En tant qu'hypermédia, le théâtre constitue un lieu privilégié pour observer des processus intermédiaux.

Selon notre hypothèse, la poésie est également un hypermédia. Alors que l'histoire du théâtre et, plus récemment, les Études théâtrales se sont intéressées aux dimensions spatiales, physiques et interartistiques du théâtre, soit à sa qualité d'hypermédia, la poésie n'a majoritairement pas été considérée ni même analysée ainsi par les Études littéraires⁷. C'est surtout la composante écrite de la poésie qui a été étudiée, ce qui tient sans doute à la

¹ Jean-Marc Larrue, *ibid.*, p. 40.

² Chiel Kattenbelt, « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality », in Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Themes in Theatre », p. 32. « Le théâtre est le seul art capable d'incorporer tous les autres arts [et tous les autres médias] sans être dépendant d'aucun d'eux pour faire théâtre ». (Nous traduisons).

³ Chiel Kattenbelt, art. cit., p. 37. (La traduction est de Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation », art. cit., p. 41).

⁴ Tout comme Jean-Marc Larrue, nous choisissons de traduire l'« hypermedium » que mentionne Chiel Kattenbelt par « hypermédia » dans un souci de cohérence avec ce que nous avons précisé précédemment : il n'y a pas à proprement parler de médium isolé, mais seulement des médias en interaction. Ce sont précisément ces interactions qui permettent de saisir les médias qu'elles rassemblent.

⁵ Jean-Marc Larrue, *ibid.*, p. 41.

⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁷ Exception faite des travaux de Jean-Pierre Bobillot sur la médiopoétique, ainsi que de l'ouvrage collectif : Nadja Cohen *et al.* (dir.), *Poésie et Médias : XX^e- XXI^e siècle*, *op. cit.*. L'introduction de ce dernier pointe les trois chantiers de recherche ouverts par cette problématique : le premier concerne l'histoire littéraire, le second l'intermédialité, le dernier la circulation sociale des textes et de leurs métamorphoses médiatiques.

prédominance accordée à l'écrit dans l'histoire littéraire – et plus largement dans la culture occidentale. Jusqu'au début du XIX^e siècle, la poésie désignait, rappelons-le, la littérature dans son ensemble, avant que sa signification ne soit restreinte au genre littéraire qu'elle a depuis spécifié – à savoir la poésie lyrique. Pourtant, les auteurs de l'ouvrage *Poésie et médias (XX^e-XXI^e siècle)* affirment :

[...] plus encore que d'autres genres, la poésie est indissociable de ses supports et des modalités de sa médiation. Dans les cultures de l'écrit, la poésie en effet continue d'être oralisée ; l'interaction des deux *media* se complexifie, cependant que leurs potentialités propres tendent progressivement à s'autonomiser. La poésie se caractérise donc par un statut communicationnel hybride, que l'on peut formuler comme une « tension entre l'œil et l'oreille »¹.

La poésie est donc multimédiale, c'est-à-dire qu'elle mobilise de façon transhistorique au moins deux médias qui sont sa partie écrite et sa dimension « oralisée ». Par exemple, au XIX^e siècle, le poète assurait souvent dans des salons des lectures publiques de ses textes. La mise en voix du poème par son auteur a une histoire, dont le cliché romantique du poète, accoudé à la cheminée et lisant à une assemblée plus ou moins confidentielle, n'est qu'une des modalités. Mais ces médias – l'écrit et sa performance orale – sont-ils seulement juxtaposés ? Pas exactement : ces deux « modalités de [l]a médiation² » de la poésie interagissent et se complexifient, ce qui souligne les processus intermédiaires qu'elles suscitent. Ainsi, la poésie crée un espace performatif par ses propres dynamiques intermédiaires, par cette « tension entre l'œil et l'oreille ». Que l'on pense aux travaux de Paul Zumthor sur l'oralité dans la poésie médiévale³, à la « poésie action » qui s'est développée au XX^e siècle et analysée par Jean-Pierre Bobillot, ou encore aux « poésies ready-made » étudiées par Gaëlle Théval, on perçoit bien en effet que la poésie est tout aussi capable que le théâtre d'« incorporer des médias à son espace performatif⁴ ».

C'est principalement cette question de l'espace performatif de la poésie, de ses composantes et dynamiques intermédiaires qui est soit impensée soit sujet à débat, comme nous le verrons. Posons en tout cas que la poésie est un hypermédia qui, dans la mesure où il

¹ Nadja Cohen *et al.*, *ibid.*, p. 16. Soulignons que les auteurs conservent le terme anglais « *media* », que nous avons choisi de traduire dès l'introduction par « média ».

² *Idem.*

³ Voir Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983 ; *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984 ; *La Lettre et la voix. De la « littérature médiévale »*, Paris, Seuil, 1987.

⁴ Chiel Kattenbelt, *idem.*

est peu reconnu institutionnellement, s'apparente en tout cas à une « configuration ouverte et dynamique de transmissions intermédiales¹ ».

Dans quelle mesure théâtre et poésie sont-ils respectivement constitués de processus intermédiaux particulièrement soulignés et actifs tout au long du XX^e siècle ? Constituent-ils des médaillons privilégiés pour considérer les dynamiques intermédiales ? Et en quoi permettent-ils alors de préciser de façon critique l'intermedialité ?

¹ Kati Röttger, « Questionner l'"entre" » : une approche méthodologique pour l'analyse de la performance intermédiaire », art. cit. , p. 121. Par cette formule qu'elle applique au théâtre, Kati Röttger désigne une labilité plus propice à rendre compte de l'intermedialité dans la performance théâtrale, ce qui n'est, à son sens, pas le cas de l'hypermédia défini par Kattenbelt. Nous y revenons dans ce chapitre.

1.2.1 Penser l'intermédialité de la poésie au XX^e siècle

Si pour Hegel, « la poésie est, de tous les arts, le seul qui puisse se passer d'une matérialisation complète¹ », bon nombre de projets poétiques développés à partir de la fin du XIX^e siècle prennent nettement en compte les enjeux de la matérialisation de la poésie. Soulignons d'abord comment les revues poétiques – et littéraires plus largement – ont contribué à favoriser une telle attention portée aux matériaux et à leurs implications dans la création, la production et la diffusion de la poésie. Des années 1870 jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, les revues font particulièrement florès, offrant des espaces expérimentaux par leurs formats, leurs compositions, leur utilisation de la typographie ou encore leurs articulations entre texte et image. Par exemple, la première parution d'*Un coup de dés* de Mallarmé dans *Cosmopolis* est bien à saisir dans ces expérimentations que les revues peuvent encourager. La revue constitue un média, qui se distingue du livre par les caractéristiques de ses espaces dédiés à l'écriture – tant dans l'organisation de ses rubriques que dans la qualité de son papier –, par ses modalités de publication et de diffusion, par les sociomédialités particulières que la revue suscite, voire réclame. Dans la préface à l'édition du *Coup de dés* dans la revue *Cosmopolis*, Mallarmé y fait d'ailleurs référence quand il précise qu'il ne lui « appartient pas [...] dans un Périodique, même valeureux, gracieux et invitant qu'il se montre aux belles libertés, d'agir par trop contrairement à l'usage² ». Si cet « usage » demeure une restriction dans sa démarche, il joue sur sa souplesse, ce qui témoigne de sa conscience d'une sociomédialité propre à la revue, qui décale certains enjeux de l'approche du poème, et partant de sa compréhension. La revue est donc un exemple soulignant que « [l]a dimension du poème, sa discoursivité, sa rhétorique, ne peuvent être dissociées de ses modes de lecture et de ses supports³ ».

Si « [t]out au long de son histoire, et même lorsqu'elle était régie par une stricte définition générique, la poésie a été à la fois dans le livre et hors du livre⁴ », les supports de la poésie se démultiplient nettement pendant le XX^e siècle. Au livre viennent s'ajouter toute une variété de médias, qui sont souvent qualifiés de « nouveaux⁵ », avant de perdre progressivement cette auréole plus ou moins fallacieuse. La poésie sonore, les ciné-poèmes

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel cité par Bernard Dort, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995, p. 250.

² Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* : préface de l'édition *Cosmopolis* », in Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés, op. cit.*, p. 443.

³ Nadja Cohen *et al.*, *ibid.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ Sur la question de l'ontologie de la nouveauté, voir Lisa Gitelman, *Always Already New : Media, History and the Data of Culture*, Cambridge Ma., MIT Press, 2006.

ou encore la poésie numérique (*digital poetry*) appartiennent par exemple à cette extension des médias vecteurs de poésie. Ces médias, par leurs influences et leurs dynamiques, induisent indéniablement des processus intermédiaires. Certes « [l]’histoire du *medium* ne se confond pas avec celle du message, mais elle y intervient, de manière variable et discontinue¹ ». Pour résumer, cette extension des matérialisations de la poésie et l’intensification des zones intermédiaires reconfigurent la création poétique, sa diffusion, c’est-à-dire les institutions qui permettent l’édition, la légitimation et le partage de la poésie, ainsi que sa réception, ses sociomédialités. Aussi les pratiques proposées et engagées par ces formes poétiques sont-elles renouvelées.

Précisons plus avant cette distribution intermédiaire de la poésie qui s’intensifie tout au long du XX^e siècle, en analysant les rôles qu’a joués la conjugaison des recherches poétiques et de l’inflation des médias.

1.2.1.1. Recherches poétiques et multiplication des médias

Au cours du XX^e siècle, la poésie devient un laboratoire particulièrement actif en France et dans le monde entier, comme le montrent les analyses développées par Jacques Donguy dans *Poésies expérimentales*. De nombreuses recherches ont été menées et valorisées, ce qui tient à un changement paradigmatique plus large :

[...] on passe d’un monde copernicien, en science et en littérature, à un siècle qui débute avec la découverte de la théorie de la relativité générale (1916), et où, dans les autres domaines artistiques, la recherche est naturelle et acceptée².

À propos des recherches poétiques, Jacques Donguy souligne le paradoxe apparent :

[...] tous les mouvements d’avant-garde du début du XX^e siècle³, qui, comme le montrent les nombreux catalogues de musée et les livres parus dans les quarante dernières années, constituent la véritable histoire de l’art au XX^e siècle, ont été créés par des poètes⁴.

¹ Nadja Cohen *et al.*, *ibid.*, p. 19. Leur formule fait allusion à la célèbre phrase précitée de Marshall McLuhan : « The medium is the message », c’est-à-dire « Le médium, c’est le message ». Voir Marshall McLuhan, *Understanding Media : The Extensions of Man*, *op. cit.*.

² Jacques Donguy, *Poésies expérimentales : Zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Presses du réel, 2007, p. 7.

³ Voir par exemple la synthèse de Jean Weisgerber, *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle* (1984), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986.

⁴ Jacques Donguy, *idem*. Si les années 1960 marquent l’avènement de la poésie sonore, les interactions entre médias ont été en réalité multipliées dans la création poétique dès le XIX^e siècle.

Prenant pour objet le langage, ces recherches se sont nourries de bien d'autres matières, elles ont travaillé d'autres arts – au point de fortement nourrir l'histoire de l'art – et elles ont aussi joué de bien des médias, dont l'inflation est notable :

Dès les premières années du XX^e siècle, la multiplication rapide des inventions techniques, la naissance des nouveaux arts qui leur sont liés (le cinématographe et la photographie par exemple) et le développement des moyens de diffusion massive (presse, radio, disque, puis télévision et Internet) ont en effet stimulé l'imaginaire, la création et la théorie poétiques. [...] depuis les années 1960, l'interaction des *media* dans la création poétique a montré une fécondité nouvelle¹.

Cette description désigne, sans les présenter ainsi, certaines caractéristiques du média tel que l'intermédialité conçoit et définit ce dernier. En effet, les « inventions techniques » relèvent des matérialités que le média agence, tandis que les arts comme le cinématographe ou la photographie indiquent que le média n'est pas seulement un objet, mais bien un milieu, c'est-à-dire un espace intermédiaire qui est traversé, parcouru de médiations destinées à un usager particulier. Cette définition du média comme milieu s'applique tout autant aux « moyens de diffusion massive » qui sont mentionnés : la radio et la télévision par exemple présentent des composantes matérielles et techniques, elles déploient un milieu qui suscite un usage, appelant un usager spécifique. Bien sûr, l'usage induit par un art et celui qui est proposé par un média de masse ne sont pas similaires et il sera nécessaire de les préciser respectivement. Toutefois, en définissant le média de façon intermédiaire, un mouvement commun apparaît nettement : que les recherches poétiques soient influencées par des médias, qu'elles se fondent sur de « nouveaux arts » ou qu'elles tiennent compte de « moyens de diffusion massive », toujours, elles travaillent dynamiquement les médias et les questionnent aussi.

Souligner ce mouvement commun invite en réalité à se garder de toute interprétation déterministe : si la poésie travaille un média, cela tient non seulement à une conjoncture plus large qui est favorable à cet investissement, mais aussi à ses choix propres, comme l'explique le poète Bernard Heidsieck à propos de la poésie sonore :

Associée à son origine au magnétophone, nouveau médium *possible* et de travail et de communication, elle s'est depuis lors approprié l'ensemble des moyens électroacoustiques, la vidéo et l'ordinateur, *mais tout en sachant aussi, et tout aussi bien, se garder parfaitement et totalement de leur usage*².

¹ Nadja Cohen *et al.*, *ibid.*, p. 19-20.

² Bernard Heidsieck, « Le poème sonore, c'est ça + ça ». Cité et souligné par Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore : Éléments de typologie historique*, Reims, Éditions Le Clou dans le fer, coll. « Éléments », 2009, p. 13.

La multiplication des médias et leurs influences diverses ne viennent donc nullement priver le poète ou l'utilisateur d'une conscience critique et d'une réserve par rapport au(x) média(s) investi(s) par la poésie. De plus, l'hypermédialité de la poésie permet de produire une dimension symbolique, dont le « message », s'il n'est en aucun cas réductible au média, se joue des médias et des dynamiques pragmatiques et techniques qu'ils peuvent susciter¹.

Analysons plus avant comment les recherches poétiques dès la fin du XIX^e siècle ont choisi de tirer parti de la multiplication des médias pour réfléchir sur le langage et dans quelle mesure elles ont ainsi largement étendu le champ des métamorphoses du poème.

1.2.1.2. Poésie et intermédialité : au sein du livre, en sortant du livre

Les recherches poétiques développent des dynamiques franchement intermédiaires au long du XX^e siècle, ce qui se décline en deux tendances principales. D'une part, ces dynamiques permettent d'investir autrement le livre, ce média qui a historiquement été celui qu'a promu la poésie en tant qu'elle est considérée comme genre littéraire dans une culture de l'écrit. D'autre part, l'intermédialité conduit les recherches poétiques vers d'autres médias et les fait alors tendre vers une sortie du livre², qui est plus souvent annoncée et glosée que complètement consommée. Ce mouvement, qui amène la poésie hors du média que son histoire a privilégié, peut donc aussi être appréhendé comme un geste de rupture avec une certaine tradition.

Tout d'abord, bon nombre de recherches poétiques remotivent les matériaux constitutifs de l'écriture et partant, elles ré-explorent l'espace du livre. Ainsi, l'écriture, la langue et le livre sont plus ouvertement travaillés en tant que médias : leur transparence médiale somme toute traditionnelle est remplacée par des matérialités marquantes, qui se distinguent dans la textualité et qui soulignent une densité physique des médias présents. La

¹ Par ces dimensions technique, pragmatique et symbolique, nous renvoyons au dispositif théorisé par l'« École de Toulouse ». Le Chapitre 2 de la seconde partie développe plus avant ce concept.

² Nous renvoyons au colloque intitulé « La Poésie hors le livre » qui s'est déroulé du 16 au 18 octobre 2013 à l'Université Paris-Ouest Nanterre et à l'Université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines [En ligne], http://www.fabula.org/actualites/la-poesie-hors-le-livre_58733.php (lien vérifié le 25/09/2015). Notons qu'aucune communication ne portait sur le théâtre, mais qu'un spectacle était inclus dans le programme de cet événement scientifique. Il s'agissait de *Hors la voix, dans la voix. Les mots et les songes*, spectacle de Germain Roesz et Gaëtan Gromer présenté à la Maison de la poésie de Saint-Quentin le 16 octobre 2013, dans le cadre du festival « Ville en poésie ».

lettre¹, la ponctuation, l'agencement des mots, la typographie, le blanc ou encore la page sont autant d'éléments matériels de l'écriture poétique qui sont mis en avant, qui participent pleinement de l'œuvre. Mentionnons quelques explorations poétiques, pour montrer la fécondité apportée par le soulignement de ces matérialités de l'écriture – les exemples ne visant pas l'exhaustivité et étant choisis pour leur représentativité.

D'une part, la dimension graphique est explorée de façon non figurative, comme dans *Un coup de dés* de Mallarmé. Elle recèle aussi des potentialités figuratives, que les *Calligrammes* d'Apollinaire parus en 1918 développent particulièrement, en articulant l'écriture verlibriste, la spatialisation de la typographie et le dessin que tracent les mots. Les poèmes proposent alors une lecture qui dépend particulièrement de l'articulation entre les vers et ce qu'ils figurent.

D'autre part, les recherches poétiques ont travaillé la dimension graphique de l'écriture, en la mettant en perspective et en la faisant dialoguer avec d'autres systèmes de représentation. Dans son album *Poèmes Vulgos* paru en 2007², Julien Blaine réalise un collage complexe, comme l'explique Gilles Suzanne :

[...] sa poésie tient à sa forme typographique et évite là encore tout recours à l'écriture en tant que dispositif langagier unique. Elle se déploie alors à travers des assemblages intempestifs et imaginaires, de lettres et de couleurs, de caractères et de formes. [...] À chaque page que l'on tourne, un nouvel assemblage brusque l'œil et provoque des émotions qui empêchent toute forme linéaire de lecture. La déformation du matériau scriptural poussant le lecteur à chercher le sens au-delà de l'écriture. Il situe ce déchiffrement, comme on le dit de la lecture en musique, qui est tout à la fois compréhension ontologique de la note, mais également appréhension immanente de ce qu'elle devient dans le mouvement qui l'emporte, sur le seuil du lisible et de l'intelligible. [...] Se départant de l'écriture, sa poésie [...] procède par modulation, c'est pour indiquer qu'il opère par agencements successifs des mots et des formes, des lettres et des matières³.

L'écriture n'est donc pas présente comme « dispositif langagier unique » dans *Poèmes Vulgos*, mais elle constitue surtout une « forme typographique », allant jusqu'à jouer sur « la déformation du matériau scriptural » par le truchement d'assemblages qui renouvellent la lecture « à chaque page ». Aussi les matérialités constitutives de l'écriture sont-elles soulignées pour montrer le devenir de la lecture en faisant évoluer des matérialités diverses, c'est-à-dire des « agencements successifs d[e] mots et d[e] formes, d[e] lettres et d[e]

¹ Le poète et peintre allemand Dada Kurt Schwitters l'affirmait ainsi : « Le mot n'est pas à l'origine, le matériau de la poésie, c'est la lettre¹ » in Kurt Schwitters, *I (manifestes théoriques et poétiques)*, Paris, Ivrea, 1994, p. 34.

² Julien Blaine, *Poèmes Vulgos*, Romainville, Al Dante, 2007.

³ Gilles Suzanne, « Vous avez dit élémentaire... Agencement poétique et dispositif d'écriture à propos de la poésie de Julien Blaine », in *Incertains regards*, n°1, p. 93.

matières ». Soulignons au passage l'analogie avec la lecture en musique, modèle récurrent dès lors que la poésie travaille sur ses propres matériaux.

Enfin, la lettre est aussi un élément privilégié par les recherches poétiques, la plus célèbre et la plus radicale étant le Lettrisme. Mouvement pluridisciplinaire fondé par Isidore Isou¹ à partir de 1946, le Lettrisme a conçu la poésie en travaillant à une réduction à la lettre, dont la conséquence est de viser l'annulation de toute sémantique. La musicalité des lettres et des sons est mise au premier plan. D'ailleurs, ont été créées dans les poèmes lettristes des « lettres nouvelles », qui sont symbolisées par des lettres de l'alphabet grec ancien ou par des chiffres. En outre, elles renvoient à des sons corporels inarticulés, comme des claquements de langue, des râles ou encore des applaudissements. La lettre se trouve alors réinventée : elle constitue une énigme certaine à la lecture tant pour l'œil que pour l'oreille, puisque le lecteur ne partage pas au préalable les conventions qui attribuent par exemple à tel chiffre tel son inarticulé. Par ces « lettres nouvelles/a-alphabétiques », la poésie lettriste conjugue de façon inédite la vue, l'ouïe et le corps. Les matériaux constitutifs de l'écriture sont donc remotivés dans plusieurs explorations poétiques. Le livre se trouve redéfini comme « espace performatif ² » parce que les dimensions sonores, visuelles et physiques du poème sont soulignées et que la lecture proposée relève de rythmes et d'expériences différentes, car elles supposent d'être au moins en partie inventées.

De plus, une large partie des recherches poétiques se développent par le recours à des matériaux et à des médias qui n'ont pas été historiquement constitutifs de l'écriture, soit parce qu'ils sont récemment apparus – par exemple le magnétophone dont l'invention et l'accessibilité sur le marché ont inspiré et permis des expériences de poésie sonore dès 1958 –, soit pour des raisons touchant aux choix des artistes. La scène a fortement été investie par la poésie à partir de la fin du XIX^e siècle. Jusqu'alors, les poètes ne la considéraient pas comme un vecteur privilégié pour leurs œuvres ni comme un média intéressant pour leurs projets artistiques. Toujours est-il que la pratique de la poésie est modifiée et remotivée par ce mouvement de sortie hors de l'espace du livre, qui se joue de divers médias.

¹ Voir Isidore Isou, « Manifeste de la poésie lettriste » (1942), in *Quelques anciens manifestes lettristes et esthapeïristes (1960-1963)*, Paris, Centre de créativité, 1967. Voir la synthèse de Marie-Thérèse Richol-Müller, *Le Lettrisme mouvement d'avant-garde poétique et pictural né en France après la dernière guerre mondiale*, Paris, Éditions de la Fondation Bismuth-Lemaître, 2008.

² Diane Schiau Botea, *Le Texte et le lieu du spectacle de La Plume au Mur : Stéphane Mallarmé parmi les avant-gardes*, op. cit., p. 15. Nous revenons ultérieurement sur cette notion.

Tout d'abord, la poésie sonore s'est appuyée sur la « révolution magnétique » pour ses explorations esthétiques. Si elle vise d'autres supports de production et de reproduction, elle continue toutefois de composer avec le livre, comme l'explique Jean-Pierre Bobillot dans la synthèse qu'il a consacrée à cette recherche :

[...] le livre, la page, l'imprimé ne sont manifestement plus le support le mieux approprié à la publication d'une poésie qui lui aura bientôt substitué le disque (souple, vinyle, CD), la bande-magnétique, la cassette vidéo, voire la vidéo (VHS, CD-Rom, DVD) ; mais le type d'objet le plus courant demeure sans doute le *livre + disque*, dans lequel la partie enregistrée constitue l'œuvre proprement dite tandis que la partie imprimée offre « partitions », commentaires et/ou documents¹.

Cette quête de supports les « mieux appropriés » pour la publication et la diffusion de la poésie sonore montre sa multimédialité : elle prend en effet le plus souvent la forme d'une addition « *livre + disque* », qui traduit une juxtaposition des médias. Cette répartition du contenu sur différents médias relève d'un phénomène de transmédialité². Le disque constitue « l'œuvre proprement dite », tandis que le livre est seulement une partie congrue de l'œuvre, une façon de l'enregistrer partiellement (des « partitions³ »), ou bien un accompagnement l'expliquant, tout au moins l'éclairant (« commentaires et/ou documents »).

Jean-Pierre Bobillot poursuit sa caractérisation de la poésie sonore en précisant son « double mode d'existence et de circulation⁴ » – qui n'est pas sans rappeler le théâtre – :

[...] le mode de divulgation et d'accomplissement qui lui est le plus indispensable et le plus spécifique demeure la *lecture / diffusion / action*, quelles que soient les proportions dans lesquelles chacune des trois composantes est représentée (ou non) dans telle œuvre ou dans telle version, *live* ou enregistrée, d'une œuvre donnée⁵.

Quitter le livre revient à investir d'autres médias, à savoir divers matériaux, différents milieux et des techniques variées. De plus, cette sortie du livre implique de nouvelles médiations et sociomédialités, ce que soulignent bien les trois composantes liées entre elles que désigne « la *lecture / diffusion / action* ». Très souvent, la poésie sonore se caractérise par « la présence sensible du poète proférant – faisant pour ainsi dire retour (lors des lectures publiques) au lieu de s'enfouir toujours plus silencieusement dans la page⁶ ». L'inscription

¹ Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore : Éléments de typologie historique*, op. cit., p. 38.

² Voir Henry Jenkins, *Convergence culture : When old and new media collide*, New York, New York University Press, 2006 ; Henry Jenkins, *La Culture de la convergence : des médias au transmédia*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, Armand Colin/ Institut National de l'Audivisuel, 2013. Nous revenons sur ce concept plus longuement dans le chapitre 2 de cette partie, à propos de la poésie de Cocteau.

³ Rappelons qu'analysant *Poèmes Vulgus* de Julien Blaine, Gilles Suzanne recourt aussi à l'analogie musicale, à l'instar des « partitions » qui sont ici mentionnées. Voir Gilles Suzanne, art. cit..

⁴ Jean-Pierre Bobillot, *idem*.

⁵ *Idem*.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

sonore tient donc à une profération réalisée par le poète en personne, par sa voix mais aussi par son corps, ce que Jean-Pierre Bobillot oppose à son « enfouissement » de plus en plus « silencieu[x] dans la page ». La poésie sonore s'aventure alors dans une zone franchement intermédiaire, puisqu'elle sort en partie du livre pour viser une forme d'incarnation « sensible », ce qui crée des conditions de partage de la poésie différentes. Remarquons qu'il ne s'agit pas de multimédialité, dans la mesure où les médias ne sont pas seulement juxtaposés. La poésie sonore travaille bien de façon intermédiaire puisque le livre et la lecture sont mêlés à la profération assumée par le poète et à un enregistrement semblable ou différent sur un disque. Par ce mélange, c'est une pratique hybride qui apparaît et qui favorise nettement une autre expérience, une nouvelle sociomédialité, comme le souligne Bernard Heidsieck :

[...] le poème, il faut donc le mettre debout [...] le mettre debout, ça ne signifiait pas qu'il fallait absolument le lire debout, bien entendu, on pouvait très bien lire assis ou en marchant ou à genoux comme je l'ai fait ou derrière une table ou sans table, debout cela signifiait qu'on voulait situer le poème dans l'espace face à un public à retrouver puisqu'il n'existait pas, à contacter, à susciter¹.

Le poète précise bien le lien entre le nouvel espace offert au poème ainsi mis « debout » et le public qui est créé par cette situation, précisément « suscit[é] » par cette occasion. À nouvelle pratique intermédiaire, nouvelle forme de médiation.

Outre la poésie sonore, c'est d'ailleurs une grande part de « [l]a poésie [qui] monte sur scène, depuis la fin du XIX^e siècle, au risque de se perdre, parce qu'il lui faut se réinventer² » :

[...] la scène, pour les Hydropathes, pour Dada, pour les poètes performeurs du XX^e siècle, comme Julien Blaine, est d'abord un espace de refus d'une conduite imposée, éthique et politique au moins autant qu'esthétique. C'est ensuite un espace d'exploration et d'extension par emprunts et ajouts de médias jusque-là extérieurs à la pratique poétique. C'est enfin un cadre, un espace découpé, qui non seulement rend visible ce qui s'y joue, mais en fait un phénomène qui vise le sujet. La scène implique l'échange, la réciprocité du regard, que la poésie avait, depuis la pratique collective des salons, délaissés³.

Que la scène soit théâtrale au sens strict ou bien qu'elle soit dressée dans d'autres lieux de partage, comme par exemple le Chat Noir où les Hydropathes se sont fréquemment retrouvés, elle constitue un modèle investi par des recherches poétiques. Cette inscription

¹ Bernard Heidsieck, dans une entrevue qu'il a accordée à Anne-Laure Chamboissier et Philippe Franck, réalisateurs du film *Bernard Heidsieck, la poésie en action* (2013), in Gilles Coudert et Bénédicte Godin (dir.), *Poésie action : Variations sur Bernard Heidsieck*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

² Brigitte Denker-Bercoff et al. (dir.), *Poésie en scène, op. cit.*, p. 11.

³ *Idem.*

dans le monde permet tout à la fois aux poètes de marquer un certain « refus », de mener des « exploration[s] » grâce à d'autres « médias » et d'impliquer un « échange » avec ce public particulier, qui se trouve ainsi constitué en « sujet » et dont le « regard » est sollicité dans une « réciprocité » rare¹.

Tout au long du XX^e siècle, se multiplient les recherches poétiques qui développent des dynamiques intermédiales. Qu'il s'agisse de remotiver les médias constitutifs de la poésie conçue comme genre littéraire, ou bien d'étendre le champ de la poésie grâce à des médias qui lui restaient relativement extérieurs – comme le magnétophone, le disque, ou plus largement la scène –, la poésie se trouve plus nettement précisée en tant que pratique exploratoire qui tend foncièrement à un partage accru avec un public. Ce dernier est appelé par la performativité affichée de la poésie, une performativité accrue dans les formes et médias en jeu.

Si cette voie de recherches intermédiales n'a pas la prétention de subsumer toute la création poétique au XX^e siècle, si elle ne semble pas acquérir de position institutionnelle dominante, force est de constater qu'elle concentre des critiques acerbes, notamment eu égard à sa qualité intermediale. Comment interpréter une telle défiance ? Dans quelle mesure est-elle liée à l'intermedialité de ces recherches poétiques ?

1.2.1.3. Mise en question de l'imaginaire médial de la poésie

L'imaginaire médial désigne, selon notre hypothèse, toutes les représentations concrètes et potentielles qui entourent un média à une époque donnée ou bien à travers plusieurs périodes. Avec l'accélération des découvertes techniques au XX^e siècle et la démultiplication des explorations poétiques intermédiales, la conception de l'imaginaire médial de la poésie a été ébranlée, et en partie redéfinie par des pratiques.

Les hypothèses formulées à l'endroit de la poésie sont nombreuses dans cette inflation des médias, qu'il s'agisse de craintes, d'espoirs ou de fascinations. Par exemple, Paul Valéry « [d]evant l'essor de la radio et des disques, [...] peu avant la Seconde Guerre mondiale, envisageait quant à lui une éventuelle disparition de la littérature écrite au profit

¹ Voir sur ce point Diana Schiau Botea, *Le Texte et le lieu du spectacle de La Plume au Mur : Stéphane Mallarmé parmi les avant-gardes*, op. cit..

d'une "littérature purement orale et auditive"¹ ». Le développement des médias de transmission et de reproduction sonores modifierait alors les médias assurant la création et la diffusion de la littérature. Au début du siècle, Apollinaire allait plus loin encore dans cette logique de substitution en prophétisant que le phonographe et le cinéma seraient les « seules formes d'impression en usage » :

Il eût été étrange qu'à une époque où l'art populaire par excellence, le cinéma, est un livre d'images, les poètes n'eussent pas essayé de composer des images pour les esprits méditatifs et plus raffinés qui ne se contentent point des imaginations grossières des fabricants de films. Ceux-ci se raffineront, et l'on peut prévoir le jour où le phonographe et le cinéma étant devenus les seules formes d'impression en usage, les poètes auront une liberté inconnue jusqu'à présent².

Au-delà du changement de médias annoncé pour la poésie, Apollinaire perçoit dans cette modification la découverte d'« une liberté inconnue jusqu'à présent » pour les poètes à la fois en termes de création et de diffusion, dans la mesure où le cinéma, « art populaire par excellence », peut permettre d'offrir d'autres « imaginations » à des « esprits plus méditatifs et plus raffinés ». Remarquons qu'à la dimension sonore pointée par Valéry s'ajoute la question des images, centrale en poésie et au cinéma, bien qu'elles ne soient *a priori* pas de même nature³. Enfin, au-delà de ses projections qui éclairent tant une part de fantasmes qu'une part d'expériences concrètement menées, on trouve tout un nuancier de positions intermédiaires. Si le poète Pierre Reverdy exprime dans « L'Art du ruisseau⁴ » une méfiance certaine vis-à-vis de l'invention cinématographique, Philippe Ortel montre comment ce dernier « intègre à son écriture de nombreux éléments relevant du dispositif cinématographique qu'il fait pour ainsi dire fonctionner à l'envers⁵ ». Cette inversion opérée révèle bien qu'il s'agit d'une influence active, malgré les réserves spécifiées. Aussi les médias ne laissent-ils pas en général les poètes indifférents. Que ce soit dans leurs

¹ Nadja Cohen *et al.*, *ibid.*, p. 20. Citation de Paul Valéry issu de « Notre destin et les lettres » (1937), dans *Regards sur le monde actuel et autres essais*, 1945, repris dans Paul Valéry, *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1071-1072.

² Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 944.

³ Voir Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 11 : « la poésie qui accorde une importance particulière à la matérialité du signifiant, n'entretient *a priori* que peu de relations avec le cinéma muet, où le langage occupe au contraire une place minimale (dans les cartons) voire inexistante. [...] Dada et ses successeurs instruisaient le procès du langage et tentaient de sortir par divers moyens de la gangue du sens. En outre, d'Apollinaire aux Surréalistes, en passant par Reverdy et les futuristes, la place essentielle conférée aux "images" poétiques peut expliquer l'intérêt porté aux images de cinéma, même si celles-ci ne sont évidemment pas de même nature ».

⁴ Pierre Reverdy, « L'Art du ruisseau » (1933), in *Note éternelle du présent. Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1973, p. 221-227.

⁵ Nadja Cohen *et al.*, *ibid.*, p. 21. Voir Philippe Ortel, « L'envers du cinéma dans la poésie de Pierre Reverdy », in *ibid.*, p. 27-52.

déclarations ou dans leurs œuvres, l'imaginaire médial de la poésie s'avère souvent questionné, voire parfois redéfini.

À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, l'imaginaire médial de la poésie semble être crispé, replié sur la forme écrite, comme le pointe le poète Julien Blaine en précisant les modifications du contexte esthétique auquel pourtant la poésie appartient :

[...] nous sommes au milieu des années 60, et il est tout à fait normal, reconnu, que les jeunes sculpteurs de l'époque du Nouveau Réalisme, grâce notamment à Restany ou à d'autres, ont modifié le langage des arts plastiques, d'Arman à Martial Raysse en passant par Klein ou Spoerri. Et donc, il est tout à fait concevable, tout à fait moderne d'expliquer qu'il y a un changement de dialogue entre l'artiste et son travail, de même qu'entre l'artiste et ses matériaux ou ses matières. Or, il faut savoir que quand tu dis cela sur la poésie dans ces années là, c'est un scandale¹.

La conjoncture critique est intéressante à souligner : les changements de relation entre l'artiste et son œuvre, entre le créateur et « ses matières » sont reconnus dans leur modernité dans les arts plastiques, tandis qu'ils sont jugés scandaleux à propos de la poésie. Gaëlle Théval insiste notamment sur ce point : « [s]i Blaine note ici surtout le décalage [...] entre les arts du point de vue de la reconnaissance institutionnelle, il souligne également de façon très claire la convergence des logiques et des pratiques à l'œuvre à cette époque² ».

De plus, ce décalage des reconnaissances institutionnelles met au jour une forme de « résistance médiatique³ » au sein de la poésie :

Cette résistance est un mécanisme de défense qui se déclenche lorsque des fondements de la médiation sont ou, plus exactement, semblent mis en danger par l'intrusion d'un nouvel élément. Le mécanisme de résistance a pour effet d'empêcher, d'éviter, de retarder l'introduction de ce nouvel élément ou de le rejeter après qu'il se soit introduit⁴.

La pratique intermédiaire de la poésie semble en effet être perçue comme « l'intrusion d'un nouvel élément », quand bien même il s'est déjà introduit. C'est selon nous ce qu'a souligné une polémique qui s'est produite dans les premiers mois de l'année 2010 et qui a opposé les positions défendues respectivement par Jacques Roubaud et Christian Prigent. Le premier signait dans les pages du *Monde diplomatique* un article intitulé « Obstination de la poésie :

¹ Julien Blaine, entretien avec Jacques Donguy, *Poésure et peinture : d'un art, l'autre*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 347.

² Gaëlle Théval, *Les Poésies ready-made, XX^e - XXI^e siècles*, thèse de doctorat dirigée par Anne-Marie Christin, Université Paris VIII, 2011, p. 120.

³ Voir Jean-Marc Larrue, « Sound Reproduction Technique in Theatre: A Case of Mediatic Resistance », in Lynne Kendrick et David Roesner (dir.), *Theatre Noise. The Sound of Performance*, Cambridge, Cambridge Scholars, 2011, p. 14-22.

⁴ Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité, op. cit.*, p. 38.

un art qui résiste à sa dénaturation¹ » ; le second lui répondait dans une tribune intitulée « Vroum-Vroum et Flip-Flap² ».

Dans son article, Jacques Roubaud souligne comment la poésie manque de visibilité dans diverses institutions, que ce soit dans la presse, dans les Salons du livre ou encore dans les œuvres récompensées par des Prix littéraires. Si la responsabilité de cet « effacement³ » extrême est injustement imputée aux poètes, Jacques Roubaud finit quand même par désigner plusieurs coupables derrière lesquels figurent précisément des poètes et des pratiques poétiques : le « VIL (vers libre international) », le « document poétique », le slam et le « vroum-vroum⁴ ». Or ces coupables sont tous liés à un imaginaire médial qui diffère du livre. Par exemple, ce « vroum-vroum », expression péjorative et méprisante s'il est en, précise bien cette différence :

Il s'agit de l'envahissement du champ de la poésie par ce qui a été nommé « poésie de performance » et qui, en étroite collaboration avec les « acteurs culturels » publics ou privés, pris d'une passion dévorante pour le « spectacle vivant », tend à devenir le mode privilégié d'existence de la poésie, excluant l'écrit au profit de l'oralité. On voit ainsi de plus en plus dans les manifestations se déclarant « poétiques », festivals internationaux de poésie par exemple, des « poètes » dont l'activité présentée au public comme poésie consiste à rouler en bas d'un escalier, à déchirer un gros annuaire téléphonique sur scène, à produire, électroniquement aidés, des séquences sonores inouïes et admirables, n'incluant pas un seul mot. Quand la langue est mise à contribution, dans un très grand nombre de cas le dépôt sur la page produit un texte médiocre, comme il arrive à bien des chansons, pop, rock ou pas, si on les prive de musique. Toutes ces productions sont honorables, parfois impressionnantes, parfois, rarement (ce qui n'a rien de surprenant), d'une très grande qualité artistique, mais pourquoi les baptiser « poésie » ? Pourquoi ne pas les nommer musique, gymnastique, air d'opéra, numéro de cirque, sketch, chanson, ballet, strip-tease⁵ ?

Sans analyser dans le détail les raccourcis caricaturaux nourris par la plume polémique⁶, soulignons à quel point la dénomination poétique est problématique. La surenchère de guillemets indique comment ce geste de désignation est sujet à caution.

¹ Jacques Roubaud, « Obstination de la poésie : Un art qui résiste à sa dénaturation », in *Le Monde Diplomatique*, janvier 2010, p. 22-23. Cet article a été complété par un texte de Sébastien Smirou intitulé « Rénovation de la VP », « VP » signifiant la « vraie poésie », paru le 24 janvier 2010 dans « L'Atelier » du site des éditions POL. [En ligne], <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numsscateg=&lg=fr&numbillet=88>, (lien vérifié le 30/06/2015)

² Christian Prigent, « Vroum-Vroum et Flip-Flap », paru le 1^{er} février 2010 dans « L'Atelier » du site des éditions POL. [En ligne], <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numsscateg=&lg=fr&numbillet=91>, (lien vérifié le 30/06/2015)

³ Jacques Roubaud, art. cit., p. 22.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ Nous renvoyons aux analyses que Christian Prigent formule dans sa réponse, bien qu'elles soient aussi polémiques. Voir aussi Jean-Pierre Bobillot, « Les humeurs de M. Roubaud (et autres vrais poètes) », le 23 février 2010. [En ligne], <http://www.sitaudis.fr/Incitations/les-humeurs-de-m-roubaud-et-autres-vrais-poetes.php>, (lien vérifié le 30/06/2015).

Médias et autres formes artistiques sont maintenus à distance de la poésie qui s'obstine selon Jacques Roubaud. « [S]pectacle vivant », performances résumées à des actes grossiers ou encore « chansons » sont qualifiés par ce dernier de dégradations poétiques¹, qui participent d'une stratégie de domination et qui se placent en concurrence avec la poésie qu'il défend, même si elle n'est pas valorisée institutionnellement.

Sous cette grille d'analyse foncièrement axiologique, l'argumentation de Jacques Roubaud se fonde en réalité sur différents médias, sur divers supports matériels et immatériels pour discriminer la poésie de ce qui ne mérite pas d'en porter le nom. En interprétant comme une « dénaturation » la variété intermédiaire à laquelle les recherches poétiques ont pu avoir recours aux XX^e et XXI^e siècles, Jacques Roubaud ne formule rien de moins qu'une définition qui essentialise « le » média de la poésie². Or cela frôle la contradiction, comme le laisse penser sa conception de la poésie qu'il résume ainsi à la fin de sa tribune :

Ce que je viens d'écrire est pour défendre le point de vue suivant : que la poésie a lieu dans une langue, se fait avec des mots ; sans mots pas de poésie ; qu'un poème doit être un objet artistique de langue à quatre dimensions, c'est-à-dire être composé à la fois pour une page, pour une voix, pour une oreille et pour une vision intérieure. La poésie doit *se lire et dire*³.

Les « quatre dimensions » pointées renvoient en effet à des médiations variées et proposent une lecture intermédiaire⁴. Ces médiations montrent que tout lié qu'il soit à « des mots », à « une langue », le poème se réalise à la fois dans sa dimension visuelle, dans la voix qu'il fait résonner, dans l'ouïe qu'il sollicite et dans la « vision intérieure » qu'il provoque.

¹ Remarquons que les formes poétiques qui se fondent sur les médias élaborés par la révolution numérique sont aussi souvent considérées d'emblée comme des dégradations de la poésie au profit de prouesses technologiques. Eduardo Kac précise que la technologie n'est pas l'enjeu principal de ces propositions artistiques : « So, if technology plays a fundamental role in the poetry here documented but is not the central or dominant issue itself, what should be the focus of the reader's attention ? The answer is simple: the poems themselves as verbal/visual/acoustic entities and as cognitive/perceptual/kinesthetic experiences ». « Alors, si la technologie joue un rôle fondamental dans la poésie ici documentée mais n'est pas en soi son enjeu central ou dominant, sur quoi le lecteur devrait-il concentrer son attention ? La réponse est simple : sur les poèmes eux-mêmes en tant qu'entités verbales/visuelles/acoustiques et expériences cognitives/perceptives/kinesthésiques ». (Nous traduisons). (Eduardo Kac, *Media Poetry : an International Anthology* (1996), Bristol/Chicago, Intellect Books, 2007, p. 8.)

² D'ailleurs, sa réflexion distingue plus ou moins explicitement la « vraie poésie » de la fausse, ce que reprend Sébastien Smirou dans son article « Rénovation de la VP », qui prolonge la tribune « Obstination de la poésie » signée par Jacques Roubaud.

³ Jacques Roubaud, art. cit. , p. 22.

⁴ Ces quatre dimensions renvoient exactement à l'expression de McLuhan : « Verbi-voco-visual Explorations » qui est le titre d'un de ses essais. Voir Marshall McLuhan, *Verbi-Voco-Visual Explorations*, New York, Ultramarine Publishing Company, 1967.

Les enjeux que synthétise Jacques Roubaud sont en ce sens semblables aux questions centrales de la poésie dont Christian Prigent dresse la liste dans « Vroum-vroum et Flip-Flap » : la voix, « incarnée dans le travail sonore, rythmique, respiratoire – mais aussi bien dans sa négation programmée » ; « l'énigme du corps » ; les façons dont, « via une voix », ce corps s'incarne « dans une langue » ; et le traitement artistique de cette « incarnation ». Toutefois, Christian Prigent ne définit pas la poésie par une essentialisation médiale, mais par sa capacité à faire travailler ensemble des altérités :

[...] c'est une affaire d'étrangéité des corps, de contamination par des modes d'expression contigus (musique, arts plastiques), de créolisation potentielle de la langue – en somme d'affrontement du lieu identitaire à des effets d'altérité. [...] La poésie : des mots. Soit. Tout part de là. Tout y revient. Sans doute. Sauf qu'on peut (sans délirer) considérer aussi que, dans ce parcours, quelque chose d'autre est impliqué : quelque chose qui vient comme altérité, justement. [...] l'organisation symbolique comme structuration et expansion du nommable, secrète l'intuition qu'il y a de l'innommable et assigne à la littérature la tâche non pas de nommer cet innommable mais de maintenir dans la clôture du nommé une ouverture innommable¹ [...]

L'« affrontement du lieu identitaire à des effets d'altérité » se produit notamment dans un espace intermédiaire, qui permet des « contamination[s] » artistiques, une « étrangéité » des corps ou encore une « créolisation potentielle de la langue ». Toujours est-il que cette polarisation de l'espace laisse possible la venue de quelque altérité. Christian Prigent n'oppose donc pas au travail sur la langue une performance qui ne travaillerait pas les mots, mais il précise comment d'autres modes d'expression – parmi lesquels la performance que Jacques Roubaud nomme « vroum-vroum » – peuvent offrir ces « effets d'altérité ». En ce sens, cette diversité intermédiaire est pour Christian Prigent une des possibilités de « maintenir dans la clôture du nommé une ouverture innommable ».

Cette polémique n'est pas la première en France à refuser le statut de poésie aux œuvres et aux recherches qui portent notamment sur différents médias depuis la fin du XIX^e siècle. Être ou n'être pas poésie ? La question réside en fait dans la manière de lier l'essence de la poésie au média par lequel elle est créée. Définir exclusivement la poésie comme une langue écrite dans un livre publié relève d'une résistance médiatique, qui restreint les modalités possibles de cet art. En revanche, penser l'intermédialité de la poésie au XX^e siècle permet de montrer en quoi l'essentialisme médiatique de la poésie n'est en rien une évidence, mais qu'il s'agit plutôt d'un coup de force théorique qui ne dit pas vraiment son nom. Rappelons enfin que l'intermédialité sape toute position essentialiste : il ne s'agit pas

¹ Christian Prigent, *idem*.

non plus de verser dans une « technolâtrie » ou « médiaphilie » voulant absolument que toute poésie se produise avec des médias singuliers, voire soi-disant « nouveaux ». Il est donc nécessaire de réfléchir à ce qui fait poésie dans le jeu intermédial, sans disqualifier d'emblée les formes poétiques qui convoquent d'autres médias que le livre et l'écrit, mais aussi sans valoriser *a priori* la présence de plusieurs médias. Si ces derniers n'empêchent pas la poésie, ils ne la garantissent pas non plus.

Analysons à présent le théâtre, dont l'histoire semble prendre plus nettement en compte les dimensions intermédiales.

1.2.2. Penser l'intermédialité du théâtre plus encore

En tant qu'hypermédia, le théâtre est pour Chiel Kattenbelt, « the only art capable of incorporating all other arts [and media] without being dependent on one of these in order to be theatre ¹ ». Le fait que le théâtre puisse fédérer d'autres arts et médias, tout en préservant leurs intégrités et sans non plus dépendre de ces incorporations, relève d'une évidence paradoxale pour qui s'intéresse à l'histoire du théâtre. Du théâtre grec antique à la mise en scène moderne, en passant par exemple par les esthétiques contemporaines, nombreuses sont les formes théâtrales dans lesquelles arts et médias ont été rassemblés et travaillés ensemble, selon toute une série de variantes.

L'intermédialité du théâtre constitue toutefois une évidence paradoxale, dans la mesure où cette qualité d'hypermédia, si flagrante puisse-t-elle paraître dans les esthétiques scéniques, s'est heurtée dans l'analyse et dans la réception à toute une série de résistances qui ont quelque peu différé l'intégration de la réflexion intermédiaire dans les études théâtrales. Jean-Marc Larrue en propose l'analyse suivante :

Ce retard des études théâtrales à s'ouvrir à la pensée intermédiaire – par rapport aux études cinématographiques ou médiatiques qui en ont été le berceau – n'est pas anodin, il est révélateur d'une dynamique et de valeurs théâtrales qui se sont précisément *construites sous la pression croissante de l'intermédialité mais aussi contre elle*, tel que cela se manifeste depuis l'apparition des premières reproductions technologiques du son et de l'image au XIX^e siècle. D'où l'intérêt d'examiner cette période foisonnante, le Long Siècle (1880 à aujourd'hui), qui aura vu le théâtre passer du statut de divertissement majoritaire à celui de pratique minoritaire, tandis que des médias issus des technologies électriques et numériques de reproduction du son et de l'image (le disque, la radio, le cinéma, la télévision, internet) connaissent l'expansion que nous savons².

Si les études cinématographiques et médiatiques ont d'emblée été ouvertes à l'intermédialité, c'est que cette approche théorique a rencontré des contextes qui lui ont été tout à fait favorables, le Long Siècle ayant connu plus largement l'« expansion » des « médias issus des technologies électriques et numériques de reproduction du son et de l'image ». En revanche, penser l'intermédialité du théâtre pendant le Long Siècle revient à travailler sur un art qui se trouve à une charnière complexe de son histoire. D'une part, le théâtre est poussé à se repositionner face toutes les formes technologiques et artistiques qu'a revêtues

¹ Chiel Kattenbelt, « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality », in Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, op. cit. , p. 32.

² Jean-Marc Larrue, « Introduction », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et Intermédialité*, op. cit. , p. 15. Nous soulignons. Voir sur la question de l'usage des technologies de reproduction du son et de l'image entre 1850 et 1950 : Jean-Marc Larrue et Giusi Pisano (dir.), *Archives de la mise en scène : Hypermédialités du théâtre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Images et sons », 2014.

l'expansion des médias. D'autre part, sa condition socio-économique change : il passe du statut « de divertissement majoritaire à celui de pratique minoritaire ». Dans ce contexte, le théâtre a mis en avant des traits et des valeurs qui le caractérisaient, proposant ainsi une sorte de défense et d'illustration de ses spécificités. On saisit ainsi pourquoi et comment le théâtre au XX^e siècle s'est élaboré « sous la pression croissante de l'intermédialité mais aussi contre elle ». Toutefois, si cette tension semble pérenne, l'intermédialité est un « axe de pertinence » qui peut être déployé autrement dans les études théâtrales. Dans cette section, il s'agit de montrer comment l'intermédialité permet en fait de préciser plus avant l'évidence paradoxale selon laquelle le théâtre constitue de façon transhistorique un hypermédia, à l'endroit duquel on élabore tout un ensemble de conceptions qui semblent lui dénier cette intermédialité même, une série de fondements qui limitent très fortement cette dimension intermédiaire.

1.2.2.1. De la spécificité médiale du théâtre à son intermédialité

Par cette formule résumant le glissement : « from Media Specificity to Intermediality¹ », Christopher B. Balme indique en quoi il est intéressant que les études théâtrales dépassent dans leurs approches la question de la spécificité médiale² du théâtre – la nécessité de ce dépassement rejoignant les précédents développements à propos de la poésie. Dans cette optique, il se penche sur l'écart existant entre la façon dont l'intermédialité est à l'œuvre dans certaines créations théâtrales et la portion congrue qui lui est accordée – s'il lui en est accordée une – dans les analyses théoriques qui portent sur des pratiques scéniques :

That this paradigmatic shift [from media specificity to intermediality] is underway in the theatre itself can easily be demonstrated (although by no means everywhere). Within theater studies however, there is not much evidence that the same change is afoot. This is certainly due to the fact that a shift to an intermedial perspective

¹ Christopher B. Balme, « Intermediality : Rethinking the Relationship between Theatre and Media », in *TheWis*, n°1, 2004, p. 3. « From Media Specificity to Intermediality » est un des intertitres de cet article.

² Christopher B. Balme, art. cit. , p. 2 : « In order to meet the challenge posed by the multiplicity of media, theatre studies need to undergo a revision of one of their fundamental paradigms : In place of a perspective centred on the doctrine of media *specificity*, theatre studies must consider theories based on notions of *intermediality* ». C'est l'auteur qui souligne. « Pour relever le défi posé par la multiplicité des médias, il est nécessaire que les Études théâtrales entreprennent de réviser l'un de leurs paradigmes fondamentaux : au lieu d'une perspective centrée sur la doctrine de la *spécificité* médiale, les Études théâtrales doivent considérer les théories basées sur les notions d'*intermédialité* ». (Nous traduisons).

implies farewell the notion that the definition of theatre as an art form is somehow linked with its specific properties as a medium¹.

La mise en évidence de cet écart entre la scène artistique et les Études théâtrales nécessite, selon le chercheur, un véritable changement de paradigme. Cette différence proviendrait en effet de la définition prédominante du théâtre, laquelle lie fermement cet art à des propriétés médiales qui lui seraient spécifiques. Quelle est la pertinence d'une telle définition ? Quelles sont les valeurs qui la fondent ?

Précisons avant tout deux références théoriques qui ont notamment contribué à fonder la notion de spécificité médiale dans les arts². Si elles ne portent pas directement sur le théâtre, leurs fondements éclairent bien en revanche cette définition du théâtre que pointe Christopher B. Balme et qui travaille « contre » l'intermédialité. Comment la spécificité médiale des arts a-t-elle été ainsi étayée et instaurée ?

C'est tout d'abord la spécificité de chaque art qui a été valorisée. Dans *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie*³ paru en 1766, Gotthold Ephraim Lessing affirme nettement les différences entre les arts. Contestant le principe académique *Ut pictura poesis*⁴ qui domine à cette époque, il disqualifie la comparaison entre les arts que la célèbre formule empruntée à *L'Art poétique* d'Horace implique. La comparaison est décriée au nom de l'idée d'une spécificité de chaque art, ce qui participe à discréditer plus largement les concepts d'analogie et d'échange entre les arts⁵. De plus, près de deux siècles plus tard, le critique d'art américain Clement Greenberg publie un article intitulé « Vers un nouveau

¹ *Ibid.*, p. 2-3 : « On peut facilement démontrer que ce changement de paradigme [de la spécificité médiale à l'intermédialité] est déjà en cours au théâtre même (bien que ce ne soit pas le cas sur toutes les scènes théâtrales). Toutefois dans les Études théâtrales, les marqueurs d'un tel changement se font plus rares. C'est certainement dû au fait que le passage à la perspective intermédiaire implique de se défaire de cette notion selon laquelle le théâtre est, en quelque sorte, un art défini par les propriétés spécifiques qui sont celles de son médium ». (Nous traduisons).

² Voir le chapitre 2 intitulé « The Specificity of Media in the Arts » de l'ouvrage de Noël Carroll, *Theorizing The Moving Image*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1996, p. 25-36.

³ Voir Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie* (1766), traduit de l'allemand par A. Courtin, Paris, Hermann, 1990. Le titre original est *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*.

⁴ Cette formule peut être traduite ainsi : « La peinture est comme la poésie », c'est-à-dire qu'elle indique les analogies entre poésie et peinture et va servir à les penser de concert. Cette formule constitue le début d'une strophe d'Horace dans *Art Poétique*, qui, sortie de son contexte, est devenue un principe rigide à la Renaissance et dans l'académisme français des XVII^e et XVIII^e siècles.

⁵ Christopher B. Balme, « Intermediality : Rethinking the Relationship between Theatre and Media », in *TheWis*, n°1, 2004, p. 4 : « Lessing introduced a new precept in aesthetic theory that privileged arguments of difference and delimitation over concepts of analogy and exchange ». « Lessing a introduit un nouveau précepte dans la théorie esthétique qui a préféré les arguments portant sur la différence et la délimitation aux concepts d'analogie et d'échange ». (Nous traduisons).

*Laocoon*¹ » (*Towards a new Laocoon*) où il développe plus encore la réflexion de Lessing, en s'y référant explicitement dès le titre. Il y réaffirme l'étanchéité qui, selon lui, sépare plus encore les arts depuis la fin du XIX^e siècle : « The arts lie safe now, each within its "legitimate" boundaries, and free trade has been replaced by autarchy² ». Soulignons les métaphores géopolitiques employées pour expliquer ces distinctions : garantes d'une « sécurité », les frontières « légitimes » entre les arts favorisent l' « autarcie » et empêchent le « libre-échange ». D'une part, cela rend compte de l'autosuffisance de chaque art, pensé en dehors de toute influence ; d'autre part, cela souligne le rôle déterminant joué par une autorité qui vient légitimer ces démarcations, qui les fondent et partant affirment leur caractère incontestable.

Outre cette spécificité artistique, Clement Greenberg affirme l'importance du médium dans l'art, rompant ainsi avec une doctrine esthétique ne se souciant guère de cette dimension matérielle et des effets qu'elle peut susciter. Par cette affirmation, il tend à faire du médium le garant d'une certaine « pureté³ » de l'art, dans la mesure où l'art doit proposer une expérience « étroitement circonscrite dans la nature de son médium », comme le souligne son analyse d'une œuvre moderniste :

A modernist work of art must try, in principle, to avoid dependence upon any order of experience not given in the most essentially construed nature of its medium. This means, among other things, renouncing illusion and explicitness. The arts are to achieve concreteness, "purity", by acting solely in terms of their separate and irreducible selves⁴.

L'ambivalence de l'argumentation de Clement Greenberg tient au fait qu'il décrit un moment particulier de l'histoire de l'art, à savoir la peinture moderniste américaine, tout en se fondant sur ce moment esthétique qu'il historicise pour édicter la spécificité de chaque art,

¹ Clement Greenberg, « Towards a new Laocoon », in *Partisan Review*, 4, vol. 7, July-August 1940, rééditée dans Francis Frascina (dir.), *Pollock and After : the Critical Debate*, New York, Harper and Row, 1985, p. 41-42.

² *Ibid.*, p. 41. « Les arts sont à présent en sécurité, chacun à l'intérieur de ses frontières "légitimes", et le libre échange a été remplacé par l'autarcie ». (Nous traduisons).

³ Précisons comment dans « La Nouvelle Sculpture » Clement Greenberg prend bien soin de définir cette « pureté » du médium : « le désir de "pureté" revient à accorder toujours plus d'importance à la seule visibilité, pour en ôter en contrepartie à l'élément tactile ou à ce qu'on lui associe – notamment le poids et l'imperméabilité. Un des points qui fondent et unifient ce nouveau style commun est la continuité et la neutralité d'un espace que la lumière seule module sans tenir compte des lois de la gravité. » (Clement Greenberg, « La Nouvelle sculpture », in *Art et Culture : Essais critiques* (1988), traduit de l'anglais par Ann Hindry, Paris, Éditions Macula, 2014, p. 164.)

⁴ Clement Greenberg, *Art and Culture* (1961), Boston, Beacon Press, p. 139. « Une œuvre d'art moderniste doit en principe tenter d'éviter de dépendre de toute forme d'expérience qui ne soit pas étroitement circonscrite dans la nature de son médium. Cela signifie entre autres qu'il lui faut renoncer à l'illusion et à tout rapport explicite au monde. Les arts doivent atteindre au concret et à la "pureté" en s'interdisant de traiter de ce qui ne relève pas de leur seule identité, distincte et irréductible ». (Nous traduisons)

pour préciser comment chaque art doit atteindre la « pureté » qui lui permet de conserver sa « seule identité, distincte et irréductible ». Derrière cette analyse d'un courant artistique précis, surgit donc une certaine manière d'essentialiser le médium distinctif et constitutif de chaque art¹. C'est ce que le philosophe américain Noël Carroll nomme le « medium-essentialism » : « the medium *qua* essence dictates what it is suitable to do with the medium² ». Ainsi, la dimension médiale a des incidences téléologiques sur l'art : imposant « ce qui convient », elle conditionne des valeurs esthétiques³.

Quelles sont les conséquences d'une approche du théâtre qui se centre sur sa spécificité médiale, voire sur son « medium-essentialism » ? Christopher B. Balme les résume dans cette formule :

Applied to the theatre, media specificity would imply a concentration on the basic theatrical situation, which would necessarily highlight the presence of a live audience and / or a performance style non reliant on modern technology⁴.

La spécificité médiale du théâtre se traduirait donc par une focalisation appuyée sur une situation théâtrale soi-disant « élémentaire », en ce qu'elle rassemble un public « live » et ne dépend pas des technologies modernes. Si une telle définition du théâtre constitue un positionnement qui a connu une certaine fortune critique, elle relève pour Jean-Marc Larrue d'une « résistance médiatique⁵ » :

[...] questionner le concept de présence ne remet pas en cause le fait que le dispositif théâtral, comme celui d'autres pratiques (la danse, le concert), ait généralement et historiquement reposé sur la présence simultanée, en un même lieu physique, d'un acteur et d'un spectateur. Mais cela ne justifie pas d'ériger la présence en caractéristique nécessaire et irréductible – essentielle – de la médialité théâtrale. C'est pourtant ce qui s'est produit, la présence devenant l'élément clé de la stratégie d'affirmation identitaire du théâtre dans le contexte de la vaste reconfiguration médiatique provoquée par l'avènement de l'électricité. [...] Petit à petit, donc, la

¹ Un autre exemple de cet essentialisme médial est développé dans l'essai de Michael Fried intitulé *Art and Objecthood* et publié en 1967. À cet égard, le titre de la traduction française est révélateur : Michael Fried, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Essais », 2007.

² Noël Carroll, *ibid.*, p. 49. « Le média en tant qu'essence dicte ce qu'il convient de faire avec le média. » (Nous traduisons).

³ Dans les années 1950-1960, l'essentialisme médial trouve en quelque sorte sa traduction en France dans la réflexion que le structuralisme développe sur le propre de chaque art, à savoir la poéticité, la picturalité ou encore la théâtralité. Toutefois, le propre de chaque art n'est pas explicitement rattaché à une médialité qui lui serait spécifique.

⁴ Christopher B. Balme, art. cit. , p. 3. « Appliquée au théâtre, la spécificité médiale impliquerait de se concentrer sur la situation théâtrale élémentaire. Celle-ci mettrait nécessairement en évidence la présence d'un public et/ou un style de représentation qui ne serait pas dépendant des technologies modernes » (Nous traduisons).

⁵ Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation », *op. cit.* , p. 49 : « Le paradoxe de cette situation est que le concept de présence qui a causé une telle "résistance" à la pénétration des idées intermédiales est lui-même le produit de la dynamique intermédiaire ».

scène théâtrale est devenue l'antithèse du bric-à-brac technologique des studios de disque, de radio ou de cinéma, créateurs de factice, et le théâtre s'est affirmé comme le champion « de la culture pure et authentique dans un monde de vacuité mass-médiatique et télévisuelle », ainsi que le souligne avec ironie Peter Boenisch¹.

Le chercheur insiste bien sur le fait que la présence simultanée d'un acteur et d'un spectateur est historiquement une composante théâtrale. Plus précisément, il indique comment la présence a été mise en avant au XX^e siècle, alors que le théâtre se redéfinissait par contraste avec les médias en expansion dans « la vaste reconfiguration médiatique provoquée par l'avènement de l'électricité ». Si, à partir de ce constat historique et conjoncturel, la présence a pu être élevée au rang d'élément « essentiel » de la médialité théâtrale, c'est une sorte de coup de force théorique qui essentialise une situation historique.

Les traits peuvent certes paraître un peu forcés dans la description de Jean-Marc Larrue, à l'instar de la dernière remarque de Peter Boenisch, mais c'est surtout le signe que la discussion a été et demeure particulièrement vive entre les partisans d'un essentialisme théâtral et les détracteurs de cette position. Dans le champ anglophone des études théâtrales, « *The Phelan-Auslander Debate* » a opposé pendant une dizaine d'années une pensée essentialiste du théâtre défendue notamment par Peggy Phelan à une thèse intermédiaire, développée notamment par Philipp Auslander. Pour résumer brièvement, selon Peggy Phelan, la présence est véritablement l'essence du théâtre : « To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction, it betrays and lessens the promise of its own ontology² ». Aussi le théâtre constitue-t-il un refuge, un lieu de résistance à « l'économie de reproduction », aux médias et à la culture dominante. Cette thèse est largement critiquée dans *Liveness : Performance in a Mediatized Culture*, où Philipp Auslander montre comment la présence (« *liveness* ») n'est pas spécifique au théâtre en la plaçant dans un contexte médiatique plus large que ce seul cadre artistique. Il démontre comment elle est le produit d'une ou de plusieurs médiation(s) et dans quel sens elle ne fonctionne pas « comme un lieu de résistance culturelle et idéologique³ ».

¹ Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation », *op. cit.*, p. 49-51.

² Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londres/New York, Routledge, 1993, p. 146. « Plus une représentation [théâtrale] tente d'entrer dans l'économie de la reproduction, plus elle trahit et affaiblit les espoirs de sa propre ontologie » (Traduction de Jean-Marc Larrue, in *ibid.*, p. 52).

³ Philip Auslander, *Liveness : Performance in a mediatized culture*, New York, Routledge, 1999, p. 7 : « If live performance cannot be shown to be economically independent of, immune from contamination by, and ontologically different from mediatized forms, in what sense can liveness function as a site of cultural and ideological resistance ? ». « Si on ne peut pas montrer la performance *live* comme étant économiquement indépendante des formes médiatisées, ni immunisée contre leur contamination, ni ontologiquement différente de ces dernières, dans quel sens la présence immédiate (*liveness*) peut-elle fonctionner comme un lieu de résistance culturelle et idéologique ? » (Nous traduisons).

Même si la présence n'est pas au cœur de la réflexion intermédiaire que l'on entend mener sur les poésies de théâtre aux XX^e et au XXI^e siècles, le débat théorique qu'elle a cristallisé – et qui se poursuit en *Études théâtrales* – souligne combien il est nécessaire de passer d'une approche fondée sur la spécificité médiale du théâtre à une perspective se centrant sur son intermédialité. Ce glissement est fondamental pour notre recherche, en ce qu'il permet d'approcher le théâtre en termes d'échanges et non de délimitations différentielles. Christopher B. Balme le souligne :

[Theatre studies] cannot define [themselves] in counter-distinction to other media by assuming a defensive posture. On the contrary the discipline must define theatre as a medium whose basic disposition is intermedial, that is open to exchange¹.

De plus, un tel glissement précise que le média peut être envisagé non comme un facteur prescriptif, distinctif et garant d'une essence médiale mais comme participant à une recherche artistique et à une conjoncture culturelle bien plus larges². Cela conduit à remettre en question la notion de média elle-même, comme le précise Alexander R. Galloway : « not media, but mediation³ ».

1.2.2.2. Performativité et co-création

Si l'intermédialité peut constituer un changement de paradigme pour les *Études théâtrales*, soulignons plus précisément comment elle privilégie comme axes d'analyse performativité et co-création⁴.

Tout d'abord, la performativité est placée au centre de l'approche intermédiaire du théâtre, en ce qu'elle permet de nommer la dynamique constitutive des médias. Contrairement à l'intertextualité qui postule une relation d'antériorité entre les textes en question, l'un étant premier par rapport à l'autre, l'intermédialité ne partage pas cette logique de dérivation, comme l'explique Jens Schröter :

¹ Christopher B. Balme, art. cit. , p. 18 : « on ne peut pas définir [les *Études théâtrales*] en affirmant leurs propres traits distinctifs contre les autres médias, en adoptant une posture défensive. Au contraire, cette discipline doit définir le théâtre comme un média dont la disposition fondamentale est intermédiaire, c'est-à-dire que le théâtre est ouvert à l'échange » (Nous traduisons).

² Voir Noël Carroll, *ibid.*, p. 35. « Such debate should not proceed by arguments about what the medium dictates, but rather by finding reasons – artistic, moral, and intellectual – that count for or against those styles, genres, artworks ». « Un tel débat ne devrait pas avancer au gré de querelles à propos des exigences du média, mais plutôt en trouvant des raisons – artistiques, morales et intellectuelles – qui jouent en la faveur ou en la défaveur de ces styles, genres, œuvres ». (Nous traduisons).

³ Alexander R. Galloway, *The Interface Effect*, *op. cit.* , p. 36. « [...] pas de média, juste de la médiation ». (Nous traduisons).

⁴ Les exemples développés dans la thèse reviendront souvent sur la performativité et la co-création.

[...] ce ne sont pas les médias individuels qui sont premiers et qui se déplacent ensuite intermédialement de l'un vers l'autre, mais [...] c'est l'intermédialité qui est première et les « monomédias » clairement séparés sont le résultat des blocages, incisions, mécanismes d'exclusion institutionnels et réfléchis¹.

« Première », l'intermédialité est performative, c'est-à-dire qu'elle est constituée par ce qu'elle présente, qu'elle se constitue dans cet acte même de présentation. En ce sens, l'espace-temps dans lequel elle se produit est déterminant, ce que souligne ainsi Chiel Kattenbelt dans son article « Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity » :

A performative utterance is an event, an occurrence of which the practical relevance is primarily related to its taking place in the here and now, in its need to be carried out and presented and, in consequence, in its need to be perceived in this very moment².

L'importance que revêtent l'ici-et-maintenant et l'instance percevante indique bien que le théâtre constitue un modèle propice à penser les relations intermédiales en général. En effet, c'est notamment autour de la performativité que Chiel Kattenbelt pointe l'analogie entre intermédialité et théâtre :

My aim is to emphasize the performativity of intermediality by arguing intermediality is very much about staging (in the sense of conscious self-presentation to another) of media, for which theater as a hypermedium provides pre-eminently a stage³.

Par sa qualité d'hypermédia, le théâtre constitue un médaillon dans lequel l'agencement des médias, leurs dynamiques et leurs façons de se présenter valent pour une modélisation des relations intermédiales plus largement. Cette analogie met au jour le rôle prépondérant de « l'espace performatif⁴ » que constitue la scène théâtrale.

¹ Jens Schröter, « Four Models of Intermediality », in Bernd Herzogenrath (dir.), *Travels in Intermedia[lity] : ReBlurring the Boundaries*, Hanover (New Hampshire), Dartmouth College Press, 2012, p. 30. (Traduction de Jean-Marc Larrue in « Du média à la médiation », art. cit. , p. 33.)

² Chiel Kattenbelt, « Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity », *op. cit.* , p. 30. « Un énoncé performatif est une manifestation, un événement dont la pertinence pratique est avant tout liée à son déroulement dans l'ici-et-maintenant, à ce besoin qu'il a d'être réalisé et mis en présence et, par conséquent, d'être perçu précisément au moment où il est produit. » (Nous traduisons).

³ Chiel Kattenbelt, « Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity », in Bay-Cheng Sarah, Kattenbelt Chiel, Lavender Andy, Nelson Robin (dir.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p. 29. « Mon but est de souligner la performativité de l'intermédialité en soutenant que l'intermédialité même est tout entière tournée vers la mise en scène de médias (dans le sens d'une auto-présentation consciente à autre chose), au sein de laquelle le théâtre en tant qu'hypermédia fournit avant tout une scène » (Nous traduisons).

⁴ Chiel Kattenbelt, « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality », in Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, *op. cit.* , p. 37

En tant qu'espace performatif, la scène est non seulement un hypermédia, et même « une configuration ouverte et dynamique de transmissions intermédiales¹ ». Par cet agencement ouvert et plus souple que l'hypermédia, Kati Röttger souligne que « l'analyse de la représentation [théâtrale] doit prendre en considération l'ensemble des relations *entre les médias* et *entre* les phénomènes rendus manifestes à *travers* les médias² ». Par cette attention maximale portée aussi à ces « phénomènes rendus manifestes », se démultiplient en quelque sorte les performativités de l'intermédialité au théâtre. Comme l'explique Sibylle Krämer, il s'agit ainsi de saisir :

[...] comment, dans un acte de transmission, ce qui est transposé par des médias peut, en même temps, être co-créé et marqué par eux. C'est l'idée même d'*embodiment*, en tant qu'activité reposant sur une dynamique culturelle, qui permet de comprendre le processus de « transmission » comme processus de « constitution »³.

L'*embodiment* – que le terme français « incarnation⁴ » traduit très imparfaitement – souligne donc comment la transmission de processus intermédiaux entraîne leur constitution, c'est-à-dire en quoi les deux activités sont inextricablement liées.

Aussi la co-création est-elle tout à fait centrale dans une telle approche intermédiaire du théâtre. Elle caractérise d'une part la performativité et cet *embodiment* précité ; d'autre part, elle rend compte d'une participation singulière du spectateur de théâtre, ou pour le dire en termes intermédiaux, d'une sociomédialité à laquelle un usager particulier correspond. Jean-Claude Vuillemin montre ainsi comment l'intermédialité du « texte scénique » nécessite de penser le spectateur non plus de façon sémiotique comme un déchiffreur de signes, mais bien comme un co-créateur :

Le texte scénique apparaît alors comme non linéaire, discontinu, non hiérarchique dans son *intermédialité* [...] Prenant compte de cette tendance contemporaine du théâtre à condamner l'instance spectatrice à une liberté inhabituelle, et donc souvent difficile à assumer, il me paraît du plus grand intérêt que la sémiotique théâtrale délaisse la mise en fiche des signes de l'espace scénique et la description du

¹ Kati Röttger, « Questionner l'"entre" » : une approche méthodologique pour l'analyse de la performance intermédiaire », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, op. cit. , p. 121.

² Kati Röttger, *ibid.*, p. 118.

³ Sibylle Krämer, « Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung ? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren », in Stefan Münker (dir.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt, S. Fischer, 2003, p. 84.

⁴ Kati Röttger précise ainsi le lien entre l'*embodiment* et la corporalité dans cette analyse de l'intermédialité du théâtre : « L'*embodiment* ne doit pas être compris comme une forme de corporalité préalable aux actes, elle est plutôt l'anticipation silencieuse d'un média qui *met en œuvre les actes constitutifs* de la performance. Ainsi, dans le processus de transposition d'un média à l'autre, le média n'est pas simplement le contenant d'un contenu. L'*embodiment* dénote davantage une altération de ce qui est incorporé par l'action de la transmission et par des *procédés dans le temps* ». (in Kati Röttger, art. cit. , p. 123-124.)

fonctionnement du texte spectaculaire dans la relation à son destinataire au profit de la mise en évidence des processus de réception du texte ou, pour mieux dire, de son écriture par une instance spectatrice pensée maintenant comme coproductrice du spectacle qu'elle assiste davantage qu'auquel elle assiste¹.

Cette liberté « co-productrice » à laquelle le spectateur est « condamn[é] » relève plus largement du « déplacement du regard » que la scène rend possible et qui glisse au tournant des XX^e et XXI^e siècles « de la sémiologie à la phénoménologie² », comme le soulignent Christian Biet et Christophe Triau :

L'entreprise de déplacement du regard que permet la scène ne se jouera donc plus seulement du côté de la lisibilité et du surplomb analytique, ni seulement du côté d'une pédagogie du signifié. Elle se voudra plutôt questionnement de la perception, expérience de la présence scénique et de l'extension des champs du signifiant³.

Ainsi, en axant fortement l'analyse du théâtre sur la performativité et la co-création, l'intermédialité pousse aussi à interroger la perception, à expérimenter « la présence scénique » et l'épaisseur prise par le signifiant. Autrement dit, il s'agit de se concentrer sur les matérialités du signifiant, qui empêchent une lecture qui se centrerait principalement sur le signifié – ce que Biet et Triau désignent par la formule « pédagogie du signifié ».

Notons enfin que les études intermédiales consacrées au théâtre portent en très grande partie sur des analyses de spectacles. Dans cette recherche, nous envisagerons de réfléchir également à l'intermédialité en jeu dans les textes de théâtre et de construire une méthodologie appropriée pour y parvenir. Ne tendent-ils pas en effet à constituer des sortes de scène, mettant en relation et en travail des matériaux hétérogènes ? Dans quelle mesure « l'extension des champs du signifiant » se réalise-t-elle sur la page du texte de théâtre ?

¹ Jean-Claude Vuillemin, « Pratique théorique et jouissance théâtrale », in *Poétique*, Paris, Seuil, n°174, 2013 (2), p. 206-207.

² Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006, p. 820.

³ *Idem.*

1.3. « Poésies de théâtre » : vers une intermédialité postmédiatique ?

Irina O. Rajewski a raison de préciser que tout emploi du concept d'intermédialité nécessite absolument de le définir de façon spécifique¹, tant il est protéiforme et tant ses champs d'application peuvent être larges. Après avoir analysé comment l'intermédialité permet de penser respectivement poésie et théâtre au XX^e siècle, nous nous proposons à présent d'étudier comment ces arts spécifient plus avant l'intermédialité. Nous analyserons dans les parties suivantes comment les « poésies de théâtre » précisent cette intermédialité-là.

Les précédents développements ont souligné à quel point il était pertinent et productif de considérer poésie et théâtre comme des hypermédias, tant pour les pratiques artistiques que pour les approches théoriques, même si ce n'est pas de la même manière. Dans le premier cas, considérer la poésie comme un hypermédia permet de rendre compte de bon nombre de recherches poétiques menées tout au long du XX^e siècle qui ont nettement montré, et parfois même revendiqué, le fait que la poésie pouvait se réaliser à travers tous les médias. Pour ce qui est du théâtre, le saisir comme un hypermédia donne accès à plusieurs de ses dynamiques scéniques, mais aussi textuelles². Quant aux approches théoriques, l'hypermédia permet de penser comment des dynamiques intermédiaires circulent dans le théâtre et dans la poésie. Toutefois, cette notion rencontre plusieurs résistances : elle se heurte à la préséance bien ancrée de la spécificité médiale du théâtre ou bien à un puissant imaginaire médial de la poésie.

D'une certaine manière, c'est le concept de média qui paraît problématique. D'un côté, si ce dernier est pris en compte, il est souvent réduit à ses propriétés matérielles, sans que l'usage qu'il favorise, sa pragmatique, les conventions qu'il contribue à établir, etc. ne soient considérés. Cette définition technique du média est donc très restrictive. D'un autre côté, le média est parfois considéré comme une essence, en ce qu'il constitue la spécificité d'une forme artistique. Du moins, sans aller jusqu'à cette perspective essentialiste, le média peut véhiculer un imaginaire puissant, si l'on pense par exemple à la façon dont Jacques Roubaud définit la poésie en mettant l'accent sur l'expérience de langue écrite qu'elle peut offrir. Qu'elles soient trop restreintes ou trop vagues, ces caractérisations du média

¹ Rajewski Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », in Philippe Despoix et Yvonne Spielmann (dir.), *Intermédialité : « Remédier »*, n°6, 2005, p. 44.

² Nous développons cet aspect dans le Chapitre 2 de la première partie et dans le Chapitre 3 de la seconde partie.

présentent toutes un certain excès. Ce dernier souligne non seulement en quoi définir le média selon une juste mesure relève de la gageure, mais il indique surtout qu'une approche plurielle serait opportune, comme nous allons le développer dans cette thèse.

Comment définir le média ? Bien que le média soit historiquement au fondement de l'intermédialité, Jean-Marc Larrue souligne comment ce dernier est en fait de plus en plus perçu comme une entité problématique en soi, dans divers champs de recherches. Selon le chercheur, cette prise de conscience distingue même deux périodes de l'histoire récente des recherches intermédiales :

Marquée jusqu'au milieu des années 2000, soit pendant près de vingt ans, par une conception assez traditionnelle du média, l'intermédialité est née d'un constat paradoxal : les médias, qui interagissent continuellement les uns avec les autres, sont, eux-mêmes, le produit de ces interactions. Mais depuis une quinzaine d'années, le concept même de média est remis en question, et ce à un point tel qu'on se demande si une telle chose existe, a existé. On peut ainsi dégager deux périodes de l'histoire relativement jeune de l'intermédialité. La période médiatique et la période postmédiatique. La première se construit sur une idée traditionnelle du média, la seconde s'en dégage¹.

Rappelons que, selon cette « idée traditionnelle », le média constitue une « entité discrète, entendons par là identifiable, isolable et relativement stable et autonome² ». C'est à partir d'une telle définition du média que Simon Hagemann a développé sa thèse sur les relations entre théâtre et médias tout au long du XX^e siècle, en se focalisant alors sur ces « médias [de masse] qui altèrent de façon importante notre perception du monde³ ».

Certes, les « poésies de théâtre » que nous allons étudier font parfois la part belle à des médias – ainsi définis –, comme le cinéma, la radio ou encore Internet, mais surtout elles ne laissent pas intacte cette conception d'un média qui serait une « entité discrète », « isolable et relativement stable et autonome ». Plus foncièrement, elles la mettent à mal. Si nous continuons d'employer le terme de « média » dans les analyses suivantes, c'est bien alors un média dans tous ses états qui sera abordé, puisque cette recherche s'inscrit nettement dans le sillon des postulats de la période « postmédiatique » que Jean-Marc Larrue précise ainsi :

Autant que l'éclatement du concept traditionnel de média et la fin de la primauté technologique, ce qui caractérise la pensée intermédiaire actuelle – de la période postmédiatique –, c'est l'érosion des principes de déterminisme et de progrès et, plus

¹ Jean-Marc Larrue, *op. cit.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 29.

³ Simon Hagemann, *Penser les médias au théâtre : des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique – Arts Vivants », 2013, p. 16.

encore, la fin de l'illusion des exclusivités médiatrices. Désormais, la question de l'identité du média devient secondaire par rapport à son action et à sa situation dans les configurations transmédiales¹.

En effet, l'accent placé sur l'« action » du média et sur « sa situation dans les configurations transmédiales » permet de saisir au mieux l'intermédialité en jeu dans les « poésies de théâtre » aux XX^e et XXI^e siècles. Comme l'affirme Kati Röttger à propos de l'approche intermédiaire de représentations théâtrales, « le média est une figure de médiation que nous ne pouvons pas évaluer adéquatement en termes purement techniques ou sémiotiques² ». Et Jean-Marc Larrue de préciser comment en fait l'approche des médiations suscitées par chaque média « marque le triomphe de la perspective performative dans l'univers des réflexions médiatiques³ ».

L'adjectif « postmédiatique⁴ » tend à marquer les dimensions dynamique, contextuelle et performative du média, et à délaissier sa spécificité identitaire. Pour autant, le média n'est ni dépassé ni déclaré complètement inopérant : il s'agit surtout de le concevoir en mouvement et de l'interroger dans ce mouvement-même. Un tel soulignement des aspects dynamiques, contextuels et performatif est d'ailleurs tout à fait cohérent avec l'intermédialité, qui porte sur l'« entre » – ce qui est indiqué « à la fois par le préfixe "inter" et par le sens de "milieu" ou "médiation" qu'il contient, deux autres notions intimement liées à la "médialité"⁵ ».

Analysons plus avant comment dépasser les limites du média permet de saisir les mouvements qui l'entourent et plus largement cet « entre ». Nous verrons ainsi dans quelle mesure « [l']intermédialité devient en quelque sorte une condition épistémique de la

¹ Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation », art. cit. , p. 47.

² Kati Röttger, art. cit. , p. 123.

³ Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation », art. cit. , p. 48.

⁴ Si Jean-Marc Larrue emprunte cette formule d'un « théâtre postmédiatique » à Simon Hagemann, nous reprenons l'adjectif sans nous inscrire dans la définition que ce dernier propose de ce théâtre-là qui est à venir : « Si le théâtre joue le rôle d'accompagnateur critique des médias, profitant de ses qualités hypermédiatiques pour les mettre à l'épreuve et se montrant ainsi accompagnateur de la recherche scientifique, mais profitant aussi de la confrontation directe entre acteurs et spectateurs pour répondre aux désirs de contact en chair et en os dans une société surmédiatisée, un théâtre postmédiatique prometteur pourra se développer ». (Simon Hagemann, *Penser les médias au théâtre : Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*, op. cit. , p. 250)

⁵ Kati Röttger, art. cit. , p. 119.

connaissance des médias¹ ». Fortes de ces présupposés et de ces horizons de réflexion, les analyses suivantes portent sur des expériences poético-théâtrales qui ont été réalisées tout au long du XX^e siècle. Elles montreront que ces « poésies de théâtre » tendent bien à mettre les médias dans tous leurs états, au point où elles paraissent constituer une sorte de généalogie, qui est complémentaire de l'histoire littéraire des relations entre théâtre et poésie à cette même période.

¹ *Ibid.*, p. 126.

Chapitre II

Recherches intermédiales dans quelques expériences poético-théâtrales

De la fin du XIX^e siècle jusqu'à la fin du XX^e siècle, plusieurs « poésies de théâtre » ont constitué des recherches intermédiaires qui, dans leur diversité, présentent toutes en réalité quelques traits communs. Tout d'abord, la poésie y traverse le théâtre : elle n'y est pas figée en une forme particulière mais y conserve la force de l'allant. De plus, cette activité poétique qui travaille le théâtre touche non seulement la langue qui s'y déploie, mais elle porte aussi sur le devenir scénique de l'écriture, sur les représentations potentiellement engagées en scène, sur les processus que la langue développe vers la scène, et plus largement dans l'espace théâtral. Ces logiques poétiques nourrissent alors des expériences théâtrales, qui sont tant d'ordre littéraire que scénique. En bref, ces « poésies de théâtre » s'intéressent aux articulations entre langue, scène et corps et aux dynamiques de leur partage avec un public, qu'il soit composé de lecteurs ou de spectateurs. Ces « poésies de théâtre » confirment bien que « [l]e poème, le théâtre participent de la même aventure, l'inconnu de ce qu'un corps fait au langage¹ ». Meschonnic le souligne, l'intrication de la poésie et du théâtre vise à chercher ce que suscitent les interactions entre corps et langue, interactions que ces deux arts ont en commun.

C'est pourquoi ce sont principalement des recherches artistiques qui seront l'objet de ce chapitre, et non exclusivement des œuvres achevées : les analyses de ces dernières côtoieront des études de préfaces, d'essais ou d'articles déterminants. Par exemple, les œuvres théâtrales d'Artaud renseignent moins sur sa façon d'articuler poésie et théâtre que ne le font ses essais. De plus, pour rendre compte des recherches de ces artistes, nous étudierons leurs inscriptions dans des pratiques artistiques plus larges. Cette inscription peut s'avérer théorique, comme dans les textes que Maeterlinck a consacrés à la peinture, sans avoir lui-même réalisé d'œuvres picturales. Cette inscription peut être aussi pratique. Certaines œuvres cinématographiques de Cocteau montrent notamment à quel point le geste créateur qu'il déploie dans différents arts aide à mieux comprendre comment et pourquoi il noue ensemble théâtre et poésie.

Si l'ouverture du théâtre vers le roman dès la fin du XIX^e siècle a été analysée dans plusieurs travaux², notre étude postule, avec Marianne Bouchardon³, que l'ouverture du

¹ Henri Meschonnic, « La force du continu », *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, n° 23, 2008, p. 275. Les théories de Meschonnic sur cette question sont développées dans le Chapitre 1 de la seconde partie.

² Voir notamment Muriel Plana, *La Relation roman-théâtre des Lumières à nos jours : théorie, études de textes*, thèse d'Études théâtrales dirigée par Jean-Pierre Sarrazac, Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1999.

³ Voir Marianne Bouchardon, *Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours, op. cit.*

théâtre vers la poésie à la même période est tout aussi fertile. Marianne Bouchardon a démontré les porosités entre les genres littéraires que constituent théâtre et poésie. Nous choisissons de substituer à son approche littéraire un cadre théorique intermédial, plus à même selon nous de saisir texte et scène dans un même mouvement. En effet, l'intermédialité permet d'aborder un déplacement majeur : on passe dès la fin du XIX^e siècle d'une poésie qui se manifeste au théâtre surtout dans la langue à une poésie théâtrale qui est principalement fondée sur la performance et sur l'événement théâtral. Thomas Barège précise qu'un tel glissement pousse bien à s'intéresser franchement « à la dimension poétique de la performativité théâtrale en plus d'une éventuelle poéticité de la langue¹ ». Si le constat de ce chercheur porte essentiellement sur le théâtre contemporain, il s'applique selon notre hypothèse à certaines recherches poético-théâtrales menées tout au long du XX^e siècle.

Comment l'intermédialité permet-elle de préciser cette poésie théâtrale qui se développe au cours du XX^e siècle ? Tout d'abord, l'intermédialité met en évidence les dynamiques qui caractérisent ces « poésies de théâtre ». En travaillant de façon active le théâtre, la poésie fait ressortir les matérialités qui y sont présentes, que ce soit celles de la langue, celles des corps ou encore celles de l'espace théâtral créé par les dramaturges. De plus, cette activité constante de la poésie travaille à constituer des milieux, qui sont polarisés par ces matérialités rehaussées, voire exacerbées. Dans ces milieux, la participation du lecteur comme du spectateur de théâtre requiert un certain nombre de médiations réalisées, mais aussi possibles. À ces dynamiques intermédiaires entre théâtre et poésie viennent également s'ajouter les influences plus ou moins concrètes exercées par d'autres arts². Ces « poésies de théâtre » convoquent de diverses manières plusieurs formes artistiques. Ainsi, les dynamiques interartistiques complètent et augmentent les dynamiques intermédiaires précédemment évoquées. Enfin, l'intermédialité permet de saisir les enjeux de certains médias³ institués – comme la radio ou le cinématographe – qui paraissent dans ces « poésies

¹ Thomas Barège, « Poéticité de la scène contemporaine », in *Acta fabula*, vol. 15, n°7, septembre 2014. [En ligne], <http://www.fabula.org/revue/document8837.php>, (lien vérifié le 14/06/2015). Il s'agit d'un compte-rendu critique de l'ouvrage collectif dirigé par Éliane Beaufiglioli, *Quand la scène fait appel...Le Théâtre contemporain et le poétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Perspectives transculturelles », 2014.

² Tous les artistes convoqués dans ce chapitre ont en effet une façon très large d'approcher les arts, tant par leurs formations, leurs pratiques diverses et les champs de leurs activités critiques respectives. Ce sera précisé dans chacune de leurs présentations.

³ Rappelons avec Peter M. Boenisch que l'intermédialité du théâtre est transhistorique : « From its very cradle, theatre has always relied heavily on re-mediating other media in order to achieve effects ». « Depuis ses origines, le théâtre a toujours fortement compté sur la remédiation d'autres médias pour réaliser des effets ». (Nous traduisons). (Peter M. Boenisch, « Aesthetic art to Aesthetic Act : Theatre, Média, Intermedial

de théâtre ». Ces médias participent à l'activité incessante de la poésie, tout en amenant d'autres matérialités, d'autres représentations et d'autres conventions.

L'intermédialité permet donc de décrire précisément et dans leur dimension processuelle des effets de matières, des croisements et des échanges entre plusieurs médialités : à ce titre, elle permet d'aborder le texte théâtral et la scène dans un mouvement commun. Elle montre comment la poésie peut être conçue comme une activité ; elle souligne dans quelle mesure le théâtre est un hypermédia ; elle permet de comprendre en quoi les arts, médias et technologies peuvent contribuer à une performativité poétique au théâtre. Quelle périodisation adopter pour préciser l'intermédialité des « poésies de théâtre » au cours du XX^e siècle ?

La périodisation dégagée par Marianne Bouchardon fournit un balisage qui constitue une base intéressante. Dans son étude qui porte sur des dramaturgies exemplaires du « théâtre-poésie », à savoir sur des œuvres de Villiers de L'Isle-Adam, Maeterlinck, Apollinaire, Vitrac et Novarina, elle a historicisé précisément les conceptions de la poésie engagées par chacune de ces approches théâtrales. De telles caractérisations évitent une approche générale de la poésie. Même si la chercheuse présente un mouvement commun d'« arrachement du théâtre à la forme dramatique par le travail poétique de la langue¹ », le « théâtre-poésie » mis au jour se fonde bien sur des « conceptions variables² » de la poésie. Marianne Bouchardon précise les époques abordées en fonction des valeurs esthétiques qu'elles promeuvent. Le genre lyrique est tout d'abord valorisé dans le contexte poétique symboliste. De plus, la poésie qui est développée pour le théâtre dans les années 1920 est émancipée de considérations d'ordre littéraire. Enfin, c'est le paradigme de l'hybridité qui spécifie la poésie théâtrale dans les années 1980.

Cette périodisation mérite cependant d'être affinée en fonction d'une part de l'histoire de la poésie au XX^e siècle, d'autre part des critères intermédiaires qui sont au cœur de notre réflexion et qui ont présidé aux choix des recherches artistiques étudiées. Tout d'abord, il est difficile de penser la poésie au XX^e siècle comme une histoire marquée par des continuités et par des filiations franches, ce qu'explique le poète et essayiste français Lionel Ray en ces termes :

Performance », in Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, op. cit., p. 110.)

¹ Marianne Bouchardon, *Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*, op. cit., p. 17.

² Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 131.

Julien Gracq observe à juste titre qu'au XIX^e siècle un plus, un gain supplémentaire se constitue d'un poète à l'autre, d'une génération à la suivante en deçà duquel il n'y aura pas de retour. De Parny à Lamartine, de Lamartine à Hugo, de Hugo à Baudelaire, de Baudelaire à Rimbaud et à Mallarmé, il y a une succession fabuleuse, comme « une transmission de pouvoirs » ou de moyens sans cesse et subtilement améliorés. [...] le XX^e siècle en revanche (mais peut-être ne dispose-t-on pas d'un recul suffisant) n'offre rien de semblable. Après Mallarmé, rien de possible allant dans le sens d'un nouveau gain. Une autre ère a commencé. Après la continuité, voici la dispersion. Le XX^e siècle ne donne pas idée d'un parcours continu, d'une trajectoire rectiligne, même si on pense qu'un poète est le résultat de tous les autres. Ou un contre-résultat, ce qui ne change rien à l'affaire. Ce que je veux dire, c'est que chacun (compte tenu qu'il veuille ou non tenir de tous les autres venus avant lui) invente son propre parcours. C'est-à-dire sa différence. Il n'y a que des explorateurs solitaires : Reverdy, Supervielle, Michaux, Claudel, René Char, Bonnefoy, Jaccottet, Esteban, etc. Chacun fait continent à part¹.

L'analyse de Lionel Ray spécifie les filiations poétiques au XX^e siècle, en soulignant que Mallarmé constitue une véritable césure entre deux régimes de transmission poétique : avant Mallarmé, la « continuité » en tant que « succession fabuleuse » prévaut et elle va « dans le sens d'un nouveau gain » ; après Mallarmé, c'est la « dispersion » qui domine. Fi des gains engendrés par le relais passé d'un poète à l'autre, les « explorateurs solitaires » se multiplient, créant leur « propre parcours » au sens fort, c'est-à-dire en « fai[sant] continent à part ». Si l'analyse de Lionel Ray est émaillée d'hyperboles, elle souligne nettement un changement de paradigme par ce glissement de la « continuité » à la « dispersion », glissement caractéristique sans doute de la modernité poétique.

De plus, les « poésies de théâtre » engagent une grande variété d'arts – théâtre, poésie et bien d'autres, allant de la pantomime à la photographie –, et n'ont de cesse de souligner la dimension dynamique de ces derniers, ce qui favorise de nombreux processus et échanges. C'est pourquoi historiciser les « poésies de théâtre » requiert en réalité une approche plus généalogique qu'historique, permettant de se repérer dans cette multitude de « différence[s] ». En effet, cette approche généalogique se concentrera précisément sur ces dernières, comme le rappelle Mathieu Potte-Bonneville en expliquant l'origine foucauldienne de cette démarche :

[...] la généalogie désigne chez Foucault la recherche d'un élément différentiel, d'un facteur de divergence sous-jacent qui bousculant la linéarité apparente des formes successivement déposées dans l'archive, les révèle parcourues de décrochages et de tiraillements. L'objet propre de la généalogie se signale donc moins par sa nature que par ses effets critiques, au sens où cet adjectif renvoie à la notion de crise.

¹ Lionel Ray, « Le Procès de la Vieille Dame », in Claude Le Bigot (dir.), *Les Polyphonies poétiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003, p. 49.

Même lorsque cette quête emprunte des apparences matérialistes, et paraît désigner les corps comme le socle sur lequel s'élèvent théories et institutions, il s'agit là d'un choix stratégique, plus que d'une visée ontologique : le but demeure, non d'accéder au fonds réel de la culture ou d'exhiber sa raison suffisante, mais de remonter jusqu'à ce qui lui donne ses instabilités et ses lignes de fractures, d'introduire une distance entre des expériences jusqu'alors confondues, distance qui oblige à réorganiser entièrement la lecture de l'histoire, à compliquer sa continuité supposée d'un motif conflictuel, et à la décrire travaillée par le jeu de divers modes d'évaluation¹.

Pour Michel Foucault, la recherche d'« élément[s] différentiel[s] » permet donc de complexifier les continuités supposées de l'histoire. C'est pourquoi dans ce chapitre l'approche généalogique intermédiaire s'attachera également à souligner dans chaque conception de la poésie théâtrale abordée quels sont les points de « divergence » mis au jour.

Pour ce faire, chaque pôle de réflexion sera construit de manière comparative. Les comparaisons seront effectuées entre diverses œuvres d'un même artiste, comme certaines pièces et certains films de Cocteau par exemple, ou bien entre plusieurs artistes, comme Artaud et Stein. Elles seront menées entre des créateurs qui ont émergé dans un même contexte esthétique, tel le symbolisme qui réunit *a priori* Mallarmé et Maeterlinck, ou bien des artistes comme Claude Gauvreau et Valère Novarina dont les contextes de création ont en commun certains traits tout à fait intéressants à comparer. Conformément à l'approche généalogique envisagée, toutes ces mises en regard visent à souligner des faits saillants et à mettre au jour des éléments de différenciation.

Quelles dynamiques intermédiaires travaillent les relations entre poésie et théâtre tout au long du XX^e siècle ? Les expériences poético-théâtrales sur lesquelles nous nous concentrerons devraient permettre de comprendre comment la poésie traverse activement et en tous sens le théâtre. Comment favorise-t-elle l'émergence de milieux dans la dramaturgie ? En quoi instaure-t-elle des médiations entre des matérialités saillantes et des lecteurs ou des spectateurs qui sont des co-créateurs ? Quelles langues sont développées sur ces scènes ? Quelles influences exercent les arts convoqués, voire les dynamiques interartistiques suscitées ? Quelles sont enfin les conséquences esthétiques et politiques de ces gestes intermédiaires ? Les recherches intermédiaires menées dans ces expériences poético-théâtrales tendent en effet souvent à redéfinir le théâtre. Comment ?

¹ Mathieu Potte-Bonneville, « Foucault, la vie et la manière », [En ligne] <http://www.laviedesidees.fr/Foucault-la-vie-et-la-maniere.html#nb4>, (lien vérifié le 22/ 06/ 2015).

2.1. Démultiplier les possibles du théâtre : Mallarmé et Maeterlinck

Dans l'amorce de cette première partie a été brièvement présentée la dimension intermédiaire de certaines des conceptions poétiques développées dans les œuvres de Mallarmé. Il s'agit à présent d'aborder plus spécifiquement les façons dont ce poète perçoit le théâtre et songe à le renouveler, en se fondant notamment sur une partie des recherches qui innervent sa poésie. L'articulation mallarméenne entre poésie et théâtre sera de plus mise en regard avec celle de son contemporain belge, Maurice Maeterlinck. Les liens sont nombreux entre les recherches et les esthétiques des deux hommes¹ : non seulement la dramaturgie maeterlinckienne a suscité chez Mallarmé un enthousiasme continu, mais surtout, selon Maria de Jesus Cabral², Maeterlinck est parvenu à réaliser dans son « premier théâtre³ » le rêve de Mallarmé. C'est pourquoi leurs manières d'éprouver le théâtre et de le réinventer à l'aune de leurs recherches poétiques constituent le point de départ de cette analyse comparative, premier moment de la généalogie que nous proposons.

Dans notre perspective intermédiaire, nous étudierons essentiellement comment le recours à la poésie permet à Mallarmé et à Maeterlinck d'imaginer un théâtre aux possibilités expressives, sensorielles et signifiantes accrues. Ce théâtre rêvé diffère alors nettement de celui qui a cours sur les scènes dans les années 1880-1890. Ces dernières étaient alors majoritairement occupées par la comédie dite « bourgeoise et moderne » d'Alexandre Dumas fils, Victorien Sardou ou encore Eugène Labiche et par l'avènement du

¹ Voir la conjoncture que présente Maria de Jesus Cabral, *Mallarmé hors frontières Des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2007, p. 250 : « Au-delà de la coïncidence historique précédente – à savoir que le premier théâtre de Maeterlinck surgit dans les années subséquentes aux textes théoriques où le maître de la rue de Rome revient sur l'idée de "drame futur", au moment aussi, où plusieurs forces vives s'agitent pour sortir le théâtre du sommeil matérialiste –, il faut observer que le premier et plus long séjour parisien de Maeterlinck, au bout de ses études de droit [...], bientôt suivi d'autres assez réguliers, se fait au cœur de cette époque charnière de la "Crise de vers", au cœur de la "révolution poétique" qui a rapproché des symbolistes d'horizons divers de Mallarmé. Comme nous l'avons développé plus haut, à l'apogée du mouvement, ses "mardis" étaient le carrefour obligé de rencontres et d'échanges poétiques sur l'Europe et le monde, où les poètes de la jeune littérature belge "avide, débordante de jeunesse et de vie" étaient des plus assidus ».

² Voir *Ibid.*, p. 249 : « [Mallarmé] reconnaît ainsi qu'il existe finalement des textes [notamment *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck] susceptibles d'apporter sur scène l'esthétique de rêve, de mystère et de pureté que lui-même avait depuis toujours idéalisée ».

³ Par cette dénomination, la critique désigne deux périodes d'écriture théâtrale très différentes : *La Princesse Maleine* (1889), *L'Intruse*, *Les Aveugles* (1890), *Les Sept Princesses* (1891), *Pelléas et Mélisande* (1892), *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles* (1894) et *Aglavaine et Sélysette* (1896) constituent ce « premier théâtre ». Dans la « Préface » de l'édition du *Théâtre* de 1901 (où il n'a toutefois pas repris *Les Sept Princesses*), Maeterlinck indique vouloir limiter à partir d'*Aglavaine et Sélysette* l'importance de la mort et du destin dans son œuvre théâtrale. Arnaud Rykner déplace légèrement cette charnière en prenant en compte non un critère d'ordre thématique mais bien des caractéristiques formelles : entre *Aglavaine et Sélysette* et *Monna Vanna*, Maeterlinck « abandonne l'action silencieuse ». (Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgies du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, op. cit., p. 284).

théâtre naturaliste grâce à Jean Jullien et Émile Zola – dont l'essai *Le Naturalisme au théâtre* est paru en 1881¹.

Leur façon d'articuler poésie et théâtre considère résolument la scène et l'expérience théâtrale qui est offerte aux spectateurs. En ce sens, leurs théâtres rêvés ne coïncident qu'imparfaitement avec le théâtre symboliste, qui est traditionnellement défini par ses « perspectives métaphysiques, privilégiant la suggestion, l'idéal, le symbole² ». Certes, ils ont bien été des figures de proue de ce mouvement – tous deux érigés au rang de modèles par d'autres poètes. Mais Mallarmé et Maeterlinck développent surtout, à partir de la littérature, une pensée théâtrale dont les préoccupations concrètes sont d'ordre tant langagier que scénique : la langue théâtrale, son rythme et ses silences, sont déterminants en ce qu'ils influencent la représentation scénique, les corps engagés sur le plateau, les conditions de réception dans lesquelles sont plongés les spectateurs, etc. Les « perspectives métaphysiques » naissent d'une écriture et d'une scène qui travaillent de nombreuses matières et bien des processus. En comparant leurs recherches, nous soulignerons dans quelle mesure Mallarmé et Maeterlinck articulent poésie et théâtre selon des dynamiques intermédiaires. Quelles sont ces dernières ? En quoi l'expérience des spectateurs y est-elle spécifiquement prise en compte ?

¹ Voir le portrait plus détaillé de ces scènes que brosse Maria De Jesus Cabral, *op. cit.*, p. 225-232. Elle y souligne notamment comment le développement massif du vaudeville est concomitant d'une dynamique d'avant-garde qui souligne que le théâtre contemporain est en crise et qui aspire à un profond renouvellement de l'art dramatique.

² Thierry Alcoloumbre, *Mallarmé, la poétique du théâtre et l'écriture*, Fleury-sur-Orne, Librairie Minard, 1995, p. 199.

2.1.1. Éprouver le théâtre : de déceptions en aspirations

Au-delà de leur parenté « symboliste », comment ces deux poètes abordent-ils le théâtre dans leurs œuvres ? Si Mallarmé est surtout connu pour ses poèmes, le théâtre occupe bien une place centrale dans l'ensemble de son œuvre, ce que plusieurs travaux récents ont mis en valeur¹. Tout d'abord, selon Thierry Alcoloumbre, c'est toute son écriture qui est traversée par le théâtre :

[...] [elle] peut se caractériser comme une écriture théâtrale, non seulement du fait des métaphores théâtrales qu'il y introduit, mais encore par sa tentative d'y constituer un « lieu » et d'y préparer une manifestation effective de l'Idée².

Hormis certaines mentions théâtrales explicites, l'écriture mallarméenne renvoie au théâtre en ce qu'elle cherche à créer un « lieu », une « manifestation effective de l'Idée ». Le théâtre demeure donc une métaphore plus ou moins structurante de sa poésie, un horizon sur lequel il peut projeter ses recherches poétiques et qui permet de les incarner, d'en proposer des « manifestation[s] ».

De plus, Mallarmé a signé deux « poèmes³ » destinés à la scène : *Hérodiade* écrit entre 1864 et 1867 et *L'Après-midi d'un faune* paru en 1876. De ces textes de théâtre, trois principes d'écriture peuvent être dégagés, qui définissent, selon Maria de Jesus Cabral, le drame idéal auquel le poète travaille: « le dépouillement formel, la *dimension analytique* et la *perspective intérieure* ou *idéiste*⁴ ».

Enfin, diverses réflexions théâtrales sont présentes dans ses critiques rassemblées sous le titre *Crayonné au théâtre* et publiées en 1897 dans *Divagations*, recueil où il a réuni une grande partie de ses œuvres en prose. À l'instigation d'Édouard Dujardin, directeur de *La Revue Indépendante*, Mallarmé a en effet publié dans cette dernière des articles portant sur certains des spectacles représentés dans les salles parisiennes entre novembre 1886 et juillet 1887. Dans *Crayonné au théâtre*, il ajoute à ces chroniques d'autres textes qu'il a

¹ Nous faisons notamment référence à l'ouvrage de Thierry Alcoloumbre, intitulé *Mallarmé, la poétique du théâtre et l'écriture*, ainsi qu'au texte de Maria de Jesus Cabral, *Mallarmé hors frontières Des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, op. cit. ou encore à la thèse qu'Alice Folco a consacrée à cette question et à laquelle nous avons fait référence dans l'amorce de cette première partie : Alice Folco, *Dramaturgie de Mallarmé*, op. cit..

² Thierry Alcoloumbre, op. cit., p. 187.

³ Selon Gisèle Marie, *Igitur* a aussi été un temps destiné à la scène par Mallarmé : « c'est réellement *Igitur* et [...] vraisemblablement c'était là, déjà, l'ébauche du drame, poésie ou prose poétique » (in Gisèle Marie, *Le Théâtre symboliste : ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs*, Paris, Nizet, 1973, p. 98.) Quant à Maria de Jesus Cabral, elle souligne qu'*Igitur* a constitué un « underground dramatique ». (Maria de Jesus Cabral, op. cit., p. 173.)

⁴ Maria de Jesus Cabral, op. cit., p. 223. C'est l'auteure qui souligne.

rédigés par ailleurs. Soulignons au passage que c'est dans le cadre de cette activité critique que Mallarmé a longuement évoqué la pièce *Pelléas et Mélisande* écrite par Maeterlinck en 1892 : « l'art de M. Maeterlinck [...] inséra le théâtre au livre¹ ! ». L'éloge mallarméen souligne à quel point le « livre », c'est-à-dire la littérature, voire la poésie, permet d'élever le théâtre au statut d'art.

Mais, son enthousiasme est surtout ponctuel : de façon générale, cette entreprise de critique théâtrale a constitué un véritable dilemme pour Mallarmé, ce qu'explique ainsi Maria de Jesus Cabral :

[...] si écrire sur le théâtre lui permet, à nouveau, de faire « allusion [à ses] rêves », « parler du Théâtre contemporain » s'avère à ses yeux une « besogne [...] ingrate et pénible ». Significativement, *Crayonné au théâtre* ouvre sur le sentiment de désespoir du poète qui s'est laissé entraîner au théâtre².

Au-delà de certains accents emphatiques – le désespoir mallarméen paraît dans ce premier texte de *Crayonné au théâtre* où le poète dialogue avec son âme –, Mallarmé est un spectateur souvent déçu, à tel point qu'il esquisse dans ses textes les diverses façons dont il envisage un théâtre différent de celui auquel il assiste en cette fin du XIX^e siècle. Ce qu'il développe dans ces critiques n'a rien de systématique, comme le souligne le titre *Divagations*, tout à fait significatif de cette entreprise. Divaguer, c'est au sens étymologique « errer sans but » et, par évolution sémantique, « parler pour ne rien dire, sans savoir ce qu'on dit ». Cette absence d'exactitude, voire de pertinence, qu'elle soit tenue pour réelle ou bien qu'elle s'avère feinte, permet en fait à Mallarmé d'éprouver en toute liberté le théâtre qu'il perçoit à l'aune de tous ceux qu'il imagine³.

Pour ce faire, il formule son vœu de théâtre en plaçant notamment ce dernier entre ses propres aspirations poétiques et d'autres arts du spectacle vivant comme le ballet, la danse ou la pantomime. Respectivement évoqués dans « Ballets », dans « Les Fonds dans le ballet » consacré à la danseuse américaine Loïe Fuller et dans « Mimique⁴ » à propos du mime Paul Margueritte, ces différents arts sont considérés sur un pied d'égalité avec le théâtre : ils offrent même des propositions fructueuses pour ce dernier.

¹ *Ibid.*, p. 236.

² *Ibid.*, p. 224.

³ La première chronique intitulée « Crayonné au théâtre » est à ce titre exemplaire : il s'agit d'un dialogue entre le chroniqueur et une « exquise dame anormale », qui n'est autre que son âme ou bien son idée. Bertrand Marchal y perçoit « l'ambiguïté d'une chronique partagée entre le compte-rendu de l'actualité scénique et une rêverie inactuelle sur le théâtre idéal ». Voir Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.*, p. 186-194 et p. 493.

⁴ *Ibid.*, p. 200-212.

Quant à Maeterlinck, concomitance remarquable s'il en est, c'est au cours de la même année 1889 qu'il a publié son recueil de poésie *Serres chaudes* chez Léon Vanier – qui est également l'éditeur de Mallarmé –, ainsi que sa première pièce *La Princesse Maleine*, qu'il a adressée dès sa parution à Mallarmé¹. En cinq ans, cet auteur flamand qui était de langue et d'éducation françaises a créé huit pièces tout à fait marquantes, qui ont été souvent analysées et qui connaissent une importante postérité sur les scènes occidentales depuis les années 1980². Toutefois, notre étude ne se centrera pas sur ses textes de théâtre, mais portera sur la pensée théâtrale qu'il développe dans certains essais écrits parallèlement à ses pièces, comme par exemple « Menus Propos : Le Théâtre », publié dans la revue *La Jeune Belgique* en 1890. Comme c'était le cas du premier texte de *Crayonné au théâtre*, ce court texte de Maeterlinck s'ouvre par la mention d'une « déception préalable » accompagnée d'une « inquiétude [qui] semble nous attendre à tout spectacle où nous nous asseyons³ ». À l'instar des *Divagations* mallarméennes, le titre « Menus Propos » révèle une réflexion modeste, qui ne cherche pas à constituer une théorie. En formulant des remarques sans prétention, la réflexion de Maeterlinck tend finalement à proposer un renouvellement du théâtre, en opposition franche avec celui que présentent les scènes belges comme françaises.

À partir des déceptions que leur cause la scène dont ils sont les contemporains, Mallarmé et Maeterlinck aspirent à une scène autre. Ils élaborent donc un théâtre qui, allant à l'encontre des esthétiques dominantes de la fin du XIX^e siècle, tend à concrétiser leurs conceptions poétiques. Comment leurs recherches poétiques leur permettent-elles d'imaginer un autre théâtre ? Dans quelle mesure ce théâtre rêvé met-il particulièrement en jeu des médialités ? Selon notre hypothèse, dans leurs textes critiques et leurs essais théâtraux, ils avancent plusieurs propositions pour renouveler la langue au théâtre, pour penser les conditions scéniques de son déploiement et plus largement pour démultiplier les possibles du

¹ Cette anecdote est citée par Maria de Jesus Cabral, *op. cit.*, p. 247. Maeterlinck précise : « Le premier numéro de *Maleine*, je l'ai adressé à Mallarmé ».

² Gérard Dessons précise que Maeterlinck a été oublié des scènes à partir des années 1970, avant d'être redécouvert avec la création d'*Intérieur* par Claude Régy en 1985 au Festival d'Automne. Ses pièces ont très souvent été montées à partir du milieu des années 1990 : « Ce qui pourrait apparaître comme une vengeance de l'histoire est en fait la manifestation historique d'une rencontre. Celle d'une œuvre et d'une époque ». (Gérard Dessons, *Maeterlinck : le Théâtre du poème*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2005, p. 13).

³ Maurice Maeterlinck, « Menus Propos : Le Théâtre », in Maurice Maeterlinck, *Le Réveil de l'âme : poésie et essais*, *op. cit.*, p. 457.

théâtre. Ce faisant, ils soulignent comment le théâtre peut « devenir un lieu libérateur des virtualités d'une situation susceptible de variations illimitées¹ » :

Un théâtre philosophique, en somme, ne mettant en scène qu'à titre d'hypothèse, des probabilités ; des êtres, des lieux, des situations, non pas tels qu'ils sont, mais tels qu'ils pourraient être².

Cette façon de décupler les « virtualités » du théâtre se fonde fortement chez Mallarmé et Maeterlinck sur des dynamiques intermédiaires. Ces dernières apparaissent d'une part dans l'importance qu'ils accordent à la suggestion, d'autre part dans leur approche de la scène théâtrale par d'autres arts.

¹ Flore Garcin-Marrou, « Le drame émancipé », *Acta fabula*, vol. 13, n° 9, « L'aventure "Poétique" », novembre-décembre 2012, [En ligne], <http://www.fabula.org/acta/document7404.php>, (lien vérifié le 28/05/2015).

² *Idem*.

2.1.2. La suggestion, ses médiations et ses milieux

À l'instar du poème, le texte théâtral ne doit pas expliciter ce qu'il dépeint, ni même le nommer. Tel est l'un des premiers principes que partagent Maeterlinck et Mallarmé. Ce dernier le précise ainsi dans une formule devenue célèbre :

Nommer un objet, c'est supprimer trois quarts de la puissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements¹.

Suggérer revient à mettre l'accent sur la signifiante², sur ce processus de construction de la signification. En effet, la suggestion suppose une progression dans la découverte du lecteur ou du spectateur. Elle implique une certaine durée et une évolution dans la façon dont le lecteur ou le spectateur appréhende cet objet discursif. Son imagination se trouve fortement sollicitée et sa compréhension dépend irrémédiablement de sa singularité. En ce sens, la suggestion favorise tout un ensemble de médiations par lesquelles le lecteur, voire le spectateur, circule dans l'œuvre et y participe. Autrement dit, la suggestion propose et garantit une co-création.

C'est d'ailleurs pourquoi elle favorise, selon notre hypothèse, la constitution de milieux. Dans « Mimique », Mallarmé le précise ainsi : « Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction³ ». L'« allusion perpétuelle » du mime, à savoir la suggestion constante qu'il donne par son jeu crée « un milieu, pur, de fiction ». Ce milieu-là est un espace-temps dynamique dans lequel tout demeure en suspens, possible, pris dans « la glace » pour filer la métaphore, c'est-à-dire potentiellement présent, mais sans être actualisé. Cette définition du milieu diffère alors de l'acception naturaliste, où il désigne l'environnement qui détermine le comportement des personnages qui y évoluent. Chez Mallarmé et Maeterlinck, les milieux

¹ Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit. , p. 405-406. Les italiques sont de l'auteur. Cette formule se trouve dans la réponse de Mallarmé à l'enquête de Jules Huret « Sur l'évolution littéraire », parue le 14 mars 1891 dans *L'Écho de Paris*.

² Gérard Dessons et Henri Meschonnic précisent que la signifiante est un « processus qui consiste à produire du sens. À distinguer de *signification*, qui peut désigner aussi bien le processus de production du sens, que son résultat ; et, d'autre part, [...] la notion [de signification] est liée, même si elle s'en démarque, à la notion de sens, qui réduit la signification comme activité du langage (le "signifier") à la production d'un énoncé, quand il ne conduit pas à le confondre avec le sens des mots et avec son interprétation par un interlocuteur. » (Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, op. cit. , p. 235.) Nous revenons sur la notion de signifiante dans le Chapitre 1 de la seconde partie.

³ Stéphane Mallarmé, « Mimique », in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit. , p. 212. On rencontre dans d'autres éditions cette variante : « il installe, ainsi, un milieu pur de fiction ».

favorisés par la suggestion n'ont en rien cette dimension déterministe. De plus, ils ne relèvent pas exclusivement de la fiction : ce sont en fait des espace-temps élaborés en partie par l'imagination des lecteurs et des spectateurs. Leur dynamisme tient alors à la dimension co-créatrice qui les fonde. Ils se situent donc à la charnière entre la fiction et sa réception. Comment Mallarmé et Maeterlinck conçoivent-ils la puissance de la suggestion dans leurs théâtres ?

2.1.2.1. Des matérialités autrement sensibles

Grâce à la suggestion, aux médiations et aux milieux qu'elle favorise, l'écriture théâtrale est augmentée par bon nombre de possibilités, elle est chargée de plusieurs virtualités. Blanchot précise comment dans la suggestion mallarméenne, « s'esquiss[e], par le moyen de termes pourtant fixes et orientés vers des faits et des choses, une perspective de parenthèses s'ouvrant les unes dans les autres à l'infini et se soustrayant sans cesse à elles-mêmes¹ ». Dans sa correspondance, Mallarmé explique comment il travaille à cette « perspective », lorsqu'il évoque son écriture d'un des poèmes qu'il a destinés à la scène :

J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit*. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions et toutes les paroles s'effacer devant les sensations².

En peignant « non la chose mais l'effet qu'elle produit », la suggestion privilégie une approche phénoménologique de l'écriture, qui fait la part belle aux « sensations ». Dans la suggestion mallarméenne, plus le sens explicite – nourri de « mots » et d'« intentions » – tend à se retirer, plus les sens sont sollicités. L'écriture théâtrale favorise alors la création de milieux qui rendent sensibles les matérialités en jeu, qui augmentent la dimension sensorielle du théâtre, sans que ce partage ne soit explicité.

C'est à cette quête mallarméenne que Maeterlinck renvoie quand il déclare : « il me semble que la pièce de théâtre doit être avant tout un *poème*³ ». Considérer la pièce de théâtre comme un poème revient à ne pas réduire sa signification aux signes linguistiques

¹ Maurice Blanchot, « Le mythe de Mallarmé », *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 40.

² Stéphane Mallarmé, « Lettre à Henri Cazalis, octobre 1864 », in *Correspondances I*, édition établie par Henri Mondor, Paris, Gallimard, 1959, p. 137. Soulignons avec Maria de Jesus Cabral à quel point la correspondance mallarméenne est un véritable atelier de l'œuvre.

³ Maurice Maeterlinck, in Jules Huret, « Conversation avec Maurice Maeterlinck », *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor, 1985, p. 155.

qui la composent, ni à la lire comme une « histoire, en érigeant les signifiés des mots et leur combinaison logique en mode d'organisation de ce discours¹ ». Par la suggestion, tout ce qui entoure la « signification des signes linguistiques » prend une ampleur certaine. Par exemple, les qualités singulières du silence qui se déploient dans le premier théâtre maeterlinckien jouent un rôle déterminant. Comme chez Mallarmé, le silence devient une véritable catégorie du langage, définie positivement, ce que précise Gérard Dessons en analysant le théâtre de Maeterlinck :

Le silence apparaît alors comme un mode de dire par lequel quelque chose de vrai pourrait se formuler, qui échapperait à la désinvolture du bavardage, voire au mensonge et à l'hypocrisie de la communication sociale. [...] Que le silence soit un mode, spécifique, de *dire quelque chose* est une critique radicale de la conception traditionnelle qui en fait une entité négative renforcée, paradoxalement, par le *topos* du « silence éloquent »².

En tant que « mode de dire », le silence constitue donc une « critique radicale » de sa conception traditionnellement négative. Cette critique est particulièrement vivifiante pour le théâtre, comme l'indique Arnaud Rykner : Maeterlinck « casse le drame en faisant du silence son matériau primordial, son état originel, sa substance et son essence³ », ce qui tend à « pulvériser[r]⁴ » le dialogue, dont la progression et la fluidité se trouvent foncièrement enrayées par le silence.

Dans *Les Aveugles*, une telle qualité de silence souligne bien que la parole « elle-même résonne comme une forme vide, entièrement négative⁵ ». Toutefois, la dramaturgie maeterlinckienne dans son ensemble ne vise pas tellement « la désarticulation du langage et la mise en place d'une dérision systématique de la parole⁶ », comme ce sera le cas plus tard dans le théâtre de Beckett. L'important est surtout de rendre sensible « l'écart qui se creuse entre les différents locuteurs » présents en scène, c'est-à-dire :

[...] cet espace de silence qui les sépare progressivement pour finir par substituer à la relation duelle immédiate une relation triangulaire médiatisée. De fait, l'ensemble du théâtre qui nous intéresse déconstruit la forme dramatique en ouvrant le rapport de personnage à personnage et de réplique à réplique à un troisième terme, totalement silencieux, qui vient trouver sa place précisément dans les creux du dialogue, rendus manifestes par la paralysie de celui-ci⁷.

¹ Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 70.

³ Arnaud Rykner, *op. cit.*, p. 285.

⁴ *Ibid.*, p. 295.

⁵ *Ibid.*, p. 296.

⁶ *Ibid.*, p. 298.

⁷ *Idem.*

Ce « troisième terme totalement silencieux » est englobant. Il constitue un milieu dynamique et mystérieux qui vient brouiller la « relation duelle immédiate » impliquée par le dialogue dramatique traditionnel, dans lequel chaque parole entraîne presque automatiquement une réponse. Émanant de « cet espace de silence », s'immisçant « dans les creux du dialogue », ce « troisième terme » démultiplie les médiations qui se produisent dans le dialogue, ce qui instaure une « relation triangulaire médiatisée ». Pour autant, ces médiations demeurent énigmatiques. Elles participent à l'inconnu que Maeterlinck déploie dans son esthétique théâtrale : apparaît, « enveloppant l'œuvre entière et créant son atmosphère propre, l'idée que le poète se fait de l'inconnu dans lequel flottent les êtres et les choses qu'il évoque, du mystère qui les évoque¹ ». La concrétisation de cette idée de « l'inconnu » dans un milieu permet de partager avec le spectateur « l'impression immense ou terrible qu[e le poète] a sentie² ».

2.1.2.2. Autour du mystère

Maeterlinck précise cette « idée que le poète se fait de l'inconnu » dans la préface de son *Théâtre*, parue en 1901 lorsqu'il décrit les traits de :

[...] ce troisième personnage, énigmatique, invisible mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime, qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers, et qui donne à l'œuvre une portée plus grande, je ne sais quoi qui continue d'y vivre après la mort du reste et permet d'y revenir sans jamais épuiser sa beauté³.

L'expression de « troisième personnage » paraît antiphrastique tant ce dernier partage peu de points communs avec un personnage dramatique. En subvertissant cette entité dramatique traditionnelle, Maeterlinck désigne un processus poétique central pour son théâtre. Il indique comment cette idée « invisible » et « inconsciente » entretient quand même un fort lien avec le sensible. Le théâtre permet ainsi la mise en partage de ce mystère⁴ cher aux deux créateurs. Elle assure sa force et sa pérennité, puisqu'elle confère à l'œuvre « je ne sais quoi qui continue d'y vivre après la mort du reste ». Toute baignée qu'elle soit par cette idée

¹ Maurice Maeterlinck, *Œuvres I*, édition établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 499. Nous soulignons.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Mallarmé et Maeterlinck s'intéressent de près au mystère, qui est central dans leurs poétiques : le travail sur le langage vise à exprimer et faire sentir un mystère. De plus, tous deux mentionnent, voire travaillent sur une reprise de ce genre théâtral médiéval, comme le montre par exemple le projet inachevé de réécriture d'*Hérodiade* commencé en 1897 par Mallarmé et intitulé : *Les Noces d'Hérodiade : mystère*.

mystérieuse, la dramaturgie maeterlinckienne lui offre aussi un écrin, comme le souligne la fonction dévolue à la parole, qu'Arnaud Rykner précise ainsi :

La parole erre, privée de lieu, décalée et par rapport à son objet et par rapport à son sujet, chargée seulement de rendre sensible ce troisième personnage qu'elle cherche désespérément à atteindre et qui est par essence insaisissable. Si « symbolisme » il y a, chez Maeterlinck, c'est en ce sens précisément que le dialogue ne peut parvenir qu'à désigner le manque qui fait la matière de l'action¹.

La parole ne travaille qu'à favoriser l'impossible approche de ce « troisième personnage » ; le dialogue pointe le manque qui constitue chaque action. Par conséquent, le silence, la suggestion et le « personnage sublime » participent bien d'un espace-temps théâtral où il s'agit de « rendre sensible » ce qui dépasse non seulement la parole, mais aussi la perception.

Les théâtres de Mallarmé et Maeterlinck prennent acte de la crise des rapports entre langage et représentation, dont ils sont les contemporains. Leur théâtre met en scène cette crise de façon dynamique, sans essayer ni même prétendre la résoudre : « il met constamment en question le montrable comme relation entre le voir, l'entendre et le dire, organisant un conflit sans fin entre l'empirique et le poétique² ». Mallarmé et Maeterlinck pensent donc une langue poétique qui s'articule au sonore et au visible³, en ce qu'elle peut les conditionner mais surtout les ouvrir. Placer l'imprécision aux bords des mots et au cœur du plateau, c'est alors « installer l'incertitude au lieu même de la représentation du monde⁴ ». Alors que le positivisme et l'évolution scientiste ont tendance à évacuer toute imprécision, du moins à restreindre les formes qu'elle peut prendre, Mallarmé et Maeterlinck placent au centre de leurs œuvres l'incertitude qu'ils estiment fondamentale pour l'homme. Dans son « premier théâtre », Maeterlinck souligne comment « parler », « le verbe du discontinu logique, de la rationalité, et du positivisme » s'oppose à « dire », « verbe de l'irrationnel, de l'inconnu, du poétique⁵ ». Soulignons avec Maria de Jesus Cabral que sur ce refus de la rationalité, Maeterlinck diverge des propositions esthétiques de Mallarmé. Si

¹ *Ibid.*, p. 299-300.

² Gérard Dessons, *ibid.*, p. 44.

³ Notons que la photographie a certes été techniquement inventée au début du XIX^e siècle, mais qu'elle constitue une pratique de plus en plus répandue à la fin du siècle, ouvrant tout un champ de réflexions sur les limites fluctuantes de la visibilité et sur l'ampleur de l'invisible, pour lesquelles Maeterlinck témoigne un très vif intérêt.

⁴ Gérard Dessons, *ibid.*, p. 47.

⁵ *Ibid.*, p. 131.

suggestives et idéales soient-elles, ces dernières ont la forme d'un « discours organisé, rationalisé¹ » chez le poète de la rue de Rome.

En conclusion, la suggestion est un processus central dans les recherches poético-théâtrales de Mallarmé et Maeterlinck. Elle démultiplie les médiations qui ont lieu entre la fiction et le lecteur ou le spectateur, entre les paroles et les modalités de silence, entre l'espace-temps théâtral et ce « troisième personnage » qui enveloppe l'œuvre. Toutes ces médiations favorisent la constitution de milieux, qui sont traversés de mystères et qui les rendent sensibles, sans jamais lever le caractère énigmatique qui les constitue.

¹ Maria de Jesus Cabral, *op. cit.*, p. 289.

2.1.3. Vers une scène poétique

À travers leurs déceptions et leurs aspirations théâtrales, grâce à leurs approches respectives du théâtre qui sont innervées par leurs conceptions poétiques, Mallarmé et Maeterlinck esquissent une scène théâtrale. Quelle est cette scène ? Dans quelle mesure est-elle paradoxale ?

Tout d'abord, le théâtre est l'horizon d'une grande partie de leurs écrits, un horizon qui offre un cadre certain à leurs recherches, tout en leur inspirant de nombreux dépassements. Les Symbolistes doutent en effet profondément d'une adéquation possible entre la scène théâtrale qu'ils connaissent et leur projet esthétique :

C'est tout le problème du simulacre ou de la représentation directe et immédiate, comme des habitudes de réception qui prévalent à cette époque et auxquelles [Maeterlinck] ne peut adhérer, contrairement qu'elles apparaissent à ses yeux, à la densité métaphysique et à l'exigence esthétique que, dans la ligne de Mallarmé, l'écrivain belge considère comme consubstantielles à l'œuvre d'art¹.

À « la densité métaphysique et à l'exigence esthétique » de l'œuvre d'art s'opposent « la représentation directe et immédiate » du théâtre en général et les « habitudes de réception » qui ont cours à cette période. Ces dernières sapent nettement les principes symbolistes, en empêchant le déploiement de la puissance suggestive et l'expérience d'une certaine transcendance dans cette « densité métaphysique ». Dès lors, le théâtre est jugé anachronique par rapport au projet symboliste, tant il est « tout entier voué au tangible, au réel, au sens de la surface² ».

Toutefois, malgré la méfiance inspirée par cette inadéquation, la scène théâtrale demeure bien un objet de désir pour ces deux poètes. Mallarmé en souligne un paradoxe fondateur – placé à ce titre en épigraphe de notre recherche – dans une lettre de 1865 où il précise comment il compose *L'Après-midi d'un faune* :

Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non *possible au théâtre*, mais *exigeant le théâtre*³.

¹ Maria de Jesus Cabral, *op. cit.*, p. 268.

² *Idem.* Dans sa critique, Maeterlinck vise également l'esthétique naturaliste : « Lorsque je vais au théâtre, il me semble que je me retrouve quelques heures au milieu de mes ancêtres, qui avaient de la vie une conception plus simple, sèche et, que je ne me rappelle plus, et à laquelle je ne puis plus prendre part. J'y vois un mari [...] des rois assassinés, des bourgeois emprisonnés, et tout le sublime traditionnel mais hélas ! si superficiel et si matériel, du sang, des larmes extérieures et de la mort ». (Maurice Maeterlinck, in *Œuvres I, op. cit.*, p. 489.)

³ Stéphane Mallarmé, « Lettre à Henri Cazalis, juin 1865 », in *Correspondances I, op. cit.*, p. 166.

Cette formule indique une sorte de double contrainte : « absolument scénique », ce poème exige le théâtre, parce qu'il n'y est précisément pas possible. Autrement dit, pour que ces vers deviennent scéniques de façon « absolu[e] », il est nécessaire qu'une autre scène advienne.

Cette scène théâtrale imaginée est féconde pour les recherches des poètes, qui pensent notamment cette dernière grâce à d'autres formes d'expression artistique. Mallarmé précise cette scène en écrivant sur l'opéra, le ballet, le mime ou encore sur la littérature. Quant à Maeterlinck, ce sont plus largement les arts plastiques¹ qui informent sa conception de la scène théâtrale. Dans quelle mesure ces formes artistiques précisent-elles les contours d'une scène poétique ? En quoi une telle scène est-elle particulièrement intermédiaire ?

¹ Voir Denis Laoureux, « Maurice Maeterlinck et les arts plastiques : filiations et concomitances », in *Textyles*, n° 17-18, Bruxelles, Le Cri, 2000, p. 100-112. La réflexion porte plus spécifiquement sur le théâtre à partir de la page 105.

2.1.4. Tramer une autre scène entre les arts

Mallarmé et Maeterlinck proposent une réinvention de la scène théâtrale dans un dialogue soutenu avec plusieurs arts. Tout d'abord, les régimes de représentation de ces arts, leurs reconnaissances académiques et les sociomédialités qu'ils engagent sont bien différents. En s'inspirant des arts plastiques¹, Maeterlinck s'intéresse par exemple à des représentations questionnant franchement la mimésis, ce qu'explique Denis Laoureux :

[...] Maeterlinck défend implicitement une conception de l'image sortant du cadre classique et rassurant de la représentation mimétique. Le poète gantois récuse les principes de celle-ci au profit d'une représentation bâtie sur un espace mental. L'artiste est visionnaire et l'art, virtuel².

Par leurs virtualités, ces arts plastiques lui permettent d'envisager alors une « représentation bâtie sur un espace mental ». Quant à Mallarmé, ce sont surtout des arts du spectacle vivant qu'il invoque dans une grande disparité. Le ballet classique et l'opéra wagnérien jouissent à cette période d'une large reconnaissance académique, tandis que la pantomime évoquée dans « Mimique » relève d'un « théâtre en mineur³ ». Quant à Loïe Fuller, pionnière de la danse moderne avec sa *Danse serpentine*, elle propose une forme artistique qui s'adresse bien plus à des publics variés que ne le fait le ballet classique à la même époque.

Le dialogue que les deux poètes engagent avec ces arts est certes varié, mais dans tous les cas, aucun n'est à préférer à la scène théâtrale, parce qu'il serait plus propice à réaliser les exigences des recherches esthétiques de Mallarmé et de Maeterlinck. Aucun de ses arts n'est non plus à subordonner à la scène théâtrale. C'est d'ailleurs une telle dynamique d'inféodation qui a conduit Mallarmé à formuler quelques réserves quant à l'opéra wagnérien. Dans « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », Mallarmé exprime tant les raisons de son admiration pour l'œuvre wagnérienne que ses nuances à propos de la façon dont la musique s'y déploie au détriment de la poésie. Or, ce n'est pas l'articulation qu'il souhaite, ce qu'il précise dans « La Musique et les Lettres » :

Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion [...] : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée. L'un des modes incline à l'autre et y

¹ Voir Denis Laoureux, art. cit. , p. 100 : « L'analyse des beaux-arts à laquelle Maeterlinck s'est attelé et la concomitance esthétique de ses écrits avec l'actualité plastique de son temps constituent une double approche de son expérience littéraire de l'image. »

² *Ibid.*, p. 103.

³ Ariane Martinez, *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008.

disparaissant, ressort avec emprunts : deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier¹.

Mallarmé souligne ainsi la complémentarité et les affinités entre musique et lettres, « face alternative » de l'Idée, qui se parachèvent ensemble. Alors que l'œuvre wagnérienne se fonde sur une hiérarchisation des arts, Mallarmé privilégie une logique hypermédiale. Selon cette conception, les arts ne fusionnent pas et ne sont pas non plus subordonnés l'un à l'autre. C'est entre les arts que la scène théâtrale est imaginée et que les potentialités de la représentation scénique sont reprécisées. Quelles sont ces virtualités qui seraient à déployer sur une scène poétique ?

Tout d'abord, Mallarmé se fonde sur le ballet et sur la pantomime pour souligner tout ce que peut un corps en mouvement quand il ne s'exprime pas par la parole. Sur ce point, ces deux formes artistiques constituent des modèles inspirants pour le théâtre, puisque une puissance suggestive certaine est déployée sur leurs scènes respectives. Dans « Le Ballet », Mallarmé décrit ainsi les effets que produisent les mouvements d'une ballerine dans *Viviane* d'Edmond Gondinet :

[...] la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout l'appareil du scribe².

La danse transforme l'interprète en une figure autonome ; autrement dit, l'interprète n'est plus visible en tant que telle, elle « *n'est pas une femme* ». La danseuse devient une figure au sens rhétorique : elle est une « métaphore » polysémique, « résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc. ». C'est également une figure au sens iconographique. Enfin, Mallarmé décrit les potentialités suggestives de la danseuse par une métaphore scripturaire : ce qu'elle esquisse devient une « écriture corporelle ». C'est ainsi qu'elle trace un « poème dégagé de tout l'appareil du scribe » : elle évoque tout ce poème par le mouvement de son corps, « suggérant par le prodige de raccourcis ou d'élangs », sans que les mots de l'auteur ne soient nécessaires. Mallarmé souligne ainsi la puissance poétique du corps dansant, dont la suggestion devient une « écriture corporelle ».

¹ Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit. , p. 378.

² *Ibid.*, p. 201. Pour Bertrand Marchal : « Cette divagation sur le "poème dégagé de tout l'appareil du scribe" est à lire comme un art poétique et suggère la dimension chorégraphique de toute poésie ». (in Bertrand Marchal, « Notices et notes », in *Ibid.*, p. 494.)

De plus, en écrivant sur la pantomime *Pierrot, assassin de sa femme* de Paul Margueritte, il précise que la scène théâtrale devrait proposer une représentation virtuelle, en ce qu'elle offrirait une « allusion perpétuelle ». Reprenons plus largement son explication dans le texte « Mimique », en partie précité :

La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici avançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction¹.

Ce « milieu, pur, de fiction » maintient les virtualités du poème actives, en se détachant d'un présent massif qui les écraserait. La scène devient un feuilleté temporel où tout demeure possible, entre passé et futur, « entre le désir et l'accomplissement ». C'est bien cet entrelacs que Derrida souligne, en indiquant que la pantomime s'apparente au « [r]êve [qui] étant à la fois perception, souvenir et anticipation (désir), chacun dans l'autre, n'est vraiment ni l'un ni l'autre² ». Ce « chacun dans l'autre » qui devient un « ni l'un ni l'autre » est un entre-deux tout à fait dynamique. Le ballet et la pantomime permettent donc à Mallarmé de préciser tout ce que peut un corps en mouvement indépendamment de la parole. La scène poétique qu'il esquisse travaille sur trois « entre-deux » dynamiques, que ce soit entre les représentations artistiques, entre les temporalités convoquées ou encore entre virtualité et effectivité.

Quant à Maeterlinck, il s'intéresse particulièrement aux arts qui travaillent l'image de façon plus ou moins fixe, c'est-à-dire où ni la parole ni le mouvement ne sont prédominants. Ainsi les arts plastiques, les arts visuels et dans une certaine mesure le tableau vivant³ ont stimulé ses réflexions sur la scène théâtrale. Comment ces formes artistiques lui permettent-elles d'envisager un nouveau théâtre ?

Tout d'abord, la présence de l'acteur sur scène et son caractère contingent sont pointés comme problématiques :

La scène est le lieu où meurent les chefs-d'œuvre, parce que la représentation d'un chef-d'œuvre à l'aide d'éléments *accidentels et humains* est antinomique. Tout chef-d'œuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme⁴.

¹ *Ibid.*, p. 212.

² Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 206.

³ Voir Arnaud Rykner, « Figures du tableau vivant chez Maeterlinck », in *Textyles*, n°41, Bruxelles, Le Cri, 2012, p. 15-30.

⁴ Maurice Maeterlinck, préface au *Théâtre* (1901), repris dans *Œuvres I, op. cit.*, p. 461.

La « présence active de l'homme » sape donc le symbole et empêche le déploiement des chefs-d'œuvre sur scène. Tandis que Mallarmé soulignait le dépassement du présent dans l' « allusion perpétuelle » que créait le jeu du mime, Maeterlinck regrette que l'acteur, « du moment où il parle », impose sur scène un présent, une sensibilité, qui vont à l'encontre du poème :

Le poème se retire à mesure que l'homme s'avance. Le poème veut nous arracher au pouvoir de nos sens et faire prédominer le passé et l'avenir, l'homme n'agit que sur nos sens et n'existe que pour autant qu'il puisse effacer cette prédomination du passé et de l'avenir par l'envahissement du moment où il parle¹.

Or, ce qui a lieu sur scène peut partager certaines « affinités avec l'Éternité, mais est néanmoins impuissan[t] à nous arracher au présent, parce qu'en cet instant nous n'avons pas qualité pour apercevoir et apprécier ces affinités imprévues et nouvelles² ». Comment représenter alors l'humanité et faire sentir l'éternité à travers la contingence d'un « homme » présent sur scène ?

Maeterlinck propose de façon radicale de remplacer l'acteur par un être « qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie³ » : les puissances extraordinaires auxquelles cet être renverrait seraient peut-être « exactement de la même nature que celles auxquelles le poème fait appel⁴ ». La radicalité de cette idée est fonction des proférations emphatiques et ampoulées qui caractérisaient le jeu de l'acteur et avaient cours à cette période sur les scènes belges et françaises. Par cette proposition, Maeterlinck développe toute une série de nuances intéressantes :

Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène. Il n'est pas dit qu'on ne retournerait pas ainsi vers un art de siècles très anciens, dont les masques des tragiques grecs portent peut-être les dernières traces. Sera-ce un jour l'emploi de la sculpture, au sujet de laquelle on commence à se poser d'assez étranges questions ? L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais ; mais l'absence de l'homme me semble indispensable⁵.

Par les « masques des tragiques grecs », la sculpture, l'ombre, le reflet, la « projection de formes symboliques », la marionnette et le mannequin de cire, sont convoquées en réalité de nombreuses manières de se défaire d'ancrages précis, de singularités détaillées, de

¹ Maurice Maeterlinck, « Menus Propos : Le Théâtre », repris dans Maurice Maeterlinck, *Le Réveil de l'âme : poésie et essais*, op. cit. , p. 461. Voir par exemple les recherches d'Edward Gordon Craig et notamment son manifeste « L'Acteur et la sur-marionnette » (1907), in *De l'Art du théâtre*, Paris, Circé, 1999.

² Maurice Maeterlinck, « Menus Propos : Le Théâtre », op. cit. , p. 461- 462.

³ *Ibid.*, p. 462.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

contingences spécifiques, pour faire advenir le symbole. Il s'agit d'une part de sortir le théâtre de la concrétude du quotidien et du réalisme et d'autre part de souligner combien la co-présence de l'acteur et du spectateur ne suffit pas pour fonder la médialité du théâtre. À ce titre, les arts plastiques comme les formes théâtrales anciennes que sont les masques ou le théâtre d'ombre offrent des modèles pertinents pour penser l'acteur dont a besoin une scène poétique.

De plus, Maeterlinck travaille à « une transformation de la spatialité géométrique en spatialité sémantique, poétique. Le théâtre est transformé par sa fonction même : mettre en scène la théâtralité de la parole¹. » La langue acquiert donc un mode de représentation qui lui est spécifique et qui transforme le régime scénique, le décor étant réduit à des éléments très minimalistes². Le traitement des images, langagières et scéniques, participe pleinement de cette transformation de la qualité de l'espace scénique, comme le souligne Denis Laoureux :

Tandis que l'évidence du sens reflue, la plasticité gagne en autonomie : les images visuelles et littéraires valent désormais pour elles-mêmes, pour leur pouvoir évocateur, et non plus pour leur éventuelle fidélité mimétique³.

Se développent sur scène des images fortes en ce qu'elles sont autonomes et porteuses de mystères, mais aussi empreintes d'un tragique différent, « puisqu'il résulte d'une conjonction avec le quotidien ou l'"habituel"⁴ ». La puissance évocatrice de ces « images visuelles et littéraires », leur « autonomie » plastique et ce « tragique quotidien⁵ » participent à la crise du représentable que Gérard Dessons a analysée dans la dramaturgie maeterlinckienne. En posant « la question du triple rapport entre le texte, le public et la scène », Maeterlinck a bien montré dans quelle mesure c'est « la différence entre le théâtral et le spectaculaire qui se joue là⁶ ». Cette importante distinction se retrouve d'ailleurs dans les analyses des relations entre théâtre et poésie que nous effectuerons au cours de cette recherche.

¹ Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 77.

² Rappelons à cet égard le manifeste symboliste de Pierre Quillard paru en 1891 : « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte ». Dès son titre, ce texte dénonce l'amplification emphatique dépourvue de toute signification des décors sur les scènes à la fin du XIX^e siècle.

³ Denis Laoureux, *art. cit.*, p. 105.

⁴ Maria Jesus de Cabral, *op. cit.*, p. 321.

⁵ Voir Maurice Maeterlinck, « Le Tragique quotidien » (1896), in *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 101 : « Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n'est pas facile de le montrer, parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique [...] Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. »

⁶ Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 15.

Mallarmé et Maeterlinck élaborent donc une scène théâtrale dont ils précisent les potentialités poétiques en dialoguant avec d'autres arts. Ces derniers constituent des modèles inspirants, dans la mesure où ils les poussent à explorer plus avant les marges de la parole humaine, les capacités expressives du corps et du mouvement. Ces éléments sont travaillés de façon dynamique. Ils acquièrent une grande capacité d'abstraction, en même temps qu'ils rehaussent « le partage du sensible¹ ». En tramant entre les arts leur scène poétique, Mallarmé et Maeterlinck démontrent bien que, pour eux, « le théâtre ne peut se définir que comme l'invention du théâtre² ».

Toutefois, Mallarmé et Maeterlinck ont souligné des affinités interartistiques qu'ils n'ont pas réalisées pleinement dans leurs créations³, contrairement au poète et dramaturge irlandais W. B. Yeats⁴. Ce dernier a travaillé dans les dernières années de sa vie à des formes interartistiques, dans lesquelles d'autres arts venaient déployer les potentialités imaginées pour la scène théâtrale. Créé en 1929 à The Abbey Theatre de Dublin, le spectacle *Fighting the Waves* en est un exemple patent. Pierre Longuenesse explique comment il s'agit pour Yeats de « replacer le texte, dans sa dimension performative de parole proférée par des voix, aux côtés du chant et du corps, dans un système sensible fédéré par l'idée de rythme, et donc par la prééminence de l'événement scénique » :

[...] le spectacle est une succession de tableaux, la dramaticité est dans la tension et la bascule entre les différents modes spectaculaires qui se côtoient sur scène : la parole, la danse, les sons, la musique⁵.

Yeats essaie donc de travailler musique, danse et théâtre de concert, mais sans amener ces arts à fusionner :

Avec *Battre les vagues (Fighting the Waves)*, on atteint, dans l'esprit de Yeats, l'utopie non d'un spectacle total, mais d'un spectacle multiple, parvenant en même

¹ Nous empruntons cette formule à Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politiques*, Paris, La Fabrique, 2000.

² Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 20.

³ Les œuvres de Mallarmé et de Maeterlinck ont inspiré plusieurs adaptations dans d'autres formes artistiques. Mentionnons par exemple celles de Claude Debussy, qui a composé une œuvre symphonique inspirée de *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé. Le *Prélude à l'après-midi d'un faune* a été joué pour la première fois en 1896, et c'est en 1912 que le danseur Nijinski a tiré de ce poème un argument chorégraphique auquel la musique de Debussy fournissait un accompagnement. Claude Debussy a également composé un opéra à partir de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, dont il reprend le texte en le modifiant légèrement. Créée en 1902 à l'Opéra-Comique, cette œuvre de Debussy est considérée comme révolutionnaire et a eu une immense influence sur l'évolution de l'opéra.

⁴ Yeats a rencontré Mallarmé à Paris et a apprécié la lecture de son *Hérodiade* dans une traduction anglaise comme le rapporte Yves Bonnefoy. (in Yves Bonnefoy, « La Poétique de Yeats », in *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 236.)

⁵ Pierre Longuenesse, « Du drame poétique à l'écriture de plateau : Yeats entre Irlande et Europe », Communication présentée au Colloque « Les Nouveaux Matériaux du Théâtre » le 21 février 2015 à Reims.

temps à réduire, par ce fil tendu entre réalisme et abstraction, et par la rythmique des corps et des sons, l'écart toujours regretté entre le langage et les choses, entre la représentation et le mouvement même de la vie¹.

Ce « spectacle multiple » apparaît pleinement intermédial, en ce qu'il mêle les arts, leurs processus de représentation, les rythmes qu'ils confèrent aux mots, aux corps et aux éléments scéniques.

En conclusion, Mallarmé et Maeterlinck ont insufflé leur quête poétique sur la scène théâtrale, en s'attachant à proposer un théâtre différent de celui qui prédominait à la fin du XIX^e siècle. C'est une préoccupation d'ordre littéraire qui a guidé leurs démarches : travailler le langage par la suggestion a permis de faire entrer « le mystère dans les lettres ». Toutefois, cette entrée du mystère a été pensée et élaborée en prenant la scène pour horizon, puisque cette écriture poétique « absolument scénique » était « non *possible au théâtre*, mais *exigeant le théâtre*² ». Conformément à leurs conceptions poétiques, leurs œuvres et leurs recherches indiquent qu'ils ont à la fois vidé et densifié la scène théâtrale. Ainsi, ils ont démultiplié ses possibles. Leurs recherches poético-théâtrales ont développé des dynamiques intermédiales : les matérialités, même invisibles, ont été exacerbées et rendues plus sensibles ; le plateau est devenu un milieu toujours actif, en mouvement, tandis que le spectateur et le lecteur sont intégrés à un ensemble de médiations, par le silence omniprésent et la spatialité poétique. Enfin, un dialogue soutenu avec d'autres arts permet d'élaborer une scène théâtrale poétique. Plusieurs arts ont inspiré les conceptions mallarméennes et maeterlinckiennes de cette scène exigeante, sans que cette dernière ne devienne pour autant interartistique.

Gertrude Stein et Antonin Artaud, qui constituent la prochaine étude de cette généalogie, ont eu en quelque sorte une démarche en partie inverse. En effet, ils ont d'emblée envisagé l'événement théâtral et cherché à saisir la poésie depuis la scène, depuis ses propres impératifs et impondérables³. Ainsi, le geste qui fonde leurs recherches poético-théâtrales consiste à décaler la poésie des conceptions littéraires. Ce qui entraîne toute une série de déplacements.

¹ *Idem.*

² Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1167.

³ Ce point de départ scénique explique selon nous que Marianne Bouchardon ne leur ait pas consacré d'études dans *Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*, *op. cit.*.

2.2. Concevoir la poésie dans l'événement théâtral : Artaud et Stein

Strictement contemporains, Gertrude Stein et Antonin Artaud appartiennent aux avant-gardes qui ont contribué à l'écllosion de la modernité¹ esthétique dans la première moitié du XX^e siècle. Si Stein a été plus précisément liée au cubisme et Artaud au surréalisme – adhérant au mouvement de 1924 à 1926 –, le modernisme permet bien de broser un portrait général de leurs expérimentations formelles, de leurs manières de penser l'art et ses relations au réel, à la vie et au monde. Pour les modernistes, le langage construit le monde, ce qui souligne à quel point le langage n'est pas transparent, mais bien oblique, opacifiant et donc fortement ambigu. Nés à la fin du XIX^e siècle et morts peu après la Seconde Guerre mondiale, ces deux créateurs dont les œuvres s'illustrent dans plusieurs formes esthétiques ont des parcours littéraires et artistiques certes différents, mais qui ne cessent d'intéresser la postérité. Au milieu des années 1970, le poète et critique américain David Antin affirmait que « Stein was the only truly modernist writer [America] had² », alors que durant les soixante dernières années, beaucoup d'écrivains et de personnalités théâtrales se sont réclamés d'une influence artaudienne plus ou moins grande³.

Tous deux ne sont pas liés au théâtre de la même façon, ni avec une intensité semblable. Connue surtout pour ses romans, ses poèmes et ses talents de collectionneuse d'art, Stein a signé une œuvre théâtrale vaste⁴, alors qu'elle se tenait loin des scènes de son époque. Selon la spécialiste américaine Ryan Betsy Alayne, c'est une des raisons de son originalité : « Stein's lack of knowledge freed her to create theater on her own terms⁵ ». Ses pièces ont été peu jouées et le sont à peine plus au début du XXI^e siècle, tandis que leurs remises en cause conceptuelles sont autant radicales que celles de Brecht et d'Artaud. Poète et homme de théâtre, ce dernier s'est illustré en tant que comédien, dramaturge et metteur en scène. Sa célébrité tient autant aux théories théâtrales qu'il a développées – notamment

¹ Voir à propos d'Artaud l'ouvrage de Thierry Galibert, *Le Poète et la modernité : Poétiques de l'individu de Gérard de Nerval à Antonin Artaud*, Paris, L'Harmattan, 1998.

² David Antin, « Some questions about modernism », in *Occident*, Berkeley, University of California, n° VIII, New series, Spring 1974, p. 6-39. « Stein fut vraiment la seule auteure moderniste que les États-Unis aient eue » (Nous traduisons). Soulignons que les études féministes ont contribué aux États-Unis à redécouvrir les œuvres de Gertrude Stein.

³ En 2005, le philosophe français Jean Baudrillard a synthétisé dans son essai intitulé *Oublier Artaud* les enjeux que recouvre cette référence.

⁴ Voir Emmanuel Cohen, *Le Théâtre non dramatique. Le Théâtre des avant-gardes parisiennes des années 1910 aux années 1930 : Gertrude Stein, dada, surréalisme*, thèse d'Études théâtrales dirigée par Christophe Bident, Université de Picardie Jules Verne, 2014.

⁵ Ryan Betsy Alayne, *Gertrude Stein's Theatre of the Absolute*, thèse soutenue à University of Illinois at Urbana-Champaign, 1980, p. 235. « Le manque de connaissance de Stein l'a libérée pour créer un théâtre dans des termes qui lui sont propres » (Nous traduisons).

dans *Le Théâtre et son double* – qu’à son œuvre poétique et à ses cahiers écrits lors de son internement psychiatrique à Rodez, pendant une dizaine d’années. Soulignons enfin que les voyages d’Artaud au Mexique et son intérêt pour le théâtre oriental – balinais notamment – ont beaucoup nourri ses réflexions. De même, pour l’américaine Stein, qui a vécu plus de la moitié de sa vie en France, le décentrement culturel a été important, par les relativisations et les subversions qu’il a provoquées et en un sens autorisées.

Au-delà de leur contemporanéité, de leur participation avant-gardiste à la modernité et de leur influence importante sur la postérité, les liens qu’ils ont tissés entre théâtre et poésie sont particulièrement intéressants dans la généalogie intermédiaire que nous proposons. Tous deux ont profondément renouvelé le théâtre et ses codes, en précisant, à partir de la scène, leurs pratiques et leurs conceptions poétiques respectives. Ce sont par exemple les rythmes scéniques, les matérialités du dispositif théâtral ou encore la co-présence des spectateurs qui ont guidé leurs recherches poético-théâtrales et c’est pourquoi leurs propositions de transformation méritent d’être comparées. Pour ce faire, nous nous concentrerons sur une partie de leurs réflexions théoriques, retenues parce qu’elles nous ont paru exemplaires. Ces dernières sont fragmentées en de brefs textes, prononcés lors de conférences pour Stein, ou bien issus de correspondances, voire de publications diverses pour Artaud. *Geography and Plays*, publié en 1922, et *Lectures in America*, paru en 1935, permettent de saisir quelques relations entre poésie et théâtre chez Stein, alors que dans *Le Théâtre et son double* publié en 1938 ou encore dans « Révolte contre la poésie », écrit en 1944, Artaud précise de semblables liens.

Chez Stein et Artaud, le renouvellement du théâtre se fonde donc sur une certaine prise en compte¹ de la scène et plus précisément, des dynamiques intermédiaires qui la traversent. Si leurs conceptions poétiques visent à renouveler le théâtre, en privilégiant surtout l’expérience du spectateur – ou de l’usager en termes intermédiaires –, leurs créations sont différentes. Stein écrit vers le théâtre, alors qu’Artaud en propose une approche plus globale. Cette dernière implique un changement de l’investissement de l’acteur, mais aussi des modifications concernant l’usage des objets, des lumières, des sons, des décors et des

¹ Cette prise en compte n’est pas du même ordre chez Stein et Artaud, dans la mesure où leurs pratiques théâtrales diffèrent très largement, comme nous le préciserons dans les prochaines pages. Selon notre hypothèse, dans l’écriture « dramatique » singulière que Stein propose, elle prend en compte la scène théâtrale non pas tant dans ses composantes matérielles, mais en privilégiant les dimensions événementielle et performative du théâtre. Elle élabore une écriture théâtrale potentiellement riche de cette événementialité. Nous y reviendrons plus longuement dans cette sous-partie.

costumes¹. Outre les sociomédialités suscitées par le théâtre, Artaud et Stein abordent donc ce dernier en portant attention aux milieux² spatio-temporels qui sont développés par leur poésie scénique. Chacun à leurs manières, ils s'intéressent aux textures de la poésie, aux flux d'énergie de cette dernière, ainsi qu'aux médiations qui se produisent tant sur scène qu'entre la scène et les spectateurs. C'est pourquoi Artaud tient à dissocier fermement une poésie langagière d'une poésie concrète, physique, scénique qu'il caractérise ainsi :

[...] ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord aux sens, [i]l y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et [c]e langage physique et concret auquel [il] fai[t] allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé³.

Il s'agit alors de ne pas restreindre la poésie théâtrale aux mots, c'est-à-dire de considérer la densité de ce qui se produit hors de la parole – et qui n'appartient pas alors à la littérature. Pour que ce « langage destiné aux sens » advienne et puisse être pris en compte, il est nécessaire de veiller tant à son autonomie qu'à sa concrétisation : « cette poésie [...] ne peut avoir toute son efficacité que si elle est concrète, c'est-à-dire si elle produit objectivement quelque chose, du fait de sa présence *active* sur la scène⁴ ». Dans l'écriture steinienne, cette « présence *active* » relève moins de la scène que de l'interaction entre scène et salle. Comment articulent-ils poésie et théâtre, en partant de l'expérience scénique et non de la littérature ?

¹ Le « Théâtre de la cruauté (Premier Manifeste) » est à ce titre tout à fait exemplaire : il comporte plusieurs sections soulignant la dimension globale de l'entreprise artaudienne, comme par exemple : « Le langage de la scène », « Les instruments de musique », « La lumière. – Les éclairages », « Le costume », « La scène. – La salle » ou encore « L'interprétation ». Voir Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté », in Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (1938), Paris, Gallimard, 1998, p. 137-155.

² Nous employons le terme de « milieu », comme pour Mallarmé et Maeterlinck. Chez Artaud, il se rapproche de la notion de « plan » qui est tant physique que métaphorique, voire métaphysique : « Car tout ce magnétisme, et toute cette poésie, et ces moyens de charme directs ne seraient rien, s'ils ne devaient mettre physiquement l'esprit sur la voie de quelque chose, si le vrai théâtre ne pouvait nous donner le sens d'une création dont nous ne possédons qu'une face, mais dont l'achèvement est sur d'autres plans. [...] Ce qui importe, c'est que, par des moyens sûrs, la sensibilité soit mise en état de perception plus approfondie et plus fine, et c'est là l'objet de la magie et des rites, dont le théâtre n'est qu'un reflet ». (*Ibid.*, p. 140-141).

³ Antonin Artaud, « La mise en scène et la métaphysique », *op. cit.*, p. 56.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

2.2.1. Deux avant-gardes « antagonistes »

Stein et Artaud appartiennent au modèle « antagoniste¹ » de l'avant-garde tel que le définit Michael Kirby dans *A Formalist Theater*. Se distinguant d'une conception « hermétique² » de l'avant-garde, qui est illustrée notamment par le symbolisme, la ligne antagoniste recouvre des esthétiques de la provocation comme le futurisme, Dada ou encore le surréalisme. Au théâtre, certaines dynamiques dramatiques sont défaites, les modalités d'action sur le public sont redéfinies, et, réciproquement, les spectateurs sont invités à une forme de participation plus intense à l'événement théâtral. En ce sens, la ligne antagoniste travaille à rendre flou le partage entre la vie et l'œuvre d'art.

Stein et Artaud en constituent deux exemples remarquables. En effet, ils rompent avec de nombreuses conventions qui prévalent alors, en se nourrissant de toute une série de changements apparus au début du XX^e siècle. Les premières décennies sont marquées par de « violent changes in perception of time, space, matter, causality and the human mind itself³ ». Dans ce contexte, ils s'attachent à présenter sur scène une expérience de vie, à la faire sentir, et non plus à contribuer à sa représentation, cette idée même devenant problématique, pour ne pas dire caduque.

2.2.1.1. Conceptions de l'art

Bien que les recherches poético-théâtrales d'Artaud et de Stein diffèrent sur de nombreux points, elles ont en commun d'innover sur le plan formel pour témoigner de l'« historicité propre » de la société dont ils étaient contemporains. Jean-François Côté le précise en ces termes :

¹ Michael Kirby, *A Formalist Theatre*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1987, p. 97 : « [Alfred Jarry's *Ubu Roi*], the Futurists and Dadaists intentionally provoked the spectators into violent attacks. The Surrealists attended bourgeois dramas (and some that were not bourgeois) so as to heckle and disrupt them from auditorium. We can call this the "antagonistic" model of the avant-garde theatre ». « [*Ubu Roi* d'Alfred Jarry], les Futuristes et les Dadaïstes incitèrent de façon intentionnelle les spectateurs à des attaques violentes. Les Surréalistes assistèrent à des drames bourgeois (et à d'autres qui n'étaient pas bourgeois) dans le seul but de les interrompre et de les perturber depuis l'auditorium. Nous pouvons qualifier cette démarche de modèle "antagoniste" du théâtre de l'avant-garde ». (Nous traduisons).

² *Ibid.*, p. 100 : « There was no confrontation of the bourgeoisie, no satire, no attack on anyone else's values or standards. The bourgeois world simply did not exist, even as a contrast conception. The art was self-contained, isolated, complete in itself. We can call this the "hermetic" model of avant-garde performance ». « Il n'y avait ni confrontation avec la bourgeoisie, ni satire, ni attaque des valeurs ou des principes de qui que ce fût. Le monde bourgeois n'existait tout simplement pas, même pas comme une conception par contraste. L'art était indépendant, isolé, complet en soi. Nous pouvons qualifier une telle approche de modèle "hermétique" de la performance de l'avant-garde ». (Nous traduisons).

³ Ryan Betsy Alayne, *op. cit.*, p. 2. « des changements violents dans la perception du temps, de l'espace, de la matière, de la causalité et de l'esprit humain même » (Nous traduisons).

ce[s] théâtre[s] nous informe[nt] respectivement des états de conscience, des états d'âme et des états d'esprit qui continuent d'agiter symboliquement l'expérience réelle de la vie sociale, en fixant dans des formes nouvelles son historicité propre¹.

Ces « formes nouvelles » portent donc plusieurs strates. Leur « historicité propre » demeure en partie d'actualité, continuant « d'agiter symboliquement l'expérience réelle de la vie sociale ». Leur postérité le souligne : par exemple, Artaud a eu une influence certaine sur les Situationnistes dans les années 1960.

Leur conception de l'écriture théâtrale, qui présente plusieurs points de rencontre, est révélatrice de cette façon d'« agiter symboliquement » la vie réelle. En effet, qu'elle soit dramatique ou scénique, l'écriture théâtrale est un événement qui doit ébranler la scène, ses habitudes de création et de réception, c'est-à-dire qui doit aussi ébranler le spectateur. Stein crée dans l'écriture théâtrale un espace-temps particulier, qui offre au spectateur une large part de co-création. Dans ses textes, le devenir scénique est ainsi mis en avant et largement ouvert. Quant à Artaud, il embrasse le texte théâtral dans une nouvelle énergie scénique, qui leste notamment la langue d'une force poétique, d'une densité physique. Il ne s'agit pas de se passer complètement du texte théâtral, mais de modifier sa place et ses fonctions dans la représentation théâtrale : l'activité scénique l'aborde selon d'autres biais que l'illusion mimétique, la psychologie ou la raison. Cela modifie inmanquablement les potentialités de la scène et les possibilités offertes au spectateur.

2.2.1.2. Approches interartistiques

Si Stein et Artaud pratiquent la création théâtrale en continuité avec leurs recherches poétiques, c'est que, pour eux, les limites entre les genres artistiques sont dépassées, et donc que leurs conventions ne sont plus spécifiques. Cette conception est partagée depuis la fin du XIX^e siècle par plusieurs artistes, pour qui « the question of the intersection of genres has no meaning from the moment poetry and the related arts evacuate the notion of genre² ». Stein et Artaud assument pleinement cette approche qui ne tient pas compte des genres et ils se fondent dessus pour élaborer leurs « poésies de théâtre ». De façon symptomatique, Stein

¹ Jean-François Côté, « Gertrude Stein dramaturge : un théâtre pour personne », in Jean-François Chassay et Eric Giraud (dir.), *Contemporanéité de Gertrude Stein*, Paris, Édition des archives contemporaines, 2011, p. 112.

² Dominique D. Fisher, *Staging the language and Language(s) of the stage : Mallarmé's poème critique and Artaud's poetry-minus-texte*, New York, Peter Lang, 1994, p. 84. Nous soulignons. « [...] à partir du moment où la poésie et les arts qui en sont proches évacuent la notion de genre, la question de l'intersection des genres n'a plus de signification. » (Nous traduisons).

souligne qu'en nommant « plays » ses œuvres théâtrales, elle entend bien *jouer* avec cette forme textuelle, avec ses traditions, ses conventions et les délimitations qui lui ont été fixées.

Quant à Artaud, en contestant les genres, il développe une approche interartistique du théâtre. Que suppose une telle approche ? Tout d'abord, Artaud replace le théâtre dans une continuité avec diverses formes artistiques – et non exclusivement avec la littérature. Le théâtre appartient pleinement au « monde plastique » que ces arts ont en commun, comme il l'explique :

Pratiquement, nous voulons ressusciter une idée du spectacle total, où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque, et à la vie même, ce qui de tout temps lui a appartenu. Cette séparation entre le théâtre d'analyse et le monde plastique nous apparaissant comme une stupidité¹.

Le théâtre devrait retrouver sa totalité expressive par des emprunts à des arts divers, ainsi qu'à la vie – cette mise en relation étant symptomatique des conceptions modernistes. « Ressusciter » le « spectacle total² » permet donc de rompre avec la catégorie du « théâtre d'analyse » et avec les spécificités qui le caractérisent, que Artaud considère comme une dégradation insupportable des potentialités de cet art.

De plus, cette approche interartistique permet à Artaud de développer sur la scène théâtrale un « langage concret³ ». Si le théâtre en tant qu'art doit « reprendre » à d'autres arts « ce qui de tout temps lui a appartenu », le « langage concret » au contraire ne doit pas emprunter à un art particulier, ni valoriser un art au détriment des autres. Artaud précise ainsi cette nuance importante :

Il serait vain de dire que [le langage concret] fait appel à la musique, à la danse, à la pantomime, ou à la mimique. Il est évident qu'il utilise des mouvements, des harmonies, des rythmes, mais seulement au point où ils peuvent concourir à une sorte d'expression centrale, sans profit pour un art particulier⁴.

Cette « sorte d'expression centrale » indique à quel point Artaud considère le théâtre comme un hypermédia. Les arts n'y sont pas convoqués pour leurs spécificités génériques propres, ils ne sont pas représentés en tant qu'« arts particuliers ». Ils sont présents par les dynamiques intermédiaires qu'ils déploient au théâtre et qui nourrissent ce « langage concret » : « des mouvements, des harmonies, des rythmes ». Même si le théâtre les valorise, il ne leur attribue pas de « profit » particulier, c'est-à-dire qu'il ne les distingue pas

¹ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (Premier Manifeste) », *op. cit.* , p. 134.

² Ce « spectacle total » concentre plusieurs arts selon une logique hypermédiale, et non selon le modèle d'une fusion que propose l'œuvre d'art totale wagnérienne (*Gesamtkunstwerk*).

³ Antonin Artaud, « La mise en scène et la métaphysique », *op. cit.* , p. 56.

⁴ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (Premier Manifeste) », *op. cit.* , p.139.

précisément. L'« expression centrale » qui s'en dégage montre comment ces échanges interartistiques et ces processus sont fertiles. Elle souligne enfin comment le théâtre en tant qu'hypermédia se situe au-delà ou en deçà d'une médialité spécifique.

2.2.2. Renouveler le théâtre par une poésie intermédiaire

Ces dynamiques interartistiques participent à une entreprise plus large que Stein et Artaud mènent respectivement : elle consiste à développer une poésie intermédiaire, qui leur permet d'élaborer un théâtre différent.

Pourquoi un tel renouvellement leur paraît-il nécessaire ? Stein déplore principalement les écarts majeurs entre ce qu'offre l'existence et ce que représentent la forme dramatique et la scène théâtrale. Il est nécessaire de rapprocher l'expérience proposée au théâtre de la complexité éprouvée dans la vie. Dans *Le Théâtre et son double*, Artaud critique de façon acerbe le théâtre d'analyse psychologique qui triomphe sur les scènes dont il est le contemporain. Plus largement, il dénonce ce « théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire ce qu'il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte¹ ». Entre autres noms, il lui affuble celui de théâtre « d'anti-poète² ».

Dans leurs recherches, Stein et Artaud envisagent donc la scène, bien qu'ils ne la connaissent pas de la même manière. Stein et Artaud imaginent surtout une scène singulière et c'est cet horizon qui leur permet d'explorer la capacité agissante du « langage », comme l'explique Artaud :

L'idée d'une pièce faite de la scène directement, en se heurtant aux obstacles de la réalisation et de la scène impose la découverte d'un langage actif, actif et anarchique, où les délimitations habituelles des sentiments et des mots soient abandonnées³.

Ce langage « actif » qui fait céder « les délimitations habituelles », c'est précisément la poésie : « la poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations⁴. » Cette définition d'Artaud vaut tout à fait pour l'œuvre et les conceptions de Stein. La poésie active qui émane de l'événementialité de la scène travaille toutes les composantes du théâtre de façon intermédiaire, c'est-à-dire dynamique et matérielle. Artaud l'explique en ces termes :

Ce langage [actif], on ne peut le définir que par les possibilités de l'expression dynamique et dans l'espace opposées aux possibilités de l'expression par la parole dialoguée. Et ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, ce sont ses

¹ Antonin Artaud, « La mise en scène et la métaphysique », *op. cit.*, p. 61.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 64. Artaud poursuit en précisant ce qu'implique au théâtre cette « poésie anarchique » : « Théâtralement, ces inversions de formes, ces déplacements de significations pourraient devenir l'élément essentiel de cette poésie humoristique et dans l'espace qui est le fait de la mise en scène exclusivement ».

possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité¹.

Le développement dans l'espace et les « possibilités de l'expression dynamique » soulignent que cette poésie concrète et « anarchique » peut jouer d'échanges entre médialités. Quant à cette « action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité », elle indique comment le langage actif a des conséquences sur l'expérience proposée au spectateur, voire sur celle éprouvée par le lecteur.

Comment la poésie intermédiaire conçue par Stein et Artaud leur permet-elle de renouveler le théâtre ? Que ce soit dans l'écriture steinienne ou dans les configurations scéniques imaginées par Artaud, comment le théâtre s'affirme-t-il surtout en tant qu'événement ?

2.2.2.1. Des actions théâtrales redéfinies

Tout d'abord, Stein et Artaud réinventent l'action dramatique, afin que le théâtre puisse offrir l'expérience de la vie même. Cette réinvention est poétique pour les deux créateurs, en ce qu'elle se fonde sur des processus intermédiaux. Chez Stein, elle passe par un travail sur la langue, tandis qu'elle se situe à la charnière entre texte et scène chez Artaud.

Dans ses textes, Stein démultiplie les points de vue pour montrer et faire sentir la vie au théâtre. Cela rejoint les principes qui fondent le cubisme en peinture, mouvement pour lequel elle s'est passionnée en tant que collectionneuse. Paradoxalement, son écriture théâtrale « est à la fois effet de surface (une pure syntaxe) et travail en profondeur où la langue échappe aux interprétations² ». Ce paradoxe est d'autant plus fort que l'auteure emploie toujours dans son écriture un langage que la conscience connaît et maîtrise³.

Dans ses pièces, la progression narrative est remplacée par des rythmes de représentation différents, qui sont choisis parce qu'ils sont estimés plus proches de la vie. Comme le précise Gertrude Stein : « [p]eople live lifes, not dramas⁴ ». C'est pourquoi le théâtre steinien n'épouse pas la forme parachevée et close qu'est le drame, mais joue avec,

¹Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (Premier Manifeste) », *op. cit.*, p. 138.

²Jean-François Chassay et Éric Giraud, « Introduction », in Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.), *Contemporanéités de Gertrude Stein : comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2011, p. 11.

³Soulignons qu'elle a étudié plusieurs années la psychologie à l'université.

⁴Michael J. Hoffman, *Gertrude Stein*, London, G. Prior, 1976, p. 75. « Les gens vivent des vies, non des drames » (Nous traduisons).

au point d'en subvertir l'action. Cessant de suivre un développement linéaire, ne se composant plus de moments marquants, l'action steinienne se déroule dans un étroit rapport avec *l'hic et nunc* de la représentation, devenant un mouvement minimaliste. Ce mouvement de faible amplitude est quasi imperceptible : en ce sens, il est déterminant dans les « landscape plays » que Stein a réalisées. Elle théorise ainsi cette notion de « pièce-paysage » :

The landscape has its formation [...] not moving but being always in relation, the trees to the hills the hills to the fields the trees to each other any piece of it to any sky and then any detail to any other detail. [...] And of that relation I wanted to make a play and I did, a great number of plays¹.

Le mouvement est bien central dans la composition du paysage où tout est lié sans pour autant bouger. C'est sur ce modèle que Stein calque l'action qu'elle développe dans ses pièces. Par son écriture et sa structure dramaturgique, la pièce-paysage permet à Stein de « réaliser une coïncidence entre la "représentation" et la "perception"² ». La façon dont Stein redéfinit l'action montre comment son écriture tient compte des médiations induites par les perceptions du spectateur ainsi que des dynamiques de la représentation théâtrale. Son écriture essaie en effet de s'inspirer des rythmes de la scène, de son *hic et nunc*. En ce sens, ce mouvement infime permet au spectateur d'éprouver plus encore la médialité du théâtre, d'en être plus conscient.

De même, Artaud travaille à redéfinir l'action dans son théâtre de la cruauté : pour ce faire, il pousse l'action à son comble. Contrairement à Stein qui la transforme en un mouvement minimal, Artaud tend à l'exacerber. Il explique ainsi cette nécessité :

La longue habitude des spectacles de distraction nous a fait oublier l'idée d'un théâtre grave, qui, bousculant toutes nos représentations, nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera plus oublier. Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler³.

Le renouvellement du théâtre dépend donc d'une action « extrême », inéluctablement cruelle. Elle relève du « magnétisme ardent des images » : la gravité qu'elle permet est marquante, en ce qu'elle agit « sur nous » comme le ferait « une thérapeutique de l'âme ».

¹ Gertrude Stein, « Plays », in *Lectures in America*, New York, Random House, 1935, p. 125. « Le paysage a sa composition [...] il ne bouge pas mais tout y est toujours relié, les arbres aux collines les collines aux champs les arbres à toute autre partie du paysage à tout ciel et puis n'importe quel détail à n'importe quel autre détail [...] Et de cette relation j'ai voulu faire une pièce et j'en ai fait un grand nombre. » (Nous traduisons).

² Jean-François Côté, « Gertrude Stein dramaturge : un théâtre pour personne », in Jean-François Chassay et Éric Giraud (dir.), *op. cit.*, p. 104.

³ Antonin Artaud, « Le théâtre et la cruauté », in *Le Théâtre et son double*, *op. cit.*, p. 132.

La distraction du spectacle théâtral est alors supplantée, selon le vœu artaudien, par une expérience théâtrale violente, par des forces supérieures, qui traversent non seulement scène et salle, mais surtout acteurs et spectateurs. Rappelons qu'Artaud est particulièrement sensible aux découvertes de la psychanalyse au début du XX^e siècle, l'inconscient constituant tant une source de création qu'un but dans ses innovations théâtrales.

C'est pourquoi Artaud privilégie l'analogie du rêve pour penser l'action théâtrale :

De même que nos rêves agissent sur nous et que la réalité agit sur nos rêves, nous pensons qu'on peut identifier les images de la poésie à un rêve, qui sera efficace dans la mesure où il sera jeté avec la violence qu'il faut. Et le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prenne vraiment pour des rêves et non pour un calque de la réalité ; à condition qu'ils lui permettent de libérer en lui cette liberté magique du songe, qu'il ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté¹.

Le rêve est un modèle dont « les images de la poésie » peuvent être rapprochées. Pour que le rêve puisse atteindre la « violence » qui le rend efficace, il est nécessaire qu'il soit considéré de façon autonome, sans être relié à la réalité qu'il imiterait en partie, sur laquelle il serait calqué. Ainsi, en garantissant une puissante liberté de réception et d'imagination, il constitue une action « extrême » en ce qu'elle confronte le spectateur dans ses émotions, ses nerfs et ses idées.

Soulignons enfin que l'action ainsi redéfinie lui permet de distinguer les capacités imageantes du théâtre de celles du cinéma, qui est alors en plein essor. Artaud oppose en ces termes la puissance des images suscitées par ces deux arts :

À la visualisation grossière de ce qui est [au cinéma], le théâtre par la poésie oppose les images de ce qui n'est pas. D'ailleurs au point de vue de l'action on ne peut comparer une image de cinéma qui, si poétique soit-elle, est limitée par la pellicule, à une image de théâtre qui obéit à toutes les exigences de la vie².

La perception théâtrale crée donc de l'inédit, alors que le cinéma permet de voir « grossière[ment] » ce qui existe déjà. Par la poésie, le théâtre permet de présenter « les images de ce qui n'est pas », ce que ne permet aucune image de cinéma traditionnel, malgré sa poéticité. La différence tient notamment au fait que le théâtre est un hypermédia dans lequel « toutes les exigences de la vie » peuvent advenir, contrairement au cinéma qui est complètement restreint selon Artaud par son support d'inscription, par « la pellicule ».

En redéfinissant l'action théâtrale, Stein et Artaud refusent les logiques narratives et esthétiques, ainsi que les conventions qui régissent l'action dramatique au début du

¹ *Ibid.*, p.133-134.

² *Ibid.*, p. 153.

XX^e siècle. Artaud pousse l'action à son comble, en exacerbant la capacité imageante du théâtre et la force de la poésie scénique. Stein transforme aussi l'action, mais selon une tendance inverse : dans ses « pièces-paysages », l'action n'est plus linéaire et s'apparente à un discret mouvement, dont l'intérêt théâtral est de créer un espace-temps partagé avec les lecteurs et les spectateurs. La performativité de l'écriture est ainsi valorisée.

2.2.2.2. Langue, espace et ritualisation

Dans leurs recherches poético-théâtrales, Stein et Artaud articulent langue et espace, afin de ritualiser le théâtre. Quelle ritualisation apparaît alors dans leurs théâtres respectifs ? Dans quelle mesure procède-t-elle de dynamiques intermédiaires ?

Précisons tout d'abord que dans les essais comme dans les œuvres de Stein et Artaud, c'est une activité poétique, c'est-à-dire créatrice, qui est mise en avant. En agissant, elle ne dépend pas d'un sujet qui en serait responsable – contrairement au poète représenté en train de créer dans certaines œuvres de Cocteau et de Gauthier que nous analyserons ultérieurement. Artaud précise plus encore cette activité poétique dans « Révolte contre la poésie¹ », bref texte qu'il écrit à Rodez en 1944 : il y met en garde contre une idée romantique de la poésie que le poète subirait sans le savoir ni en être conscient : « Je ne veux pas être le poète de mon poète, de ce moi qui a voulu me choisir poète, mais le poète créateur, en rébellion contre le monde et le soi² ». La cruauté permet alors cette « rébellion », elle souligne que l'acte de création est bien plus important que l'identité du créateur. Le poète est vraiment créateur, quand sa rébellion combat son identité, et même la supprime. Plus encore, il se révolte contre « la poésie poésie, la poésie poétique ÉTIQUE, hoquet joli sur fond rouge saignant, le fond refoulé en poématique³ ». Comme l'explique Anne Tomiche, Artaud « jou[e] de l'inscription, dans le terme *po-ème*, de l'*ema* grec, qui veut dire "sang"⁴ ». La cruauté est au fondement même du poème. Si le poète artaudien se trouve dans l'acte de création, c'est en fait seulement à titre de passeur de cette cruauté :

¹ Antonin Artaud, « Révolte contre la poésie » (1944), in *Œuvres complètes, IX*, Paris, Gallimard, 1979, p. 121-123.

² *Ibid.*, p. 121.

³ Antonin Artaud, « Coleridge le traître » (1946), in *Œuvres complètes, XXIV*, Paris, Gallimard, 1988, p. 309.

⁴ Anne Tomiche, « (Anti)-lyrisme d'Artaud ? De l'"ancien souffle lyrique" au souffle de la "révolte contre la poésie" », in Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Antonin Artaud III : Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009, coll. « La Revue des Lettres modernes », p. 173-174.

Je ne veux pas me reproduire dans les choses, mais je veux que les choses se produisent par moi. Je ne veux pas d'une idée du moi dans mon poème et je ne veux pas m'y revoir, moi¹.

Par ce refus de l' « idée du moi », ce sont les conceptions romantiques qu'il rejette.

Comment langue et espace sont-ils articulés dans leurs œuvres respectives ? Dans son œuvre poétique comme dans son œuvre théâtrale, Stein met la langue en question, voire en pièces : elle en désarticule notamment la syntaxe, elle use de répétitions lexicales et rythmiques qu'elle fait légèrement varier. Comme elle le souligne dans sa conférence « Poetry and Grammar² », tout élément linguistique compte, en ce qu'il recèle des potentialités poétiques. La rhétorique minimale qu'elle développe fournit les bases d'un art poétique nouveau, qui offrirait à la poésie ce que la peinture post-impressionniste a apporté à la peinture. Michael J. Hoffman le précise en ces termes : « Stein's linguistic inventiveness [is provided] with a new setting, a new area in which she can help the English language regain its lost freshness³ ».

Son théâtre joue d'une grande « inventivité linguistique » et s'inscrit tout à fait dans ce « nouvel agencement » poétique pointé par le critique : Jane Palatini Bowers y souligne d'ailleurs « the primacy of language and of the language-making activity of the poet in Stein's conception of theater art⁴ ». Le théâtre steinien fait poésie pourrait-on dire, dans la mesure où il met surtout en avant « l'activité de création langagière du poète », à l'instar de certaines créations novariniennes et gauvréennes. Les conventions dramatiques sont déjouées dans le théâtre de Stein, quand elles n'en sont pas absentes : l'action, la progression dramatique et les didascalies sont réduites à peau de chagrin, tandis que les personnages se résument à des voix, qui ne sont pas clairement distinguées par une quelconque désignation. Comme le souligne Isabelle Alafandary, « la voix chez Stein est obstructive : elle s'interpose entre le locuteur et sa parole, fait obstacle à la communication d'une intention signifiante⁵ ».

¹ Antonin Artaud, « Révolte contre la poésie », *op. cit.*, p. 123.

² Voir Gertrude Stein, « Poetry and Grammar », in *Lectures in America* (1935), Boston, Beacon Press, 1985.

³ Michael J. Hoffman, *op. cit.*, p. 75. « L'inventivité linguistique de Stein [se voit dotée] d'un nouvel agencement, d'un nouvel espace dans lesquels elle peut aider la langue anglaise à retrouver sa fraîcheur perdue ». (Nous traduisons).

⁴ Jane Palatini Bowers, « *They watch me as they watch this* » : *Gertrude Stein's metadrama*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991, p. 129. « [...] la prééminence langagière et de l'activité de création langagière du poète dans la conception steinienne de l'art théâtral » (Nous traduisons).

⁵ Isabelle Alafandary, « Voix et responsabilité dans le théâtre de Gertrude Stein », in *Revue Tropismes*, n°17, 2011, [En ligne], <http://revues.u-paris10.fr/index.php/tropismes/article/view/115/html>, (lien consulté le 22/07/2015)

Dans tous ces jeux, Stein ne se prive jamais de la langue : elle la réinvente, notamment en la dilatant sur le plan spatial. Elle désigne cette épaisseur physique conférée à la langue par des métaphores topographiques : « geography » ou « landscape », terme précédemment défini. Jane Palatini Bowers a d'ailleurs créé le néologisme « lang-scape¹ » pour montrer le lien intrinsèque entre ces deux éléments. « Paysage » et plus largement « géographie » soulignent bien que le déploiement spatial de la langue dans l'écriture théâtrale amène à de nouvelles formes d'expérience.

De plus, dans son essai intitulé « Composition as explanation² », l'auteure américaine précise qu'elle perçoit la vie comme une série de répétitions³ variées et ritualisées. C'est cette même conception qui guide son écriture théâtrale, ce que souligne Michael J. Hoffman :

Stein's plays are in this sense best understood as rituals that are strictly formalized by a mind that tends to see the world abstractly and statically. There is no action *per se* in these plays ; there are only gestures, a situation much in keeping with Stein's theories of psychological types in which individual actions are of interest only in the ways they exemplify abstract principles⁴.

Stein écrit donc plus des rituels que des textes dramatiques à proprement parler : les situations qu'elle met en place renvoient à une formalisation abstraite et statique. Il s'agit de configurations spatio-temporelles où les « actions individuelles » ne valent pas tant en elles-mêmes que pour ce qu'elles précisent quant à des principes abstraits. Par cette ritualisation, l'écriture théâtrale permet de faire sentir des spécificités valables pour tout être humain. La sensation rejoint bien la prise de conscience du spectateur dans la recherche théâtrale steinienne : « [t]he individual life [...] achieves form only through self-consciousness and

¹ *Idem.* « [...] paysage de langue » (Nous traduisons).

² Gertrude Stein, « Composition as Explanation » (1926), in *What are Masterpieces*, New York, Pitman, 1940, p. 23-28.

³ Issu du poème *Sacred Emily* écrit en 1913, son vers « Rose is a rose is a rose is a rose³ » est notamment devenu célèbre pour la puissance imageante apportée par la répétition de « rose ». La répétition amène en effet le pronom initial à cette couleur, dont les teintes varient à mesure que l'adjectif est répété. En marge d'une conférence, Stein a précisé à un étudiant qui lui demandait ce que voulait dire ce vers : « [...] you have seen hundreds of poems about roses and you know in your bones that the rose is not there [...] I think that in that line the rose is red for the first time in English poetry for a hundred years ». (in Melissa Kwasny (dir.), *Toward the Open Field : Poets on the Art of Poetry 1800-1950*, Middleton, Wesleyan University Press, 2004, p. 288.) « [...] vous avez vu des centaines de poèmes sur des roses et vous savez au plus profond de vous que la rose n'est pas là [...] Je pense que dans ce vers la rose est rouge dans la poésie anglaise pour la première depuis une centaine d'années ». Nous traduisons).

⁴ Michael J. Hoffman, *op. cit.*, p. 75. « En ce sens, on comprendra mieux les pièces de Stein comme des rituels strictement formalisés par un esprit qui tend à voir le monde abstraitement et statiquement. Dans ces pièces, il n'y a pas d'action en soi ; il n'y a que des gestes, une situation qui reflète parfaitement les théories de types psychologiques élaborées par Stein dans lesquelles les actions individuelles n'ont d'intérêt que dans la mesure où elles exemplifient des principes abstraits ». (Nous traduisons).

art¹ ». Stein élabore donc un rituel théâtral qui donne forme à la vie, en ce qu'il permet au spectateur de recourir à sa propre conscience et à l'art.

Quant à Artaud, peu importe le mode d'expression qu'il choisit, il met la langue à l'épreuve de l'espace. Comment Artaud articule-t-il langue et espace ? Dans ses œuvres poétiques, ce dernier a travaillé par l'invention de glossolalies² une langue absolument idiosyncrasique, en la fondant à même son corps et aux limites de sa conscience. C'est alors un espace organique et psychique qui permet de travailler la langue. Au théâtre, c'est principalement sur scène que le langage se dédouble en un langage articulé, « le langage de la parole », et en un « langage concret³ ». Il précise ce dernier ainsi :

[Ce langage concret] consiste dans tout ce qui occupe la scène, dans tout ce qui peut se manifester et s'exprimer matériellement sur une scène, et qui s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit comme le langage de la parole⁴.

Ce langage est surtout adressé « aux sens », tandis que la parole vise d'abord « l'esprit ». Comment ce langage matériel qu'Artaud nomme « poésie » se réalise-t-il ?

Cette poésie très difficile et complexe revêt de multiples aspects : elle revêt d'abord ceux de tous les moyens d'expression utilisables sur une scène, comme musique, danse, plastique, pantomime, gesticulation, intonations, architecture, éclairage et décor. Chacun de ces moyens a sa poésie à lui, intrinsèque, ensuite une sorte de poésie ironique qui provient de la façon dont il se combine avec les autres moyens d'expression ; et les conséquences de ces combinaisons, de leurs réactions et de leurs destructions réciproques sont faciles à apercevoir⁵.

Ce « langage concret » dépend d'une part de la poésie propre à chaque moyen d'expression présent ; d'autre part, elle relève de la somme de ces moyens d'expression, de leur combinaison sur la scène théâtrale.

Dans quelle mesure l'espace scénique se trouve-t-il transformé ? Par ce langage matériel, par la façon dont Artaud propose aussi de doter la parole de physicalité et de l'enrichir en évocations symboliques, se crée sur le plateau « an infinite circulation of signs from the physical space to the virtual space of the stage, in other words, the tearing of

¹ *Idem.* « la vie individuelle [...] ne réussit à prendre sa forme que par la conscience de soi et par l'art. » (Nous traduisons).

² En 1947, la création radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu* permet notamment d'entendre Artaud proférer certaines glossolalies qu'il a écrites et de saisir ainsi toute la charge organique et rythmique présente dans cette langue.

³ Antonin Artaud, « La mise en scène et la métaphysique », *op. cit.*, p. 56.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 56-58.

space¹ ». Cette « circulation infinie de signes » équivaut à déchirer l'espace scénique. Autrement dit, l'espace est non seulement dédoublé entre espaces physique et virtuel, mais aussi les porosités et les échanges entre ces mêmes espaces sont démultipliés, à l'instar de ce que permet le dispositif théâtral tel que le définissent Philippe Ortel et Arnaud Rykner². Dominique D. Fisher précise ainsi comment ce déchirement de l'espace scénique agit sur le langage :

Poetry and theater do not offer the mixing of genres, but a *fusion* of the plastic elements of language (voice, noise, gesture) in a space at the limit of the poetic and the theatrical in which language is atomized³.

Artaud articule donc poésie et théâtre en faisant fusionner les « éléments plastiques du langage ». Cela amène l'espace scénique à un point d'incandescence, c'est-à-dire « à la limite du poétique et du théâtral où le langage est atomisé ». Autrement dit, cette « fusion » des « éléments plastiques du langage » apporte un démenti à la conception d'un langage exclusivement composé de mots. C'est précisément cette conception qui est atomisée. De plus, la « fusion » valorise la médialité du langage, une médialité qui apparaît en mouvement. En effet, dans ce langage circule une infinité de « signes », concrets comme verbaux, virtuels comme physiques.

Enfin, à l'instar de Stein, Artaud rehausse la dimension rituelle du théâtre. Contrairement à la ritualisation steinienne qui se tramait dans l'écriture, le rituel permet chez Artaud de faire sentir au spectateur des forces supérieures qui traversent la scène, voire qui le transpercent lui-même. Ces puissances peuvent en effet se révéler extérieures aux spectateurs ou bien enfouies en eux. C'est pourquoi chez Artaud, le matériau scénique n'a pas de valeur illustrative : il vaut « à la fois pour lui-même dans l'immédiateté de la perception, et pour toutes les résonances symboliques qu'il suscit[e]⁴ ». L'expérience du spectateur est donc multiple : « immédiat[e] », mais aussi anticipée et rétrospective, selon ce que les « résonances symboliques » déclenchent. Michel Corvin explique ainsi à quel point :

¹ Dominique D. Fisher, *op. cit.*, p. 96. « [...] une circulation infinie de signes depuis l'espace physique de la scène vers son espace virtuel, en d'autres mots, le déchirement de l'espace ».

² Cette notion est développée à partir du Chapitre 2 de la seconde partie de cette recherche.

³ *Ibid.*, p. 84. Nous soulignons. « Poésie et théâtre n'offrent pas un mélange de genres, mais une *fusion* des éléments plastiques du langage (voix, bruit, geste) dans un espace aux confins du poétique et du théâtral où le langage est atomisé » (Nous traduisons).

⁴ Michel Corvin, « Introduction », in Antonin Artaud, *Les Cenci*, Paris, Gallimard, 2011, p. 39.

La véritable géométrie scénique, tracée sur l'aire de la scène, est à constituer dans la pensée du spectateur, *a posteriori*, et non à constater comme un mouvement répétitif dans le *hic et nunc* de la représentation¹.

Aussi, le « mouvement répétitif » sur la scène artaudienne vaut moins en soi qu'il n'instaure un rituel propre à s'adresser à « la pensée du spectateur » et à rendre cette dernière co-créatrice. Maeterlinck transformait la spatialité géométrique en « spatialité poétique² » qui valorisait la théâtralité de la parole, tandis qu'Artaud fait de la spatialité scénique un creuset qui porte à incandescence les langages verbaux et concrets et qui se compose surtout dans « la pensée du spectateur ». C'est une spatialité mentale spécifique à chaque spectateur qui est ainsi visée.

Langue et espace sont donc travaillés de concert dans les théâtres de Stein et d'Artaud. Que ce soit par la répétition textuelle ou bien par un « mouvement répétitif dans le *hic et nunc* de la représentation », le théâtre propose une sorte de ritualisation, qui permet au spectateur d'être sollicité autrement dans un espace fortement polarisé par la langue chez Stein, voire un espace déchiré par les langages chez Artaud. Par l'écriture steinienne des pièces-paysages, par le déchirement de l'espace scénique que suscite Artaud, le spectateur est convié à vivre une expérience idiosyncrasique et inédite au théâtre. Cette dernière dépend en effet de sa propre perception temporelle, de la conscience qu'il a de l'événement théâtral, voire de son espace mental.

2.2.2.3. Le spectateur au cœur de l'événementialité théâtrale

Si dans leurs essais sur le théâtre et dans leurs créations tant textuelles que scéniques, Stein et Artaud valorisent le théâtre en tant qu'événement, c'est principalement autour de la présence du spectateur que se fonde cette dimension événementielle³. Bien sûr, l'acte de regarder, les réactions et les réponses latentes ou réelles du spectateur sont un facteur important au théâtre. Toutefois, chez Stein et Artaud, la performativité est développée pour définir le théâtre en tant qu'événement : elle contribue à laisser le spectateur – voire le lecteur – devenir un co-créateur de l'œuvre à laquelle il assiste.

¹ *Ibid.*, p. 43.

² Gérard Dessons, *op. cit.*, p. 77.

³ Sur cette notion, nous renvoyons aux travaux de Willmar Sauter, *The Theatrical Event : Dynamics of Performance and Reception*, University of Iowa Press, Iowa City, 2000 et Willmar Sauter, *Eventness : a Concept of the Theatrical Event*, Stockholm, Stockholm University Press, 2005. Dans ces ouvrages, le chercheur précise comment la performativité scénique et la réception des spectateurs participent à l'événementialité théâtrale.

Ainsi, Stein écrit des pièces-paysages¹ dans lesquelles « the mood generated by words [...] create a sense of environment² ». Cette façon dont les mots prennent en charge la réalisation du paysage théâtral modifie nettement l'expérience du spectateur, comme Stein l'a expliqué :

I felt that if a play was exactly like a landscape then there would be no difficulty about the emotion of the person looking on at the play behind or ahead of the play because the landscape does not have to make acquaintance. You may have to make acquaintance with it, but it does not with you, it is there and so the play being written the relation between you at any time is so exactly that that it is of no importance unless you look at it³.

Regarder la pièce comme un paysage permet donc au spectateur de ressentir autrement des émotions, dans la mesure où le paysage existe indépendamment du regard que l'on porte sur lui et de la façon dont on l'a appréhendé, dont on s'est lié à lui, voire dont on a fait sa connaissance⁴ (« to make acquaintance with it »). Le spectateur et son regard demeurent libres de leurs mouvements et des centres d'intérêt qu'ils déterminent dans leur contemplation, pouvant choisir comme bon leur semble de s'attarder ou non sur tel plan du paysage, ou telle autre partie.

Plus précisément, le paysage permet d'accroître un déphasage émotif dont tout spectateur de théâtre fait l'expérience. Stein l'a ainsi expliqué dans « Plays » :

The thing that is fundamental about plays is that the scene as depicted on the stage is [...] almost always in syncopated time in relation to the emotion of anybody in the audience [...] So your emotion as a member of the audience is never going on at the same time as the action of the play⁵.

¹ Soulignons que Michel Vinaver a repris cette notion steinienne pour l'opposer à la « pièce mécanique » : voir Michel Vinaver, *Écritures dramatiques : Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud, 1993, notamment p. 893-911.

² Michael J. Hoffman, *op. cit.*, p. 73. « [...] l'ambiance générée par les mots crée un sens de l'environnement ». (Nous traduisons).

³ Gertrude Stein, *Lectures in America, op. cit.*, p. 122. « Je sentais que si une pièce était exactement comme un paysage, alors il n'y aurait pas de difficulté à cerner l'émotion que ressentirait une personne regardant la pièce, regardant derrière ou devant la pièce, parce que le paysage n'a pas à faire connaissance. Le spectateur peut avoir à faire connaissance avec le paysage, mais le paysage, quant à lui, n'a pas à faire connaissance avec le spectateur. Il est là. La pièce une fois écrite, la relation ainsi saisie dans tous les moments, est si fidèle, si exacte qu'elle n'a d'importance que si on la regarde. ». (Nous traduisons).

⁴ Marie-Christine Lesage propose notamment cette traduction : « Stein précise qu'un paysage ne cherche pas à entrer en relation avec le regardant (contrairement au drame, dont l'action vise à capter l'attention du spectateur), un paysage est là, et c'est à celui qui le contemple à *faire connaissance* (to make acquaintance) avec le paysage, à entrer dans le mouvement continu du paysage. Ainsi, l'action est à l'initiative du spectateur qui doit aller vers le paysage ». Nous soulignons. (Voir Marie-Christine Lesage, « Dans le "liquide du récit" : Daniel Danis, écrivain scénique », in « Daniel Danis », *Voix et Images*, Presses de l'UQAM, Montréal, Vol. XL, n°1 (118), automne 2014, p. 109.)

⁵ Gertrude Stein, *op. cit.*, p. 93. « Ce qui est fondamental dans une pièce de théâtre, c'est que la scène représentée sur le plateau est [...] presque toujours liée, de façon syncopée, à l'émotion de n'importe quel

La réception esthétique, notamment théâtrale, est syncopée, dans la mesure où l'émotion du spectateur est toujours décalée par rapport à l'action qui se produit en scène. Dès lors, les pièces-paysages tentent d'infléchir ce décalage : non seulement, elles le rendent plus évident, mais aussi elles se fondent sur ce dernier pour décomposer les perceptions, voire pour solliciter la conscience du spectateur. Ainsi, le présent du moment théâtral réfère à lui-même et non à une réalité alternative, différente. Le spectateur est poussé à percevoir ses propres perceptions dans ce présent.

Ryan Betsy Alayne a souligné en ces termes la dimension méta-théâtrale de ce projet :

Her plays are intended to have inherent movement within the still moment, like the seated spectator whose attention roams from secondary story to acknowledge of the theater experience in itself¹.

Le mouvement discret se tramant à l'intérieur des pièces-paysages correspond à l'attention flottante du spectateur, qui quitte l'action scénique principale pour une « deuxième histoire ». Ce mouvement comme cette dérive de l'attention soulignent comment le théâtre steinien se fonde sur la durée, tant sur scène que dans la salle. Stein parvient ainsi à réaliser une synthèse particulière : « a magical combination of moment-to-moment perception and joyous celebration of theatre qua theatre² ». Cette combinaison lui permet de valoriser l'événementialité du théâtre, à la fois dans l'instant de la perception et plus généralement dans la « célébration » du théâtre en tant que tel que cet événement précise. Le spectateur se retrouve au centre de cette « combinaison magique », eu égard à l'expérience qui lui est offerte et réciproquement, parce que cette événementialité du théâtre permet d'exalter l'art théâtral.

Quant à Artaud, il souligne également que le théâtre est un événement, dont le spectateur est la clé de voûte. En augmentant la circulation des signes entre la scène concrète et les espaces imaginaires ouverts, le théâtre artaudien offre au spectateur une grande

membre du public. [...] Ainsi votre émotion en tant que membre du public ne se produit jamais en même temps que l'action de la pièce. » (Nous traduisons).

¹ Ryan Betsy Alayne, *op. cit.*, p. 225-226. « Ses pièces sont prévues pour avoir un mouvement inhérent à l'intérieur de l'immobilité du moment, comme le spectateur assis dont l'attention dérive à partir d'une histoire secondaire pour finalement reconnaître l'expérience théâtrale en elle-même. » (Nous traduisons).

² *Ibid.*, p. 236. « combinaison magique d'une perception à l'instant même et d'une célébration joyeuse du théâtre en tant que théâtre » (Nous traduisons).

mobilité et tout un ensemble de points d'attention¹. Il est ainsi libre de s'approprier l'expérience proposée sur le moment, comme *a posteriori*.

En conclusion, Stein et Artaud développent des « poésies de théâtre » différentes mais qui ont en commun de partir de la scène, de ses conditions, de ses matérialités et de ses dynamiques. Si Mallarmé avait amorcé un tel déplacement dans *Divagations* en soulignant qu'une ballerine était un « poème dégagé de l'appareil du scribe », Stein et Artaud le poursuivent de façon franche et déterminante dans leurs recherches poético-théâtrales. Dans leurs œuvres aussi bien théoriques que poétiques, ou plus spécifiquement théâtrales, « [t]he theatrical stage, like the poetic stage, ceases to function as an accompaniment to the written text ; it sets into play a textual architecture detached from any written support². » Stein et Artaud ne considèrent pas la scène théâtrale « comme un accompagnement du texte écrit », mais bien comme un espace mettant en jeu une « architecture textuelle ». Si cette dernière est détachée du support écrit, elle demeure en partie nourrie par le mouvement et les potentialités de l'écriture. Par leurs œuvres dramatiques et scéniques, Stein et Artaud cherchent à concevoir un théâtre dont l'activité poétique ne se définit plus selon une acception littéraire. Leur poésie se développe principalement dans l'espace scénique. Autrement dit, elle se joue de façon concrète dans la performance théâtrale et, plus largement, elle se manifeste dans l'événementialité qui fonde le théâtre, soit dans la performativité reliant la scène à l'expérience des spectateurs.

En se fondant sur la scène et sur ses logiques – même si elles sont en partie imaginaires – pour élaborer leurs poésies théâtrales, ces avant-gardes antagonistes ont renversé des postulats fermement établis. Stein et Artaud conçoivent en effet que les limites entre les genres littéraires, entre les arts ou encore entre l'art et la vie ne sont pas pertinentes.

¹ Voir Dominique D. Fisher, *op. cit.*, p. 99 : « The non-verbal signs (movements, intonations, sounds...) are mediators between the concrete space of the stage (the scenic place) and the imaginary space (off-stage or dramatic space), that the spectator re-constructs from the signs of performance. ». « Les signes non-verbaux (mouvements, intonations, sons...) sont des médiateurs entre l'espace concret du plateau (l'espace scénique) et l'espace imaginaire (le hors-scène ou l'espace dramatique), que le spectateur reconstruit à partir des signes de la représentation/ de la performance. » (Nous traduisons).

² *Ibid.*, p. 100. « [...] la scène théâtrale, comme la scène poétique, cesse de fonctionner comme un accompagnement du texte écrit ; elle met en jeu une architecture textuelle détachée de tout support écrit. » (Nous traduisons).

Aussi en proposent-ils des approches mouvantes, qui se jouent des conventions et règles pour les saper complètement.

Dans le même ordre d'idées, ils abordent la scène théâtrale de façon interartistique et intermédiale. Autrement dit, les arts présents sur le plateau artaudien concourent à une « sorte d'expression centrale¹ », soulignant que le théâtre est un hypermédia. Chez Stein, les composantes de l'écriture théâtrale sont travaillées dans leurs matérialités, ce qui multiplie les médiations entre elles : la langue est active en tous sens et elle fait prendre conscience au lecteur et au spectateur de ses perceptions et de la complexité de l'expérience théâtrale. Artaud et Stein renouvellent ainsi le théâtre par leurs conceptions poétiques intermédiales. Les actions dramatiques sont redéfinies en fonction des possibilités expressives du plateau, que ce soit le mouvement minimaliste de la pièce-paysage steinienne ou bien l'action poussée à son comble sur la scène d'Artaud. Les relations intermédiales entre les éléments de la scène et de l'écriture sont au centre de ces deux propositions. De plus, langue et espace sont travaillés ensemble, s'éprouvant l'un l'autre. Par la langue, Stein dilate l'espace-temps, tandis qu'Artaud tend à le déchirer en le démultipliant entre lieu virtuel et physique, en le saturant par une circulation de signes sans fin. Langue et espace valorisent la performativité du théâtre et la poésie comme activité. Enfin, Artaud et Stein placent le spectateur au centre de leur théâtre renouvelé dont l'événementialité est déterminante. Si complexe et imprévisible soit-elle, l'expérience du spectateur est essentielle dans leurs projets esthétiques, qui lui réservent une importante co-création.

¹ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (Premier Manifeste) », *op. cit.* , p.139.

2.3. Déployer les matières de la poésie : l'intermédialité selon Cocteau

Par les conceptions toutes poétiques qu'ils ont du théâtre, Mallarmé, Maeterlinck, Stein et Artaud affirment le caractère intermédial de ce dernier, même s'ils ne le qualifient pas ainsi explicitement. Si, dans sa périodisation du « théâtre-poésie », Marianne Bouchardon n'a pas retenu l'œuvre de Jean Cocteau, ce dernier marque selon nous une étape incontournable dans la généalogie intermédiale des relations entre théâtre et poésie que ce chapitre propose d'établir. En quoi l'œuvre coctalienne est-elle si importante ?

Cocteau revendique dès ses premiers textes dramatiques une « poésie de théâtre ». Non seulement sa poésie théâtrale est riche en dynamiques intermédiales et elle multiplie les processus interartistiques, mais surtout, elle offre une réflexion en action sur les médias. Par exemple, sa poésie souligne en quoi le théâtre est un hypermédia, tout en le transformant en « véhicule¹ » de poésie. Pour Cocteau, l'intermédialité désigne donc un ensemble de dynamiques qui se produisent dans ses œuvres, mais aussi une approche artistique et théorique qu'il mène et tient à partager. À travers plusieurs essais et dans bon nombre de ses œuvres, il élabore un art poétique intermédial. Quel est-il ?

Nous l'avons évoqué précédemment : dans la « Préface de 1922 » de son ballet *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Cocteau propose de substituer à la « poésie au théâtre » une « poésie de théâtre ». Par cette variation de préposition, il pointe une nuance importante : la « poésie de théâtre » est « grosse », visible, peu importe la distance à laquelle on se situe ; au contraire, la « poésie au théâtre » demeure « impossible à voir de loin² ». En se centrant sur la visibilité de la poésie, Cocteau souligne à quel point elle est aussi destinée à la scène théâtrale. Dans ce lieu d'où l'on regarde, pour reprendre l'acception étymologique de *theatron*, la poésie, en quelque sorte, saute aux yeux. Cette conception se distingue clairement d'une image éthérée, peu matérielle de la poésie :

Qu'est-ce à dire sinon que les métaphores, matière première du poète, sont, par un dramaturge comme Cocteau, prises au pied de l'objet, transformées en visions scéniques. Quand un photographe de la vie quotidienne dit : « Un petit oiseau va sortir », il ne sort habituellement, aucun oiseau de son appareil ; de l'appareil des

¹ L'expression « véhicule de poésie » est de Jean Cocteau et elle qualifie le cinématographe. Nous revenons plus tard sur cette notion et ses mentions. Soulignons que les deux termes sont largement synonymes : à l'instar du média, le véhicule peut être défini comme un milieu qui favorise la transmission de la poésie, qui permet de faire partager les expériences qu'elle recèle. Comme le média, le véhicule rend possibles des échanges de cet ordre, mais ils ne se produisent pas nécessairement pour l'utilisateur.

² Jean Cocteau, « Préface de 1922 », *Antigone* suivi de *Les Mariés de la Tour Eiffel*, op. cit. , p. 67.

Mariés, au contraire, surgissent toutes sortes d'incarnations tératologiques de la métaphore : une autruche, une baigneuse, un enfant, un lion¹.

Michel Corvin pointe ainsi la capacité de transformation que valorise la poésie théâtrale coctalienne. Il souligne également toutes les possibilités scéniques qui sont offertes par cette façon de prendre les mots au « pied de l'objet ». Toutefois, ces métaphores « transformées en visions scéniques » s'inscrivent en fait dans une recherche plus large menée par Cocteau, qu'il est important de spécifier.

Cocteau élabore en effet l'articulation entre poésie et théâtre dans un champ intermédial et interartistique qu'il perçoit vaste et ouvert. La « poésie de théâtre » est conçue dans un continuum avec « la poésie de roman », « la poésie de cinéma » ou encore la « poésie de critique ». Caroline Surmann l'explique ainsi :

La poésie, selon Jean Cocteau, est autant écriture que dessin, elle peut se montrer autant au cinéma qu'au théâtre. Pour lui, l'identification de la poésie en tant que poésie ne se fait plus par la différenciation des formes, mais par la différenciation d'une manière d'être sensible qui serait caractéristique de la poésie. Ainsi, la poésie est libérée de toute règle et hiérarchie spécifique des genres et des arts [...] La poésie serait un regard posé sur le monde, un état d'âme qui permettrait de se placer en deçà des conventions du savoir pour saisir le monde dans sa fraîcheur, avant toutes les stabilisations de l'accoutumance et de l'habitude. Car, avant tout, la poésie, pour Cocteau, est un mode de connaissance².

La poésie n'appartient donc pas à une catégorie artistique, ni ne relève d'une hiérarchie esthétique : elle est « un regard posé sur le monde », empêchant « toutes les stabilisations de l'accoutumance et de l'habitude ». Pour faire advenir sa « fraîcheur » sans risquer de tomber dans les « conventions du savoir », tous les moyens artistiques, toutes les techniques, toutes les sortes d'innovation sont pertinentes pour Cocteau. On comprend aisément pourquoi il les convoque et les expérimente de concert.

C'est pourquoi le portrait photographique *The Versatile Jean Cocteau* réalisé par Philippe Halsman en 1949 représente si bien sa quête d'une poésie qui se réaliserait à travers plusieurs médias, plusieurs arts, plusieurs formes et ce via de nombreuses activités. En anglais, « versatile » signifie « aux multiples talents » et n'a pas le sème péjoratif de l'adjectif français. Sur cette photographie en plan américain, Cocteau est un Shiva en pleine création : il possède six bras qui prennent diverses postures et qui portent des accessoires différents. Dans ses mains, il tient un pinceau, des ciseaux, une plume qui semble prête à

¹ Michel Corvin, « Poésie et Théâtre », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* (1991), Paris, Bordas, 2008, p. 1086.

² Caroline Surmann, *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau : intermédialité et esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 11-12.

écrire, un livre et une cigarette qu'il porte à ses lèvres. De façon symptomatique, une de ses mains reste libre et son regard est plongé dans l'ouvrage qu'il garde ouvert : le poète ne marque aucune pause le temps du portrait, il demeure en action, en constante recherche.



Photographie 1 : Philippe Halsman, *The Versatile Jean Cocteau*, © Copyright 2014 Halsman Archive.

Affirmant la nécessité de déployer les matières de la poésie, de démultiplier les « véhicule[s] » par lesquels elle advient et se trouve partagée, Cocteau adopte une approche foncièrement intermédiaire. Comment cette approche précise-t-elle les relations entre théâtre et poésie ? Dans quelle mesure rend-elle compte d'« une intégration des concepts esthétiques d[e] différents médias dans un nouveau contexte¹ » ? Nous étudierons dans un premier temps la « poésie de théâtre » qu'il développe dans *Les Mariés de la Tour Eiffel* ; puis, nous analyserons la figure d'Orphée que Cocteau intègre dans plusieurs de ses œuvres pour représenter cette quête poétique et ses devenirs intermédiaux.

¹ Jürgen E. Müller, cité dans Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Fac. », 1997, p. 46.

Le chancre de Thrace, ce poète par excellence, est une figure que Cocteau a beaucoup représentée. Ce dernier se plaît en effet à le peindre en pleine recherche, autrement dit le plus souvent en difficulté. Les deux sont bien souvent synonymes sous la plume cocteau. En 1925, dans la version théâtrale d'*Orphée*, un cheval installé dans le salon d'Eurydice et d'Orphée dicte à ce dernier, à coups de sabot, quelques vers dont les prodiges lui ouvrent de nouvelles pistes de création. Il propose d'ailleurs certains de ces vers à un concours de poésie, ce qui lui attire les foudres d'une de ses concurrentes, la Bacchante Aglaonice. De même, les premières minutes du film *Orphée* présentent *in medias res* une société littéraire au « Café des poètes ». Si la poésie du personnage éponyme y garde les faveurs du grand public, elle est violemment dénigrée par ses pairs et par de nombreux critiques. C'est pourquoi Orphée est ensuite si avide des mots inouïs que lui transmet la radio de l'automobile de la Princesse, qui est en fait la Mort. La voiture est installée dans son garage, à sa disposition, pendant que Heurtebise attend d'être contacté par la Princesse, sa patronne. Cette poésie nouvelle, ces vers inouïs lui sont d'ailleurs envoyés par Cégeste, le jeune poète mort devant le « Café des poètes » qu'il a en partie accompagné chez la Princesse. Cocteau représente le célèbre chancre jeté dans une quête constante. Si empêché soit-il, il tente toujours de se dépasser, comme le précise ce dialogue du *Testament d'Orphée* :

Heurtebise : Il existerait en gros chez vous un infirme sans bras ni jambes rêvant qu'il gesticule et qu'il court ?

Le poète : C'est là une excellente définition du poète¹.

Le rêve pallie ici l'infirmité du poète, en lui permettant de vivre d'impossibles activités, de se transformer. En quelque sorte, Orphée personnifie cette extension intermédiaire de la poésie : c'est pourquoi nous aborderons les traitements que Cocteau² lui a réservés dans son œuvre théâtrale et cinématographique.

En comparant respectivement *Orphée, tragédie en un acte et un intervalle* écrite en 1925 et le film *Orphée* réalisé en 1950, puis *Le Sang d'un poète* en 1930 et *Le Testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi* en 1960, il s'agira de saisir comment Cocteau développe des dynamiques intermédiaires pour déployer les matières de la poésie. Quels discours l'intermédialité permet-elle au poète de formuler sur les médias et sur les arts ?

¹ Jean Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, 1960.

² Soulignons que sous les traits d'Orphée, c'est aussi son propre visage, voire son nom et sa personne qui apparaissent entre la version théâtrale d'*Orphée, tragédie en un acte et un intervalle* écrite en 1925 jusqu'à son dernier film : *Le Testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi* en 1960.

2.3.1. La « poésie de théâtre », une « dentelle en cordages »

Cocteau précise sa conception de la « poésie de théâtre » lorsqu'il préface en 1922 le livret *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Ce contexte est intéressant à plus d'un titre. Si Cocteau signe le texte de ce ballet, il est aussi le chorégraphe de cette création qui a été présentée un an auparavant par les Ballets Suédois au Théâtre des Champs-Élysées. Ce ballet est un objet théâtral qui affiche d'emblée son intermédialité, à la fois par sa dimension interartistique et par la présence de plusieurs technologies qui sont intégrées à même la fiction.

Quelle est cette « poésie de théâtre » élaborée par Cocteau ? Dans sa préface, il distingue sa poésie des recherches symbolistes qui ont été précédemment menées au théâtre. Tandis qu'elles s'attachaient à faire sentir des mystères – comme nous l'avons vu chez Mallarmé et Maeterlinck –, Cocteau montrera « tout » par sa poésie. Contre la brume qui nimbe le mystère, il entend pleinement jouer sur la visibilité que la scène théâtrale permet :

Ici [dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*], je renonce au mystère. J'allume tout, je souligne tout. Vide du dimanche, bétail humain, expressions toutes faites, dissociations d'idées en chair et en os, férocité de l'enfance, poésie et miracle de la vie quotidienne : voilà ma pièce, si bien comprise par les jeunes musiciens qui l'accompagnent¹.

Cocteau offre une œuvre théâtrale où tout est à vue et pour tous. Si le « mystère » s'adressait à un spectateur initié, Cocteau le remplace par « la vie quotidienne », qui est porteuse de « poésie et de miracle » et dont tout le monde fait l'expérience. En rendant son théâtre accessible à tous, il recourt également à des « ressources populaires que la France méprise chez elle² ». Par cette lumière crue et franche, le poète réhabilite en fait des lieux communs³, il leur donne une fraîcheur qu'ils ont perdue par un usage synonyme d'usure. Cocteau joue sur des « expressions toutes faites » et développe des « idées en chair et en os » :

[...] je ne supporte pas une œuvre même transportée très loin dans la réalité subjective qui ne prenne pas racine dans la réalité de tous. Le théâtre doit être direct.

¹ Jean Cocteau, « Préface de 1922 », *op. cit.*, p. 64.

² *Ibid.*, p. 65.

³ Ce refus du symbole et ce travail sur le lieu commun se retrouvent dans plusieurs de ses créations. Par exemple dans les « Notes de mise en scène » d'*Orphée*, la Mort entre en scène et lâche une colombe en l'air. Cocteau précise bien qu'il « n'y a pas un seul symbole dans la pièce. Rien que du langage pauvre, du *poème agi*. Cette colombe est un lieu commun » (Jean Cocteau, *Orphée : tragédie en un acte et un intervalle*, in *Romans/poésies, poésie critique, théâtre/cinéma*, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », 1995, p. 1086.) Notons que plusieurs auteurs se sont intéressés aux lieux communs au XX^e siècle pour montrer leur usure et leur absurdité, comme par exemple chez Samuel Beckett, ou encore pour souligner ce que les expressions toutes faites cachent et dévoilent à la fois, comme c'est le cas dans l'œuvre de Nathalie Sarraute.

Un chef d'œuvre est un lieu commun déguisé. [...] un lieu commun a fait ses preuves et doit réunir tous les suffrages¹.

S'il n'a pris part officiellement à aucun manifeste esthétique de la modernité, on voit quelles sont les affinités entre les recherches menées par le surréalisme et sa façon de faire surgir la poésie du quotidien – même si Cocteau a été décrié par bon nombre de Surréalistes, au premier rang desquels se trouvait André Breton.

Dans sa « poésie de théâtre », Cocteau s'applique « à éviter les recherches de style, à ne pas être original, à *écrire lisiblement*² ». Cette lisibilité n'est pas uniformisante, puisque le soulignement et la clarté qu'elle apporte font varier les proportions des éléments dramatiques et scéniques :

La poésie de théâtre serait une grosse dentelle ; une dentelle en cordages, un navire sur la mer. *Les Mariés* peuvent avoir l'aspect terrible d'une goutte de poésie au microscope³.

L'expression « dentelle en cordages » indique bien comment la « poésie de théâtre » apparaît à diverses échelles : toujours, elle demeure évidente, que ce soit par sa grosseur ou par son « aspect terrible ». De plus, la « poésie de théâtre » régit l'action scénique, « imagée tandis que le texte ne l'est pas ». Elle constitue même un procédé dramaturgique dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*, dont « [l]es scènes s'emboîtent comme les mots d'un poème⁴ ». Comment cette « dentelle en cordages » bénéficie-t-elle d'une scène interartistique ? Dans quelle mesure des processus intermédiaires permettent-ils de susciter une telle lisibilité ? Comment aident-ils à partager la « poésie de théâtre » au plus grand nombre de spectateurs ?

2.3.1.1. Poésie du quotidien et scène interartistique

Dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*, une multitude de mirages et d'apparitions se produisent sur une plate-forme au premier étage de la Tour Eiffel : « L'action, dont l'objet est de railler une noce "petite-bourgeoise" en confrontant le banquet traditionnel au nouveau cérémonial de la photo, se déroule le 14 Juillet, jour de la prise de la Bastille⁵ ». Des rencontres inédites sont provoquées entre cette noce qui vient déjeuner, un chasseur

¹ Jean Cocteau, art. cit. , p. 10.

² *Idem*.

³ *Ibid.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵ Jacinthe Harbec, « La musique dans les ballets et spectacles », in David Gullentops et Malou Haine (dir.), *Jean Cocteau, textes et musique*, Sprimont, Pierre Mardaga éditeur, 2005, p. 55.

poursuivant une autruche, une baigneuse de Trouville ou encore un appareil photo qui marche « suivi de son soufflet comme de wagons¹ ».

Tandis que les acteurs réalisent une pantomime², ce sont deux « phonographes humains » qui prennent en charge la parole et se partagent les rôles, comme le précise la didascalie liminaire :

À droite et à gauche de la scène, au premier plan, à moitié cachés derrière le cadre, se tiennent deux acteurs, vêtus en phonographes, la boîte contenant le corps, le pavillon correspondant à leur bouche. Ce sont ces phonographes qui commentent la pièce et récitent les rôles des personnages. Ils parlent très fort, très vite et prononcent distinctement chaque syllabe. Les scènes se jouent au fur et à mesure de leur description³.

Cette disposition est intéressante par l'ensemble de dissociations qu'elle permet : les deux comédiens sont transformés en machines de reproduction sonore, « le pavillon correspondant à leur bouche », alors que la parole est dissociée de tout mouvement corporel⁴. Outre les paroles des personnages, les phonographes assurent les didascalies qui distribuent la parole et précisent les déplacements : « comme le chœur antique, comme le compère et la commère, [ils] parlent, sans la moindre littérature, l'action ridicule qui se déroule, se danse, se mime au milieu⁵ ». Cocteau souligne comment leur rôle de commentateurs de l'action mêle les registres et les tonalités : formant un « chœur antique [...] sans la moindre littérature », ils se tiennent en fait, pétris d'ambivalence, sur une ligne de crête.

Même si la musique du Groupe des Six⁶ accompagne, voire rythme *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Cocteau précise qu'il n'est finalement pas juste de l'avoir sous-titré un temps « comédie-ballet⁷ » :

Ballet ? Non. Pièce ? Non. Revue ? Non. Tragédie ? Non. Plutôt un sorte de mariage secret entre la tragédie antique et la revue de fin d'année, le chœur et le numéro de music-hall [...] Que se passe-t-il ? Rien qui ne se décrive¹.

¹ Jean Cocteau, *Antigone* suivi de *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *op. cit.*, p. 111.

² Cocteau a élaboré une partie de la pantomime avec les Ballets Suédois.

³ *Ibid.*, p. 75.

⁴ Cette dissociation entre la parole et le corps reprend certaines tentatives symbolistes, en particulier celle de *La Gardienne* d'Henri de Régnier qui a été mise en scène par Lugné-Poe pour le Théâtre de l'Œuvre le 21 juin 1894.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ Germaine Tailleferre, Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud et Francis Poulenc ont en réalité composé la musique, le sixième membre Louis Durey s'étant retiré peu avant la première des *Mariés de la Tour Eiffel*. Soulignons que Cocteau remercie ce « groupe amical » d'avoir contribué à « un état d'esprit poétique » stimulant. Cocteau insiste aussi sur cet élément collectif dans les textes qu'il consacrera à ses expériences cinématographiques. (Voir respectivement Jean Cocteau, « Préface de 1922 », *op. cit.*, p. 70-71 et Jean Cocteau, « Préface du *Sang du poète* de 1946 »).

⁷ Jean Cocteau, *art. cit.*, p. 10.

En effet, si l'action est foisonnante et extravagante, dans l'économie générale de la pièce, il ne se passe rien qui « ne se décrive ». La « poésie de théâtre » se loge dans cette curieuse composition dramaturgique, où les images défilent à vive allure, créées tantôt par une association visuelle inédite, tantôt par la re-motivation lexicale d'un lieu commun, quand les deux procédés ne fonctionnent pas de concert. Ainsi, l'autruche qui tente d'échapper au chasseur tout au long des *Mariés de la Tour Eiffel* est soudainement aidée par le photographe :

PHONO DEUX : Il se souvient qu'il suffit de cacher la tête d'une autruche pour la rendre invisible.

PHONO UN : Il lui cache la tête sous son chapeau. Il était temps.

L'autruche se promène, invisible, un chapeau sur la tête. Entre le chasseur.

PHONO DEUX : Avez-vous vu l'autruche² ?

En cachant la tête de l'animal sous un chapeau et en réussissant ainsi à rendre l'autruche « invisible » aux yeux du chasseur, Cocteau joue sur le sens de l'expression figurée « faire l'autruche ». Il crée très rapidement une situation fantasque. La transformation est d'autant plus rapide qu'il y a urgence, puisque la menace du chasseur est imminente. Voici un exemple de cet impératif coctalien :

Le poète doit sortir objets et sentiments de leurs voiles et de leurs brumes, les montrer soudain, si nus et si vite, que l'homme a peine à les reconnaître. Ils le frappent alors avec leur jeunesse, comme s'ils n'étaient jamais devenus des vieillards officiels. C'est le cas des lieux communs, vieux, puissants et universellement admis à la façon des chefs-d'œuvre, mais dont la beauté, l'originalité, ne nous surprennent plus à force d'usage. Dans notre spectacle, je réhabilite le lieu commun. À moi de le présenter sous tel angle qu'il retrouve ses vingt ans³.

La rapidité et la « jeunesse » par lesquelles le lieu commun se trouve présenté, tels sont les principes qui permettent de « réhabilite[r] » ces derniers, de leur redonner une « originalité » méconnaissable, tant l'usage a pu écarter ce que provoque telle expression, telle image, tel objet « universellement admis ».

De plus, Cocteau a réalisé auparavant de tels ballets que nous qualifierons d'interartistiques : *Parade* est créé en 1917 avec les Ballets Russes sur une musique d'Erik Satie et avec un rideau de scène de Pablo Picasso, ou encore *Le Bœuf sur le toit* a été

¹ *Idem.*

² Jean Cocteau, *Antigone* suivi de *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *op. cit.*, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 65.

présenté en 1919 avec les clowns Fratellini, l'œuvre musicale étant composée par Darius Milhaud. Ces spectacles préalables aux *Mariés de la Tour Eiffel* permettent à Cocteau d'affirmer :

Ce genre nouveau [qu'est le ballet interartistique¹], plus conforme à l'esprit moderne, reste encore un monde inconnu, riche en découvertes. Révolution qui ouvre toute grande, une porte aux explorateurs. Les jeunes peuvent poursuivre des recherches, où la féerie, la danse, l'acrobatie, la pantomime, le drame, la satire, l'orchestre, la parole combinés réapparaissent sous une forme inédite ; ils monteront sans moyens de fortune, ce que les artistes officiels prennent pour des farces d'atelier et qui n'en est pas moins l'expression plastique de la poésie².

Dans ce genre qui témoigne d'une adéquation avec « l'esprit moderne », c'est « sous une forme inédite » que plusieurs arts sont « combinés ». Autrement dit, ils créent au théâtre une forme interartistique nouvelle en ce qu'elle résulte de leurs mélanges. Pour Cocteau, les associations et les interactions entre les arts participent à « l'expression plastique de la poésie », même si féerie, danse, pantomime et acrobatie par exemple sont très différentes.

Jacinthe Harbec qualifie *Les Mariés de la Tour Eiffel* de « spectacle multidisciplinaire » et souligne qu'il « constitue une synthèse des recherches de Cocteau sur l'interdisciplinarité artistique³ ». Plus précisément, il s'agit selon nous d'un spectacle interartistique, puisqu'il ne se soucie pas des délimitations imposées par les disciplines artistiques, ni des normes qu'elles élaborent. Cocteau traverse littéralement les arts pour créer cette « poésie de théâtre », et ce indépendamment de leurs règles esthétiques propres. De cette traversée naissent diverses dynamiques, surgissent plusieurs processus : c'est pourquoi le ballet interartistique favorise les échanges intermédiaux. Par *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Cocteau affirme donc que le théâtre est un hypermédia qui permet l'« expression de la plasticité de la poésie ». Dans quelle mesure la présence de technologies dans la fiction et sur scène participe-t-elle à souligner l'intermédialité de cette « poésie de théâtre » ?

¹ Comme Cocteau le souligne juste avant : « Avec des Serge de Diaghilev, des Rolf de Maré, nous voyons peu à peu naître en France un genre théâtral qui n'est pas le ballet proprement dit, et qui ne trouve sa place ni à l'Opéra, ni à l'Opéra-Comique, ni sur aucune de nos scènes de boulevard. C'est là, en marge, que s'ébauche l'avenir ». (*Ibid.*, p. 69.)

² Jean Cocteau, « Préface de 1922 », *Antigone* suivi de *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *op. cit.*, p. 69-70.

³ Jacinthe Harbec, art. cit., p. 56.

2.3.1.2. Où arts et technologies jouent de concert

De récentes études¹ ont montré à quel point les « nouvelles » technologies étaient omniprésentes tant sur les scènes théâtrales qu'en coulisses au début du XX^e siècle. Intégrées dans la fiction et présentes sur scène, plusieurs technologies sont présentes dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*², ce qui est typique des revues de fin d'année au tournant du siècle : des acteurs y incarnent systématiquement les nouvelles inventions technologiques³ élaborées au cours de l'année écoulée. Outre les deux phonographes précédemment mentionnés, un appareil photographique joue un rôle central dans ce ballet, tout comme la Tour Eiffel, « demoiselle du télégraphe⁴ », sur laquelle tombent cinq dépêches. Comment ces technologies participent-elles à ce « poème agi⁵ » ? En quoi soulignent-elles les dynamiques intermédiaires dans *Les Mariés de la Tour Eiffel* ?

Premièrement, toutes ces technologies sont représentées en action. L'appareil photographique est sollicité à plusieurs reprises pour immortaliser la noce. Il finit par prendre la parole pour expulser le général qu'il avait absorbé peu de temps avant, il sort de scène par ses propres moyens. Les dépêches sont incarnées par des comédiens : elles dansent ensemble, avant de quitter la noce. Quant aux deux phonographes, ils commentent à plusieurs reprises la pièce, imitant « la commère de revue » ou s'adressant directement au public : « Vous vous demandez où sont partis le chasseur d'autruche et le directeur de la

¹ Voir notamment Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), *Les Archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2014. La quatrième de couverture précise que « Par une approche transversale attentive aux traces et indices et dans un va et vient continu entre observation et conceptualisation, ils dégagent [des archives de l'Association de la Régie Théâtrale] le tableau d'une pratique théâtrale dynamique et variée qui n'hésite pas à intégrer les technologies reproductives à son arsenal créatif. Le théâtre de cette époque apparaît ainsi bien plus technologisé que l'image que nous en avons ».

² Dans *La Voix humaine* par exemple, le téléphone est central. Cette pièce de Cocteau écrite en 1930 présente la conversation d'une femme au téléphone avec son amant. On ne perçoit jamais la voix de ce dernier. À l'instar de ce moyen de communication, la parole est défaillante.

³ Voici par exemple le compte rendu de Paul de Chamberet à propos de la revue *Paris-fumiste* au théâtre Marigny en août 1897 : « 7 août 1897. Samedi, nous assistions, au nouveau Théâtre Marigny, si frais et si gai de lumières, à la première représentation de *Paris-fumiste*, une joyeuse fantaisie-revue en quatre tableaux et un prologue, de MM. Adrien Vely et Alévy, musique de M. Henry José. Très amusant et spirituel le défilé des actualités d'hier et d'avant-hier : les rayons X, le fameux tramway des Champs-Élysées, le « Voyage interrompu » de MM. les Délégués de la commission d'enquête, etc. » (Paul de Chamberet, in *Les Poussières de la rampe. Notes théâtrales*, Paris, A. Charles, 1898, p. 67-68).

⁴ Jean Cocteau, *Antigone* suivi de *Les Mariés de la Tour Eiffel*, op. cit., p. 85.

⁵ Jean Cocteau, *Orphée : tragédie en un acte et un intervalle*, in *Romans/poésies, poésie critique, théâtre/cinéma*, op. cit., p. 1086.

Tour Eiffel¹ ». Parfois, ils sélectionnent les paroles qu'ils prononcent : aucun ne transmet le discours du général, ce dernier « le gesticule seulement² ».

Plusieurs décalages sont créés par ces machines agissantes. Tout d'abord, elles contrastent avec les autres personnages – humains et animaux – que Cocteau a imaginés « de taille surhumaine aux caractéristiques à la fois grotesques et fortement stylisées³ », comme l'enfant du couple, qui est tout bonnement monstrueux. Les machines, elles, sont « de taille humaine⁴ », comme le précise la didascalie qui spécifie le décor. Cette proportion inédite leur confère en fait des capacités surprenantes. Par exemple, « [l]e devant de l'appareil s'ouvre comme une porte, pour laisser entrer et sortir les personnages⁵ » : reliée à la coulisse, la chambre noire est une boîte de Pandore, dont surgissent les prodiges du théâtre. Des personnages plus ou moins imprévus en jaillissent, alors qu'aucun petit oiseau n'en sort : c'est sur ce lieu commun que joue Cocteau. Alors qu'il tente de photographier la noce, apparaissent une cycliste, une baigneuse, un lion, puis une colombe. Une de ces apparitions est même performative : alors que le portrait des mariés est réalisé, un enfant surgit qui considère le couple comme ses parents. La photographie vient concrétiser l'amour qu'elle est supposée figer sur papier glacé.

Deuxièmement, l'activité de ces technologies est décalée par rapport à leurs usages habituels. Elle vise à modifier les perceptions qu'elles permettent, en changeant les représentations, les proportions, etc. L'appareil photographique ne favorise pas par exemple l'immobilité de la scène théâtrale. Il participe au contraire à démultiplier les « mirages » qui y sont évoqués et déployés, dans le sillon de la table en trompe-l'œil dressée pour la noce, où les assiettes sont peintes à même la nappe. En ce sens, la photographie permet bien de susciter l'étrangeté étonnante que recherche Cocteau par sa poésie du quotidien. De plus, Cocteau met en perspective ces technologies avec d'autres pratiques artistiques. Tandis que l'appareil photographique met en mouvement la scène, la présence d'un marchand de tableaux et d'un collectionneur d'art immobilise tout d'un coup l'action scénique. Leurs regards avides d'œuvres picturales semblent y déceler quelque chose d'« un peu chef d'œuvre⁶ ». La mention furtive du primitivisme fait surgir le tableau *La Noce* peint en 1905 par le Douanier Rousseau, la mise en scène pouvant choisir ou non d'appuyer ce

¹ Jean Cocteau, *Antigone* suivi de *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *idem*.

² *Ibid.*, p. 82.

³ Jacinthe Harbec, art. cit., p. 56.

⁴ Jean Cocteau, *Antigone* suivi de *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *op. cit.*, p. 75.

⁵ *Idem*.

⁶ *Ibid.*, p. 104.

palimpseste. Cocteau s’amuse à caricaturer le peu de considération esthétique qui est accordé à la photographie à cette époque. Le marchand de tableaux demande en effet au photographe de prendre un cliché de la noce avec le prix auquel cette œuvre a été vendue, afin de pouvoir le diffuser dans des magazines américains. Cocteau souligne donc la puissance créatrice de ces technologies, en les plaçant au cœur des *Mariés de la Tour Eiffel*. Il présente aussi leurs capacités à surprendre¹ et à susciter une poésie du quotidien.

En faisant jouer ainsi les arts et les technologies, Cocteau fonde la « poésie de théâtre » sur toutes sortes de procédés. Il affirme à quel point cette « dentelle en cordages » est bien concrète. Ce ballet interartistique fait travailler ensemble divers arts et plusieurs technologies au point de créer « une forme inédite² ». Par cette conception de la « poésie de théâtre », Cocteau considère le théâtre comme un hypermédia, capable d’accueillir bon nombre d’arts et de médias, sans en être dépendant pour reprendre la définition de Chiel Kattenbelt. Si l’œuvre de Cocteau s’est plus ou moins concentrée sur l’intermédialité, son approche du mythe d’Orphée révèle une forte préoccupation pour la manière de représenter la recherche de la poésie, dans des arts qui soient envisagés et travaillés comme des « véhicule[s] de poésie », à savoir le théâtre et le cinéma.

¹ Ce traitement décalé qui suscite la surprise rappelle à certains égards la démarche de Marcel Duchamp par exemple : ce ballet coctalien comme les *ready-made* visent à renouveler la perception que l’on a d’un objet plus ou moins usuel en le détournant de son usage et de son contexte habituels.

² Jean Cocteau, « Préface de 1922 », *Antigone* suivi de *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *op. cit.*, p. 70.

2.3.2. Orphée, poète intermédial

En réécrivant le mythe d'Orphée dans plusieurs œuvres, qu'elles soient théâtrales, poétiques¹, graphiques ou cinématographiques, Cocteau a plus encore développé l'intermédialité de sa poésie. Orphée, poète aux pouvoirs extraordinaires, a constitué une sorte d'obsession proprement coctalienne en cette première moitié du XX^e siècle – ce mythe n'ayant pas été réélaboré par la psychanalyse, comme ce fut le cas pour Œdipe par exemple. Cette singulière obsession traduit une réflexion continue sur la condition de poète et sur l'inspiration poétique. Dans toutes ses versions en quelque sorte, Cocteau présente Orphée à un moment où il peut annoncer : « Je découvre un monde. Je retourne ma peau. Je traque l'inconnu² ». De plus, en menant cette réflexion méta-poétique, Cocteau cherche comment faire œuvre de poésie, à travers les arts et les médias. Il distingue bien sa quête de poésie de ce qui est communément admis et reconnu comme « poétique », comme il le souligne pour son premier film :

Ce qui marque, avant toute chose, *Le Sang d'un poète*, c'est, il me semble, une complète indifférence à l'égard de ce que le monde trouve « poétique », le soin, par contre, de construire un véhicule à la poésie, qu'elle s'en serve ou non³.

Peu importe si le lecteur, le spectateur emploient ou non ce « véhicule » de poésie, cette quête centrale amène Cocteau à peindre Orphée en poète intermédial, au fil de ses réécritures.

En effet, dans la légende coctalienne, la lyre n'est plus le seul attribut du chanteur de Thrace, qui se voit pourvu de capacités intermédiales. L'ouverture du film *Orphée* de 1950 est représentative de cette intermédialité qui lui est prêtée. Un dessin très épuré de Cocteau symbolise Orphée, son visage de profil étant apposé à sa lyre. Ce dessin est accompagné par la voix-off de Cocteau qui rappelle la légende du poète antique et qui invite chacun à se l'approprier, par la formule conclusive : « Comme il vous plaira ». Si la lyre, instrument mythique, était dessinée, la première scène s'ouvre sur l'animation du « Café des poètes », installé sur une place de village dans les années 1950. Le cadre souligne d'emblée le parti pris de la modernisation. Le dessin de la lyre est suivi par quelques accords de guitare, dont Orphée n'est ni le compositeur ni l'interprète : il excède l'accompagnement musical de lyre en cherchant d'autres moyens poétiques. La mise en abyme est légère : Cocteau représente

¹ Mentionnons notamment le poème « L'Ange Heurtebise » écrit en mars 1925 par Cocteau et qui a constitué une source majeure pour ses réécritures orphiques.

² Jean Cocteau, *Orphée : tragédie en un acte et un intervalle*, in *Romans/poésies, poésie critique, théâtre/cinéma, op. cit.*, p. 1051.

³ Jean Cocteau, « Préface au *Sang d'un poète* de 1946 », in *ibid.*, p. 1275.

dans sa réécriture d'Orphée ce que lui-même travaille dans la composition de ses œuvres théâtrales et cinématographiques.

En développant cette figure intermédiaire de poète, Cocteau précise non seulement comment il conçoit la poésie, mais aussi toutes les formes par lesquelles il enrichit ses capacités expressives. De plus, Orphée lui permet de brosser son autoportrait¹ qui oscille entre mythologisation de sa propre personne, autocitation, humour et autodérision. Par cette proximité mouvante, il s'agit surtout de montrer la création en train de se réaliser. Cocteau présente ainsi le poète en pleine recherche intermédiaire et l'activité poétique comme un processus, s'apparentant en partie à un artisanat. Il souligne que le poète constitue autant la poésie qu'elle le constitue en retour : il s'agit d'une co-création, qui est partagée avec le lecteur et le spectateur.

Dans quelle mesure les réécritures d'*Orphée* pour le théâtre et pour le cinéma valorisent-elles les capacités intermédiaires de la poésie ?

2.3.2.1. Entre théâtre et cinéma : l'intermédialité de la poésie

En 1925, Cocteau écrit *Orphée, tragédie en un acte et un intervalle* que les Pitoëff créent au Théâtre des Arts en 1926 ; en 1950, il présente son film *Orphée*, avec Jean Marais dans le rôle principal. Vingt-ans séparent ces réécritures, qui travaillent l'intermédialité du poète au théâtre et au cinéma en la développant de diverses façons.

Dans ces deux œuvres, Orphée est au cœur d'une narration somme toute traditionnelle. D'emblée, il est à la recherche d'une nouvelle inspiration poétique : dans les deux réécritures, une enquête policière pour plagiat est ouverte qui vise le chantre : Aglaonice accuse Orphée d'être un « mystificateur² » dans la pièce, alors que, dans le film, un groupe vient dénoncer Orphée au commissaire de police. Ce dernier aurait volé des poèmes de Cégeste, jeune poète mystérieusement disparu en la présence d'Orphée. Son histoire d'amour avec Eurydice court de plus un certain péril, même s'il ne semble pas s'en rendre compte. En effet, Eurydice meurt de la recherche poétique menée par son mari : au théâtre, c'est la Bacchante Aglaonice, poétesse rivale d'Orphée, qui la fera empoisonner, tandis que dans le film, c'est la Princesse, c'est-à-dire la Mort d'Orphée, qui prend

¹ Voir Laurence Schifano, « Autoportraits orphiques », in *Catalogue de l'exposition ; Jean Cocteau, sur le fil du siècle*, Paris, Centre Pompidou, 2003, p. 53-61.

² Jean Cocteau, *Orphée : tragédie en un acte et un intervalle*, in *Romans/poésies, poésie critique, théâtre/cinéma, op. cit.*, p. 1074.

l'initiative de la tuer par amour pour le poète. Dans chaque version, Orphée se rend aux Enfers pour ramener sur terre sa femme. S'il finit par mourir dans ce voyage ou à son retour, Cocteau choisit de le faire revivre, que ce soit pour la cérémonie de son triomphe dans la pièce de théâtre ou pour lui permettre d'entrer dans la postérité et de connaître la gloire dans la version cinématographique.

Ces deux versions permettent de bien saisir ce qui intéresse Cocteau dans cette figure :

L'Orphée de Cocteau n'est [...] pas celui de l'ancienne mythologie grecque, mais une figure appartenant à la mémoire collective du monde occidental sur laquelle il projette ses propres idées de la poésie. Du mythe ancien, Cocteau retient essentiellement le fait que le chantre thracien est revenu de l'Hadès. [...] c'est enfin celui qui transgresse la frontière qui sépare le monde visible des vivants de celui invisible des morts¹.

Ce passage effectué entre visible et invisible, entre monde des vivants et monde des morts est matérialisé dans les réécritures coctaliennes. Cette matérialisation se fonde aussi sur des dynamiques intermédiaires, à l'instar de la représentation du poète et des capacités de ce dernier.

Tout d'abord, les deux *Orphée* font jouer de concert arts et médias, comme dans *Les Mariés de la Tour Eiffel*. Dans la tragédie de 1925, le décor laisse paraître des logiques artistiques qui ne sont pas exclusivement théâtrales. La scène ressemble en effet aux « salons des prestidigitateurs² » et le décor rappelle « les avions ou navires trompe-l'œil chez les photographes forains³ ». Des truquages de tous ordres sont annoncés par ces mentions didascaliques, engageant certains procédés techniques qui sont précisés en détail dans les « Notes de mise en scène⁴ ». Le cheval fantastique présent sur scène, la manière dont le vitrier Heurtebise vole à un certain moment alors qu'Orphée utilise la chaise sur laquelle il était monté, la tête coupée d'Orphée qui revient sur scène à la fin et parle : Cocteau détaille avec clarté les astuces concrètes employées par les Pitoëff. Dans le film, ce ne sont pas les magiciens et les forains qui sont explicitement convoqués. Toutefois, ces « trucs pour rendre la poésie visible et audible⁵ », ces effets spéciaux s'inspirent bien de procédés techniques

¹ Caroline Surmann, *op. cit.*, p. 196-197.

² Jean Cocteau, *Orphée : tragédie en un acte et un intervalle*, in *Romans/poésies, poésie critique, théâtre/cinéma, op. cit.*, p. 1045.

³ *Ibid.*, p. 1046.

⁴ Soulignons que Cocteau a eu une approche globale du théâtre : auteur dramatique, il a aussi été acteur, metteur en scène, décorateur, costumier et critique de théâtre.

⁵ Jean Cocteau, « Préface au Sang d'un poète de 1946 », in *Romans/poésies, poésie critique, théâtre/cinéma, op. cit.*, p. 1311.

venant de la prestidigitation, comme l'explique son assistant-réalisateur Claude Pinoteau, dans le documentaire de François Chayé *Cocteau cinéaste*¹.

De plus, la radio est un média central dans ces réécritures. Dans la tragédie de 1925, elle est seulement évoquée par son bruit qui accompagne certains mouvements de la Mort : le bruit provenant de la coulisse est acousmatique, puisque son point d'émission n'est pas visible. Dans le film, la radio n'illustre pas seulement l'époque choisie par Cocteau pour réécrire la légende d'Orphée. Elle atteint en propre un pouvoir plus grand. Par le poste de radio qui est installé dans la voiture de la Princesse – poste qui n'est « capté nulle part ailleurs » –, Orphée découvre des formules inouïes : « la moindre de ces phrases est plus étonnante que mes poèmes. Je donnerai mon œuvre entière pour une seule de ces petites phrases². » Si elle remplace le cheval de la pièce de théâtre, la radio est en fait un média bien plus mystérieux que ne l'était cet étrange Pégase. Certes, la radio est un objet et une technologie très répandus dans les années 1950, à l'instar de la voiture dans laquelle elle est installée. Pourtant, les formules qu'elle transmet sont inédites, et se révèlent transcender plusieurs frontières, puisqu'elles sont envoyées sur ordre de la Princesse. La radio devient un « véhicule de poésie ». Seuls le spectateur et les personnages subordonnés à la Mort savent que Cégeste est à l'origine de l'émission de ces formules ; Orphée ignore leur source dans le film.

En outre, les réécritures de Cocteau développent de nombreuses interfaces, qui constituent des zones atypiques où plusieurs univers, diverses spatialités et temporalités, différentes matières sont mises en contact et où diverses dynamiques peuvent s'échanger. Par exemple, le miroir est une interface centrale pour la Mort, que Cocteau a personnifiée sous les traits d'une jeune femme élégante. Munie de gants, elle vient en effet chercher les vivants en traversant les miroirs. Et ce sont ces mêmes gants qui permettront à Orphée de passer à son tour de l'autre côté du miroir. Dans la pièce de théâtre, un dialogue entre les deux anges qui accompagnent la Mort précise la raison de ce passage :

La Mort, pour toucher les choses de la vie, traverse un élément qui les déforme et les déplace. Nos appareils lui permettent de les toucher où elle les voit, ce qui évite des calculs et une perte de temps considérable³.

¹ François Chayé, *Cocteau cinéaste*, France, 2001, Les Films Pénélope, 52 minutes.

² Jean Cocteau, *Orphée*, 1950.

³ Jean Cocteau, *Orphée : tragédie en un acte et un intervalle*, in *Romans/poésies, poésie critique, théâtre/cinéma*, op. cit., p. 1063.

Le miroir comme la radio vont alors être employés pour « traverse[r] » les éléments et pour « déforme[r] » ceux que la Mort touche.

De plus, Cocteau transforme l'Hadès en une interface dans ses réécritures. Dans la pièce de théâtre, le voyage d'Orphée se déroule en hors-scène pendant l'intervalle annoncé dès le sous-titre : « tragédie en un acte et un intervalle ». En effet, entre les scènes VIII et VIII bis : « [l]e rideau de l'intervalle tombe lentement et se relève tout de suite¹ ». Cette brève suspension du temps rompt le déroulement de l'action, elle souligne un léger bégaiement et un certain décalage. Elle invite à entendre autrement la scène VIII, où Heurtebise invite le facteur à glisser une lettre pour Orphée et Eurydice sous leur porte, alors qu'Orphée vient de traverser le miroir. La scène VIII bis apparaît comme un écho à la scène VIII : seule la didascalie « Une lettre passe sous la porte » n'est pas répétée. Le décalage est subtil et mystérieux. L'intervalle est également marqué dans le film, mais par d'autres moyens. Le voyage d'Orphée est inséré au milieu d'un plan qui montre un facteur sonnant au portail d'Orphée et Eurydice pour les avertir de sa présence, avant de glisser une enveloppe dans leur boîte aux lettres. Quatorze minutes sont intégrées au milieu de cette action du facteur, pendant lesquelles Orphée et Heurtebise traversent la « zone » pour rejoindre Eurydice et la Mort. Eu égard à cette insertion au sein d'une autre action, ces minutes semblent se dérouler hors du temps humain. En effet, les horloges affichent la même heure quand Orphée entre dans le miroir et quand le couple revient dans sa maison.

Le film va encore plus loin que la pièce dans la représentation de cette interface : les mouvements y sont déformés, ce que la musique vise alors à souligner. Au premier plan de la photographie 2, Heurtebise avance sans marcher, avec du vent dans les cheveux, tandis qu'Orphée ne se meut qu'au prix d'efforts dans cette zone de ruines. Lui ne reçoit pas le moindre souffle d'air. Dans cet espace-temps intermédiaire, des vitriers, comme celui qui passe à l'arrière-plan sur la photographie, proposent leur marchandise, les vitres étant proches des miroirs. L'Hadès devient donc dans les deux versions coctaliennes une interface, plus ou moins développée. Dans les deux cas, elle déforme l'espace-temps et les perceptions.

¹ *Ibid.*, p. 1068.



Photographie 2 : Jean Cocteau, *Orphée*, 1950. Capture d'écran.

Enfin, si Cocteau travaille l'intermédialité de la poésie au théâtre et au cinéma, il souligne aussi dans ces œuvres les supports institutionnels qui en assurent la diffusion. Cette attention relève également d'une approche intermédiaire de la poésie, dans la mesure où l'intermédialité s'intéresse tant aux moyens immatériels que matériels des médias.

Orphée est d'emblée placé dans une situation difficile au sein de la sphère poétique. Dans la version théâtrale, il doit participer sous peu à un concours de poésie. Dans le film, cette difficulté est plus longuement développée. « Gloire nationale¹ », Orphée est certes adoré du grand public. Cocteau le montre par exemple en mettant en scène un groupe de jeunes femmes qui lui réclament des autographes dans la rue, ou bien par un policier qui s'excuse d'avoir contrôlé ses papiers et lui témoigne l'admiration de sa femme, qui possède des posters du « maître² ». Mais Orphée est détesté par la critique, tandis que cette dernière encense Cégeste, stéréotype du poète prodige qui arrive saoul au Café des poètes.

C'est d'ailleurs dans ce même lieu de sociabilité que l'on découvre avec Orphée le recueil *Nudisme*, dernier succès de Cégeste que la Princesse a publié. *Nudisme* est une publication exclusivement composée de pages blanches qu'Orphée rejette, tout en montrant une certaine fascination pour cette audace cohérente. En effet, les pages et le livre s'y

¹ *Idem.*

² *Idem.*

exhibent et dévoilent par là même le substrat qu'ils constituent pour l'écriture. Analysant cette première séquence d'*Orphée* dans *No medium*¹, Craig Dworkin souligne tout ce que le format de ce recueil révèle à propos de ce groupe social de poètes :

The publication, in short, is a perfect object for the space in which it is distributed and consumed, and where it plays a defining role for the social network of the café : connecting discrete generations of writers ; distinguishing between insiders and outsiders (like Orpheus) ; reinforcing the homogeneous community of fashionable young habitués ; recalling the economic patronage of the princess who funds the publication²

Ce recueil permet donc de dépeindre plus qu'une expérience artistique : il présente les logiques sociales, économiques et institutionnelles³ qui régissent ce microcosme bien particulier.

Enfin, Cocteau rappelle une dernière inscription institutionnelle pour la poésie dans ses réécritures : Orphée ressuscite, que ce soit par l'entremise de sa tête coupée qui revient en scène dans la pièce de théâtre ou par le sacrifice final de la Mort dans le film. Ces morts du poète participent en fait à institutionnaliser sa figure, à l'immortaliser pour nourrir sa légende. Par ces trois manières de représenter les supports de la poésie, Cocteau souligne certaines de ses sociomédialités, c'est-à-dire les manières dont ce média est considéré, institutionnalisé et utilisé.

Pour conclure, Cocteau précise avec ses deux réécritures d'Orphée l'intermédialité de sa poésie. Autour de ce mythe, il fait jouer ensemble plusieurs arts et médias, il développe des interfaces intermédiales au théâtre comme au cinéma. Enfin, il souligne les différents supports qui sont mobilisés par la poésie. Cocteau a de plus beaucoup sollicité Orphée en tant que poète intermédiaire dans sa manière de déployer la poésie au cinématographe. Comment Cocteau articule-t-il sa quête de poésie et sa défense de l'art du cinématographe ?

¹ Voir Craig Dworkin, « The Logic of Substrate », in *No Medium*, Cambridge, MIT Press, 2013, p. 5 - 33.

² *Ibid.*, p. 11. « En bref, la publication est un objet parfait pour l'espace où il est distribué et consommé et où il joue un rôle déterminant dans le réseau social du café : cet objet connecte différentes générations d'écrivains, il distingue les « insiders » et les « outsiders » (comme Orphée), il renforce la communauté homogène des jeunes habitués à la mode, il rappelle le patronage économique de la princesse qui a financé cette publication ». (Nous traduisons).

³ Éric Méchoulan précise que l'intermédialité considère les façons dont une œuvre a « recours à des institutions qui en permettent l'efficacité et à des supports matériels qui en déterminent l'effectivité ». (Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », in Éric Méchoulan (dir.), *Intermédialités : « Naître »*, n°1, printemps 2003, p. 10).

2.3.2.2. *Le cinématographe, véhicule de poésie*

Alors que le cinéma suscitait de l'indifférence, voire un certain mépris au début du XX^e siècle, Cocteau a travaillé à légitimer le cinématographe en tant qu'art dès son premier long-métrage *Le Sang d'un poète* en 1930¹. Sa conception intermédiaire de la poésie et sa façon de la développer dans le cinématographe ont été déterminantes dans cette entreprise. Si cette dernière peut apparaître marginale par rapport à la question des relations entre théâtre et poésie, elle est importante dans la généalogie intermédiaire que ce chapitre vise à établir. En effet, Cocteau y travaille ensemble intermédialité, circulation interartistique et autoreprésentation, ce qui renseigne plus encore sur sa poésie.

Dans *Le Sang d'un poète* et *Le Testament d'Orphée* – respectivement son premier et son dernier film –, les idées semblent prendre corps et elles s'enchaînent à travers des images et des situations cocasses. Ce faisant, Cocteau développe son approche intermédiaire de la poésie, qui devient aussi celle du cinématographe : les deux films font dialoguer ensemble plusieurs arts et médias, ils jouent sur des interfaces dans des zones « où les irréalités sont admises comme évidentes² ». Contrairement à la narration dans *Orphée*, ces deux films « développent un récit qui se détourne d'un ordre narratif pour s'orienter vers une structure du récit qui s'ajusterait sur celle, non linéaire, fragmentaire et alogique, de l'intériorité même³ ». Comment Cocteau travaille-t-il le cinématographe pour qu'il devienne l'« admirable véhicule de poésie⁴ » qu'il pressent ?

Réalisés à trente ans d'intervalle, ces deux films contribuent à déployer les potentialités esthétiques du « septième art⁵ », qui ne paraissaient pas manifestes aux yeux des détracteurs du cinéma. Cocteau choisit d'ailleurs très précisément de réfléchir au cinématographe :

J'use exprès du terme *cinématographe* pour ne pas confondre le véhicule qu'il représente avec ce que l'on a coutume d'appeler le *cinéma*, sorte de muse assez suspecte, en ce sens qu'il lui est impossible d'attendre alors que toutes les autres muses attendent et devraient être peintes ou sculptées dans l'attitude de l'attente. [...] Ajoutons que le cinéma est un lieu de passage, un divertissement que le public a, hélas, pris l'habitude de regarder du coin de l'œil alors que la machine à images ne

¹ En 1925, Jean Cocteau a réalisé son tout premier court-métrage intitulé *Jean Cocteau fait du cinéma*. Cette bande n'a pas connue d'exploitation publique et la seule copie du film a été perdue.

² Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 49.

³ Caroline Surmann, *op. cit.*, p. 201.

⁴ Jean Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, 1960.

⁵ C'est au critique Ricciotto Canudo que l'on doit cette formule dès 1911.

m'a été qu'un moyen de dire certaines choses dans la langue visuelle, au lieu de les dire par l'entremise de l'encre et du papier¹.

À ce « divertissement » qu'il s'agit surtout de regarder du « coin de l'œil », Cocteau oppose le « véhicule » que constitue le cinématographe. Le cinéma est donc décrié au profit de la « machine à images » qui mérite qu'on la considère attentivement et longuement. Dans cette dernière, Cocteau développe en effet une « langue visuelle », une véritable écriture – il a d'ailleurs souvent mentionné « l'encre de lumière² » du cinématographe.

Dans les années 1920, des affinités particulières réunissaient cinéma muet et poésie autour de l'image ainsi que des associations que le montage permet par exemple. Ces deux arts pouvaient en effet se déployer, « débarrassé[s] des scories du récit et affranchi des exigences de la *mimésis*³ ». Si *Le Sang d'un poète* demeure proche du cinéma muet, hormis quelques phrases énoncées en off par Cocteau, cinéma et poésie ne s'y rejoignent pas seulement sur la question de l'image, mais plus largement sur la façon de partager des images ensemble. Cocteau précise en effet comment ce partage entre le film et le public relève de logiques oniriques. *Le Sang d'un poète* et *Le Testament d'Orphée* ne présentent pas les rêves de Cocteau, mais ils déploient le mécanisme du rêve en général :

Car la réalité du rêve nous place dans des situations et des intrigues qui ne nous surprennent pas, malgré leur absurde magnificence. Nous les subissons sans la moindre surprise [...] Le film permet à un grand nombre de personnes de rêver ensemble le même rêve, et il faut que ce rêve, qui n'en est pas un, mais une réalité transcendante, ne permette pas au spectateur de se réveiller, c'est-à-dire de quitter notre univers pour le sien⁴

Ce mécanisme du rêve permet aux spectateurs de partager une même expérience collective, qui les immerge dans une « réalité transcendante » dont ils ne peuvent sortir en se réveillant, contrairement au rêve que l'on peut quitter par le réveil. On retrouve ce même paradoxe qui est au cœur du mécanisme du rêve dans l'expression qui figure sur l'un des cartons présents dans *Le Sang d'un poète* : « documentaire réaliste d'événements irréels⁵ ». Il s'agit de développer un univers « réaliste » dans lequel les « événements irréels » suscitent des surprises et créent une logique onirique. C'est pourquoi Cocteau développe une poésie qui se

¹ Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit. , p. 11.

² *Ibid.*, p. 47. Cocteau précise ainsi cette écriture à l' « encre de lumière » : « [*Le Testament d'Orphée*] n'est pas à proprement parler un film mais qu'il me procurait la seule manière de rendre visibles, sensibles et dirai-je même familières des choses que je porte en moi sans bien les comprendre et que tout autre véhicule de la pensée tel que l'écriture, on le devine, m'obligerait à mettre sous le contrôle de l'intelligence » (Jean Cocteau, *Du cinématographe*, édition sous la direction d'André Bernard et Claude Gautéur, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 229.)

³ Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, op. cit. , p. 12.

⁴ Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, op. cit. , p. 242.

⁵ Jean Cocteau, *Le Sang d'un poète*, 1930.

fait toute seule, sans être incompatible avec la réalité. Par son autonomie, cette poésie serait antipoétique :

La poésie est faite d'inconscience. Le poétique de conscience. L'une et l'autre se tournent le dos. Et maintes entreprises d'ordre poétique ne contiennent pas la moindre poésie. Par contre, il existe des entreprises réalistes où la poésie rayonne et les enveloppe de phosphorescence¹.

Dans *Le Sang d'un poète*, cette « phosphorescence » apparaît dès les premières minutes. D'emblée, un artiste se retrouve au centre d'expériences intermédiales et interartistiques : c'est en ce sens qu'il est poète. Dans une des premières séquences, ce jeune homme dessine avec des gants dans une « modeste chambre² » : il semble avoir terminé, quand on entend frapper à la porte. Il s'empresse d'effacer à main nue la bouche du visage qu'il a dessiné, car elle lui semble s'entrouvrir. Toutefois, il finit par s'apercevoir qu'elle s'est fermement logée dans la paume de sa main. Ses tentatives pour se laver et la faire disparaître sont vaines, comme le montre la photographie 3 au-dessus de la cuvette.

Le poète est tout de suite représenté entre les arts et les médias : au-dessus de son chevalet, une sorte de sculpture en fil de fer flotte, alors qu'il parviendra à réveiller une statue présente dans sa chambre, grâce à la bouche qu'il possède désormais au creux de sa main. Il interagit ainsi avec toutes sortes de formes artistiques et traverse plusieurs matières. Sa main blessée par cette bouche muette constitue le premier « événement irréel » qui va le pousser à entrer dans les glaces et à s'aventurer dans de nombreuses interfaces³. De façon symptomatique, cette bouche manuelle si l'on peut dire engendre une série d'actions, mais elle ne produit pas d'énoncés poétiques : ses seuls mots sont « De l'air ! ». Ils réclament surtout du mouvement. En suivant les impulsions de cette bouche et en les concrétisant, Cocteau souligne la capacité du cinématographe à présenter directement la poésie, à lui insuffler une vie : « Avec le film, [...] on fait vivre la poésie d'une vie directe⁴ ».

¹ Jean Cocteau, *Du cinématographe*, op. cit. , p. 45.

² Jean Cocteau, *Le Sang d'un poète*, 1930.

³ Par exemple, il évolue longuement dans un couloir, en regardant à travers plusieurs trous de serrures où il découvre des scènes plus fantasques les unes que les autres.

⁴ *Ibid.*, p. 1310-1311.



Photographie 3 : Jean Cocteau, *Le Sang d'un poète*, 1930. Capture d'écran.

De plus, Caroline Surmann souligne comment ces « films oniriques¹ » présentent singulièrement la recherche coctalienne :

Films « automythographiques » (plutôt qu'autobiographiques), ils projettent dans la lumière ce que l'auteur en quête d'une vérité poétique aurait extrait lors d'une fouille « archéologique » des profondeurs de son âme².

En ce sens, le cinématographe devient un véhicule de sa quête en tant que créateur artistique et en tant qu'individu. Soulignons que la recherche poétique demeure processuelle dans toutes les œuvres de Cocteau, même s'il s'y engage de façon de plus en plus franche. C'est sa voix qui prononce les paroles *off* du *Sang d'un poète*, et c'est lui-même qui joue son propre rôle dans *Le Testament d'Orphée*.

Il précise en ces termes comment sa quête poétique s'articule en fait avec sa propre expérience :

Dans *Le Sang d'un poète*, j'essaie de tourner la poésie, comme les frères Williamson tournent le fond de la mer. Il s'agissait de descendre en moi-même la cloche qu'ils descendent dans la mer, à de grandes profondeurs. Il s'agissait de surprendre l'état poétique. Beaucoup de gens s'imaginent que l'état poétique n'existe pas, que c'est

¹ Caroline Surmann, *op. cit.*, p. 191 et sq. Elle distingue *Le Sang d'un poète*, *Orphée* et *Le Testament d'Orphée* de ses films de théâtre : *Les Parents terribles* et *L'Aigle à deux têtes*.

² *Ibid.*, p. 191.

une sorte d'excitation volontaire. Or, même les personnes qui se croient le plus loin de l'état poétique, le connaissent¹.

L'analogie entre la poésie et « le fond de la mer » souligne comment en filmant l'immensité, les « grandes profondeurs », il est possible de saisir un état poétique qui n'est pas la chasse gardée du poète. Seulement ce dernier en a plus nettement conscience et travaille à faire partager cet état.

Dans *Le Testament d'Orphée*, Cocteau remonte en quelque sorte la « cloche » descendue dans *Le Sang d'un poète*, en composant un art poétique qui est aussi un tombeau artistique. Cocteau y présente sa conception intermédiaire de la poésie et du cinématographe, afin de la léguer aux générations suivantes, comme l'annonce la voix-off dès les premières minutes. Une myriade d'arts, de médias, de processus se développe alors dans les ruines de ses précédentes œuvres : images, motifs, personnages et gestes reviennent sous forme d'autocitations. Le film les associe et crée diverses circulations, comme par exemple avec la fleur d'hibiscus dont Cocteau essaie de dessiner le « portrait » sur la photographie 4.



Photographie 4 : Jean Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, 1960. Capture d'écran.

¹ *Ibid.*, p. 1310-1311.

Cette fleur ne cesse de se déplacer dans le film, sous diverses formes. Elle est en effet détruite et reconstruite, elle est enlevée au poète, puis lui est rendue, avant que Cégeste / Edouard Dermite ne précise sa provenance, en augmentant son mystère. Il explique ainsi à Cocteau : « La seule chose que je sache, c'est que cette fleur est faite de votre sang, elle épouse les syncopes de votre destin¹ ». Toujours est-il que Cocteau ne parvient pas à représenter cette fleur quand il tente de la dessiner. Impossible nature morte, son dessin aboutit inéluctablement à son autoportrait.

Par conséquent, en développant dans ces deux films oniriques l'intermédialité de la poésie, Cocteau souligne celle du cinématographe et contribue à le légitimer en tant qu'art. Il affirme les capacités esthétiques de ce « véhicule de poésie », qui lui permet de composer une sorte d' « automythographie », où il réécrit sa propre image à l'aune de celle d'Orphée.

¹ Jean Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, 1960.

2.3.3. Transmédialité de la poésie coctaliennne

Qu'indiquent les recherches menées par Cocteau pendant une quarantaine d'années autour de la figure d'Orphée ?

Tout d'abord, elles précisent comment Cocteau travaille les arts et médias afin de les transformer en « véhicules » de la poésie. En ce sens, Orphée personnifie et, plus largement, symbolise l'intérêt constant que Cocteau a porté à la poésie. Dans la pièce de théâtre *Orphée* de 1930 et dans le film du même titre paru en 1950, Cocteau représente une poésie intermédiaire par le biais de ce poète mythique qu'il modernise en partie et qu'il dépeint en pleine recherche. Dans ses fictions comme dans sa façon de créer, Cocteau ne conçoit pas la poésie comme figée dans une forme précise et délimitée : elle est mouvante et se développe entre plusieurs arts et divers médias, ce qui la situe au cœur de dynamiques intermédiaires. Ce mouvement qui la caractérise permet de souligner à quel point elle est toujours en expansion et que sa quête ne connaît pas de fin.

Si la poésie occupe une place centrale et privilégiée dans l'œuvre de Cocteau, elle n'est pas la seule que Cocteau aborde de façon transartistique. Ce dernier crée entre les arts en général des échanges constants. Caroline Surmann le souligne par exemple en analysant certains procédés théâtraux dans les films oniriques de Cocteau :

Troublant la transparence du cinéma face au réel, la théâtralité [y] créerait une rupture dans le tissu du film. L'attention du spectateur serait alors davantage attirée sur la forme et la construction de l'œuvre – qui véhicule les questions de représentation et de perception – que sur son contenu. Par là, il serait délibérément confronté au travail de l'artiste qui ne s'efface pas dans l'œuvre, mais s'y impose comme créateur¹.

La théâtralité, médialité propre du théâtre, vient opacifier la médialité cinématographique, ce qui rend alors cette dernière perceptible. La présence de la théâtralité dans le cinématographe attire ainsi l'attention du spectateur sur la façon dont l'œuvre se construit, voire sur sa dimension autopoïétique. L'artiste est un « créateur » dont le travail est présenté en tant que tel, en cours de production. Cette façon de présenter la fabrique de l'œuvre au spectateur souligne ses composantes matérielles, les dynamiques qui se produisent, ainsi que la performativité du geste de l'artiste.

Par conséquent, les échanges entre arts et médias que Cocteau déploie proposent au spectateur une expérience singulière, dans la mesure où logiques formelles et conventions

¹ Caroline Surmann, *op. cit.*, p. 78.

esthétiques s'en trouvent troublées. Par exemple, si *Le Sang d'un poète* et *Le Testament d'Orphée* présentent les recherches intermédiales et esthétiques menées par un personnage de poète – que ce soit un artiste ou bien Cocteau en personne, dont on suit une trajectoire mystérieuse –, ces films placent en quelque sorte le spectateur dans une quête similaire. Cocteau l'explique ainsi : « *Le Testament d'Orphée* n'est autre qu'une machine à fabriquer des significations. Le film propose au spectateur des hiéroglyphes qu'il peut interpréter à sa guise¹ ». Le spectateur est un déchiffreur de hiéroglyphes qui appellent des interprétations ouvertes, « à sa guise ». Soulignons au passage que les hiéroglyphes sont des signes intermédiaux puisque leur figuralité graphique renseigne également leur prononciation phonétique.

La constance des recherches intermédiales à travers les arts et les médias d'une part, l'importance accordée à l'expérience du spectateur² d'autre part, invitent alors à considérer la poésie coctalienne comme transmédiale³. Développé notamment par Henry Jenkins dans *Convergence culture : When old and new media collide*, ce concept de transmédialité désigne la répartition d'un même contenu sur divers médias, ce contenu pouvant être atomisé en fonction des médialités investies. Chiel Kattenbelt précise que la transmédialité désigne le transfert d'un contenu issu d'un média d'origine à un autre média :

This transfer [from one medium to another] may apply to the content (to what is represented, the story) or to the form (in formalistic terms we might say to the principles of construction, stylistic procedures and aesthetic conventions). [...] In the book *Transmedialität*⁴ the concept of transmediality emphasizes, in particular, the process of transition from the source medium to the target medium⁵.

Compte tenu de cette définition, la transmédialité de la poésie chez Cocteau se révèle double. En effet, le transfert de la poésie coctalienne se produit à la fois au niveau du « contenu » et au niveau de la « forme ». Cela souligne doublement le « processus de

¹ Jean Cocteau, « Préface au *Testament d'Orphée* », in *Romans/poésies, poésie critique, théâtre/cinéma*, présenté par Bernard Benech, Paris, coll. « La Pochothèque », 1995, p. 1321.

² Jean-Marc Larrue souligne ainsi l'importance du spectateur dans la transmédialité : « L'accent [...] est mis sur l'usager et sur son expérience qui, elle, est toujours réelle » (Jean-Marc Larrue, « Des médias à la médiation », *op. cit.*, p. 45).

³ Voir Henry Jenkins, *Convergence culture : When old and new media collide*, *op. cit.* ; Henry Jenkins, *La Culture de la convergence : des médias au transmédia*, *op. cit.*

⁴ Urs Meyer, Roberto Simnowski, Christoph Zeller (dir.), *Transmedialität : Zur Ästhetik paraliterarische Verfahren*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2006.

⁵ Chiel Kattenbelt, « Intermediality in Theatre and Performance : Definitions, Perceptions and Medial Relationships », art. cit. , p. 23-24. « Ce transfert [d'un média à un autre] peut s'appliquer au contenu (à ce qui est représenté, à l'histoire) ou à la forme (en termes formalistes, on dirait aux principes de composition, aux procédés stylistiques et aux conventions esthétiques) [...] Dans le livre *Transmedialität*, le concept de transmédialité souligne en particulier le processus de transition d'un média d'origine à un média ciblé ». (Nous traduisons).

transition » évoqué par Chiel Kattenbelt. Les réécritures du mythe d'Orphée recouvrent dans un certain sens un « contenu » que Cocteau répartit sur différentes formes artistiques et médiées. Certains éléments de ce contenu sont repris et certains leitmotifs de cette « histoire » apparaissent, comme nous l'avons montré. De plus, Cocteau veille toujours à présenter Orphée en action, ses recherches en cours et ainsi à surprendre le spectateur dans les propositions qu'il lui adresse. À travers ses représentations d'Orphée, Cocteau énonce son art poétique intermédial. Il précise les « forme[s] » de la poésie, du théâtre et du cinéma, chacun constituant tant un média d'origine qu'un média ciblé. Aussi, par sa conception intermédiale de la poésie, Cocteau souligne en quoi ce « contenu » est inextricable de sa « forme », tant il est dynamique et performatif.

Enfin, les types de transfert sont très variés dans la transmédiabilité, comme le souligne Jean-Marc Larrue :

Les modalités de la transmédiabilité sont infinies, elles vont de la simple distribution d'un contenu réputé uniforme sur différentes plateformes à la création d'une intelligence collective fragmentée dont une partie serait assumée par chacune des technologies mobilisées et dont l'ensemble [...] demeure insaisissable quel que soit le point de vue d'où on l'observe¹.

En ce sens, la poésie de Cocteau est transmédiée, puisque ses deux *Orphée, Le Sang d'un poète* et *Le Testament d'Orphée* travaillent à maintenir les spectateurs actifs, en faisant varier les « technologies mobilisées ». Par la transmédiabilité de sa poésie, Cocteau rend sa quête visible, sensible et il parvient à la partager de plusieurs manières. En même temps, elle « demeure insaisissable quel que soit le point de vue d'où on l'observe » et c'est cette façon de se dérober qui la maintient active.

¹ Jean-Marc Larrue, « Des médias à la médiation », *op. cit.*, p. 44.

L'intermédialité que Cocteau n'a cessé de développer lui a donc permis de déployer les matières de la poésie. La « poésie de théâtre » qu'il élabore dans *Les Mariés de la Tour Eiffel* propose une visibilité scénique remarquable. De plus, cette « dentelle en cordages » est toujours active. Elle est riche en dynamiques intermédiales, compte tenu des processus interartistiques qui s'y développent et des technologies qui sont présentes dans la fiction théâtrale, y instillant plusieurs décalages surprenants. Tous contribuent à insuffler une certaine jeunesse au quotidien et à réhabiliter les lieux communs.

En outre, à partir de sa poésie, Cocteau propose une réflexion en action sur le théâtre et le cinématographe, qui constituent pour lui autant des arts que des médias. Par exemple, il travaille à légitimer l'art du cinématographe en déployant toutes ses potentialités médiales. Ses représentations d'Orphée en poète intermédiaire sont à ce titre éloquentes. Les versions théâtrale et cinématographique d'*Orphée*, ainsi que *Le Sang d'un poète* et *Le Testament d'Orphée* montrent comment il travaille sans relâche l'intermédialité des arts pour qu'ils deviennent des « véhicule[s] de poésie ». La poésie demeure intermédiaire, active et performative, quels que soient les médias sur lesquels elle est développée.

À travers son obsession pour la figure orphique, c'est en fait une adresse au spectateur qui est précisée, ainsi qu'une activité singulière qui lui est offerte. Le mécanisme du rêve développé dans le cinématographe et la transmédialité de sa poésie soulignent que le spectateur est un déchiffreur. C'est pourquoi le sous-titre du *Testament d'Orphée* : « ne me demandez pas pourquoi » est important : il précise qu'aucune explication ne viendra du poète et que c'est bien au spectateur de chercher comment faire l'expérience de l'œuvre. La poésie peut alors aider ce dernier, puisqu'elle est définie par Cocteau comme « un regard posé sur le monde » et un « mode de connaissance¹ » qui sont en constante évolution. Ainsi, en développant la transmédialité de la poésie et en multipliant ses matières et ses médiations, Cocteau offre paradoxalement au spectateur une expérience directe de la poésie. De même, il peint son autoportrait par le détour d'Orphée. Il se représente en personne, en prenant le masque du mythe, en créant des décalages et en favorisant une autodérision certaine.

¹ Caroline Surmann, *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau : intermédialité et esthétique*, op. cit. , p. 11-12.

2.4. Inventer des langues au théâtre : la poésie politique de Gauvreau et Novarina

Dans sa « poésie de théâtre », Cocteau a réhabilité certains lieux communs : il a notamment remotivé des expressions langagières figées, en les prenant au pied de la lettre, voire « au pied de l'objet¹ ». Il s'agissait ainsi d'offrir une nouvelle fraîcheur à des formulations connues de tous et « universellement admis[es]² ».

Dans les années 1960-1970³, deux dramaturges sont allés plus loin dans ce sillon. Le poète et dramaturge québécois Claude Gauvreau et le dramaturge français Valère Novarina ont développé une poésie théâtrale fondée sur l'invention de langues. Gauvreau a introduit dans son théâtre la langue « exploréenne⁴ » – qui traverse aussi ses œuvres poétiques –, tandis que, dans ses pièces, Novarina met la langue française dans tous ses états. Dans ses textes théoriques, il précise que son « théâtre des paroles⁵ » active une poésie, ce qui corrobore l'analyse proposée, au début des années 1990, par Christian Prigent pour qui Novarina propose « l'objet littéraire le plus radicalement poétique, le plus énigmatique et le plus fascinant qu'ait produit notre modernité récente⁶ ».

En tout cas, les œuvres théâtrales de Gauvreau et de Novarina se caractérisent par des créations langagières fortement néologiques et qui ne sont pas facilement compréhensibles. Elles se distinguent ainsi de la démarche coctalienne qui s'attachait à ré-enchanter des formules déjà existantes et partagées par tous les locuteurs d'une même langue. Les langues développées par Novarina et Gauvreau paraissent en réalité d'autant plus néologiques qu'elles sont mises en tension avec une langue qui, par contraste, est définie comme « normale⁷ ». C'est donc cette tension entre divers états de langue qui apparaît sur scène et qui a de nombreuses conséquences dramaturgiques.

¹ Michel Corvin, *idem*.

² Jean Cocteau, *Antigone* suivi de *Les Mariés de la Tour Eiffel*, *op. cit.*, p. 65.

³ Claude Gauvreau a écrit *La Charge de l'original épormyable*, la pièce de théâtre qui retiendra notre attention, en 1956, elle a été portée à la scène en 1970. *L'Atelier volant*, première pièce de Valère Novarina, a été écrite en 1971 et créée en 1974 dans une mise en scène de Jean-Pierre Sarrazac.

⁴ Ce néologisme est de Claude Gauvreau et résume bien son désir de recherche. Dans *Les Entrailles*, une série de vingt-six « objets dramatiques », Gauvreau développe entre 1944 et 1946 l'exploréen, que l'on retrouve dans la bouche du poète Yvirnig qui est le protagoniste de son dernier texte théâtral : *Les Oranges sont vertes* paru en 1971. Voir Noële Racine, « L'Avenir dramatique du poème : Examen des *Entrailles* de Claude Gauvreau », in Brigitte Denker-Bercoff et al. (dir.), *Poésie en scène*, *op. cit.*, p. 187-198.

⁵ Voir Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, Paris, POL, 1989.

⁶ Christian Prigent, *Ceux qui merdRent*, Paris, POL, 1991, p. 299.

⁷ Les langues néologiques développées dans les dramaturgies de Novarina et Gauvreau s'attachent à montrer à quel point la « normalité » d'une langue est une construction régie par ceux qui dominent la société, qui y exercent un pouvoir important. Cela peut être rapproché de la réflexion postmoderne sur la folie et la normalité,

La dialectique entre langues néologiques et « normale » relève bien du paradigme de l'hybridité, qui caractérise la conception novarinienne de la poésie selon Marianne Bouchardon. Dans sa recherche menée sur le « Théâtre-Poésie », c'est ainsi qu'elle spécifie la poésie dans le théâtre de Novarina. Une telle hybridité langagière est aussi représentative de la poésie théâtrale de Gauvreau.

De plus, leurs œuvres montrent, grâce à ces mélanges, que la langue concentre de nombreux enjeux de pouvoir. En effet, leurs « poésies de théâtre » affichent nettement une dimension politique. Chez Gauvreau comme Novarina, déployer des langues néologiques constitue un geste militant, tant dans leurs contextes socio-politiques respectifs – au Québec et en France dans les années 1960 et 1970 – qu'à l'échelle des dramaturgies développées dans leurs deux pays.

Tout d'abord, Gauvreau critique violemment les logiques conservatrices qui président à la Grande Noirceur¹. En signant en 1948 le manifeste du *Refus global*² lancé par le peintre Paul-Émile Borduas, il rejoint les Automatistes québécois, mouvement qui a un temps été proche du surréalisme européen³, avant de s'en distinguer. À l'instar de ce manifeste, *La Charge de l'original épormyable* de Gauvreau est tout autant une déclaration esthétique que politique : le poète Mycroft Mixeudeim – qui s'exprime parfois en « exploréen » et qui a écrit ses poèmes dans cette langue – est persécuté par une demi-douzaine de personnages. Son caractère « épormyable », néologisme qui désigne sa puissance formidable, est réprimé par prévention au motif qu'il constituerait une menace

qui montre comment la folie est surtout une construction permettant aux personnes « normales » de conserver un pouvoir certain.

¹ Cette expression désigne une période très conservatrice de l'histoire politique et sociale du Québec, entre 1945 et 1959, date à laquelle le Premier ministre québécois Maurice Duplessis est mort. C'est dans le mécontentement que la Grande Noirceur causa que s'est forgée la Révolution tranquille qui commence dans les années 1960. La Grande noirceur est en fait une période de tensions : la société québécoise connaît à cette période de nombreuses mutations (prospérité économique, exode rural, émergence d'une classe moyenne, urbanisation, naissance d'une nouvelle intelligentsia), tandis que le gouvernement de Duplessis et les autorités cléricales ont durci leurs conservatismes, au mépris parfois de certains droits civils.

² Paul-Émile Borduas, *Refus global* (1948), Shawinigan, Éditions Anatole Brochu, 1972. Les quinze cosignataires sont Madeleine Arbour, designer, Marcel Barbeau, peintre et sculpteur, Muriel Guibault, actrice, Pierre Gauvreau, peintre et auteur de téléromans, Claude Gauvreau, poète dramaturge, Louise Renaud, éclairagiste, Fernand Leduc, peintre, Thérèse Renaud-Leduc, poète, Jean-Paul Riopelle, peintre, Françoise Riopelle, danseuse et chorégraphe, Jean-Paul Mousseau, peintre, Marcelle Ferron, peintre, Françoise Sullivan, danseuse, chorégraphe, peintre et sculptrice, Bruno Cormier, psychiatre, Maurice Perron, photographe.

³ En bref, Surréalistes et Automatistes se rejoignent sur l'esprit contestataire qui les a vu naître et, selon différents degrés, leur anti-académisme, leur anticléricalisme, leur humanisme et l'importance qu'ils accordent à l'inconscient. Les Automatistes se distinguent toutefois par leur choix de la non-figuration, l'insistance sur la matérialité des œuvres, la spontanéité de l'artiste, son authenticité qui doit jaillir de l'artiste dans son œuvre et une forme d'action et d'émotivité de l'artiste.

pour la société. Aussi, les humiliations et autres maltraitances que le poète subit sont symptomatiques de la violence que cette société est capable d'exercer.

Quant à Novarina, son œuvre prolixe est écrite en « français crépusculaire¹ », langue qui ne cherche plus à « dominer le français, [à] le posséder, mais au contraire à l'empirer, à le mener à sa fin² ». En détériorant la langue française, il invente toute une série d'autres idiomes. Sa première pièce, *L'Atelier volant*, paraît en 1971. S'il ne fait pas référence explicitement aux événements politiques de mai 1968 en France³, son texte est fortement marqué par la lutte des classes, qu'il présente comme une véritable lutte des langues : Boucot et Madame Bouche, un couple de patrons, sont soutenus par un Docteur pour exploiter, de diverses manières, six employés A., B., C., D., E., F.. De façon représentative, leurs noms sont réduits à l'initiale, à moins que les premières lettres de l'alphabet ne leur soient données comme une simple marque d'identification. Les aspects linguistiques de l'oppression qui sont dépeints participent à révéler une exploitation bien plus large. Novarina caricature son approche langagière à des fins satiriques, ce qui constitue un certain fil conducteur dans l'ensemble de son œuvre dramatique.

Comment leurs poésies politiques agissent-elles précisément sur le théâtre ? Chez Novarina, les langues inventées constituent une réaction à l'importance prise par une parole formatée par la communication et les stratégies discursives qu'elle développe. Par leurs variétés et leurs singularités, elles contrebalancent des pratiques qui tendent à vider la langue de ses nuances, à l'uniformiser et partant à la réduire. Si le théâtre se trouve dès lors en perte de légitimité artistique et politique – notamment face aux médias de masse –, l'invention de langues vient définir le théâtre comme un lieu de résistance à cette réduction de la parole. Il permet de dénoncer l'omnipotence de la communication et ses usages langagiers dans toutes sortes de contextes, comme le monde du travail, les discours politiques ou encore publicitaires. Parmi ces médias tout-puissants, Novarina attaque surtout au début des années 1970 la télévision⁴, mais le théâtre contribue plus largement à souligner les manières biaisées de dépeindre la réalité que les médias de masse empruntent.

¹ Valère Novarina, « Entrée dans le théâtre des oreilles », *Le Théâtre des paroles*, op. cit. , p. 67.

² *Idem*.

³ Soulignons d'emblée que leurs débuts sur les planches sont difficiles : *La Charge de l'original épormyable* de Gauvreau a été créée en 1970 au Théâtre GÉSU à Montréal par Claude Paradis. Faute de public, les représentations s'arrêtent très rapidement. De même, Jean-Pierre Sarrazac a créé *L'Atelier volant* de Novarina à Marseille en 1974 : la pièce a alors été censurée, après quelques représentations.

⁴ Voir par exemple le texte de Novarina intitulé « Notre parole », in Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, op. cit. p. 157-167.

Quant à Gauvreau, en instaurant l'exploréen au cœur de ses fictions théâtrales, il vise à partager cette langue inouïe, idiosyncrasique et porteuse d'une émancipation absolue. Cette langue poétique agit alors comme un révélateur pour le spectateur et ce grâce à son audace, dont les conséquences sont incontestables, même si elles semblent vouées à se produire de façon différée. Le poète qui est à l'agonie à la fin de *La Charge de l'original épormyable* l'explique en ces termes :

MYCROFT MIXEUDEIM (*Les yeux hagards ; comme si quelqu'un d'autre parlait en lui.*) Il faut poser des actes d'une si complète audace, que même ceux qui les réprimeront devront admettre qu'un pouce de délivrance a été conquis pour tous¹.

À ce moment précis, « quelqu'un d'autre » parle en même temps que Mycroft Mixeudeim. Cette altérité peut bien sûr être imputée aux effets provoqués par la blessure mortelle qu'a reçue le poète ; elle indique aussi un décalage de l'énonciation, qui adresse cette réplique plus directement au spectateur, pour partager avec lui le « pouce de délivrance » acquis par cette langue exploréenne.

Force est d'ailleurs de souligner que les protagonistes des deux textes dramatiques les plus célèbres de Gauvreau sont des poètes. Qui plus est, ils sont marginalisés et violentés par un groupe, et plus largement par la société. Ce choix de représentation fictive est analysé par David Blonde comme un constat que Gauvreau dresse quant à la position subsidiaire que le théâtre occupe dans le champ littéraire québécois, dans les années 1960 :

L'ostracisme dont souffrent Mycroft et Yvirnig [les poètes, protagonistes respectifs de *La Charge de l'original épormyable* et *Les Oranges sont vertes*] est, par extension, la métaphore d'un théâtre qui, malgré les succès d'un Gélinas ou d'un Dubé, demeure un genre marginal au Québec en regard de la poésie (Anne Hébert, Alain Grandbois, Roland Giguère) et du roman (Gabrielle Roy, Marie-Claire Blais)².

Si, en établissant ce constat, Gauvreau défend le théâtre, c'est en 1968 la pièce *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay qui va nettement modifier la place marginale occupée par le théâtre dans le champ artistique québécois. David Blonde la précise : « à partir des *Belles-sœurs*, c'est au tour du "théâtre de la langue" de s'imposer et d'assumer une mission identitaire au Québec³ ». Gauvreau a donc contribué de façon déterminante à l'avènement de ce « théâtre de la langue », même si ce n'est pas un de ses textes dramatiques qui est reconnu comme marquant ce moment de bascule.

¹ Claude Gauvreau, *La Charge de l'original épormyable*, Montréal, Hexagone, 1992, p. 205.

² David Blonde, *De Gauvreau à Danis : repères pour une poétique de la langue théâtrale*, mémoire de Lettres françaises dirigé par Dominique Lafon, Université d'Ottawa, 2003, p. 15.

³ *Idem*.

Soulignons au passage que le joul, ce sociolecte montréalais qui est au cœur des *Belles-sœurs*, semble être l'antithèse de l'exploréen, dans la mesure où c'est une langue populaire, largement partagée par une bonne partie du public, contrairement à la langue hermétique et inouïe que constitue l'exploréen. Le caractère populaire du joul a d'une part nourri le scandale¹ provoqué par *Les Belles-sœurs* qui mettait cette langue sur scène et la plaçait ainsi au cœur de l'institution théâtrale. D'autre part, cette dimension populaire a favorisé la dimension identitaire que le joul a vite acquise. Toutefois, joul et exploréen sont intégrés dans des compositions dramaturgiques qui travaillent sur le contraste. Au centre de sa pièce, Tremblay présente moins le joul en tant que tel qu'un « effet joul », ce que Lise Gauvin précise ainsi :

L'effet joul du langage des *Belles-sœurs* est accentué par les efforts exagérés de Lisette de Courval pour « bien perler » [...] Lisette de Courval parle un « faux joul » ou un « faux français ». Peu importe, puisqu'elle parle faux².

De même, l'exploréen chez Gauvreau est placé en tension avec d'autres langues : grâce à sa poésie, à son authenticité, il souligne par contraste leurs aspects fallacieux.

Quelle parole les langues inventées par Novarina et Gauvreau suscitent-elles ? Sur le plan dramaturgique, ces langues redéfinissent le statut de la parole au théâtre :

La parole cesse alors d'être conçue comme un moyen ou un instrument au service du drame pour en devenir l'enjeu et la matière même : c'est ce changement de statut de la parole que signe au théâtre le passage d'un régime dramatique à un régime poétique d'énonciation³.

Ce glissement du « régime dramatique » au « régime poétique d'énonciation » souligne que la parole n'est plus envisagée comme un outil, comme un « moyen » employé en vue d'élaborer un argument dramatique. Au contraire, elle est estimée comme « la matière même » du drame. Elle est donc présentée dans ses matérialités, mais aussi dans tous les enjeux qu'elle concentre : c'est sur la parole que le drame se fonde.

Il s'agit d'analyser alors les conséquences de ce déplacement d'un régime d'énonciation dramatique à un régime poétique. Comment cette focalisation sur la parole en tant que matière principale du drame influence-t-elle les structures dramaturgiques ? En quoi le régime d'énonciation poétique souligne-t-il l'intermédialité du texte théâtral ? L'analyse

¹ Mentionnons que l'entrée du joul en littérature a suscité un scandale dès la parution en 1964 du roman écrit en joul : *Le Cassé* de Jacques Renaud, publié aux Éditions Parti Pris.

² Lise Gauvin, *Langagement. L'Écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 131.

³ Marianne Bouchardon, *Théâtre-Poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*, op. cit., p. 12.

croisée de *L'Atelier volant* de Novarina et de *La Charge de l'original épormyable* de Gauvreau permet de saisir quelles dynamiques intermédiaires ces langues inventées mettent en œuvre au théâtre. Ce qui souligne également dans quelle mesure leurs poésies politiques sont actives.

2.4.1. La remédiation au cœur du théâtre de la langue

Les œuvres de Gauvreau et de Novarina proposent un « théâtre de la langue » : les critiques emploient cette même expression pour expliquer la démarche propre à ces dramaturges, entre lesquelles il n'y a pas d'influence directe explicitée. Leur « théâtre de la langue » rappelle en partie le « lang-scape¹ » développé par Gertrude Stein, où la langue était le principe régissant la pièce-paysage (« landscape play »). Mais contrairement au paysage steinien, *L'Atelier volant* et *La Charge de l'original épormyable* présentent une composition dramatique somme toute conventionnelle. Gauvreau et Novarina y thématisent la langue de diverses manières, ils placent la langue au centre de l'action dramatique, leurs pièces sont dialoguées et leurs personnages annoncés précisément dans une didascalie liminaire. De plus, *L'Atelier volant* est constitué de dix séquences, qui se déroulent dans trois lieux scéniques différents, tandis que la pièce de Gauvreau, sous-titrée : « fiction dramatique », comporte quatre actes².

Dans ces formes dramatiques, le dialogue est perturbé puisque ces langues inventées viennent faire parfois écran dans son déroulement fluide. Elles tendent vers une opacification certaine de l'échange verbal. Cela a deux conséquences dramaturgiques. D'une part, l'opacification souligne comment la transparence discursive peut constituer un effet, et même une illusion. D'autre part, l'opacification rend sensible aux matérialités de la langue. Autrement dit, elle invite à éprouver tout ce qui compose le signifiant, et non seulement à se concentrer sur le signifié. Ces deux conséquences dramaturgiques majeures apparaissent dans une dialectique entre clarification et opacification.

Dans quelle mesure ces langues participent-elles d'une dynamique intermédiaire ? Selon notre hypothèse, cette dialectique entre transparence et opacité relève d'une « remédiation³ ». Théorisée par Jay David Bolter et Richard Grusin, la remédiation désigne la « représentation d'un média dans un autre⁴ ». Par cette logique formelle, les nouveaux médias modifient et remodelent des formes médiatiques antérieures. Dans *Remediation : Understanding New Media*, Bolter et Grusin montrent comment tout nouveau média est en

¹ Jane Palatini Bowers, « *They watch me as they watch this* » : *Gertrude Stein's metadrama*, *op. cit.*, p. 129.

² Soulignons leurs titres singuliers : Acte 1 : « Ambiguïtés » ; Acte 2 : « Étiquettes » ; Acte 3 : « Étiquette » et Acte 4 : « Furie-gélatine ».

³ Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999. Le sous-titre de l'ouvrage souligne comment Bolter et Grusin se situe dans le prolongement de Marshall McLuhan et de son célèbre livre paru en 1964 : *Understanding Media : The Extensions of Man*, *op. cit.*.

⁴ Jay David Bolter, Richard Grusin, *op. cit.*, p. 45 : « [...] representation of one medium in another » (Nous traduisons).

fait la remédiation d'un plus ancien, et réciproquement. Ce processus peut en effet se produire dans plusieurs directions. Bien que la majorité des exemples analysés par les auteurs renvoient aux médias numériques, la remédiation ne s'y limite pas. Elle se réalise pour tous types de médias, les arts compris. De plus, pour Bolter et Grusin, la remédiation s'effectue selon une dialectique entre deux logiques opposées et complémentaires : l'*immediacy* et l'*hypermediacy*¹. L'*immediacy* vise à faire oublier le média, à donner une impression de transparence médiatique, tandis que l'*hypermediacy* tend à mettre en évidence le média, à développer sa concrétude. Ces deux logiques relèvent tant de la production que de la réception.

Ainsi, selon notre hypothèse, le théâtre de la langue produit une remédiation de la poésie par le théâtre : ces pièces de Gauvreau et de Novarina opacifient la langue au théâtre en développant dans leurs dramaturgies des idiomes inventés et les faisant interagir avec une langue plus « normale » – du moins une langue que partagent les spectateurs. C'est bien dans cette interaction que se déroule la dialectique entre opacité et transparence.

D'ailleurs, cette interaction entre les langues est thématifiée dans chacune de ces deux pièces : dans *L'Atelier volant*, les patrons confisquent la langue de leurs employés, en condamnant et en brimant toutes leurs singularités langagières. Dans *La Charge de l'original épormyable*, les persécutions infligées au poète visent à le réduire au silence ou à lui faire dire n'importe quoi².

Qu'apporte une telle approche intermédiaire de l'invention des langues ? Tout d'abord, la présence de tous ces états de langue et leurs interactions montrent à quel point la langue peut agir comme un média. Ces pièces soulignent que la langue est bien composée de matérialités phoniques, graphiques et visuelles et qu'elle constitue un milieu qui relie les locuteurs présents sur scène et ceux qui se trouvent dans la salle. Si ces matérialités et ce milieu dynamique sont des traits caractéristiques d'un média, la médialité de la langue est aussi fortement développée dans ces contextes théâtraux, au point d'y apparaître comme un élément exogène, opaque. De plus, cette remédiation de la poésie par le théâtre est critique : en effet, l'opacification de la langue fait apparaître par contraste à quel point la transparence

¹ Ces termes signifient « immédiateté » et « hypermédialité ». Nous choisissons de ne pas les traduire en français dans notre texte.

² L'exploréen est toutefois réprimé, tout en étant envié. Par exemple, Lontil-Déparey plagie le style élaboré par Mycroft Mixeudeim : « Je n'imité pas Mycroft. Je suis parvenu à un degré d'évolution qui me permet d'assimiler, entre beaucoup d'autres choses, les découvertes de Mycroft Mixeudeim. [...] Mycroft Mixeudeim ne sera jamais capable de se faire respecter comme l'inventeur de ses trouvailles. Cette tâche incombe à quelqu'un de plus solide que lui. » (in Claude Gauvreau, *La Charge de l'original épormyable*, op. cit., p. 41.)

qui caractérise majoritairement la langue est illusoire. Comment la remédiation de la poésie par le théâtre travaille-t-elle ces dramaturgies ? Que font au théâtre ces langues qui oscillent entre *immediacy* et *hypermediacy* ?

2.4.1.1. Une opacification politique de la langue

La langue déployée dans ces textes de Gauvreau et de Novarina relève d'une logique *d'hypermediacy*. Elle tend vers une opacité qui pousse à prendre conscience de la médialité de la langue. Ainsi, cette dernière courrait le risque d'être incompréhensible, voire illisible et injouable. S'ils semblent se confronter à ces extrémités, le recours à l'exploréen ainsi que la « passion néologique¹ » novarinienne n'y parviennent en réalité que par intermittence. Leurs dramaturgies développent surtout un processus d'opacification qui permet au lecteur et au spectateur – selon des modalités différentes – de conserver des repères et de construire de nouveaux points d'appui pour la compréhension. Comment cette opacification graduelle est-elle politique ?

Non sans une certaine emphase, Novarina affirme au début des années 1980 que :

Jamais le théâtre, en tant que lieu où l'image se fissure et scène d'interrogation du langage, n'aura été autant au cœur du monde. Jamais la poésie n'aura été plus politique. Ce qui importe, ce n'est pas la matérialité visible, c'est la traversée respiratoire de l'espace. Rien ne peut être saisi par les yeux. Au plus profond, nous lie et nous délie la contradiction du souffle².

Théâtre et poésie sont politiques dans la mesure où ils questionnent le langage et où leurs actions conjointes permettent de « fissure[r] » l'image. Autrement dit, pour Novarina, tous deux travaillent conjointement à défaire les représentations – principalement visuelles –, contrairement à la « poésie de théâtre » coctaliennne qui tendait à renforcer la visibilité. En soulignant que « la traversée respiratoire de l'espace » importe bien plus que le visible, Novarina ré-énonce ainsi les enjeux du théâtre, à une époque où la « société du spectacle³ » se développe largement et où bon nombre de médias de masse monopolisent le régime de représentation visuelle. De plus, cette « traversée respiratoire » induit une circulation

¹ Valère Novarina, « Entrée dans le théâtre des oreilles », in *Le Théâtre des paroles, op. cit.*, p. 78. « Entrée dans le théâtre des oreilles » est le prolongement d'un dialogue avec Jean-Noël Vuarnet publié dans le numéro 12 de la revue *TXT* en 1980.

² Valère Novarina, « Le Débat avec l'espace », in *Devant la parole* (1999), Paris, POL, 2010, p. 85.

³ Voir Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992. On retrouve, de façon transhistorique, l'idée que la poésie théâtrale travaille à développer le théâtral au détriment du spectaculaire. Cette idée centrale chez Maeterlinck est également essentielle dans les créations de Claude Régy et Daniel Danis.

continue entre la scène et la salle, entre le texte et l'acteur, entre le livre et le lecteur : « il n'y a pas à opposer la scène au livre [...] Entre le livre et le lecteur, il y a incarnation, combat physique, croisement respiratoire – comme au théâtre¹ ».

L'opacification de la langue accentue bien la « contradiction du souffle » pointée par Novarina et attire l'attention sur les matérialités de la langue. Comme dans la lecture d'un texte poétique, elle contraint « le lecteur à s'arrêter sur la forme sensible du texte, matériau visible et sonore, chargé de correspondances avec le réel, qui se situe à la fois dans l'ordre du sens et dans l'ordre du sensible, au lieu de la traverser comme un signe transparent, lu sans être vu, pour aller directement au sens² ». Le texte apparaît alors comme un « matériau visible et sonore » et ses matérialités empêchent qu'il ne soit considéré comme un « signe transparent ». Sa compréhension relève alors tant du domaine « du sens » que de « l'ordre du sensible ». Avec l'opacification de la langue, la signifiante est valorisée : il s'agit pour le lecteur comme pour le spectateur d'approcher « le sens *en ce qu'il est produit sensuellement*³ », pour reprendre la définition qu'en donne Barthes. De plus, l'opacification de la langue peut freiner le lecteur, quand il n'a pas à « s'arrêter ». Elle impose un autre rythme de lecture ou de réception et entre en contradiction avec un langage théâtral qui serait caractérisé par sa recherche d'efficacité, par son orientation vers une communication fluide. C'est pourquoi Anne Ubersfeld précise que « le rapport du poétique et du communicationnel est perpétuellement un rapport paradoxal⁴ » au théâtre.

Une des spécificités de cette remédiation de la poésie par le théâtre réside dans ce « rapport paradoxal » entre le frein imposé par la langue poétique et l'efficacité promue par la langue dramatique, entre les résistances opposées par la langue poétique et la fluidité amenée par la langue dramatique. Dans la scène VI de *L'Atelier volant* de Novarina, le dialogue entre le couple de patrons et les employés montre comment l'invention langagière crée une opacification graduelle. Dans cette scène, Madame Bouche et Boucot ont dressé une estrade dans leur atelier autour de laquelle s'organise un concours de joutes verbales. Les employés sont invités à monter à la tribune pour s'exprimer, ils sont ensuite évalués par

¹ Valère Novarina, « L'homme hors de lui », Entretien de Jean-Marie Thomasseau avec Valère Novarina, in *Europe*, n° 880-881, août-septembre 2002, p. 162.

² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 159.

³ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 82.

⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin Sup, 1996, p. 118. Dans cette citation, la « fonction poétique » renvoie à celle que Roman Jakobson définit dans « Linguistique et poétique » : « l'accent mis sur le message pour son propre compte [...] Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets ». (Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 218 et sq.).

le couple de patrons et le public sollicité à plusieurs reprises. C. s'avance et prend ainsi la parole :

C. – « Mossieur le Boucot, nosse avons assin di tramer por vos bignes et de n'y récolter que roulettes et maladies. Nosse vodrions aller plus suvent dans l'eau et y resta plus liontemps. Nosse vodrions rebatter larges baraques avec vues et dégagements sur palier. Nosse vie sé passa asse mordre le croupe et attrapa li meuches, mindint qu'vo s'y dora sur trinche, y est pas juste, nom de Dio ! Alors vi s'allez ni donner des chi et vite ! Mosses kirimides et mosse vis'en riclamo 624. Y est pas bicup, per oune vie tota passa par tire ! Yi povi ban ni zi donner, ran de Diou ! 624, s'il vou plit ! Si vosse voli ran savère, nosse ni voli ran savère non plo ! Répondez ! ...Nosse vodrions assi qu'on stoppe de nous acheter la peau et de nosse fare briquer des objes pour nous filer des clous qu'on nous redonne pour nous filer des objes. Compranez Mossieur Bouque, nosse vie, al'part dans tout ça, al fiou l'quoi, al fiou l'quoi ! »

BOUCOT. – Rien compris, désolé ! Vous avez un défaut de prononciation ?

C. – Pas ça, Bouque...J'sais dire, mais j'ai pas tellement de vocabulaire.

BOUCOT. – On peut vous aider. Quels sont les termes qui vous manquent ?

C. – Eh bien, c'est pour ainsi dire ma peau que je vous vends, ça s'appelle comment ?

BOUCOT. – Recruiting.

C. – Recruiting, bon. Et quand je te redonne mon argent pour récupérer les objets que j'ai fabriqués ?

BOUCOT. – Marketing.

C. – Et quand tu nous fais augmenter le rythme ?

BOUCOT. – Vitaliting !

C. – Et quand tu nous déposes ici et là, alors que moi je voulais aller là et ici ?

BOUCOT. – Holding, planing.

C. – Et si je tombe, à force ?

BOUCOT. – Jumping.

C. – Et quand tu te remplis les poches ?

BOUCOT. – Prospériting.

C. – Et quand les miennes se vident ?

BOUCOT. – Conjoncturing, concurrencing, impondérability ¹!

La tirade de C. est bien hybride : elle se compose de mots tout à fait usuels et reconnaissables, comme les « larges baraques avec vues et dégagements sur palier » ou

¹ Valère Novarina, *L'Atelier volant*, in *Théâtre*, Paris, POL, 1989, p. 70-71.

encore la demande précise qu'il adresse aux patrons de la part des employés : « qu'on stoppe de nous acheter la peau ». De nombreuses formes néologiques – lexicales et syntaxiques – sont aussi présentes dans son discours. Elles jouent d'une certaine proximité avec des termes usités, comme « suvent » pour « souvent », « objes » pour « objets » ou encore « Rispondez » pour « Répondez ». Ces néologismes permettent d'expérimenter cette autre langue : on y entend assez aisément la dénonciation des conditions de vie prononcée par C. À travers des mots curieusement orthographiés, ou des termes qui semblent traduire un accent prononcé du locuteur – sans pouvoir non plus déterminer lequel –, le lecteur et le spectateur « s'arrêtent » sur les matérialités graphiques et sonores de la langue de l'employé. La réponse apportée par Boucot vient souligner la charge politique que recouvre cette opacification graduelle de la langue.

En effet, Boucot s'empresse de répondre qu'il n'a « rien compris » en accusant la langue de son interlocuteur : il évoque une gêne physiologique – un « défaut de prononciation » – qui empêcherait de mener l'échange à bien. L'employé C. continue de défendre sa requête, précisant qu'il sait ce qu'il veut dire mais qu'il souffre d'un vocabulaire réduit à peau de chagrin. Boucot va alors littéralement prendre la parole. Il feint de lui offrir les mots qui lui manquent, alors qu'il lui confisque en réalité ses propos et les nuances que C. souhaite exprimer dans ses périphrases. « Recruiting », « vitaliting » ou encore « prospériting » sont certes des néologismes, alors que le terme « marketing » est attesté en langue française : la langue qu'utilise Boucot est donc aussi hybride. Toutefois, le principe de création néologique qu'il mobilise est unique et leur échange montre à quel point il s'avère sclérosant. L'ajout du suffixe « ing » sonne anglais et semble donner au mot créé un lustre certain. Ces termes démontrent une certaine méconnaissance de l'anglais, ce qui crée des décalages comiques : le saut évoqué par « Jumping » n'a rien à voir avec la chute que C. dépeint à force de se fatiguer à l'ouvrage. Par leur accumulation et ce seul principe de composition, les mots de Boucot se réclament d'une évidence et d'une transparence qui sont dénoncées comme fallacieuses. L'opacification graduelle de la langue est donc politique, en ce qu'elle souligne les rapports de force qui peuvent être logés dans une langue dite « normale ».

Chez Gauvreau, l'opacification est également graduelle. Elle est plurielle, puisque *La Charge de l'original épormyable* met en balance le travail d'opacification de la langue exploréenne et les situations dans lesquelles se trouve Mycroft Mixeudeim. Lontil-Déparey, Laura Pa, Becket-Bono et Marie-Jeanne Commode n'ont de cesse d'altérer la réalité pour

rendre fou le poète, c'est-à-dire d'opacifier ses perceptions. Dans la mesure où il concerne la langue et les perceptions, le processus d'opacification est pluriel, ce qui relativise nettement l'hermétisme que pourrait susciter l'exploréen. C'est une des charges politiques de la pièce de Gauvreau : montrer que l'exploréen et le poète ne sont pas opaques en soi, mais qu'ils sont condamnés à l'être par la société environnante, qui érige la clarté et la transparence au rang de valeurs supérieures et dominantes. Ce coup de force leur permet au passage de museler la puissance émancipatrice d'une telle poésie. De même, dans *La Charge de l'original épormyable*, le poète n'est pas fou, mais c'est la société qui l'accule à cette position, en le maltraitant et en le transformant en son bouc-émissaire. L'opacification graduelle montre comment *immediacy* et *hypermediacy* s'articulent dans cette remédiation. En quoi ces différentes opacifications de la langue ont-elles une fonction critique dans ces deux pièces ?

2.4.1.2. Une remédiation critique de la poésie par le théâtre : « le réel » en question

Même si la remédiation est un processus qui peut être observé dans tous les médias et dans tous les arts, Bolter et Grusin n'ont abordé dans leur ouvrage ni la poésie ni le théâtre. Ce sont les médias numériques qui constituent l'essentiel de leurs analyses : ils soulignent par exemple comment les sites Web peuvent remédier du texte, des photographies et des images en mouvement. Ces représentations de médias à l'intérieur d'un autre média sont travaillées par une dialectique entre deux logiques opposées, entre *immediacy* et *hypermediacy*. La remédiation est mue par un même désir : « the desire to get past the limits of representation and to achieve the real¹ », le réel pouvant émaner d'un « process of reforming reality² ». La remédiation et les logiques d'*immediacy* et d'*hypermediacy* partagent un but commun. Elles visent à ce que l'utilisateur du média – le spectateur dans notre cas – atteigne le réel, pour que son expérience soit « authentique » : « [t]he appeal to authenticity of experience is what brings the logics of immediacy and hypermediacy together³ ».

¹ Jay David Bolter, Richard Grusin, *op. cit.*, p. 53. « [...] le désir de dépasser les limites de la représentation et d'atteindre le réel » (Nous traduisons).

² *Ibid.*, p. 56. « [...] processus de réformer la réalité » (Nous traduisons).

³ *Ibid.*, p. 71. « [...] l'attrait pour l'authenticité de l'expérience est ce qui réunit les logiques de l'*immediacy* et de l'*hypermediacy*. » (Nous traduisons).

Comment la remédiation permet-elle d'atteindre le réel ? L'*immediacy* concourt à donner au spectateur l'impression d'une mise en présence directe avec les éléments et les processus représentés par le média. Le média semble se retirer, voire s'effacer « so that he could know the objects directly¹ ». Bolter et Grusin précisent bien que l'*immediacy* s'apparente alors au « feeling that [the viewer's] experience is therefore authentic² ». Quant à l'*hypermediacy*, elle indique que le spectateur perçoit les conditions de la médiation, qu'il est conscient de ces dernières.

Dans cette remédiation de la poésie par le théâtre, quels critères permettent de définir l'« authenticité » de l'expérience ? Dans ces théâtres de la langue, quel est ce réel vers lequel tend l'expérience du spectateur ?

Dans les pièces de Gauvreau et de Novarina, la remédiation de la poésie par le théâtre critique frontalement l'accès au réel que dégage cette dialectique entre *immediacy* et *hypermediacy* : il n'est nullement direct et la transparence n'est pas synonyme dans ces dramaturgies d'une expérience esthétique « authentique ».

Comment la remédiation dans *La Charge de l'original épormyable* développe-t-elle une activité critique ? Tout d'abord, la transparence de la langue qui régit majoritairement le dialogue théâtral est d'emblée trompeuse, puisque les actes et paroles des quatre personnages qui entourent Mycroft Mixeudeim visent à l'induire en erreur et à troubler gravement son discernement. Comme il le résume face à son miroir, « le réel fait des grimaces³ ». L'arrivée de Dydrane Daduve dans ce huis clos va révéler encore plus nettement comment les autres personnages biaisent non seulement les perceptions que le poète peut avoir du monde, mais aussi celles que l'on peut avoir de lui.

Par contraste, les répliques en langage exploréen sont ponctuelles et seul le poète s'exprime dans cette langue – tandis qu'elle est partagée par plusieurs personnages dans la dernière pièce de Gauvreau : *Les Oranges sont vertes*. La plus longue réplique en exploréen est prononcée par le poète à la fin de l'acte IV, après qu'il a été mortellement blessé par le groupe. Tels sont ses *ultima verba* :

MYCROFT MIXEUDEIM (*Mourant.*) [...] L'espoir est tranché et ses tranches ont la minceur de l'invisible. Ceci a la similitude de la mort dans le vil. Et

¹ *Ibid.*, p. 48. « [un média pourrait s'effacer lui-même et laisser l'utilisateur en présence des éléments représentés], de sorte qu'il puisse connaître ces éléments directement » (Nous traduisons).

² *Idem.* « [l'*immediacy* désigne le sentiment de l'utilisateur pour qui le média a disparu et qui voit les objets qui lui sont présents], un sentiment selon lequel son expérience est authentique ». (Nous traduisons)

³ Claude Gauvreau, *La Charge de l'original épormyable*, *op. cit.*, p. 32.

pourtant...résacacor dibitlef théosmune. À travers des boréalités de névés-dentelures, un charme plus jeune que moi semble rallier des poignées d'idéal. Un nombril de brume, dans le très loin d'un prophétique fumet, fait penser à des cœurs hachés regroupés. Il y a le surlendemain inespéré après le demain du triomphe du glapir. Semblent foisonner, dans l'immémorial du futur, sur la pente de la revanche, les uniformes des oranges justiciers. Phinncoxlix, l'abreuvoir miroitant d'une beauté impensée. [...] Les armées du désir purifiant, panorama intangible d'une précurSION intuitive. Fédralbor turiptulif, corne de muse agrippée au cosmos. Libualdivane, drétlôdo cammuef; l'exilir des archanges toisonne au fond des crêtes. Liberté-rides aqueuses...

Mycroft Mixeudeim meurt¹.

Ce monologue exploréen est hybride, ce qui crée une opacification graduelle. Il mélange des phrases aux tournures soutenues et au sens complexe avec plusieurs formes de néologismes, que ce soit des mots-composés comme les « névés-dentelures » ou des formes tout à fait inédites : « Fédralbor turiptulif ». On pourrait rapprocher ces dernières des glossolalies² artaudiennes, qui traduisent une langue organique, idiosyncrasique.

L'idée principale qui innerve ses *ultima verba* est qu'un avenir différent est possible, même s'il est particulièrement difficile à imaginer : « Il y a le surlendemain inespéré après le demain du triomphe du glapir ». Quelle expérience cette réplique propose-t-elle au lecteur et au spectateur ? Dans la mesure où les charges nombreuses qui étaient assénées au poète étaient aussi destinées aux spectateurs, ce monologue en langue exploréenne l'invite à réagir radicalement. L'expérience du spectateur, à l'instar de la création artistique pour les Automatistes québécois, doit se produire au-delà de la raison, c'est-à-dire qu'elle doit être « surrationnelle³ » pour être authentique :

L'authenticité serait donc : l'intégrité du désir préservée par la volonté à son service (préservée par la « rigueur » si l'on veut). La non-authenticité [...] serait le sacrifice du désir au bénéfice de quelque possession égoïste entrevue par quelque manœuvre rationnelle⁴.

Pour que l'expérience du spectateur soit « authentique », elle doit dépasser la rationalité et donc cesser de chercher à atteindre un réel préexistant, rationnellement stabilisé. L'expérience du spectateur doit tendre vers l'exploration de ce que peut recouvrir le « réel »

¹ *Ibid.*, p. 207.

² Selon les interprétations, les glossolalies sont l'expression d'un mysticisme et/ou celle d'une folie.

³ Par cet adjectif, Borduas spécifie l'automatisme québécois. De plus, il dira de Claude Gauvreau qu'il était « [l]e héros d'une soirée inoubliable où il fut donné d'entrevoir ce que pourrait être le théâtre surrationnel. » (in Paul-Émile Borduas, « Indiscrétions » (1947), in *Écrits I*, édition critique par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1987.)

⁴ Claude Gauvreau, « Lettre à Jean-Isodore Cleuffeu du 8 janvier 1950 », cité par Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, Poète et Mythocrate : Essai*, Montréal, VLB Éditions, 1979, p. 68.

pour chacun. Cette part n'est pas découverte, puisqu'elle dépend de « l'intégrité du désir préservée par la volonté » de chacun.

Dans *La Charge de l'original épormyable*, la remédiation de la poésie par le théâtre est donc critique. Elle souligne comment la transparence de la langue équivaut à une manière de biaiser les perceptions du poète. D'une part, il s'agit d'intensifier sa persécution ; d'autre part, de dicter et d'uniformiser le point de vue que tout le monde peut avoir sur lui : Dydrame Daduve subit dans un premier temps cette logique, avant de parvenir à la déconstruire. De plus, la remédiation souligne que l'opacité de la langue ne fait nullement obstacle à l'appréhension du réel, mais qu'elle en promet une découverte difficile certes, mais à venir et riche de possibilités pour tout un chacun.

L'exploréen, qui est complexe à écrire pour l'auteur, à dire pour le personnage et l'acteur, à entendre et à comprendre pour le spectateur, est alors au plus proche du réel. Cette forme de parole est en adéquation avec le personnage de poète, tandis que la duplicité caractérise la transparence soi-disant normale des autres personnages. La langue exploréenne tire sa puissance de son intégrité et de son anormalité¹. En ce sens, cette remédiation critique rejoint la dénonciation des présupposés et des méthodes de l'institution psychiatrique dans *La Charge de l'original épormyable* : les personnages qui persécutent le poète partagent en effet de nombreux traits avec des psychiatres.

Quant à *L'Atelier volant*, dans quelle mesure la remédiation de la poésie par le théâtre y est-elle critique ? La dialectique novarinienne entre transparence et opacité diffère de celle développée par Gauvreau. D'abord, l'opacification de la langue y paraît plus foisonnante, compte tenu du nombre des employés : ces six personnages sont intensément parcourus par divers états de langue, tandis que seul Mycroft Mixeudeim s'exprime en exploréen. Novarina développe une multitude langagière, puisqu'un même employé emprunte toute une palette de langues différentes pour s'exprimer. Ainsi, Novarina fait du théâtre un lieu de passage. Il y donne à voir et à entendre toutes sortes de langues qui traversent des personnages, et ainsi les rapports de force qui parcourent ces mêmes langues. Ce mouvement constant et ce rythme soutenu lui permettent de déconstruire la transparence prétendue de la

¹ Cela rejoint le constat général dressé par David Blonde : « la langue théâtrale au Québec a puisé justement sa force dans une « a-normalité » désormais assumée au point d'en oublier [...] le joyal, langue socialement bâtarde mais dramaturgiquement féconde, non pas en vertu de son authenticité, mais de son irréductible liberté » in David Blonde, *De Gauvreau à Danis : repères pour une poétique de la langue théâtrale*, op. cit., p. 195.

langue et de montrer les stratégies de domination dont elle use, en particulier, pour *L'Atelier volant*, dans le cadre du monde du travail.

La dramaturgie novarinienne propose au lecteur et au spectateur une démultiplication des représentations, qui les vide de leurs rigidités et de leurs substances. Il élabore ainsi une scène « qui ne représente rien, mais qui est le lieu où la parole revit¹ ». Pour Novarina, l'écriture théâtrale est un geste qui se situe « au cœur de la politique sans pour autant singer le réel² ». À partir de ce refus d'une quelconque imitation ou représentation du réel, il travaille à montrer comment « écrire opère le réel³ ». C'est donc précisément dans sa façon de saper les représentations que Novarina convoque le réel, qui, opéré par l'écriture, ne paraît que sur le mode du conditionnel :

[...] quelque chose serait à deux doigts d'apparaître, par déchirement. Les portes du réel pourraient bien être forcées. Quelque chose, par fulguration, pourrait être aperçu⁴.

Dans cette énergie de « fulguration », le réel peut advenir au spectateur. Ce qui est présenté sur scène est mis en doute, voire en crise au moment même de sa monstration par les langues inventées et l'opacification graduelle qu'elles créent : sur cet arrière-fond, le réel pourrait « être aperçu ». Il n'est en rien donné. S'il surgit subrepticement, « par déchirement », ce sera au spectateur de s'en saisir. Selon Marianne Bouchardon,

[...] l'œuvre de Novarina mérite d'être considérée comme exemplaire de la tendance contemporaine du théâtre à rejoindre la poésie pour mieux atteindre la réalité : le recentrement de production dramatique actuelle autour du travail poétique de la langue s'impose en effet comme une des voies privilégiées de l'esthétique du « détour » mise au jour par Jean-Pierre Sarrazac, conçue non comme un détournement de la vocation transitive et intervenante du théâtre mais plutôt comme un contournement de « l'ornière du routinier, de l'habituel, du pseudo-familier »⁵.

La remédiation de la poésie par le théâtre est une des formes de ce « contournement » : elle en précise les dynamiques et les enjeux.

Pour conclure, *La Charge de l'original épormyable* et *L'Atelier volant* développent une opacification graduelle de la langue, en plaçant au cœur de leurs dramaturgies des idiomes inventés. Cette opacification est politique, compte tenu des fictions développées. Fondée sur une dialectique entre *immediacy* et *hypermediacy*, cette opacification souligne la

¹ Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, POL, 1991, p. 7.

² Valère Novarina, « Quadrature », in *Scherzo*, Paris, n°11, octobre 2000, p. 18.

³ *Idem*.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ Marianne Bouchardon, *ibid.*, p. 432.

médialité de la langue, c'est-à-dire ses matérialités concrètes ainsi que le milieu et les échanges qu'elle permet.

De plus, la remédiation de la poésie par le théâtre est critique dans ces deux pièces. D'une part, elle souligne comment la transparence langagière est fallacieuse, tant au niveau de la fiction théâtrale que sur le plan de l'expérience du lecteur et du spectateur. D'autre part, la remédiation travaille à saper les représentations qui s'effectuent « directement » sur scène, elle souligne leurs constructions et dénoncent leurs illusoires transparences. En ce sens, la poésie remédiée par le théâtre est critique et politique, parce qu'elle souligne les médiations nécessaires pour chercher à accéder au réel – au lieu de permettre un accès direct authentique au réel, comme c'était le cas dans la remédiation définie par Bolter et Grusin. Maryvonne Saison souligne ainsi les enjeux de cette recherche, commune à plusieurs œuvres textuelles et scéniques du théâtre contemporain :

[...] qu'il fasse ou non le choix direct d'un thème politique, le théâtre contemporain revendique en effet l'accès à ce qui, de toutes parts, est nommé « le réel ». Toujours cruciale pour la réflexion théâtrale, la dimension politique s'inscrit dans la pratique de la "représentation"¹.

L'accès au réel est ouvert, dans toute sa complexité, par cette « pratique » critique de la « représentation ».

Si la logique d'*immediacy* est déconstruite dans l'écriture de Gauvreau comme de Novarina, en est-il de même pour la scène que leurs pièces respectives imaginent et appellent ? Comment le devenir scénique de *L'Atelier volant* et de *La Charge de l'original épormyable* travaille-t-il cette dialectique entre *immediacy* et *hypermediacy* ? Quelle scène ces théâtres de la langue exigent-ils ? Et quelles seraient les potentialités politiques de ces langues inventées sur un plateau ?

¹ Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 9.

2.4.2. Vers une scène inchoative

Le devenir scénique¹ des langues poétiques développées dans ces deux dramaturgies est tout à fait important pour saisir toute l'ampleur de cette remédiation de la poésie par le théâtre. Quelles sont les spécificités de la scène construite et appelée par ces écritures ?

Comme le précise Marianne Bouchardon, l'œuvre de Novarina relève « sinon du théâtre compris comme catégorie générique, du moins du théâtral entendu comme qualité linguistique : c'est en effet la théâtralité inhérente à la langue novarinienne qui détermine sa vocation scénique² ». Si Novarina écrit du théâtre, ce n'est pas parce qu'il s'inscrit dans ses conventions génériques, mais parce que tous les divers états de langue qu'il invente réclament de se produire sur scène. Ils réalisent une « traversée respiratoire de l'espace » du livre et de la scène : c'est pourquoi leur concrétisation sur un plateau est importante. Jean-Michel Maulpoix le souligne ainsi :

[...] espace poétique, espace théâtral, espace scénique, voilà ce que l'écriture [de Novarina] ajointe. Agitant la langue, la traitant comme un matériau, l'écriture fait du théâtre le lieu de la *suractivité* du poème³.

Reprenant l'idée novarinienne selon laquelle « [l]e théâtre est le lieu où faire apparaître la poésie *active*⁴ », Jean-Michel Maulpoix souligne que l'écriture de Novarina élève en quelque sorte cette activité poétique au carré dans le cadre théâtral qu'elle vise. On passe de la poésie qui apparaît « active » au théâtre à l'écriture théâtrale qui souligne la « suractivité » du poème. La scène théâtrale souligne alors la performativité du poème, doublement : rendant le poème actif et suractif.

De même, Jean Fisette souligne que la mise en scène des pièces de théâtre de Gauvreau permet de saisir une partie de l'illisibilité qui les caractérise lors d'une simple lecture. Le chercheur l'explique grâce à une analogie avec la partition musicale :

Je ne puis pas plus lire [le texte dramatique de Gauvreau] que je ne puis entendre une musique en parcourant des yeux une partition musicale. Et, de fait, je ne me suis référé ici qu'à des indications scéniques. La signification, je ne puis que l'imaginer car elle est prolongation du sens; je peux la produire moi-même comme, en parcourant des yeux une partition, je chantonne à voix basse, comme, en lisant,

¹ N'ayant pas assisté à la mise en scène de *L'Atelier volant* que Valère Novarina a créée au Théâtre du Rond-Point en septembre 2012, ni à une mise en scène de *La Charge de l'original épormyable*, nous nous concentrerons sur le devenir scénique présent dans ces deux textes.

² Marianne Bouchardon, *op. cit.*, p. 374-375.

³ Jean-Michel Maulpoix, « La parole suractive de Valère Novarina », in Jean-Michel Maulpoix, *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2002, p. 351.

⁴ Valère Novarina, « Le Débat avec l'espace », in *Devant la parole*, *op. cit.*, p. 84.

j'annote un texte... Chez Gauvreau, ce prolongement sera l'œuvre de la théâtralisation¹.

Le texte est à interpréter – selon l'acception musicale du terme – : à partir du sens que le texte donne, le lecteur, l'acteur et le spectateur ont à imaginer leurs propres significations, de même que les notes posées sur la partition appellent un déchiffrement, une mise en voix et en musique. De même, la « théâtralisation », c'est-à-dire la mise en scène du texte, permet, selon le chercheur, un déchiffrement de l'œuvre dramatique de Gauvreau. Ces langues inventées appellent donc des théâtralités qui les fassent devenir actives. Dans quelle mesure nécessitent-elles des scènes inchoatives ?

Dans les deux pièces étudiées, la remédiation de la poésie par le théâtre montre comment la scène est inchoative. Novarina rappelle qu'il est important d'« entendre *poiein* dans poésie et que la poésie est le passage à l'acte. L'acteur, poète en action² ». Il s'agit donc de souligner le faire qui est au cœur de l'activité poétique dans ces deux pièces. L'écriture dramatique et scénique présente ce « passage à l'acte » grâce à la présence de plusieurs arts, ce qui a des conséquences sur le jeu de l'acteur, sur l'adresse au lecteur et au spectateur, ainsi que sur la présence du créateur, double fictif de l'auteur dramatique.

2.4.2.1. Des scènes multi-artistiques coercitives

Tout d'abord, *La Charge de l'original épormyable* et *L'Atelier volant* convoquent dans leurs écritures plusieurs arts, ce qui souligne à quel point le théâtre est un hypermédia, au sens de Chiel Kattenbelt. Toutefois, les arts sont seulement juxtaposés et demeurent en quelque sorte étanches les uns aux autres. En ce sens, les scènes esquissées par Gauvreau et Novarina ne sont pas interartistiques, mais bien multi-artistiques. Les formes et médias présents y coexistent sans interagir. Comment cette juxtaposition de plusieurs arts souligne-t-elle la dimension inchoative de la scène appelée par ces théâtres de la langue ?

Les arts mobilisés ont en fait deux fonctions dramaturgiques principales. D'une part, ils servent dans ces fictions théâtrales à divertir un ou plusieurs personnages, et partant à faire sentir au public la portée et les enjeux de ces mêmes divertissements – le public percevant pourquoi l'attention des personnages est attirée ailleurs. D'autre part, ces arts contribuent à montrer comment les corps de certains personnages sont modifiés à des fins

¹ Jean Fisette, « Claude Gauvreau: musicien, dramaturge, poète », *Circuit : « musiques contemporaines »*, vol. III, n° 2, 1992, p. 16.

² Valère Novarina, *Pendant la matière*, op. cit., p. 76.

trompeuses. Ces arts poussent le public à soupçonner, voire à contester des représentations qu'ils participent à construire. Les arts convoqués sont alors instrumentalisés de façon coercitive dans ces dramaturgies de Novarina et Gauvreau.

Ainsi dans *L'Atelier volant*, Boucot et Madame Bouche n'ont de cesse de changer leurs apparences. Ils se déguisent en animaux, revêtent des « costume[s] de comédie, jaune[s] et vert[s]¹ » ou encore des « vêtements assez semblables à ceux des employés, mais avec davantage de plumes² ». Ces variations vestimentaires leur permettent d'épier toujours différemment leurs employés et de les influencer toujours plus franchement, comme le montre cette « attraction » présentée dans la dernière séquence de la pièce :

Seconde attraction : du fond du théâtre arrive, toute blanche, juchée sur des échasses, Madame Bouche, déguisée en Affiche. L'employé A., somnambule victime de l'apparition, se dresse³.

« Victime de l'apparition » de Madame Bouche, A. obéit à son imposante transformation en « Affiche » et donc aux injonctions publicitaires qu'elle contient. La réaction de l'employé est tout aussi excessive que ce déguisement, ce qui souligne bien à quel point cette « attraction » empruntant à la pratique foraine des échasses est coercitive. De même, le moment cinématographique offert par les patrons à leurs employés n'est nullement le « film artistique » annoncé, mais un divertissement de piètre qualité récompensant leur obéissance :

MADAME BOUCHE. – Eh bien, maintenant, comme vous avez été bien sages, on va vous passer un film artistique !

LES EMPLOYÉS. – Oui, oui, changez-nous les idées ! (*Applaudissements.*)

Cinéma : toujours perchés sur l'estrade, M. et Madame Boucot jouent pour leurs employés une petite scène de film :

MADAME BOUCHE. – Chéri, j'ai des scrupules : dis, tu ne vas pas me quitter⁴ ?

Quant à la *Charge de l'original épormyable*, Mycroft Mixeudeim y est le cobaye de diverses expériences menées dans une sorte de laboratoire dramatique, où plusieurs arts sont également convoqués. Comme chez Novarina, leur présence tend à constituer un spectacle multi-artistique et non interartistique. Le dispositif du théâtre d'ombres est récurrent, permettant aux personnages de montrer à Mycroft la silhouette de son amante défunte. Les

¹ *Ibid.*, p. 112.

² *Ibid.*, p. 120.

³ *Ibid.*, p. 122-130.

⁴ *Ibid.*, p. 73.

numéros de cirque semblent se succéder lorsque le poète, « original épormyable », est poussé, par divers stratagèmes, à « charger » dans des portes fermées pour les défoncer avec sa tête. Enfin, le mystère et le Grand-Guignol sont requis, nourrissant respectivement le personnage de Mycroft, qui est assassiné à la fin de la pièce et celui de son bourreau, Letasse-Cromagnon. Pour Marie Frankland, « la figure clé du mystère, le sacrifié, trouve dans celle du Grand-Guignol son sacrifiant complémentaire¹ ».

La juxtaposition de ces formes artistiques travaille les corps de façon excessive, que l'on pense aux gestes macabres et aux conséquences sanguinolentes de Letasse-Cromagnon ou bien aux charges physiquement spectaculaires du poète. De plus, cette scène multi-artistique souligne à quel point les images et les représentations induisent en erreur, la présence récurrente des écrans devenant très tôt un indice de ce caractère trompeur. Ainsi, les langages et représentations offerts par d'autres arts ne proposent nullement à Mycroft Mixeudeim une porte de sortie qui le libérerait d'un tel huis clos. Au contraire, ils l'y enferment plus encore.

Si plusieurs formes d'expression sont présentes sur ces scènes multi-artistiques, elles induisent principalement des actions coercitives. Par leur présence, par leur étanchéité réciproque, ces arts soulignent de façon excessive et spectaculaire comment les représentations – notamment esthétiques – sont biaisées. L'action que ces formes artistiques engagent est à chaque fois instrumentalisée à des fins de domination et de simulation trompeuse.

2.4.2.2. Dans le miroir du créateur

La dimension inchoative de la scène est en fait surtout valorisée par la présence d'un créateur dans *La Charge de l'original épormyable* et *L'Atelier volant*. Bien que les modalités de représentation soient diverses, l'instance créatrice chez Gauvreau et Novarina permet d'impulser l'amorce d'une production, de faire sentir en quoi « la poésie est le passage à l'acte ». Quels sont ces créateurs ? Et comment contribuent-ils à l'inchoativité de la scène ?

Tout d'abord, chez Gauvreau, le créateur est un des personnages de la « fiction dramatique² ». C'est tout d'abord en raison de sa condition de poète que Mycroft Mixeudeim

¹ Marie Frankland, « *La Charge de l'original épormyable* : une dramaticité sauvage », in *L'Annuaire théâtral*, n°32, Montréal, automne 2002, p. 166.

² Le sous-titre de la pièce est « fiction dramatique en quatre actes ».

se trouve isolé dans ce lieu où flotte « quelque chose de la réclusion dans l’atmosphère¹ ». De plus, lorsque la scène est entièrement vide, Mycroft découvre un miroir, qu’il garde caché derrière une tenture. Se regarder dans ce « confident-reflet² » lui permet de ressaisir son image et sa parole après les épreuves troublantes qu’il a vécues. Contrairement à Orphée, poète coctalien par excellence, Mycroft ne traverse pas le miroir pour vivre des expériences surhumaines. Il prend le temps de s’y réfléchir doublement, comme personne et comme créateur, réactivant au passage le mythe de Narcisse, ce qui affleure légèrement chez Cocteau³. Ce seuil n’ouvre en quelque sorte sur rien d’autre que lui-même. Guidé par des cris de détresse tout bonnement effrayants, Mycroft franchit des portes intentionnellement verrouillées, après les avoir chargées : il réussit ses épreuves extraordinaires grâce à sa force « épormyable ». Elle est le signe d’une élection, même si elle n’a pas la dimension transcendante que l’on retrouve dans la figure d’Orphée réécrite par Cocteau. La puissance créatrice de Mycroft se nourrit à ce miroir qu’il cache précautionneusement, puisque toute sincérité et toute lucidité y sont possibles, que ses mots n’y sont pas manipulés et qu’il est le seul maître de ces derniers.

Le miroir permet enfin à Gauvreau d’écrire sa propre version du « poète maudit⁴ ». Gauvreau situe en effet sa représentation de Mycroft dans le sillon des portraits que brosse Verlaine dans son essai éponyme. L’évolution de la situation de Mycroft précise à quel point au XX^e siècle les relations entre un poète et la société dans laquelle il s’inscrit demeurent problématiques. Le groupe qui entoure le poète est à deux titres une société qui lui impose sa violence. D’une part, ce groupe s’apparente à des thérapeutes tortionnaires, comme le souligne particulièrement l’Acte 2 « Étiquettes » où le poète est sciemment drogué pour recueillir des propos que l’on attend en fait de lui. Gauvreau critique de façon acerbe l’institution psychiatrique, ses méthodes médicales violentes, ainsi que celles de la psychanalyse au passage. D’autre part, c’est la société dans son ensemble qui est représentée par ce groupe : le poète fait office de bouc-émissaire, dans le sens où le conceptualise René Girard⁵. Mycroft est un individu innocent sur lequel s’acharne le groupe – et plus largement la société – pour dissimuler ses propres échecs. De façon symptomatique, en cherchant à jeter son cadavre dans un égout, ses assassins « le transporteront dans la salle, en lui donnant

¹ Claude Gauvreau, *La Charge de l’original épormyable*, op. cit. , p. 11.

² *Ibid.*, p. 31.

³ Par exemple, une image célèbre d’*Orphée* présente Jean Marais, le visage appuyé sur le miroir de sa chambre, alors qu’Eurydice vient de mourir. Son visage est alors dédoublé par le reflet.

⁴ Paul Verlaine, *Les Poètes maudits* (1884, 1888), Cognac, Éditions Le Temps qu’il fait, 1990.

⁵ René Girard, *Le Bouc-émissaire*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1982.

parfois des coups de pieds ou de poings¹ ». La parole poétique de Mycroft est bien considérée comme « une vérité à cacher² », en ce qu'elle est menaçante.

De plus, c'est Boucot qui est le créateur central dans *L'Atelier volant*. Contrairement au poète Mycroft qui finit anéanti chez Gauvreau, l'activité créatrice de Boucot triomphe dans la fiction, tant sur les plans économique, langagier qu'artistique. Dès l'ouverture de *L'Atelier volant*, on découvre « Boucot, bras tendus, t[enant] un miroir et s'examin[ant] avec attention³ » : « Vous vous moquez du théâtre, Madame ? ... Aujourd'hui je dois me faire une beauté car je vais engager du personnel⁴ ». Le miroir est d'emblée rattaché à la représentation, au « théâtre » : Boucot doit se parer, « [s]e faire une beauté » pour recruter. Dans le miroir, Boucot voit son statut social confirmé, ainsi que sa capacité à exploiter et à manipuler des travailleurs. Ce qu'il définit comme une forme de création dans la pièce. La dramaturgie novarinienne dépeint le statut de Boucot de façon caricaturale, soulignant les usurpations qui le fondent et jouant du comique de tels excès. Boucot, le possédant – de biens, de son image, comme de sa langue – devient alors en tous points un contre-modèle du projet théâtral novarinien, qui vise avant tout à « laisser-faire⁵ » :

Le désir est de pratiquer jusqu'à ce que les choses parlent toutes seules. [...] c'est le moment où la matière se délivre d'elle-même et où les choses se donnent dans leur fugue. Il s'agit de recevoir, non pas de transmettre, communiquer, exprimer. Devenir le capteur de tout : celui qui est ouvert, offert. [...] Je suis depuis longtemps à la recherche de quelque chose comme un art lyrique sans moi. Ne plus être *homme*, mais un qui émet sans cesse des figures humaines⁶.

Écrire pour Novarina revient à libérer « la matière » d'elle-même, à lui permettre de circuler de façon « ouvert[e] », « offert[e] ». Dans ce passage, ni l'« homme » ni le « moi » de l'auteur ne doivent s'interposer. Cette quête d'un « art lyrique sans moi » souligne que la poésie dans le théâtre novarinien ne tient pas seulement à la langue. Il s'agit surtout d'un rythme, d'une énergie qui sont conférés par la circulation de la matière et qui adviennent dans une création s'apparentant à un « laisser-faire ». Autrement dit, la création poétique n'est pas surplombée par un sujet unique qui serait en pleine maîtrise :

¹ Claude Gauvreau, *La Charge de l'original épormyable*, op. cit. , p. 208-209.

² Marie Frankland, art. cit. , p. 167.

³ Valère Novarina, *L'Atelier volant*, op. cit. , p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ Valère Novarina, « Le Débat avec l'espace », in *Devant la parole*, op. cit. p. 63.

⁶ *Ibid.*, p. 63-64.

Le théâtre doit devenir le lieu d'un lyrisme sans moi. Le je y est un assemblage. Il faudrait comme au Carnaval un char entier de vingt-deux ou quarante-quatre acteurs pour représenter un seul homme¹.

Voilà ce à quoi le théâtre doit tendre selon Novarina.

2.4.2.3. *L'acteur, le spectateur : des poètes en action ?*

Cette façon de démultiplier les acteurs « pour représenter un seul homme » renvoie enfin à la manière dont Novarina considère l'acteur comme un « poète en action² ». Là encore, l'acteur est un créateur dans la mesure où son activité met en mouvement la langue sans chercher à avoir une emprise sur elle ni à en maîtriser le sens : « Faut des acteurs d'intensité, pas des acteurs d'intention³ ». Le « laisser-faire » culmine alors dans l'« intensité », dans la « dépense » d'énergie totale que Novarina réclame : « Beaucoup du texte doit être lancé d'un souffle, sans reprendre son souffle, en l'usant tout⁴ ». Dans la « Lettre aux acteurs », texte écrit pendant les répétitions⁵ de *L'Atelier volant*, Novarina précise bien comment la manière dont les acteurs parleront éclairera la dramaturgie qu'il a conçue :

Le changement de rythme, de débit, précède chez [les employés] ce que ça veut dire (au lieu que chez Boucot le changement, la rupture, vient de l'usure rhétorique, de la fin pressentie proche). Ils sont toujours en avant. Leurs paroles sont en avant de leurs corps ou leurs corps en avant de leurs paroles, comme on veut. Les employés n'ont pas de propre corps, de propre souffle, de propre parole (alors que Boucot c'est un corps qui s'use, qui va disparaître en parlant). Chez les employés ça parle d'ailleurs, ça vient d'ailleurs, du dehors. Boucot, rien ne lui vient jamais que de son dedans⁶.

La création poétique est présentée dans son théâtre comme une activité qui laisse la matière se réaliser, par une dépense d'énergie, par une « intensité », que l'écriture théâtrale offre aux acteurs. La création poétique est mise en action, voire rendue autonome par le travail de ce « lyrisme sans moi » et le retrait d'une quelconque intention dans le jeu des acteurs.

¹ Valère Novarina, *Lumières du corps*, Paris, POL, 2006, p. 32.

² Valère Novarina, *Pendant la matière*, op. cit., p. 76.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », in *Le Théâtre des paroles*, op. cit., p. 10.

⁵ La « Lettre aux acteurs » est le premier texte d'une pratique singulière et éclairante : Valère Novarina a ensuite souvent écrit des textes en marge de ses pièces destinées au théâtre. Oscillant entre journaux de création et textes théoriques, ils permettent de saisir les conditions d'écriture, les réflexions du dramaturge pendant l'écriture, ainsi que les horizons dans lesquels s'inscrivent ses livres et la scène qu'ils appellent. « Le Drame dans la langue française » accompagne par exemple la création de *La Lutte des morts* écrite en 1973 et 1974 : ils ont d'ailleurs été publiés ensemble par Christian Bourgois en 1979.

⁶ Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », in *Le Théâtre des paroles*, op. cit., p. 12-13.

Comment ce théâtre de la langue et cet acteur, « poète en action », peuvent-ils influencer les expériences du spectateur ? Dans ses analyses de « moment poétique » qui ponctue le dialogue dramatique traditionnel, Anne Ubersfeld a souligné que le poétique agit comme « un signal » :

un mode de « réveil » contraignant le spectateur à « faire attention », ou plutôt, à tourner son attention vers ce qui n'est pas le message évident ; à rechercher le sens de l'énigme, mais surtout à entendre dans la parole un autre message. [...] le spectateur entend soudain une sorte de baisse dans le régime interpersonnel, comme si tout lui était adressé personnellement à lui spectateur. Il en est averti aussi par un changement dans le mode d'écriture [...] Le spectateur alors adopte une position d'écoute *autre* ; il prend ses distances par rapport au moment précis de l'action et à tout l'univers fabulaire. [...] La tension de l'énonciation diminue, le discours n'est plus perçu comme s'adressant à l'allocutaire scénique – mais à un destinataire flou, anonyme ; c'est-à-dire à nous, spectateurs, sans intermédiaire. Du même coup, le spectateur se demande confusément si, ce qu'il entend, ce n'est pas *aussi*, contre toutes les règles, la voix du scripteur, du poète¹.

Le spectateur est invité à adopter une « position d'écoute *autre* ». De plus, une autre scène d'énonciation peut se mettre plus nettement en place entre le spectateur et « la voix du scripteur ».

Cette scène est d'autant plus marquée chez Gauvreau, où le poète Mycroft joue d'une proximité certaine avec le poète et dramaturge québécois, compte tenu de la langue explorée qu'ils partagent et des échos entre leur enfermement asilaire commun. Gauvreau a en effet été interné à plusieurs reprises dans un hôpital psychiatrique. Chez Novarina, « la voix du scripteur » se réalise à travers la prolifération de langue qu'il laisse advenir par une multitude de personnages et de situations, portés par le souffle des acteurs et leur dépense physique, énergétique.

Enfin, ce dernier souligne que dans cette spirale rythmée de mots, « personne ne peut saisir le tout, chacun est atteint par un trait singulier² ». Précisant comment il envisage l'expérience des spectateurs à propos des litanies qui clôturent certaines de ses pièces – cette description valant selon nous pour l'ensemble de son œuvre –, il indique :

Personne n'est percé de la même flèche en même temps. À chaque représentation, j'observe cette balistique du langage, ces percées que font, ça et là, les mots dans la chair des spectateurs. Le patron des spectateurs, s'il y en avait un, ce devrait être saint Sébastien³...

¹ Anne Ubersfeld, *ibid.*, p. 119 - 120.

² Valère Novarina, *L'Envers de l'esprit*, Paris, POL, 2009, p. 65.

³ *Idem.*

« Percé de mots », le spectateur reçoit des déflagrations poétiques qui lui sont propres, dans la mesure où « personne n'est percé de la même flèche en même temps ». Cette métaphore rend à la fois compte du saisissement qui atteint le spectateur jusque dans sa « chair » et de la singularité de chaque percée qui touche individuellement tout spectateur. Par cette approche idiosyncrasique, il s'agit d'éviter de niveler le sens, de laisser la réception la plus ouverte et de favoriser les expériences les plus variées. Le geste s'oppose alors à une reproduction uniformisante majoritaire que Novarina dénonce :

Les dominants passent une bonne partie de leur temps à veiller à ce que l'homme soit reproduit proprement. C'est pour étouffer l'boucan des corps, par où ça monte, qui va les renverser¹.

La scène inchoative permet bien de faire résonner « l'boucan des corps » et de démultiplier les points de vue sur l'homme.

Pour conclure, Gauvreau et Novarina inventent dans les années 1960-1970 des langues dans leurs écritures dramatiques et posent ainsi un geste militant dans leurs contextes sociaux et artistiques respectifs. Que font ces poésies politiques au théâtre ? Opacifiant graduellement le dialogue théâtral, ces langues néologiques participent à une remédiation critique de la poésie par le théâtre. Autrement dit, la dialectique entre transparence et opacité qui caractérise ces langues spécifie *La Charge de l'original épormyable* et *L'Atelier volant*, offrant une critique des concepts centraux de la remédiation telle qu'elle est théorisée par Bolter et Grusin. La binarité du concept de remédiation, l'« authenticité » déterminant l'expérience du spectateur et l'accès au réel construit par ces œuvres sont discutés.

De plus, la scène appelée par ces deux dramaturgies est poétique, dans la mesure où elle est inchoative. La convocation de plusieurs autres arts vise à souligner à quel point leurs régimes de représentation sont fallacieux et contraignent les corps en jeu. C'est surtout le poète comme figure créatrice qui rend la scène inchoative, soulignant comment la poésie est active au théâtre. Gauvreau privilégie la représentation du poète pour dénoncer comment la

¹ Valère Novarina, « Lettre aux acteurs », in *Le Théâtre des paroles*, op. cit. , p. 17.

société opprime ce dernier, tandis que Novarina court-circuite une telle représentation par la caricature de créateur qu'est Boucot. Le « lyrisme sans moi » qu'il développe définit le poète comme un passeur de langue qui travaille à la diffracter et à la démultiplier sans jamais la posséder. Cela entraîne une autre interprétation des acteurs, ainsi qu'une réception spécifique qui est multiple.

La remédiation de la poésie par le théâtre place la langue au cœur du théâtre. Elle souligne à quel point la langue agit comme un média. Renforçant sa médialité, soulignant son opacification graduelle, précisant la puissance de son rythme et de sa dépense, la remédiation de la poésie par le théâtre constitue en fait la langue comme un « média dominant¹ », au sens où l'entend Werner Wolf. En effet, dans *La Charge de l'original épormyable* et *L'Atelier volant*, les autres médias sont placés en minorité², comme le montre le traitement des arts présents, dont l'action est principalement coercitive. Toutefois, cette domination médiatique se développe dans des dramaturgies qui luttent politiquement contre toute forme de domination langagière. Paradoxe intéressant s'il en est, qui souligne comment l'hypermédialité du théâtre est en réalité limitée dans ces dramaturgies.

¹ Werner Wolf, *Musicalisation of Fiction: a Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 38 : « [...] the question as to whether a medium is dominant in the sense that it overtly occupies the level of the signifiers of a work, while another, non-dominant medium does not appear on the level and is only covertly or indirectly involved in the signification ». « [...] la question de savoir si un médium est dominant dans le sens où il occupe ouvertement le niveau des signifiants d'une œuvre, tandis qu'un autre médium qui n'est pas dominant n'apparaît pas à ce niveau et se trouve seulement impliqué dans la signification de façon secrète ou indirecte ». (Nous traduisons).

² Werner Wolf souligne que « medium is dominant as opposed to a non-dominant one » (*Idem*). « On définit un médium dominant par rapport à un médium non dominant ». (Nous traduisons).

Conclusion

La poésie traverse littéralement l'écriture théâtrale, tant dramatique que scénique ; elle ne s'y manifeste pas seulement sous une forme littéraire, exclusivement linguistique. Par ce mouvement, elle suscite de nombreuses dynamiques intermédiales. Nous les avons soulignées dans cette première partie en considérant des recherches artistiques, théoriques, ainsi que des œuvres créées entre la fin du XIX^e et la fin du XX^e siècle.

L'avant-propos consacré aux conceptions intermédiales de Mallarmé nous a permis de préciser à quel point les explorations de ce poète sont déterminantes pour saisir les enjeux des matérialités de l'écriture, de sa spatialisation, de ses interactions avec ses supports, etc. Elles soulignent en effet quel est le potentiel esthétique des préoccupations intermédiales ; elles indiquent comment, dans sa poésie et dans son théâtre, l'intermédialité propose d'autres expériences au lecteur comme au spectateur.

Dès la fin du XIX^e siècle, les « poésies de théâtre » qui sont au cœur de notre étude mettent les médias dans tous leurs états, ce qui nous a poussé à adopter un cadre théorique intermédial, et non à travailler avec la médiologie ou la médiopoétique. Dans le Chapitre 1, nous avons montré comment poésie et théâtre constituent respectivement deux hypermédias, en ce qu'ils sont capables d'accueillir plusieurs médias et de se réaliser à travers différents supports. Pour autant, les médias engagés dans ces explorations poétiques et théâtrales sont bien plus souples que ne le sont les médias institués, facilement isolables. Cette labilité du média favorise en fait surtout les médiations qu'il crée et les processus intermédiaux qu'il engage. C'est pourquoi une intermédialité postmédiatique, c'est-à-dire plus centrée sur les médiations que sur le média, est plus à même de permettre l'analyse des « poésies de théâtre » au long du XX^e siècle.

Pour ce faire, nous avons proposé dans le Chapitre 2 une généalogie des recherches intermédiales menées dans plusieurs expériences poético-théâtrales à cette période. Le corpus analysé a été conçu par pôles comparatifs, en privilégiant les explorations intermédiales développées par les artistes : l'étude travaille tant sur leurs essais que sur certaines de leurs œuvres achevées. Ont été abordées et mises en tension les recherches menées par Mallarmé et Maeterlinck, par Stein et Artaud, par Cocteau entre poésie, théâtre et cinématographe, ainsi que par Gauvreau et Novarina.

Mallarmé et Maeterlinck souhaitent insuffler leurs quêtes poétiques à la scène théâtrale : c'est à partir de l'art de la littérature qu'ils pensent un nouveau théâtre, dont ils

réfléchissent concrètement aux composantes. La démarche d'Artaud et Stein est d'une certaine manière inverse : ils se fondent sur le moment théâtral pour élaborer, avec des moyens différents, une poésie scénique. La littérature dramatique est ainsi travaillée dans une grande proximité avec l'énergie scénique. Leurs recherches respectives déploient des dynamiques intermédiaires, qu'ils ne caractérisent pas ainsi. Au contraire, Cocteau développe non seulement sa « poésie de théâtre » en multipliant les processus intermédiaires, mais aussi il élabore une réflexion en acte sur les médias, les arts et les médias particuliers que sont les arts. Cocteau conçoit les médias, dont le théâtre et le cinématographe, comme des « véhicule[s] de poésie ». Enfin, Gauvreau et Novarina développent des langues néologiques dans leurs dramaturgies, ce qui valorise la médialité de ces langues dans l'écriture dramatique et dans la scène qu'elle appelle.

Afin de synthétiser les enjeux soulevés par les quatre pôles de cette généalogie, plusieurs notions transversales ont été dégagées. Qu'importe la façon dont elles sont définies et travaillées, la langue, la scène, les instances conviées à l'événement théâtral et la poésie active constituent des nœuds centraux.

Tout d'abord, dans cette articulation intermédiaire entre théâtre et poésie, la langue est d'une importance capitale, étant historiquement un dénominateur commun entre ces deux arts. Cette généalogie souligne comment la langue est travaillée dans ses matérialités sonores et visuelles pour que sa part d'altérité soit plus patente. Ainsi, la suggestion de Mallarmé et Maeterlinck vise à faire sentir le mystère que la langue contient et qu'elle peut contribuer à expérimenter. Stein et Artaud, et de manière encore plus franche Gauvreau et Novarina, soulignent la densité de la langue, de ses rythmes et de sa physicalité. Par ses qualités intermédiaires, la langue oriente nettement les potentialités figuratives de la scène. Chez Stein, la langue va jusqu'à régir principalement les « pièces-paysages », tandis qu'elle est le ressort dramaturgique majeur des dramaturgies novariniennes et gauvréennes. La langue est enfin conçue comme une manière de convier le lecteur et le spectateur à partager l'expérience artistique proposée : Cocteau en réhabilite les lieux communs, parce que tout le monde les connaît, alors que Gauvreau et Novarina inventent des idiomes afin que lecteur et spectateur soient conscients que la langue transparente et normative qu'ils partagent n'est pas véritablement mise en commun.

La scène est une autre notion transversale importante dans cette généalogie. Qu'elle constitue le point de départ ou / et l'horizon des recherches intermédiaires menées, les artistes étudiés prennent foncièrement en compte ses matérialités, ses possibilités, les qualités de

l'espace-temps qu'elle forme, voire réfléchissent à la façon dont elle peut accueillir leurs explorations. Par exemple, Maeterlinck, Artaud, Cocteau et Novarina ont précisé à maintes reprises comment la mise en scène devrait selon eux aborder leurs créations théâtrales. De plus, la scène est nettement définie comme un hypermédia, puisque les « poésies de théâtre » analysées valorisent sa capacité à convoquer et travailler ensemble plusieurs arts. Mallarmé et Maeterlinck envisagent la scène en se fondant sur d'autres arts, tandis que Cocteau et Artaud soulignent nettement sa dimension interartistique. Quant à Novarina et Gauvreau, ils envisagent leur scène théâtrale comme multiartistique. Cette forte présence d'autres arts démultiplie les dynamiques intermédiales et permet de jouer de plusieurs régimes de représentation, de plusieurs conventions esthétiques. Ainsi, la scène est dynamique, performative et elle souligne, par sa dimension inchoative, l'activité qui se déploie en son sein.

Cette scène inchoative – poétique au sens où elle favorise un espace de création – vient préciser autrement les instances qui composent l'événement théâtral : lecteur, spectateur, acteur et créateur sont redéfinis dans ces « poésies de théâtre ». Le lecteur et le spectateur se voient proposer une expérience qui rompt avec les habitudes de réception, avec des conventions dominantes. La suggestion chez Mallarmé et Maeterlinck amène par exemple le lecteur et le spectateur à traverser le tangible que le théâtre expose à la fin du XIX^e siècle pour éprouver un mystère et une densité métaphysique. La pièce-paysage développée par Stein invite à leur faire prendre conscience du déphasage émotif qui existe entre le texte et la scène de théâtre et l'expérience esthétique que ces derniers proposent. Cocteau souhaite offrir au spectateur des « documentaire[s] réaliste[s] d'événements irréels¹ », tandis que Novarina et Gauvreau lui proposent de traverser le réel grimaçant imposé pour en découvrir d'autres. Dans ces entreprises, l'acteur est un passeur majeur : Maeterlinck, Artaud et Novarina ont préconisé dans divers textes certaines façons d'interpréter qui soient cohérentes avec leurs propositions théâtrales. Enfin, le créateur, ou bien souvent poète, apparaît ou fait résonner sa voix, contrairement aux principes dramaturgiques traditionnels qui veulent que l'auteur ne se manifeste pas explicitement au théâtre. Ces apparitions sont l'occasion d'un jeu avec cette convention, mais aussi entre réalité et fiction. Cocteau se peint en Orphée, alors que le poète gauvréen Mycroft partage de nombreux traits avec Gauvreau.

¹ Jean Cocteau, *Le Sang d'un poète*, 1930.

Enfin, la poésie est toujours active, ce qui participe au renouvellement pratique et utopique du théâtre. L'intermédialité et, plus précisément, ses concepts de transmédialité et de remédiation montrent comment cette activité de la poésie peut se décliner selon diverses modalités. En tout cas, la poésie n'est pas fixée dans une forme particulière, mais elle constitue une énergie traversière, et partant un mode de connaissance. Cocteau précise ce point par sa conception et sa pratique transmédiales de la poésie. Mallarmé et Maeterlinck, ainsi que Gauvreau et Novarina soulignent, de diverses manières, que la poésie active au théâtre permet de tendre vers un inconnu. Comme le souligne Gérard Dessons à propos du premier théâtre de Maeterlinck – ce qui vaut pour nous pour toutes ces « poésies de théâtre » – : « Connaître l'inconnu, ce n'est pas, contrairement à ce que pense le scientisme positiviste, transformer l'inconnu en connu, c'est transformer le connaître lui-même¹ ».

Dans quelle mesure l'intermédialité permet-elle de préciser la poésie théâtrale à partir des années 1980 ? Notre deuxième partie proposera de se concentrer sur le poème dans le théâtre aux tournants des XX^e et XXI^e siècles en montrant comment le poème constitue un dispositif intermédial.

¹ Gérard Dessons, *Maeterlinck. Le Théâtre du poème, op. cit.*, p. 27.

DEUXIEME PARTIE

**LE POÈME,
UN DISPOSITIF POUR LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN**

Amorce : d'un poème agençant une dramaturgie

La pièce *Bruno Robert était nu* de Jean-Christophe Cavallin exemplifie particulièrement ce que la poésie peut faire au théâtre, dans la mesure où elle est informée par un célèbre poème du XIX^e siècle. « L'Albatros » de Baudelaire y est non seulement mentionné en sous-titre, puis présenté dans son intégralité avant que la situation dramatique à proprement parler ne commence, mais surtout ce poème constitue un moteur dramaturgique dans cette pièce écrite en 2012. Par la façon dont les logiques poétiques et les gestes herméneutiques irriguent cette dramaturgie, par sa construction en miroir, par le principe de porosité entre « L'Albatros » et les situations théâtrales de *Bruno Robert était nu*, Jean-Christophe Cavallin expose un large spectre de ce que fait la poésie au théâtre, tout en interrogeant les discours qui sont tirés de cette présence poétique.

Si l'altérité du sonnet des *Fleurs du mal* est affichée dès le début de la pièce, elle s'y décline en réalité au fur et à mesure, au point de participer à une logique dramaturgique bien singulière. Le poème oriente en effet l'évolution de *Bruno Robert était nu* par les points communs et les différences qu'il met en relief entre sa propre fable et celle de la pièce. Dans le sonnet baudelairien, une analogie explicite est établie entre le poète, « exilé sur le sol au milieu des huées¹ », et l'albatros raillé par les marins – ces derniers se jouent de l'oiseau marchant tant bien que mal sur le pont de leur navire. Quant à la pièce, elle rassemble trois personnages dans un établissement scolaire : le proviseur, Bruno Robert, un élève qui est le souffre-douleur de ses camarades de classe, et Delisle, son professeur de français dont la santé physique et mentale semble somme toute fragile. Le proviseur vient rappeler par ses interventions que la pièce se déroule au lycée, mais le professeur et son élève ne partagent pas seulement l'espace-temps d'un cours de littérature. Ils semblent en effet traverser différents lieux, plusieurs temporalités, qui sont tous plus ou moins imaginaires. Dans ce cadre spatio-temporel fluctuant, ils se confient l'un à l'autre sur les difficultés respectives qu'ils éprouvent dans leur vie, et ce en rapprochant leurs situations de certaines dimensions métaphoriques du sonnet baudelairien.

« L'Albatros » est notamment fameux pour la façon dont il figure le poète maintenu avec violence en marge de la société. Mais paradoxalement, cette représentation glosée a pu devenir « le catéchisme des anthologies scolaires² », ce qui a pérennisé d'une autre manière sa réputation, ce qui en fait aussi l'emblème des discours stéréotypés tenus sur la poésie. En

¹ Charles Baudelaire, « L'Albatros », *Les Fleurs du mal*, Paris, Pocket Classiques, 1989, p. 32.

² Jean-Christophe Cavallin, *Bruno Robert était nu*, Tapuscrit électronique, 2012, p. 28.

se déroulant principalement dans une salle de classe, l'action de *Bruno Robert* était nu investit un lieu qui symbolise les ambivalences de l'interprétation de la poésie. Le poème peut y déployer sa puissance et, en même temps, il s'expose aux rigidités herméneutiques, qui sont susceptibles de figer l'expérience poétique et d'en imposer la teneur. Comment cette tension est-elle représentée ?

L'explication du premier vers du poème « À une passante », puis celle de « L'Albatros » sont menées par Delisle, professeur « amoureux de sa matière, mais usé par sa profession¹ ». En tant que pratique scolaire, l'explication de texte permet tout d'abord de thématiser la poésie. Techniques d'écriture et méthodes interprétatives peuplent les dialogues : plusieurs figures de style sont précisées et de nombreuses analogies soulignées. Certaines sonorités prennent la forme de schémas afin de montrer par exemple une dissémination phonique du poète à travers le premier alexandrin du poème « À une passante ». Delisle pose ainsi cette « équation complète du vers² » :

La rue l assourdissante l autour de moi l hurlait.

T-O-T

OURD OURD

U I A

A I U

L-R-U

U-R-L³

De plus, la représentation du poète dans « L'Albatros » permet de mettre en débat diverses interprétations de ce poème. « [S]emblable au prince des nuées⁴ », le poète est rapproché soit du Christ, soit de Lucifer, par le recours à l'intertexte biblique. À l'interprétation christique que le professeur Delisle transmet à Bruno Robert, le proviseur propose à ce dernier une autre lecture :

L'élève : C'est ce que le poème dit. Que l'albatros est un Christ que les marins crucifient sur les planches du navire.

Le proviseur : Le poème est ironique et vous le prenez à la lettre. Baudelaire nous tend un piège. Il est du côté des marins.

L'élève : Baudelaire est pour l'albatros.

¹ *Ibid.*, p. 3.

² *Ibid.*, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 5.

⁴ Charles Baudelaire, *idem*.

Le proviseur : Il est avec les marins. Il excite leur cruauté.

L'élève : L'albatros est une victime. Baudelaire peut pas être contre lui.

Le proviseur : Vous répétez le catéchisme des anthologies scolaires : le pauvre petit poète incompris, victime de la société...

L'élève : C'est ce que dit le poème.

Le proviseur : Non, c'est ce qu'on lui fait dire. L'albatros est pas la victime. C'est une gangrène, une maladie. Il mérite la punition que les marins lui infligent¹.

En formulant l'hypothèse d'une ironie baudelairienne, le proviseur rappelle en réalité à quel point l'interprétation nécessite d'être ré-interrogée, à chaque fois, dans le geste herméneutique. Les discours d'autorité tenus sur la poésie peuvent ainsi être questionnés, comme le souligne l'opposition franche entre l'interprétation de l'élève : « C'est ce que dit le poème » et la rectification apportée par le proviseur : « Non, c'est ce qu'on lui fait dire ».

Outre cette thématization de la poésie et de son interprétation, « L'Albatros » donne forme à la dramaturgie dans *Bruno Robert était nu*, en distribuant les relations entre les personnages : Delisle et Bruno Robert sont comparés à tour de rôle à ces « vastes oiseaux des mers », quand ce n'est pas directement au poète, alors que le proviseur et les autres élèves tendent à incarner la cruauté des marins. De plus, des constructions en miroir relient le cadre spatio-temporel de la pièce, si fluctuant soit-il, et les situations dramatiques aux actions qui sont décrites dans le sonnet. Ainsi, « L'un agace son bec avec un brûle-gueule² » renvoie aux joints que Delisle et Bruno Robert fument ensemble, alors que les toilettes où Bruno Robert est battu par d'autres élèves s'apparentent au pont que partagent « les hommes d'équipage³ ». La dramaturgie est construite par des reflets entre le sonnet et les situations dramatiques développées, ces dernières étant successivement frappées d'irréalité, ce qui fait écho aux réflexions sur la poésie et sur la condition humaine dont le sonnet baudelairien peut être porteur.

En effet, au cœur du poème se trouvent l'envie de transmuier la réalité et le désir de quitter le « plancher des vaches⁴ » que cette dernière semble constituer. La nudité, au sens propre comme au figuré, relève de cette envie de changer la réalité. Alors que le proviseur a

¹ Jean-Christophe Cavallin, *ibid.*, p. 28.

² Charles Baudelaire, *idem*.

³ *Idem*.

⁴ Jean-Christophe Cavallin, *ibid.*, p. 39.

trouvé Bruno Robert blessé et dévêtu dans une salle vide du lycée, l'élève explique ainsi la portée de sa nudité :

Quand j'ai plus rien à enlever, j'imagine que je continue. Je me déshabille dedans, je plonge les mains dedans et je continue d'enlever des trucs. [...] Plus avoir honte, être nu. Ça marche même habillé. Même en classe, ça m'arrive. J'imagine que je suis nu, assis au milieu des autres, pendant que Monsieur Delisle nous parle de poésie¹.

Si poésie et réalité sont parfois opposées jusqu'à la caricature, la pièce tend à expliciter tout discours imputé à la poésie autant qu'elle le maintient à distance. Cette dialectique contribue à ne pas épuiser la force du poème, risque mortifère que Bruno Robert finit par expliquer à Delisle en ces termes :

C'est la raison, ta maladie. C'est d'avoir toujours raison, de trouver des raisons à tout, et de jamais rien expliquer. C'est comme avec la poésie. Plus tu l'analyses et plus tu la tues. Garde tes raisons².

En créant ce jeu dialectique autour des interprétations du sonnet, Jean-Christophe Cavallin souligne combien les contextes sont déterminants dans l'interprétation du sonnet et plus largement dans l'expérience artistique – qu'elle soit poétique ou théâtrale. Les fonctions dramaturgiques imparties à la poésie dans cette pièce présentent de façon flagrante la manière active dont un poème peut travailler l'écriture théâtrale, dont il peut innover une dramaturgie, tout en questionnant les divers régimes de représentation ainsi rassemblés et leurs interactions.

Dans le sillon de cet exemple, cette seconde partie propose d'analyser la présence agissante du poème au théâtre dès les années 1980. Cela nécessite de définir ce que l'on peut entendre par poème – définition qui s'étend bien évidemment au-delà de la forme canonique du sonnet. Il s'agit de saisir le poème dans ses processus intermédiaires, dans ses dynamiques, de comprendre ce qu'il active dans les contextes théâtraux et comment il les dynamise ou les réfrène.

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 39-40.

Chapitre I

Débordements du poème

À partir des années 1980, un certain nombre de théoriciens et de praticiens du théâtre ont recours au poème ou au poème dramatique, ces termes étant fréquemment employés pour désigner toute une diversité de formes théâtrales. Le poème déborde des cadres littéraires et dramatiques qui le délimitent, au point d'établir un dialogue différent, une autre alliance entre texte théâtral et scène, l'un contaminant l'autre et inversement. Ce mouvement, qui ne se réduit pas au poème ou au poème dramatique, Jean-Pierre Sarrazac l'a précisé ainsi : « à l'évidence, le mot "débordement" s'impose : débordement du texte par la scène et de la scène par le texte¹ ».

Cette partie vise à étudier ces nombreuses façons de revendiquer les notions de poème et de poème dramatique dans le théâtre contemporain, en montrant les nuances importantes proposées par ces termes. Il s'agit aussi de voir comment un cadre conceptuel intermédial permet de saisir ensemble ce « débordement du texte par la scène et de la scène par le texte » et de penser la présence active du poème au théâtre dès les années 1980.

Tout d'abord, le poème au théâtre ne saurait être analysé sans être mis en perspective avec ce qui se produit dans le champ littéraire. En effet, le poème a été marqué au long du XX^e siècle par de nombreuses évolutions², qui sont en partie indépendantes du contexte théâtral – de l'écriture dramatique comme de la représentation scénique. Depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, le poème mute et partant, il connaît toutes sortes de débordements, dans la mesure où les limites qui le définissent se trouvent soit soulignées et ainsi interrogées, soit contestées et souvent dépassées dans ce même mouvement. Ces deux types de débordement peuvent enfin se réaliser de façon concomitante. Toutes ces formes de transgression questionnent le poème, tout en le redéfinissant.

Les débordements portent d'abord sur les éléments qui le constituent : ce sont les aspects concrets du poème qui sont explorés, à savoir ses dimensions visuelles, graphiques, picturales, sonores, musicales, voire multi-médiales, lorsque toutes ces caractéristiques sont mises en avant de conserve. De plus, il s'agit d'examiner et de valoriser les conditions de sa réalisation et de son partage, comme en témoignent des formes poétiques qui sont performées, voire « spectaculairement » dynamiques. Elles peuvent se dérouler dans divers lieux accueillant différents types de performance, notamment sur des scènes théâtrales. Que l'accent soit mis sur les éléments concrets qui constituent le poème ou bien qu'il porte sur

¹ Jean-Pierre Sarrazac, « Choralité – Note sur le postdramatique », *Alternatives théâtrales, Choralités*, n° 76-77, 2003, p. 29.

² Nous avons mentionné ces évolutions du poème en introduction et plus encore dans le Chapitre 1 de la première partie de cette recherche.

les paramètres de sa réalisation, et partant sur son partage pragmatique, les composantes du poème sont mises en valeur dans leurs hétérogénéités respectives. De plus, le poème est foncièrement ouvert à un tiers à qui il est destiné, que ce soit à un lecteur, à un auditeur ou bien à un spectateur.

Un autre ensemble de débordements est à souligner cette fois dans un contexte plus strictement théâtral : il s'agit du poème dramatique qui a évolué de façon considérable dès les années 1980, comme l'a montré Alexandra Moreira da Silva dans *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*. Soulignant comment les relations entre poème dramatique et pièce de théâtre sont passées « de la synonymie au débordement¹ » dans le théâtre contemporain européen, la chercheuse précise que ce débordement a non seulement des conséquences pour l'écriture théâtrale, mais aussi qu'il désigne pour partie un certain rapport à la scène théâtrale. Ainsi, dans l'article qu'Alexandra Moreira da Silva a consacré à cette forme d'écriture avec Geneviève Jolly, elles indiquent en quoi le poème dramatique marque deux transgressions nettes :

S'il ne constitue pas un genre propre, le poème dramatique renvoie à des formes spécifiques rompant avec le drame absolu ainsi qu'avec une certaine conception illusionniste du théâtre².

Ces « formes spécifiques » se distinguent du « drame absolu » et d'une approche théâtrale illusionniste, ce qui souligne à quel point poème dramatique et conceptions scéniques sont liés :

[...] s'écrivant *contre un certain théâtre*, [le poème dramatique dans le théâtre contemporain] est en recherche d'une autre théâtralité. Sa liberté fait sa fécondité, pour la diversité des formes et du langage, et pour les possibilités offertes lors du passage à la scène³.

Cette quête d'une « autre théâtralité » menée par le poème dramatique ne se réalise donc pas principalement sur le terrain de l'écriture comme c'était le cas dans son acception classique. Elle dépend également des « possibilités offertes lors du passage à la scène ».

Ces débordements concourent ainsi à sortir le poème et le poème dramatique de définitions figées qui les restreindraient à des conventions d'écriture préétablies. Poème et poème dramatique ne renvoient pas seulement à des formes préexistantes, ils ne sont pas seulement tissés de mots, mais ils présentent et même affichent la matérialité de leurs

¹ Alexandra Moreira da Silva, *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 7.

² Geneviève Jolly et Alexandra Moreira da Silva, « Poème Dramatique », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 159.

³ *Idem.*

propres composantes, ainsi que leurs possibilités de réalisation, leurs potentialités performatives. Dans quelle mesure ces débordements du poème et du poème dramatique redéfinissent-ils les modalités de présence de la poésie au théâtre ? Comment saisir les enjeux de tels débordements pragmatiques et théoriques ? Comment les analyser et les comprendre ?

1.1. Les dégagements du poème selon Meschonnic

Les travaux du poéticien français Henri Meschonnic, qui sont liés à sa pratique poétique et à son activité de traduction¹, permettent de prendre en compte les débordements du poème et d'en conceptualiser la dimension active – cette incursion théorique ne faisant pas dans un premier temps référence au théâtre.

Tout d'abord, pour Meschonnic, le poème est une « forme-sens² », c'est-à-dire que la forme esthétique est signifiante, que tout fonctionne ensemble dans un poème, contrairement aux approches analytiques qui morcellent le texte, selon certaines méthodes issues du structuralisme. Partant de ce postulat, Meschonnic invite à réfléchir « sur ce qu'est un poème, sur ce que fait un poème³ ». Il est nécessaire de considérer la dynamique agissante d'un poème pour le définir, pour comprendre ce qu'il est – l'approche définitoire de Meschonnic ne postulant pas une essentialisation⁴ de la poésie.

1.1.1. Se concentrer sur le poème

Les travaux de Meschonnic n'ont eu de cesse de préciser les modalités d'action du poème, de rappeler qu' « il s'agit du poème⁵ », tout en dissociant ce dernier de la poésie, du poétique et de la littérature. Ces nuances répétées réfléchissent à la polysémie et aux connotations attribuées indistinctement à ces notions. De plus, elles épinglent certains clichés théoriques, philosophiques, thématiques et stylistiques entourant la poésie et sa réception. Dans *Célébration de la poésie* notamment – essai au titre ironique –, le poéticien met en garde contre l'amour de la poésie, la poétisation du discours sur la poésie, sa sacralisation ou du moins son essentialisation. Il dénonce ses récurrentes affinités pseudo-électives avec la philosophie ; il critique sa définition générique ou encore l'élévation morale qui lui serait inhérente. Meschonnic traque également les effets de certaines références

¹ Nous soulignons que les recherches d'Alexandra Moreira da Silva sont également liées à son activité de traduction.

² Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 176. Meschonnic reproche sa démarche catégorielle au structuralisme. L'analyse du sonnet « Les chats » de Baudelaire par Jakobson et Lévi-Strauss est un exemple représentatif de cette défaillance : le linguistique examine la forme du poème, l'anthropologue étudie son sens. Pour Meschonnic, cette séparation n'est pas tenable. Il forge la notion de « forme-sens » pour exprimer le caractère inséparable de ces deux aspects d'un texte.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ Soulignons que ce postulat non-essentialiste est aussi au fondement de l'intermédialité.

⁵ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, 2001, p. 13. Considérant l'approche du poème, nous n'entrerons pas dans les controverses soutenues autour de *Célébration de la poésie* et qui ont principalement porté sur sa dimension polémique.

biaisées par la tradition critique, comme l'œuvre de Mallarmé ou d'Hölderlin, et notamment sa présentation dans les essais d'Heidegger. La définition de la poésie ne se résume pas à des effets poétiques.

Le poéticien précise ce que le poème n'est pas et le définit principalement comme un « contre-art, une pensée du contre¹ ». Remarquons que cette dimension contrevenante rappelle la « lisière² » d'où provient, selon Peter Handke, le poème qui se déploie au théâtre. Pour cet auteur, son origine marginale et sa dynamique « du contre » expliquent que le poème offre certaines résistances au théâtre. Par son approche, Meschonnic indique comment le poème ainsi dégagé peut circuler vers le théâtre. Ses travaux ne sont certes pas consacrés directement au théâtre, le poéticien avouant n'avoir « aucune autorité d'expérience³ » en ce domaine. Toutefois, il a « orchestré⁴ » le numéro « Théâtre Oracle » de la revue *Théâtre / Public*. Son approche éditoriale permet de saisir certains liens fondamentaux : en effet, pour Meschonnic, « [l]e poème, le théâtre participent de la même aventure, l'inconnu de ce qu'un corps fait au langage⁵ ». À quelles conditions et de quelles façons cette aventure similaire peut-elle devenir commune ?

Le poème, c'est « l'inconnu de ce qu'un corps fait au langage » ou encore l'« invention l'une par l'autre d'une forme de vie et d'une forme de langage⁶ ». Définitions majeures et vastes s'il en est, ces déterminations affirment une articulation réciproque et créatrice entre langage et corps, et de façon plus générale entre « forme de langage » et « forme de vie ». Il s'agit de placer le corps au cœur de la dynamique agissante du langage qui se produit dans le poème, ce qui fait franchement écho aux enjeux théâtraux. Meschonnic propose de « penser les rapports entre le corps et le langage, le sujet du poème, l'interaction et la nécessité de cette interaction entre la théorie du langage, la poétique, l'éthique et le politique⁷ ». Toutes ces relations théoriques rendent compte de l'approche dynamique et processuelle proposée par Meschonnic, ainsi que de sa portée globale. Le premier chapitre de *Célébration de la poésie* qui s'intitule « Un poème pour transformer la

¹ *Idem*. Cette résistance dynamique rappelle deux processus intermédiaires centraux : la résistance médiatique et le processus d'opacification. Nous y revenons ultérieurement.

² Herbert Gamper et Peter Handke, *Espaces intermédiaires*, Paris, Christian Bourgois, 1992, p. 103.

³ Henri Meschonnic, « Théâtre oracle », *Théâtre/Public*, Montreuil, Éditions théâtrales, juin 2008, n°189, p. 4. « [J'ai] seulement un rapport au poème, et par le poème au théâtre », affirme le poéticien, qui a collaboré avec Claude Régy lors de deux créations : *Paroles du sage* en 1995 et *Comme un chant de David* en 2005.

⁴ *Idem*.

⁵ Henri Meschonnic, « La force du continu », in Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 275.

⁶ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 13.

⁷ *Ibid.*, p. 169.

pensée » souligne bien l'ampleur des enjeux de cette redéfinition. Les interactions entre disciplines sont nécessaires et les notions théorisées se révèlent transversales, comme le « sujet du poème¹ ». Cette expression, synonyme du « sujet de l'art », montre que le poème constitue une sorte de modèle artistique plus général et qu'il peut donc tout à fait rendre compte de ce qui se produit au théâtre.

1.1.2. Ce que fait le poème : l'historicité, le continu et le rythme

Plusieurs concepts sont élaborés pour penser et spécifier ces relations nombreuses. L'historicité est tout d'abord théorisée par Meschonnic, « l'éthique du poème [étant] son historicité² ». Certes, l'historicité constitue un rempart contre un mouvement d'essentialisation du poème, et partant de la poésie : « Historique, le poème ne réalise pas une essence éternelle ni ne vient actualiser quelque puissance d'être³ », comme le rappelle le poète et essayiste québécois Jacques Brault. Mais l'historicité se décline aussi selon deux acceptions. D'une part, elle désigne une conscience historique, c'est-à-dire l'époque, le lieu, la stratégie, voire l'idéologie qui limitent nécessairement tout discours, ce qui implique qu'il n'y a pas d'essence stable du poème. D'autre part, c'est une « activité critique⁴ », « comme un sursaut, une nécessité vitale de ne pas être défini par l'histoire, d'y échapper⁵ ». Sous la plume de Meschonnic, l'historicité devient alors « la contradiction tenue entre une situation et une activité telle que l'activité en sort indéfiniment⁶ ». L'éthique du poème se situerait dans cette articulation contradictoire et fertile entre une historicité, qui est consciente de l'espace-temps où son discours est ancré et une historicité active qui échappe, par soubresauts, à ce même ancrage, cette sortie dynamique n'ayant nulle limite. C'est pourquoi, selon Meschonnic, les créations intempestives dans le champ de la poésie contemporaine réclament toute l'attention : en étant décalées, à contretemps pourrait-on dire, elles réalisent la double acception de l'historicité. Le poème est alors contemporain par « [s]a faculté [à] rester actif sur le présent. Indéfiniment présent⁷ ». Cette dimension infinie

¹ Ce point est développé dans le Chapitre 4 de la seconde partie.

² *Ibid.*, p. 136.

³ Jacques Brault, *op. cit.*, p. 14.

⁴ Henri Meschonnic, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982 (réédition 1990), p. 27.

⁵ *Idem.*

⁶ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, p. 33.

⁷ Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 84. Voir sur ce point Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot, coll. « Rivages Poche / Petite Bibliothèque », 2008.

souligne à quel point l'activité est toujours en cours de réalisation, ce qui constitue un des traits récurrents dans l'entreprise de théorisation meschonnicienne.

En effet, le continu qui caractérise temporellement cette historicité spécifie plus généralement la théorie du langage refondée par Meschonnic. Il souligne à quel point il est impératif de mettre en crise le signe¹, qui impose un monde conceptuel organisé selon dualité et discontinuité. Ces dernières régissent de nombreuses conceptions linguistiques, philosophiques ou encore anthropologiques, comme le montrent par exemple les distinctions entre son et sens, signifiant et signifié, ainsi que la disjonction entre corps et âme, ou encore la séparation entre langage et vie. Un changement paradigmatique est donc nécessaire pour Meschonnic : « Pour comprendre [le poème], il faut un autre monde conceptuel que celui du signe : il faut penser le langage comme du continu² ». Et de préciser :

Un continu corps-langage – dans le parlé, on le connaît. Mais dans l'écrit il est méconnu, et son seul représentant ne peut être que le rythme comme organisation du mouvement de la parole dans le langage par un sujet et comme subjectivation d'un système de discours. Poétiquement. Donc une sémantique autre. Sérielle. Tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend³.

Le rythme, « fondation nouvelle de la théorie du langage⁴ », est donc primordial dans cette pensée du continu. Le rythme définit la façon dont un individu compose sa parole dans le langage. De plus, cette « organisation » en fait « un sujet », puisqu'elle souligne comment se produit « la subjectivation d'un système de discours⁵ ». Le rythme est donc la manière dont un discours est transformé par un sujet, ce qui témoigne de son lien fort au corps car c'est « une subjectivation du temps, que le langage retient du corps⁶ ». Aussi, « [d]u point de vue du rythme comme organisation du mouvement de la parole, et du continu corps-langage, il n'y a plus *ni forme ni sens*⁷ », mais bien des « forme-sens⁸ » – la formule indiquant leurs liens inextricables.

Le rythme définit une sémantique du continu qui ne sépare ni le son du sens, ni le phonème du graphème, ni l'affect du concept. La variété de ces unités ainsi que leur travail de concert assurent un continu éprouvé et reconnu, mais aussi un continu inconnu, que l'on

¹ « [...] au vu du signe, le langage n'est que du discontinu », in Henri Meschonnic, *Le Rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, Éditions Odile Jacob, 2000, p. 47. La dualité instituée par le signe a pour Meschonnic des conséquences sur les conceptions anthropologiques.

² *Idem.*

³ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, p. 150-151.

⁴ Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995, p. 599.

⁵ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 655.

⁶ *Idem.*

⁷ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, p. 122.

⁸ Henri Meschonnic, *Pour la poétique, op. cit.*, p. 176.

ne perçoit pas ou du moins que l'on ne sait pas qu'on perçoit. Un autre concept important dans cette sémantique du continu est la signifiante¹, c'est-à-dire le processus du sens dans l'œuvre, processus qui se fonde sur la relation entre le corps et le langage et qui permet au(x) sens d'émerger pour le récepteur. Ainsi, la signifiante permet de penser le discours comme un « signifiant multiple² ». La sémantique du continu relève alors d' « un *dire* au sens fort », qui « équivaut à *montrer* et à faire avec ses moyens ce que le langage ne peut pas *dire* au sens transitif courant des unités discontinues du signe³ ». Ce « *dire* au sens fort » est performatif⁴, c'est-à-dire que par son énonciation, il constitue un acte de langage, ce qui est intéressant pour penser le poème dans le contexte théâtral.

Qu'importent le choix et les variations qu'il connaît, le rythme est perçu comme fort dans le poème et les tensions qu'il crée sont accrues. Cette dynamique rythmique trouble la lecture, l'écoute et toute autre forme de perception, d'autant que toute stabilisation pérenne est évitée. Le rythme rend le poème « énonciateur⁵ » pour reprendre l'adjectif mallarméen auquel Meschonnic fait souvent référence. Le poème est énonciateur dans la mesure où il relève d'un *dire* performatif. Selon Meschonnic, cette performativité dépend dans le poème de deux modalités rythmiques : le rythme visuel et le rythme audible⁶. Cette différence ne démarque pas un rythme initié par la composante graphique et un rythme reposant sur la dimension sonore, car cela reviendrait à réintroduire une dualité dans le signe entre signifiant et signifié. L'articulation entre rythmes visuel et audible, ainsi que leurs interactions se réalisent selon un continu et relèvent de la perception du lecteur.

¹ Au concept benvenistien de « signifiante », qui permet de penser une sémantique du continu, Meschonnic ajoute un sens poétique en y mêlant les notions de prosodie et de rythme, d'où parfois une ambiguïté : la signifiante pouvant désigner soit l'ensemble des propriétés de signifier, soit la production de sens par les signifiants prosodiques et rythmiques formant système.

² Henri Meschonnic, *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 512. Ce « signifiant multiple » neutralise bien le signifiant et le signifié.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ Nous renvoyons à la notion de performativité développée par John Langshaw Austin dans *How to Do Things with Words*, Ed. Urmsion, Oxford, 1962, qui a été publié en français sous le titre *Quand dire c'est faire*, traduit par Gilles Lane Paris, Éditions du Seuil, 1970. Toutefois, Austin n'intègre pas le théâtre dans ses analyses, contrairement à notre proposition.

⁵ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, op. cit., p. 254.

⁶ Henri Meschonnic regrette « la méconnaissance de l'importance des *rythmes visuels* et du rapport (variable) entre le visuel et l'auditif, problème qui est pourtant mis en évidence par l'existence du verset, ou la brisure même des mots en deux, dès les premiers drames de Claudel », in *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 147. Cet exemple donné est tout à fait intéressant par rapport à notre sujet.

1.1.3. Ce que le poème rend présent : dire et entendre « au sens fort »

Ce dire « énonciateur¹ » du poème joue d'un continu entre rythmes audible et visuel : il constitue selon nous un *montrer* intransitif, c'est-à-dire qui se suffit à lui-même, qui n'appelle pas d'association figurative. La notion linguistique d'intransitivité désigne ce qui exprime un état ou une action qui n'a jamais de complément d'objet. Par analogie, le *montrer* est intransitif dans la mesure où il vaut avant tout pour lui-même et non pour ce qu'il pourrait représenter : c'est pourquoi il est performatif et favorise surtout la propre expérience du spectateur.

Pour Meschonnic, *dire* est un *montrer* intransitif qui relève d'« une *activité* qui renouvelle tous les sens² » et qui offre à l'auditeur, au lecteur, voire au spectateur une grande part d'expérience. Cette expérience mise en partage est déterminante et tient foncièrement à la dimension non-figurative de ce *montrer* intransitif. Reprécisant les modalités de l'opposition entre figuratif et abstrait, le peintre français Pierre Soulages précise comment le réel s'articule à l'art : « Il s'agit toujours du réel. Dans l'art figuratif, il est là sous forme d'apparence, dans l'art non figuratif, il y est sous forme d'expérience³ ».

Le rythme, le continu, le « *dire* au sens fort » et l'expérience renouvellent les perceptions, comme le précise Meschonnic : « [c]'est toute l'oralité non plus comme du sonore mais comme du sujet qu'on entend⁴ ». Entendre du sujet – et non seulement du sonore – postule une écoute qui a une capacité transformatrice, ce qui est particulièrement intéressant pour le poème au théâtre :

[...] seul le poème peut nous mettre en voix, nous faire passer de voix en voix, faire de nous une écoute. Nous donner tout le langage comme écoute. Et le continu de cette écoute inclut, impose un continu entre les sujets que nous sommes, le langage que nous devenons, l'éthique en acte qu'est cette écoute, d'où une politique du poème⁵.

L'écoute cimenter donc de façon active l'ensemble des auditeurs, qu'ils soient lecteurs ou spectateurs : « éthique en acte », et partant « une politique », l'écoute « me[t] en voix, nous fait passer de voix en voix ». Elle définit une relation certaine entre les formes de perception et de réception, ce qui souligne la part active de réception. D'ailleurs, l'intransitivité du

¹ Stéphane Mallarmé, *idem*.

² Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit. , p. 68.

³ Henri Meschonnic, *Le Rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, op. cit. p. 66. Cette réponse est parue dans un entretien avec Pierre Schneider.

⁴ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit. , p. 4.

⁵ *Ibid.*, p. 249.

poème « énonciateur » garantit aussi l'expérience de *l'inconnu*, non pris pour une valeur en soi qui permettrait d'expliquer une expérience esthétique ou de donner une définition formelle, mais comme ce qui perturbe l'écoute « de tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend, de tout ce qu'on ne sait pas qu'on dit et de tout ce qu'on ne sait pas dire¹ ». Autant de zones troubles qui font du poème – en soi et du poème au théâtre – un savoir à venir, « qu'on ne connaît pas, qu'on ne peut pas consulter² » et que l'on peut seulement approcher par le biais d'une expérience empirique. Ce savoir est lié à un état de trouble et n'est possédé par aucune instance au préalable : il est flottant et en constant devenir.

Meschonnic élabore ainsi plusieurs concepts permettant de saisir « ce que fait un poème », ce qu'un poème rend présent, en le dégageant de références stéréotypées qui peuvent en biaiser l'approche ou bien en ne le réduisant pas à une série d'effets supposément poétiques. L'historicité, le continu et le rythme, tant dans sa dimension visuelle qu'audible, réarticulent corps et langage, tout en restant ouverts sur un inconnu en devenir. Aussi le poème est-il avant tout processus. C'est cette dynamique – à laquelle la signification contribue pleinement – qui souligne le dire « énonciateur », performatif du poème. Dans quelle mesure ces concepts font-ils écho aux débordements qui caractérisent le poème dans le contexte théâtral dans le dernier quart du XX^e siècle ? En quoi aident-ils à approcher et à penser de tels débordements ?

¹ *Ibid.*, p. 251.

² Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 87. Le lien posé entre ce savoir et le sujet est aussi très intéressant : « [d]ans l'ignorance du futur, le savoir partiel du passé, le poème est un savoir du futur dans la mesure où il inscrit les déterminations d'un sujet. »

1.2. Le poème pour inventer des libertés dans le champ théâtral

En nous concentrant sur le théâtre en tant qu'écriture et que réalisation scénique, commençons par préciser ce qui, à la fin du XX^e siècle, s'y trouve désigné comme « poème ». D'une part, si les mentions du « poème » se sont multipliées autour des années 1980 à propos de l'écriture théâtrale, elles sont en fait à saisir dans le contexte du « retour du texte » au théâtre. De façon schématique, le texte théâtral a été placé en retrait, du moins en marge, suite à une « révolution copernicienne¹ » qui a frappé le théâtre à partir de la reconnaissance de la mise en scène moderne comme un art, dès la fin du XIX^e siècle. Par cette « révolution », s'est affirmée progressivement « l'autonomie de l'art et des moyens de la scène face à une littérature attachée à l'idée d'un auteur démiurge à laquelle le théâtre [a] oppos[é] alors, frontalement, la liberté créative de ses metteurs en scène² ». Cette opposition, qui est présentée de façon tranchée, a distribué autrement les composantes et les fonctions créatrices au sein du théâtre. Ce sont tous les éléments constituant le théâtre qui ont été considérés pour ce qu'ils apportaient par eux-mêmes et dans leurs relations réciproques. De plus, le metteur en scène a incarné une création s'émancipant du carcan de l'écriture, jugée « démiurg[ique] » et par là tyrannique. Sur un plan institutionnel³ plus large, des départements d'Études théâtrales ont été créés en France, obtenant leur indépendance vis-à-vis des départements de Littérature. Les champs de recherches consacrés à la performance sous toutes ses formes se sont développés aux États-Unis, notamment sous la houlette de Richard Schechner⁴.

Cette révolution copernicienne marque une rupture certaine avec le textocentrisme et montre comment le théâtre se détache nettement de la littérature comme discipline. Elle reconduit pour partie une sorte de dichotomie entre auteur marginalisé et metteur en scène devenu « démiurge » à son tour, ce dernier transformant « l'autonomie de l'art et des moyens de la scène » en une nouvelle hiérarchie « scénocentriste » pourrait-on dire. Les rôles auraient seulement été inversés. Bernard Dort nuance ainsi cette distribution tranchée, en

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales, 1980, cité par Bernard Dort, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance » (1984), in *Le Spectateur en dialogue*, op. cit. , p. 248 et sq. .

² Martin Mégevaud, Jean-Marie Thomasseau, Jean Verrier (dir.), *Littérature : « Théâtre : le retour du texte ? »*, Paris, Armand Colin, n°138, 2005, p. 3.

³ La « révolution copernicienne » mentionnée se traduit sur le plan institutionnel, que l'intermédialité prend en compte, comme nous l'avons spécifié en introduction.

⁴ Le département « Performance Studies » n'est créé à la New York University qu'en 1980, mais Richard Schechner signe en 1965 son article « Approaches » dans le *Tulane Drama Review* où il précise le concept fondamental de « performance ».

filant la métaphore scientifique pour proposer un paradigme rendant compte de « nouvelle[s] alliance[s] entre texte et scène :

La révolution copernicienne du début du siècle s'est muée en une révolution einsteinienne. Le renversement de la primauté entre le texte et la scène s'est transformé en une relativisation généralisée des facteurs de la représentation théâtrale les uns par rapport aux autres. [...] Dans cette diversification du champ et des modes d'exercice du théâtre, le couple texte/scène perd sa position centrale et s'ouvre à bien des variations¹.

Si le « retour du texte » dans les années 1980² est un moment où l'écriture et l'auteur dramatiques se trouvent à nouveau mis en avant, ce phénomène est à saisir dans ce mouvement de « relativisation généralisée des facteurs de la représentation théâtrale les uns par rapport aux autres ». Alexandra Moreira da Silva souligne en ces termes cette tendance à ne pas prendre acte d'une telle relativisation, expliquant que : « le "retour *du* texte" est plutôt interprété comme le "retour *au* texte", c'est-à-dire aux formes traditionnelles du drame³ ». En mettant au jour les présupposés d'une pensée du retour⁴, la chercheuse montre deux types de réaction et d'interprétation de ce « retour », qui semble finalement bien mal porter son nom. Elle distingue « ceux qui cherchent à "restaurer", et ceux qui se proposent de "corriger" » :

Pour certains, la « crise du texte » – et donc la « crise du drame » – n'est qu'un moment de désordre passager qui peut être dépassé, restauré, grâce au « retour » des formes traditionnelles. Pour d'autres, « la crise du texte », et tout particulièrement la « crise de la forme dramatique », mise en évidence par les questions du « retour du texte », est la preuve incontournable de la mort même du drame. C'est donc la notion de « correction », de « rectification » que l'on cherche à introduire, comme pour rendre compte d'une rupture à jamais irréparable⁵.

Pourtant, si l'expression consacrée de « retour du texte » postule que le mouvement de balancier serait revenu du côté de l'écriture théâtrale et de l'auteur, elle n'est pas précise quant aux liens qu'ils entretiennent avec la scène et/ou avec la littérature. Loin d'une restauration ou d'une correction, c'est une ouverture du texte non seulement à la scène, mais

¹ Bernard Dort, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance » (1984), in *Le Spectateur en dialogue, op. cit.*, p. 270.

² Au Québec, c'est surtout dans la deuxième moitié des années 1980 que le texte fait retour au théâtre, comme le soulignent les textes des auteurs Norman Chaurette et René-Daniel Dubois.

³ Alexandra Moreira da Silva, *ibid.*, p. 63.

⁴ « Pour Jean-Luc Nancy, "le *retour à* semble supposer une étrange démarche. Il propose de reculer pour avancer. [...] On revient à l'endroit où on a mal bifurqué, où on a divagué, et on repart dans la bonne direction" », in Alexandra Moreira da Silva, *ibid.*, p. 63. Voir Jean-Luc Nancy, *L'Oubli de la philosophie*, Paris, Galilée, 1986, p. 28. Cette lecture du « *retour à* » est aussi longuement analysée par Mathieu Arseneault dans son essai intitulé *Le Lyrisme à l'heure de son retour*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Nouveaux Essais Spirales », 2007.

⁵ Alexandra Moreira da Silva, *ibid.*, p. 62.

à d'autres textes – comme le souligne Dort : « Le texte n'est plus forcément la pièce¹ ». Il existe certes tout un éventail de formes d'ouverture, mais cette tendance ne constitue toutefois pas un retour en arrière, ni un regain des conceptions textocentristes. C'est dans cette large gamme que le poème au théâtre marque une charnière féconde entre texte et scène.

1.2.1. Le poème créant du jeu entre texte en retour et activité scénique

C'est une « restauration rampante des formes [d'écriture] traditionnelles » qui apparaît selon Jean-Pierre Sarrazac dans les années 1980 et 1990, comme s'il fallait « expier [à cette période] l'excès de libertés et de "déconstructions" des années soixante et soixante-dix² ». Le chercheur souligne à quel point « la rhapsodie constitue, par son nom, une protestation vigoureuse [...] contre [cet] eugénisme dramatique³ ». Une telle « protestation » qui s'oppose aux impératifs du drame absolu, « hérité du dogme aristotélicien du "bel animal"⁴ », rappelle les résistances de ce que Denis Guénoun nomme « la montée [du théâtre] au front du poème⁵ ». Aussi le poème au théâtre indique-t-il en réalité deux modalités précises de « retour du texte », allant à l'encontre de cette mise en ordre « rampante ».

Tout d'abord, le poème n'est pas un strict synonyme du texte dramatique : il souligne surtout la puissance et la singularité de son écriture. C'est principalement cet aspect que les mentions du poème valorisent dans les années 1980, cette dimension conférant un statut majeur à l'auteur dramatique.

Dans le dossier « Théâtre : le retour du texte ? » que Martin Mégevaud, Jean-Marie Thomasseau et Jean Verrier ont consacré en 2005 à cette problématique, ils commentent ainsi ce que ce supposé « retour » apporte au texte théâtral :

L'importance du texte de théâtre, et partant de l'auteur, semble à nouveau s'affirmer, ne serait-ce que dans le développement soudain des lectures publiques et l'importance prise dans la vie théâtrale contemporaine par des auteurs comme Michel Vinaver, pour qui la mise en scène court toujours le risque d'être une « mise en

¹ Bernard Dort, *ibid.*, p. 270.

² Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médiannes, coll. « Villégiatures/Essais », 1995, p. 17.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ Denis Guénoun, « Brèves remarques sur la théâtralité du poétique », art. cit. , p. 375.

trop », et Valère Novarina pour qui le texte redevient le pivot de la création contemporaine¹.

Les directeurs de ce numéro ne datent pas cette ré-affirmation autrement qu'en liant leur périodisation à deux auteurs français qu'ils estiment emblématiques de ce retour : Michel Vinaver et Valère Novarina, ce qui spécifie les conditions et les conséquences du retour. Même si ces derniers ont signé deux textes dans la revue, même si – comme l'indique son nom : « Littérature » – la revue se centre sur la dimension littéraire du théâtre, la représentativité de ces auteurs reste à questionner. En quoi leurs positionnements, leurs œuvres et leurs discours sont-ils symptomatiques du « retour du texte » ? La justification présentée n'est pas exhaustive, mais elle est frappante : c'est moins le texte de théâtre en soi qui importe que les conditions de visibilité de son auteur dans le champ théâtral. En effet, les deux exemples donnés sont la multiplication des « lectures publiques » et le rôle majeur qu'a acquis Vinaver dans la « vie théâtrale contemporaine », c'est-à-dire non seulement par son œuvre mais aussi par ses prises de position, ses discours et sa présence.

Enfin, l'articulation de ces écritures avec la scène est patente, ce qui souligne bien que le retour n'équivaut pas à la reprise des hiérarchies antérieures, qu'elles soient induites par le textocentrisme ou le scénocentrisme. Michel Vinaver exprime ses réserves vis-à-vis d'une mise en scène s'exposant à être une « mise en trop », alors que Valère Novarina précise notamment comment le modèle textuel informe la représentation scénique et permet d'appréhender son devenir : « dans ce qu'on appelle la mise en scène, en fin de compte, c'est la représentation elle-même qui devient un texte² ». Ce propos fait écho à l'idée développée par Anne Ubersfeld, selon laquelle la mise en scène est un texte spectaculaire, qui appelle à ce titre une lecture³. La déclaration novarinienne renvoie aux mises en scène de ses propres textes que cet auteur a signées à partir du *Drame de la vie*⁴, créé en 1986 au Théâtre d'Avignon. Le « retour du texte » de théâtre est donc pensé à l'aune de son horizon scénique, fût-il redouté, critiqué, informé par le modèle du texte ou encore concrètement investi. Le texte est travaillé par la scène, ce qui n'a rien de nouveau comme l'explique avec force précisions Dort dans « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance ». Mais ce travail se réalise avec une vivacité affichée, de façon patente.

¹ Martin Mégevaud, Jean-Marie Thomasseau, Jean Verrier (dir.), *ibid.*, p. 4.

² Valère Novarina, « Lire à trois cents yeux. Réponses à treize questions de Jean-Marie Thomasseau », in Martin Mégevaud, Jean-Marie Thomasseau, Jean Verrier (dir.), *op. cit.*, p. 11.

³ Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions sociales, 1977.

⁴ Valère Novarina, *Le Drame de la vie*, Paris, POL, coll. « Poésie », 1984. Soulignons que ce texte a aussi été réédité dans une collection de poésie : Valère Novarina, *Le Drame de la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2003.

Autre modalité de « retour du texte » précisée : le poème n'est pas uniquement évoqué pour signifier l'importance de la dimension littéraire du texte théâtral, autrement dit la puissance de son écriture, de sa langue et du rôle prépondérant de son auteur. Il est aussi mobilisé par les discours pour préciser l'inscription du texte dans le champ théâtral. Dans les années 1990, le poème apparaît en fait dans une large constellation de termes variés qui témoignent des variations que connaissent d'une part le texte théâtral et d'autre part « le couple texte / scène¹ ». Ainsi, le poème tout comme le matériau, le fragment, le document, le témoignage, le livret, la partition, le scénario ou encore le canevas, est à mettre au compte de cette recherche de désignations empruntant à d'autres arts et à diverses pratiques afin de caractériser tout ce que peut être et tout ce que peut devenir un texte pour le théâtre. Cela souligne bien les ouvertures du texte théâtral, ce qui atteste que ce « retour du texte » n'est pas à considérer au sens strict. En effet, comme le rappelle Jean-Luc Nancy : « tout ce qui se présente dans la forme du retour, ou bien sous le signe du retour, est par principe refermé sur soi² », tandis que le poème crée du jeu dans l'écriture textuelle, mais aussi sur la scène théâtrale.

Certaines « écritures de plateau³ » recourent en effet au poème de façon intéressante, en le considérant comme une activité scénique globale. Rappelons que Bruno Tackels désigne par l'expression « écritures de plateau » des formes interartistiques qui tendent à créer un acte scénique total à partir d'une somme d'improvisations, de matières chorégraphiques, musicales, picturales voire textuelles. Deux exemples nous paraissent emblématiques du recours au poème.

Tout d'abord, le poème est mobilisé par une partie du discours théorique afin de désigner la composition et les liens créés entre tous les éléments présents sur le plateau. Ainsi, le critique allemand Hans-Thies Lehmann précise dans *Le Théâtre postdramatique* en quoi *Snakesong Trilogy III* de l'artiste flamand Jan Lauwers est un « poème scénique⁴ », désignant par là-même les modalités d'association développées entre les composantes du plateau. Cette définition permet alors de rendre compte du point de vue de la réception. Hans-Thies Lehmann explique, à propos de la mise en scène de Jan Lauwers, que :

¹ Bernard Dort, *ibid.*, p. 270.

² Jean-Luc Nancy, *Oublier la philosophie*, *op. cit.*, p. 15.

³ Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau : état des lieux*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015.

⁴ Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 175-177.

La configuration tendue des éléments textuels et corporels forme avec les objets dans le même temps des jeux réflexifs de toutes sortes : lumière et objet, glace, eau et sang, écharde, blessure et langue « hachée »¹.

Mise en tension, « jeux réflexifs de toutes sortes » et mélange dialogique entre diverses matières caractérisent en effet cette « configuration », ce que notre étude sur la mise en scène de *La Trilogie des fous* de Daniel Danis par lui-même va également mettre en valeur. Si Bruno Tackels n'a pas consacré de monographie à Jan Lauwers, les œuvres scéniques de ce dernier s'inscrivent bien dans le processus de création défini comme constituant une écriture de plateau. À la fin du XX^e siècle, cette « époque de reflux et de restauration² » où le geste de la mise en scène cherche à se redéfinir comme l'explique Anne-Françoise Benhamou, le « poème scénique » présente donc une définition qui permet de rendre compte d'une dynamique à l'œuvre dans certaines écritures de plateau. Cette définition a l'avantage et l'intérêt de n'être ni trop précise ni trop étroite.

De plus, le poème est requis par certains artistes en personne pour désigner leur processus de création. On le retrouve notamment sous la plume de l'auteur-metteur en scène³ français Joël Pommerat, qui s'apparente aux « écrivains de plateau », en ce qu'il articule écriture et scène de façon inextricable dans son processus de création :

C'est pour devenir un auteur vraiment que j'ai cherché à m'approprier le terrain de la scène. C'est pour cela que je considère aujourd'hui que le texte au théâtre n'est pas premier, qu'il n'est pas second non plus, mais qu'il n'y a pas de hiérarchie. C'est pour cela que je considère au théâtre, qu'avant les mots, il y a du silence, il y a du vide et il y a des corps. C'est pour cela que je considère tous les éléments concrets sur la scène (la parole fait partie de ces éléments concrets) comme les mots du *poème théâtral*⁴.

Son processus de création est lié en grande partie à la répartition étanche quasi institutionnelle entre auteur de théâtre et metteur en scène : Joël Pommerat prend alors le contrepied de cette scission pour réaliser un geste complet, souhaitant être à la fois l'auteur des mots du texte et du sens construit sur le plateau⁵. Si la scène lui a permis de devenir « vraiment » auteur de théâtre, c'est non seulement parce qu'elle a permis le partage de son écriture avec un public, mais c'est surtout parce qu'elle appartient de plain-pied au « poème théâtral ». Ce dernier désigne cette création constituée d'éléments concrets, à savoir la

¹ *Ibid.*, p. 176.

² Anne-Françoise Benhamou, « Pourquoi êtes-vous metteur en scène ? », in *Pourquoi êtes-vous metteur en scène ?*, n° 6, mai 2005, Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg, p. 5.

³ Par ce tiret, nous entendons rendre compte du geste d'écriture développé entre page et scène par Joël Pommerat. Nous renvoyons à Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2007.

⁴ Joël Pommerat, *Dossier d'Auteurs*, Carnet n°10, Aneth (Aux nouvelles écritures théâtrales): [En ligne] http://www.aneth.net/doc_auteur_art.php?IdAuteur=639&IdDocument=170, (lien vérifié le 31/01/2015). Nous soulignons.

⁵ *Idem.*

parole, les lumières, les sons, mais aussi le silence, le vide et les corps. On retrouve alors la variété de tous ces éléments que Hans-Thies Lehmann pointait chez Jan Lauwers. Le poème théâtral englobe texte et scène, qui, pour Joël Pommerat, ont été arbitrairement tenus séparés :

Je pense que c'est une erreur de concevoir ces deux plans, ces deux temps, comme naturellement séparés l'un de l'autre. On peut évidemment rendre distincts le travail du texte et celui de la mise en scène. Il est des circonstances où cela s'impose (la mort de l'auteur en est une assez valable), mais dire qu'il est naturel ou logique de séparer ces deux temps, ces deux espaces, me paraît une contre-vérité¹.

Cette remarque indique à quel point l'écriture du texte et la représentation scénique, à savoir les deux temps qui constitueraient le théâtre, relèvent d'une distinction reposant sur une logique trompeuse, « une contre-vérité ».

Cette conception véhiculée par « le poème théâtral » s'oppose au bilan que dressait en 1989 Henri Gouhier à la fin de son essai *Le Théâtre et les arts à deux temps* :

Le théâtre comme genre littéraire, ce serait le premier temps de notre schéma, qui aurait pour ainsi dire absorbé le second. Or nous sommes à une époque où l'on a vu ce que nous appelons le second temps absorber ce que contenait le premier².

Selon Henri Gouhier, les années 1980 se termineraient par ce changement : après avoir « absorbé » le second temps, celui de la représentation scénique, le moment de l'écriture littéraire du théâtre se trouve lui-même pris par ce temps scénique. Joël Pommerat pointe le caractère erroné de cette distinction, dans la mesure où l'absorption successive d'une temporalité par une autre oblitère en réalité la temporalité de leurs liens dynamiques. Le « poème théâtral » englobe non seulement « ces deux temps », mais il spécifie aussi leurs relations, puisque ces deux moments sont aussi « deux plans », « deux espaces ». En rassemblant cette double temporalité, le « poème théâtral » ne dissout donc pas leurs caractéristiques respectives, mais il propose d'en reconnaître plus encore, en considérant aussi les liens entre les espaces et tous les autres éléments qui sont développés tant par la scène que par l'écriture textuelle. L'adjectif « théâtral » rend alors compte de toute l'ampleur de cette création ; il est gage d'une double ouverture : de l'écriture à la scène et réciproquement, ainsi que d'une porosité croissante.

Participant au « retour du texte », mais aussi concomitant d'une démultiplication des formes scéniques, le poème désigne un ensemble de modalités de création théâtrale dès les

¹ *Idem.*

² Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989, p. 234.

années 1980. Il indique tout d'abord deux choix précis quant à l'écriture théâtrale : d'une part, l'affirmation d'une langue puissante à partager et d'autre part, l'importance du « devenir scénique¹ » de l'écriture, et même la prise en compte de toutes sortes de potentialités de la scène par l'auteur², comme le soulignent de diverses manières Michel Vinaver, Valère Novarina, Jan Lauwers et Joël Pommerat. Cet accent placé sur la langue et cette préoccupation pour la scène se déclinent de nombreuses manières entre les années 1980 et 2010, ce qui modifie les rôles que prend l'auteur. Quel auteur le poème théâtral esquisse-t-il ? En quoi une figure de poète – au sens de créateur – se dessine-t-elle et qu'est-ce qui lui incombe ? En outre, le poème désigne une approche synthétique de l'écriture et de la scène, dans les créations de Jan Lauwers comme de Joël Pommerat.

Recourir au poème n'est pas seulement un effet de discours tenu par ces auteurs, qui viseraient à occuper une position particulière sur le plan institutionnel. Le poème théâtral n'est synonyme ni du texte de théâtre ni de la mise en scène ; il ne recoupe pas non plus exactement ces deux notions : il souligne tout un ensemble de brèches créées au cœur de la scène et du texte, dont le « retour » désigne en réalité de nombreuses traversées. Le poème affirme l'ouverture du théâtre à ses dehors, ce que nous allons montrer en soulignant l'émancipation offerte par le poème ou par le « poème dramatique » dans le théâtre contemporain, avant de préciser en quoi le poème théâtral constitue un véritable dispositif.

1.2.2. S'affirmer au théâtre avec le poème : les enjeux de cette forme-sens

S'il est un trait récurrent dans le recours au poème, c'est qu'il semble garantir au théâtre de nouvelles libertés. Le poème n'est pas conçu comme une des formes de poésie dramatique, dans la mesure où il relève de « [c]e poétique [qui] fait son entrée sur les décombres de la poétique³ ». Autrement dit, le poème se fonde sur des restes de règles de composition normatives, et même sur leurs ruines, pour filer la métaphore employée. Aussi le poème ne relève-t-il pas d'une poétique générale qui le subsumerait : il est indépendant et libre – tout du moins dans les discours tenus à son endroit.

¹ Voir l'article « Devenir scénique » de Jean-Pierre Sarrazac, in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 62-66.

² Pour mettre en perspective cette tendance et saisir une généalogie de cet intérêt qui ne date pas des années 1980, voir l'ouvrage de Michel Vaïs, *L'Écrivain scénique*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1978. L'auteur y analyse des auteurs français de théâtre qui, à partir des années 1950, se nourrissent des pouvoirs d'expression scéniques pour écrire du théâtre. La scène, ses outils, ses possibilités comme ses potentialités, travaillent bien alors leurs écritures respectives.

³ Patrice Pavis, « Poésie et Théâtre », in *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 189. Pavis évoque alors des spectacles postdramatiques.

C'est une des raisons pour lesquelles l'auteur, metteur en scène et dramaturge français Bernard Chartreux précise en 1982 pourquoi il choisit le poème. Dans un manifeste intitulé « Du "poème dramatique"¹ », il rapproche ces deux expressions : « poème » et « poème dramatique » et les invite à devenir des porte-voix tant de l'auteur dramatique que de l'altérité de la langue qu'il adresse au théâtre. Bernard Chartreux plaide dans ce texte pour qu'une place institutionnelle soit accordée à l'auteur dramatique, alors que la « révolution copernicienne² » du théâtre marginalise son rôle : cette place doit reposer principalement sur l'acceptation de l'autonomie de l'écriture dramatique. Ses propos s'apparentent presque à des actes de langage :

C'est à des éléments durs, opaques, étrangers que le théâtre doit se heurter, et non se gaver de matières précuites. C'est de poèmes qu'il a besoin, et non d'infatigables rivières babillardes. C'est des poètes qu'il lui faut, et qui se soucient de lui comme d'une guigne – *je dis poème* pour affirmer l'autosuffisance du texte, ne l'enfermer dans aucune forme précise, et marquer l'importance, la lisibilité en lui du travail de la langue³.

Désigner un texte pour le théâtre par le terme « poème », c'est le considérer comme « autosuffisan[t] », c'est-à-dire indépendamment de ses réalisations scéniques, qu'elles soient concrètement produites ou bien possibles. C'est aussi refuser de catégoriser le texte en lui imposant une « forme précise », préétablie : il s'agit de ne pas imposer une grille de lecture à son endroit et de créer plus d'ouvertures à sa création et à sa réception. Les « éléments durs, opaques, étrangers » poussent à ces ouvertures, en résistant aux flux des « rivières babillardes » et des « matières précuites ». Enfin, c'est souligner la prégnance du « travail de la langue » qui opère en lui, soit valoriser sa matérialité et sa créativité langagières. Et Bernard Chartreux de poursuivre en ces termes sa prescription : « À chaque fois inventer une langue nouvelle, tel devrait être le but⁴ [du poème au théâtre] ». La langue et ses potentialités inexplorées constituent bien un des objectifs principaux que Bernard Chartreux entend poursuivre.

Autrement dit, en reprenant Roman Jakobson, le poème valorise « l'accent mis sur le message pour son propre compte⁵ ». Par cette formule, le linguiste russe caractérise la

¹ Bernard Chartreux, « Du "poème dramatique" », in *Théâtre Populaire Romand*, Journal n°145, mai 1982. Document non paginé. Ce texte est en partie une réponse à un texte de Gildas Bourdet et Alain Milianti paru dans la revue *Alternatives Théâtrales : L'Écriture au théâtre*, n°3, dans la mesure où il est « représentatif d'une idéologie théâtrale toujours en activité » selon Bernard Chartreux, lors de sa rédaction en 1982.

² Bernard Chartreux, art. cit.. Ce dernier reprend l'expression employée par Patrice Pavis en 1980.

³ *Idem*. Nous soulignons.

⁴ *Idem*.

⁵ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique » (1960), in *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », p. 218.

fonction poétique du langage, qui compte parmi les six fonctions qu'il distingue¹. Cette fonction poétique est valable pour tout « l'art du langage », et non seulement pour la poésie, comme il l'indique :

Toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse. La fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage, elle en est seulement la fonction dominante, déterminante, cependant que dans les autres activités verbales elle ne joue qu'un rôle subsidiaire, accessoire. Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets. Aussi, traitant de la fonction poétique, le linguistique ne peut se limiter au domaine de la poésie².

Cet « accent mis sur le message pour son propre compte » mérite quelques précisions pour être pertinent quant au poème défini par Chartreux. S'il implique bien la « m[ise] en évidence [du] côté palpable des signes », la « dichotomie fondamentale des signes et des objets » est toutefois à recontextualiser dans l'événement théâtral, où les objets peuvent constituer des signes, à tel point que le théâtre se caractérise pour Roland Barthes comme « épaisseur de signes ³ ». Quant au « message » – terme issu d'une approche communicationnelle –, il s'avère impropre à rendre compte de la complexité de l'écriture théâtrale, prise dans un réseau plus complexe que ce schéma qui postule un message préexistant à son émission, plus ou moins définissable et traçable, et qui part d'un émetteur pour atteindre un récepteur⁴. Insistant sur la « polyphonie informationnelle », Barthes définit le théâtre comme « une espèce de machine cybernétique⁵ », dans la mesure où de nombreuses informations sont transmises simultanément. Le poème selon Bernard Chartreux indique donc comment la fonction poétique du langage est soulignée ainsi que valorisée dans le texte théâtral. Il souligne combien ce texte contient de nombreuses potentialités en soi et pour la scène.

Si Bernard Chartreux nomme « poème » un certain texte théâtral, il souhaite moins ré-énoncer son inscription littéraire qu'il ne veut en fait l'émanciper de contraintes internes et externes, voire les réinventer. C'est pourquoi il ne reprend pas entièrement à son compte le « poème dramatique », même s'il indique que « la formule toute vieillie qu'elle soit

¹ Il s'agit des fonctions expressive, conative, référentielle, phatique, métalinguistique et poétique.

² *Idem.*

³ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 258.

⁴ Voir par exemple Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1971 (et plus particulièrement le chapitre « La Communication théâtrale »), ainsi que André Helbo, « Le théâtre : une communication en déni ? », in *Études littéraires*, Québec, Département des littératures de l'Université Laval, vol. 13, n° 3, 1980, p. 461-470.

⁵ Roland Barthes, *idem.*

mériterait plus d'attention¹ ». Certes, le poème se situe de façon transhistorique au carrefour des écritures dramatique et poétique, comme l'atteste cette expression plus ou moins « vieillie » qui peut paraître en tout cas contradictoire depuis la modernité. Mais c'est surtout la liberté de la composition du poème grâce à « la perte de sa stabilité structurale² » que Bernard Chartreux retient.

Ainsi, il affirme que le poème permet au texte théâtral de s'affirmer : d'une part, ce dernier n'a pas à être dicté par des poétiques normatives qui délimitent le champ de ses possibilités, et d'autre part, il ne doit pas être considéré dans la pratique théâtrale comme le rouage d'une entreprise textocentriste. Grâce au poème, il ne s'agit donc pas vraiment de clore « l'ère du soupçon » à l'égard du texte théâtral – ce soupçon étant jeté dès l'entrée en crise du drame à la fin du XIX^e siècle –, mais bien de rendre fertiles cette ère et ses doutes. Selon Jean-Pierre Sarrazac, ces incertitudes à l'endroit du texte théâtral s'inscrivent d'ailleurs dans un processus continu de redéfinition plus large :

Comme le roman, la poésie, le cinéma – en fait, tôt ou tard, tous les arts – le théâtre est entré, à l'époque de Pirandello, dans le temps de l'autoréflexivité [...]. C'est même ce processus d'auto-interrogation sans fin, de critique interne de l'art par lui-même, qui a défini sa modernité³.

Le poème permet donc d'élargir et de reformuler la définition du texte théâtral, en abordant autrement son processus de création ainsi que les façons dont il peut être travaillé par et pour la scène théâtrale, ou encore reçu par des spectateurs. Formulée par un auteur français dans les années 1980, cette définition est indéniablement militante. Elle affirme non seulement l'autonomie de l'écriture dramatique, mais aussi la place de l'auteur. En appelant au poème, Bernard Chartreux plaide pour que tous les éléments composant le théâtre soient autonomes, qu'il n'y ait plus de centre dominant. Il souhaite enfin que le théâtre soit mis en tension avec diverses altérités, c'est-à-dire avec des « éléments durs, opaques, étrangers⁴ ». Comment cette ouverture à l'altérité s'articule-t-elle avec « le temps de l'autoréflexivité⁵ » ? Dans quelle mesure altérité et autoréflexivité sont-elles compatibles ?

Le poème appelé de ses vœux constitue alors une configuration alliant autrement texte et scène pour que l'écriture théâtrale puisse se déployer, sans être contrainte par des

¹ Bernard Chartreux, *idem*.

² Jacques Brault, *Dans la nuit du poème*, Montréal, Éditions du Noroît, 2011, p. 11.

³ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2000, p. 10.

⁴ Bernard Chartreux, art. cit..

⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *idem*.

formes d'écriture préexistantes ou encore par une approche textocentriste, qui se développerait dans la création textuelle même, c'est-à-dire à l'extérieur du plateau, en amont de la recherche scénique, et qui ne tiendrait pas forcément au statut accordé au texte lors de son passage à la scène. Il s'agit donc de se prémunir contre une forme de textocentrisme par anticipation. En quoi le poème dramatique dans les années 1980 relève-t-il de cette autre alliance entre texte et scène que le poème permet ?

1.2.3. Le poème dramatique contemporain : un « détour » libérateur ?

Mentionné dans le titre du manifeste de Bernard Chartreux, tout en étant placé à distance par des guillemets, le poème dramatique mérite une analyse minutieuse. Alexandra Moreira da Silva a montré en étudiant pour cette même période « la façon insistante et hétérogène dont l'expression "poème dramatique" revient sans cesse, aussi bien dans le domaine des dramaturgies contemporaines, que dans celui de la pratique théâtrale et donc de la scène¹ ». Pour la chercheuse, cette expression précise en fait comment le « retour du texte » s'effectue notamment grâce au « détour² » que constitue le poème dramatique. Ce dernier, en tant que forme canonique transhistorique, ne s'oppose pas en fait au poème, revendiqué parce qu'il est gage de libertés théâtrales. Dans *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*, Alexandra Moreira da Silva décrit ce « détour qui permet l'accès à un espace textuel ouvert "qui ne saurait se plier à la loi d'un genre ni *a fortiori* à celle de la forme dramatique"³ » : c'est ce détour-là qu'elle nomme « poème dramatique ». Aussi la notion de poème dramatique diffère-t-elle des codifications qui le définissent dans le théâtre classique français par exemple, puisque le poème dramatique « évoque, à la fois, la liberté de la forme et la réinvention du dramatique⁴ ».

En ce sens, la définition d'Alexandra Moreira da Silva rejoint en partie l'affirmation de Bernard Chartreux. Elle s'en distingue toutefois par la relation créatrice que le poème

¹ Alexandra Moreira da Silva, *ibid.*, p. 7.

² *Ibid.*, p. 64. Voir pour cette notion de détour les ouvrages de Jean-Pierre Sarrazac : *La Parabole, ou l'Enfance du théâtre*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002 et *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004.

³ Alexandra Moreira da Silva, *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 68.

entretient avec le dramatique. Cette relation relève en fait des formes « rhapsodiques¹ » qui, selon Jean-Pierre Sarrazac, répondent à la crise du drame moderne et contemporain :

[...] l'écriture rhapsodique conduit non seulement à une mise en crise salutaire du drame mais crée aussi cet espace privilégié de confrontation et de mise en tension où luttent et se superposent les formes².

L'auteur-rhapsode établit dans son écriture un libre dialogue entre les genres littéraires, entre différentes « formes », entre divers matériaux textuels, cousant ensemble – pour reprendre le sens étymologique de *rhaptein* – les modes lyriques, épiques et dramatiques. Alexandra Moreira da Silva montre comment le poème dramatique joue sur les frontières entre genres et modes dans certains textes européens écrits dans les années 1990. Soulignons que ces analyses se fondent sur le postulat de la prégnance des genres : le « poème dramatique » désigne de nouveaux agencements hybrides, le dosage entre dramatique, lyrique et épique variant selon les œuvres. Dans le même ordre d'idées, Bernard Chartreux mentionnait plus généralement un phénomène d'emprunt dans l'écriture théâtrale : « à chaque fois, il ne s'agit que de la reprise, du bricolage de textes antérieurs, leur agencement nouveau », parce qu' « en ce domaine nulle invention *ex nihilo* n'existe³ ».

Le « détour » que constitue le poème dramatique s'accompagne aussi d'un « retour » de l'auteur dramatique, forme de retour détourné pourrait-on dire, dans la mesure où cette réitération ne désigne pas non plus le fait de revenir à une situation passée. Selon Alexandra Moreira da Silva, le poème dramatique réinvente en partie les modalités de présence de l'auteur : dans les textes qu'elle analyse, la chercheuse souligne l'action déterminante d'une « voix poétique⁴ ». Cette « voix » se compose de ce que l'on peut saisir de la voix de l'auteur-rhapsode – souvent absente, du moins fortement masquée dans le texte dramatique – ainsi que de la « voix de l'écriture⁵ ». Par cette expression apparemment paradoxale, Jon Fosse désigne une voix logée dans les mots, mais qui ne surgit qu'à partir du moment où elle est mise en jeu de façon scénique :

Ce n'est que lorsque le théâtre devient une sorte d'écriture scénique que cette voix [de l'écriture] se fait entendre, alors elle parle sans parler, à travers l'état que les changements scéniques créent par leurs minuscules mouvements linguistiques et

¹ Jean-Pierre Sarrazac a développé ce concept, ses présupposés et ses implications depuis son essai *L'Avenir du drame* paru en 1981 jusqu'à *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, publié en 2012.

² Céline Hersant et Catherine Naugrette, « Rhapsodie », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 185.

³ Bernard Chartreux, *idem*.

⁴ Alexandra Moreira, *op. cit.*, p. 170.

⁵ L'expression est de l'auteur norvégien Jon Fosse.

gestuels, par leurs motifs et leurs images stylisés. Alors on entend la parole muette, lourde de significations inconnues¹.

L'auteur fait donc retour par cette « voix poétique » qui tient à la façon rhapsodique dont il agence mots, discours et modes d'expression, ainsi qu'à cette « voix de l'écriture » qui « parle sans parler ». Voix paradoxale s'il en est, elle s'avère « muette » et « lourde de significations inconnues ». Elle est richement porteuse de sens, dans son mutisme.

Enfin, grâce notamment à l'action de cette « voix », qui est contenue dans l'écriture textuelle et qui se développe seulement comme « une sorte d'écriture scénique », le poème dramatique invite à considérer plus avant les liens entre texte et scène, autrement dit entre les différents de mode de réalisation de l'écriture. Pour Alexandra Moreira da Silva, le poème dramatique permet de penser que « peut-être l'autonomie de la représentation, revendiquée par un certain nombre d'artistes, n'es[t] pas incompatible avec l'autonomie du texte² ». Cette complicité possible « entre deux autonomies (celle de l'auteur et de son texte, et celle du metteur en scène et de son spectacle) ³ » ne reconduit pas une forme différente de textocentrisme : c'est pourquoi c'est « est l'une des grandes questions du théâtre contemporain, et (peut-être) l'une des réalités les plus souhaitables⁴ ». Si les modalités de réalisation de cette « complicité » ne sont pas précisées par la chercheuse, cette dernière établit quand même une forme de relation qui n'équivaut ni à une hiérarchisation de l'un par rapport à l'autre, ni ne se réduit à une relativisation réciproque. Elle maintient l'importance des deux « autonomies », en esquissant leurs rapports complices. Le modèle du centre autour duquel gravitent des éléments périphériques est remplacé par une forme rhizomatique, dont les ramifications nombreuses échappent à une schématisation rigide et hiérarchisante⁵.

En recourant au poème ou au poème dramatique dès les années 1980, auteurs, praticiens du théâtre et chercheurs affirment certaines libertés dans la création théâtrale. Le poème permet de déclarer l'autosuffisance du texte théâtral, la « lisibilité du travail de la langue⁶ », l'indépendance vis-à-vis de formes d'écriture préétablies ainsi que des façons nombreuses de réinventer le dramatique. Cette modalité de « retour du texte » inscrit le texte

¹ Jon Fosse, « La Gnose de l'écriture », *LEXI/textes 4*, Paris, L'Arche, 2000, p. 224.

² Alexandra Moreira da Silva, *op. cit.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 65.

⁴ *Idem.*

⁵ C'est cette même organisation rhizomatique qui caractérise l'hypermédialité, que nous avons expliquée dans le Chapitre 1 de la première partie de cette recherche.

⁶ Bernard Chartreux, *idem.*

théâtral du côté de la littérature autant qu'elle l'arrime à la scène, dans un entrelacs inextricable et serré, comme le montre notamment la « voix de l'écriture¹ ».

¹ Jon Fosse, *idem*.

1.3. Ouvertures du poème dramatique dans le théâtre contemporain

Si la « liberté de la forme » et la « réinvention du dramatique » dans le poème dramatique ont été précédemment pointées, les dramaturgies contemporaines placées au centre des analyses d'Alexandra Moreira da Silva méritent d'être plus longuement abordées et interrogées, afin de saisir les ouvertures que crée le poème dramatique. Des textes de Jean-Luc Lagarce, Howard Barker, Sarah Kane et Jon Fosse écrits dans les années 1990 sont étudiés en ce qu'ils témoignent du désir « d'inventer un langage "poétique" qui tienne compte de la scène¹ ». Ce souci de la scène dans une écriture dramatique inventant un « langage "poétique" » révèle cette évolution nette du poème dramatique, dans la mesure où ce dernier a désigné jusqu'à la fin du XVIII^e siècle l'œuvre dramatique indépendamment de sa réalisation scénique. De plus, cette prise en compte du plateau dans l'écriture dénote une dramaturgie, soit une « pensée du passage à la scène des pièces de théâtre² », selon le deuxième sens que Joseph Danan donne à ce terme dans le sillon de Bernard Dort.

Plus précisément, que recoupe le « poème dramatique » dans les dramaturgies des années 1990 ? Alexandra Moreira da Silva dégage trois traits principaux qui indiquent comment un texte « participe³ » au poème dramatique, reprenant ainsi la nuance formulée par Jacques Derrida dans *Parages*. Selon le philosophe, cette participation à un genre témoigne d'un jeu avec l'appartenance générique, lequel vise à faire mentir en partie la mention générique et à se détacher des impératifs que le genre devrait entraîner : c'est pourquoi Alexandra Moreira da Silva qualifie ces traits de « lignes de fuite⁴ ». Soulignons que cette participation au genre ne situe pas le poème dramatique hors du système de catégorisation générique : elle en souligne les limites et pointe les discours d'autorité qui lui sont inhérents. En ce sens, elle se joue de lui. Précisant que le poème dramatique est « [à] la fois inclusion et exclusion, ni poème, ni drame, ni pièce, ni matériau », Alexandra Moreira da Silva affirme que la participation générique laisse du jeu, c'est-à-dire qu'elle crée un « espace de nombreux débordements⁵ ». Dans le théâtre contemporain, ces débordements suscitent des formes diverses, autrement ouvertes, qui, rompant avec le drame absolu, réinventent le dramatique. Cette double contrainte, « [à] la fois inclusion et exclusion », est tout à fait fertile. Pour saisir la façon dont un texte « participe » au poème dramatique,

¹ *Ibid.*, p. 19.

² Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2012, p. 7.

³ Au sens de Jacques Derrida dans « La Loi du genre », in *Parages*, Paris, Galilée, 1986. Un texte participe d'un genre mais il ne lui appartient pas.

⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁵ *Idem.*

Alexandra Moreira da Silva établit trois traits distinctifs, qui sont le déploiement d'un « langage fugué¹ », « l'action rétrospective et itératrice d'une voix poétique, la "voix de l'écriture" » et « l'essence fractale du dramatique² ». Analysons plus avant ces « lignes de fuite » et les liens qu'elles entretiennent à la scène théâtrale.

1.3.1. Un langage « fugué »

Si le langage « fugué » est quasiment synonyme de « langage "poétique"³ », il implique certaines nuances et précisions intéressantes pour notre étude. Le choix de cet adjectif – néologique dans cet emploi – tient à la place accordée par Alexandra Moreira da Silva à la production métatextuelle des auteurs. C'est une expression de Valère Novarina issue de *Lumières du corps* : « Le langage est fugué⁴ ». La métaphore musicale logée dans cet aphorisme désigne un langage qui invente du sens dans un lien très serré avec le rythme et avec une multiplicité de voix, lesquelles se prolongent les unes les autres comme dans la composition musicale que constitue la fugue au sens strict. Rendant perceptibles le rythme et la polyphonie qui trament la langue, ce langage « fugué » fait également percevoir les limites de la langue pour les traverser, mettant en tension le commun qu'elle constitue avec diverses formes idiosyncrasiques.

Notons que la préséance accordée au rythme et les relations entre rythme, langue, voix et sujet rejoignent en partie les recherches de Meschonnic précédemment évoquées. La métaphore musicale de la fugue permet d'éviter de limiter la langue poétique à des figures de style, qu'elles soient ponctuelles ou bien macrostructurales⁵. Elle empêche aussi d'isoler une musicalité qui ne serait précisée que par des effets de rimes internes ou d'harmonies plus ou moins imitatives. Rappelons toutefois que Meschonnic ne définit ni le rythme ni la voix en fonction d'un modèle musical, ou d'une analogie de cet ordre. En tout cas, le langage « fugué » que précise Alexandra Moreira da Silva invite à penser le continu entre les nombreuses modalités et les divers niveaux de poéticité langagière et musicale. Si les figures de style et la musicalité de la langue peuvent paraître nécessaires pour faire participer un

¹ Valère Novarina, *Lumières du corps*, Paris, POL, 2006, p. 98.

² Alexandra Moreira da Silva, *op. cit.*, p. 181.

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ Valère Novarina, *idem*.

⁵ Voir notamment l'importance des figures de style micro- comme macrostructurales que pointe Michel Corvin dans son article « Poésie et Théâtre », *op. cit.*, ainsi que l'ouvrage de Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole, ou l'Enfance du théâtre*, *op. cit.*.

texte au poème dramatique, elles ne sont pas suffisantes : c'est ce que le langage « fugué » précise du poème dramatique.

1.3.2. Une « voix poétique » active

Le deuxième trait mis au jour par Moreira da Silva est l'action « rétrospective et itératrice » d'une « voix poétique », qui privilégie une saisie pragmatique et textuelle de la voix au détriment d'une approche essentialiste. Comme nous l'avons expliqué précédemment, cette « voix poétique » est composite et même multiple : elle désigne la voix de l'auteur, la voix du rhapsode, à savoir l'auteur représenté fictivement dans cette fonction de collection et d'assemblage, et la « voix de l'écriture¹ », au sens où l'entend Jon Fosse. Si ces voix peuvent être distinguées sur un plan analytique, le poème dramatique assure leur intrication.

Tout d'abord, la « voix poétique » marque une rupture avec le poème dramatique classique qui révèle une « multiplicité [de voix] sauf une² ». La voix de l'auteur s'y trouve en effet traditionnellement élidée derrière les personnages – certaines formes, comme les impromptus³ par exemple, représentent les auteurs dramatiques, ce qui s'apparente seulement avec force nuances à la voix du rhapsode. Si les poèmes épiques et lyriques favorisent historiquement le déploiement d'une voix dans l'écriture, cette voix est fortement éprouvée dans la poésie contemporaine⁴, qui constitue par excellence « le lieu d'un examen critique, d'une interrogation sur la source du chant, du langage, du rapport au monde⁵ ». Autant d'interrogations qui sapent pour partie la voix tissée et mise en jeu par le poème en général. Autant de contaminations qui nourrissent cette voix dans le cas du poème dramatique en particulier. Sandrine Le Pors, qui prête une attention particulière aux espaces phonés dans l'écriture dramatique – dont elle a montré la présence complexe dans les dramaturgies contemporaines dans *Le Théâtre des voix*⁶ –, analyse dans un article « la

¹ Jon Fosse, *idem*.

² Denis Guénoun, « Du drame entre poésie et pratique », *Poésie*, Paris, Belin, n° 96, 2001, p. 105.

³ Voir par exemple *L'Impromptu de Versailles* de Molière, ou bien *L'Impromptu de l'Alma* de Ionesco.

⁴ Voir Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, Éditions José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000 et Mathieu Arsenault, *Le Lyrisme à l'heure de son retour*, *op. cit.* . Leurs analyses divergentes sont complémentaires.

⁵ Lionel Verdier, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Hachette, 2001, p. 8.

⁶ Voir Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011.

montée en puissance de la lyrisation du drame¹ » dans *Septembres* de Philippe Malone² et *Vivre dans le secret* de Jon Fosse. La « lyrisation du drame » tient surtout selon la chercheuse à « diverses contaminations génériques entre le théâtre et la poésie³ », qui se traduisent vocalement et rythmiquement. Ainsi, la « voix poétique » est hybride et par ces contaminations entre lyrique, dramatique et épique, elle constitue une force dramaturgique majeure dans le poème dramatique contemporain.

En effet, les modalités d'action de la « voix poétique » ont bien partie liée avec le « devenir scénique⁴ » de l'écriture. Par cette expression, Jean-Pierre Sarrazac désigne tout ce qui peut être latent dans un texte destiné à la scène, ce qui serait créé non « pour, mais *vers* le théâtre⁵ », cet horizon n'étant ni formaté ni fermement délimité. Jon Fosse renvoie bien au « devenir scénique » quand il précise que la « voix de l'écriture » charrie des virtualités appelant et inventant la scène, virtualités qui peuvent en partie se développer dans la performance scénique. C'est pourquoi la « voix de l'écriture », et partant la « voix poétique » se concrétisent de façon paradoxale : elles agissent sans agir, « parle[nt] sans parler » et font entendre ce qu'elles ne connaissent pas, c'est-à-dire des « significations inconnues⁶ ». En ce sens, toutes deux se rapprochent du savoir inconnu qui est à venir dont le poème permet de faire l'expérience selon Meschonnic.

Autre modalité de présence de la « voix poétique » pointée par Alexandra Moreira da Silva : l'action « itératrice et rétrospective » de la voix qui accentue la création d'une temporalité précise, tournée vers le passé et marquée par des répétitions de tous ordres. D'une part, cette action souligne un rapport au temps qui est propre au poème. En effet, selon le philosophe italien Giorgio Agamben, « le lieu du poème est toujours un lieu de souvenir et de répétition⁷ ». D'autre part, les caractères rétrospectif et itératif soulignent la

¹ Sandrine Le Pors, « Le théâtre ou la possibilité du poème : lyrisation du drame et espaces phonés dans *Vivre dans le secret* de Jon Fosse et *Septembres* de Philippe Malone », in Eliane Beaufiles (dir.), *Quand la scène fait appel...Le théâtre contemporain et le poétique*, op. cit. , p. 39.

² Nous revenons sur cette analyse plus en détails lorsque nous abordons ce texte de Philippe Malone dans le Chapitre 3 de la seconde partie.

³ Sandrine Le Pors, *idem*. Comme nous l'avons mentionné en introduction, notre recherche ne conçoit pas la poésie et le théâtre selon une approche générique. De plus, elle ne définit pas la poésie par sa dimension lyrique, ou sa capacité à susciter un certain lyrisme.

⁴ Nous empruntons cette notion à Jean-Pierre Sarrazac. Voir son article « Devenir scénique » in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit. , p. 63-66.

⁵ Valère Novarina, « Le Drame dans la langue française », *Le Théâtre des paroles*, Paris, POL, 1989, p. 31.

⁶ Jon Fosse, *idem*.

⁷ Giorgio Agamben, *Le Langage et la mort*, traduit par Marilène Raiola, Paris, Christian Bourgeois, 1997, p. 137.

dimension performative¹ de la « voix poétique », puisque rétrospection et itération participent à inscrire cette « voix » dans une relation temporelle entre passé et présent, tout en insistant sur le moment présent du partage. Le présent de l'énonciation est le point d'ancrage à partir duquel la voix agit, à partir duquel elle devient rétrospective et itérative. L'action de la « voix poétique » tend enfin à souligner l'écriture comme processus de création continu, ce qui renvoie à l'attention portée au continu par Meschonnic.

1.3.3. Du dramatique réinventé car « fractalisé »

Le dernier trait dégagé par Alexandra Moreira da Silva est « l'essence fractale² » du drame, expression qui appelle plusieurs précisions. Pour le philosophe Jean-Luc Nancy, la notion de fractale³ désigne une « initialité » du sens et une dynamique de la « dif-fraction » du sens. Autrement dit, la fractalité indique une manière de frayer un accès « à la venue du sens et ce en présence du sens⁴ ». Selon Alexandra Moreira da Silva, cette notion théorisée par Jean-Luc Nancy permet de rendre compte des relations qu'entretient le poème dramatique contemporain avec le drame. Dans le poème dramatique contemporain, la présence du dramatique est « subliminale (presque imperceptible mais visant à atteindre le spectateur)⁵ », ce qui a des conséquences sur l'ensemble du poème :

Peut-être pourrions-nous parler d'une « essence fractale » du drame à l'œuvre dans le poème dramatique qui provoquerait la diffraction de l'action voire du temps, de "l'espace et du personnage, et par conséquent le débordement de la pièce [de théâtre] par le poème⁶.

Dans une certaine mesure, les principales catégories du drame sont altérées par cette « essence fractale du drame », puisque l'action, le temps, l'espace et le personnage sont « diffract[és] ».

¹ Dans *Trouble dans le genre : le Féminisme et la subversion de l'identité*, Judith Butler souligne à quel point la dimension itérative est constitutive de la performativité du genre et plus largement de l'identité.

² Alexandra Moreira da Silva, *op. cit.*, p. 181.

³ Le terme « fractale » a été créé en 1974 par le mathématicien Benoît Mandelbrot pour désigner les propriétés d'objets dont la structure est invariante, indépendamment des changements d'échelle. Alexandra Moreira da Silva précise ainsi l'analogie qu'elle développe : « À l'image des fractales aléatoires qui servent à décrire des objets irréguliers du monde réel (les nuages, les côtes marines, les racines d'une plante, un chou-fleur, la texture des coquillages, la répartition des galaxies...), le concept de rhapsodie permet de décrire un certain nombre de "textes irréguliers" qui, grâce à la pulsion rhapsodique, réinventent le drame. Or, le poème dramatique fait partie de ces "textes irréguliers" – rhapsodiques ». (*Ibid.*, p. 129).

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 129. Cette façon de chercher à atteindre le spectateur fait écho à la dramaticité que nous analysons de façon détaillée dans le Chapitre 3 de cette seconde partie.

⁶ *Ibid.*, p. 130.

Cette « diffraction » à l'œuvre dans le poème dramatique indique qu'il s'agit plus « d[e] formes fractalisées¹ » que de formes fragmentées. Même si les termes semblent synonymes, les conceptions engagées sont bien différentes. À la conception romantique du fragment selon laquelle ce dernier constitue une chose en soi, ce qui annule son incomplétude, Alexandra Moreira da Silva substitue la fractale qui offre des frayages, des traversées, des « venue[s] en présence² », sans qu'elle ne forme pour autant un tout, une chose en soi. Il s'agit donc d'éclats permettant des rémanences, des traces dont les contours ne sont pas clairs, ce qui empêche de les saisir précisément. C'est pourquoi la fractalité dans le poème dramatique contemporain distingue très nettement ce dernier des « dramatic monologues³ » de Robert Browning ou de ceux de T.S. Eliot, écrits à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle⁴. Ces formes ont recours à une caractérisation détaillée du personnage, à un ancrage réaliste de la fiction ou encore à un contexte spatio-temporel défini. C'est pourquoi les « dramatic monologues » s'opposent à la « fractalité » dramatique, de même que le langage proche de la langue parlée ne correspond pas à la quête d'un langage « fugué » précédemment expliqué.

Dans le poème dramatique contemporain, le dramatique est réinventé en ce qu'il est fractalisé : « C'est donc au bord – du corps, des mots, de la signification – que le poème est à l'œuvre⁵ ». Le bord est essentiel en ce qu'il est moins une délimitation qu'une zone de passage, une sorte d'interface active, comme le précise Denis Guénoun indiquant ce que pourrait dire le théâtre : « voici les corps que je montre, disposés à la vue par le poétique qui les traverse, les transit et ainsi les constitue⁶ ». Cette traversée des corps⁷ par le poétique,

¹ *Ibid.*, p. 129.

² *Ibid.*, p. 117.

³ [En ligne], <http://www.poets.org/poetsorg/text/poetic-technique-dramatic-monologue>, (lien vérifié le 25/02/2015) : « Dramatic monologue in poetry [...] shares many characteristics with a theatrical monologue : an audience is implied; there is no dialogue; and the poet speaks through an assumed voice [...]. Because a dramatic monologue is by definition one person's speech, it is offered without overt analysis or commentary, placing emphasis on subjective qualities that are left to the audience to interpret ». « Le monologue dramatique en poésie [...] a plusieurs caractéristiques en commun avec le monologue de théâtre : un public est sous-entendu, il n'y a pas de dialogue et le poète parle d'une voix assumée [...]. Étant donné qu'un monologue dramatique est par définition le discours d'une seule personne, il est offert sans analyse explicite ou commentaire, mettant l'accent sur les qualités subjectives laissées à l'interprétation du public ». (Nous traduisons).

⁴ Voici quelques exemples : « My Last Duchess », « Soliloquy of the Spanish cloister » de Robert Browning, « Lady Lazarus » de Sylvia Plath ou encore « The Love Song of J. Alfred Prufrock » de T.S. Eliot.

⁵ Alexandra Moreira da Silva, *op. cit.*, p. 105.

⁶ Denis Guénoun, « Brèves remarques sur la théâtralité du poétique », art. cit., p. 375.

⁷ Alexandra Moreira da Silva souligne bien l'importance du corps qui permet de disposer du sens « [...] le poème dramatique présupposerait alors une pensée de la scène en tant que corps et du corps en tant que scène, c'est-à-dire un espace ouvert au mouvement de la parole et à la "venue en présence" du sens ». (*Ibid.*, p. 117).

cette « suspension fractale du drame¹ » ouvrent des chemins vers lecteur et le spectateur, comme l'explique Jean-Luc Nancy :

[...] le sens comme ouverture ne bée pas sur le vide, pas plus qu'il ne tend à l'infini vers son remplissement. Il ouvre directement *sur nous*. Il nous désigne comme son élément et le lieu de son avènement².

Le langage « fugué », « l'action rétrospective et itérative de la voix poétique » et « l'essence fractale du dramatique » constituent donc selon Moreira da Silva les trois traits qui spécifient en quoi un texte participe ou non au poème dramatique contemporain, mais aussi à quel degré il y prend part. L'évolution du poème dramatique fait bien émerger de nouvelles possibilités pour le poème, en tant que forme libre, et pour le dramatique. Grâce à ces « lignes de fuite », « le texte se présente comme un espace d'ouverture, au-delà de toute forme générique³ ». Cet « au-delà de toute forme générique » ne place pas cet espace hors du système générique, mais plutôt à un carrefour entre des logiques génériques et une nécessaire sortie de ces mêmes logiques et de leurs présupposés. C'est ce que pointe la conclusion de *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*. Moreira da Silva y aborde la mise en scène de Claude Régy *Melancholia Théâtre*, créée en 2001, d'après le roman *Melancholia I* de Jon Fosse⁴ : la chercheuse démontre que ce texte « n'est pas un poème dramatique mais qu[e], grâce au geste texturant du metteur en scène, [il] relève du poème dramatique ». La mise en scène transforme alors l'écriture : elle fait saillir ces « lignes de fuite », qui deviennent des « lignes de force⁵ ».

Ce constat souligne que le « débordement du texte par la scène *et* [celui] de la scène par le texte⁶ » méritent d'être montrés dans leurs relations et leurs imbrications complexes. Articuler autrement les « lignes de fuite » de l'écriture théâtrale et ces « lignes de force » à la scène suppose de quitter plus nettement le cadre générique dans lequel est ancrée l'étude menée par Alexandra Moreira da Silva afin de comparer des formes d'écriture et des créations scéniques, de les mettre en dialogue. En outre, le poème dramatique souligne « la désintégration d'une totalité et affirme des discontinuités de toutes sortes qui opposent

¹ *Ibid.*, p. 130.

² Jean-Luc Nancy, *L'Oubli de la philosophie*, *op. cit.*, p. 100.

³ *Ibid.*, p. 259.

⁴ Jon Fosse, *Melancholia I* (1997), traduit du norvégien par Terje Sinding, Paris, POL, 1998.

⁵ *Ibid.*, p. 181.

⁶ Jean-Pierre Sarrazac, « Choralité – Note sur le postdramatique », *art. cit.*, p. 29. Nous soulignons.

"l'œuvre ouverte" à "l'œuvre organique"¹ » : la « fractalité » du drame ouvre bien ce dernier sur ses dehors.

Le poème déborde en tout sens les limites qui lui sont imposées, qu'elles soient théoriques et méthodologiques comme le soulignent les nombreux dégagements pensés par Meschonnic, ou encore qu'elles soient institutionnelles et esthétiques, ce qu'ont indiqué le manifeste de Chartreux et les analyses détaillées du poème dramatique contemporain par Moreira da Silva. De ces débordements découlent plusieurs conséquences importantes pour saisir la manière active dont le poème travaille le théâtre contemporain. Il apparaît nécessaire de penser le continu qui relie texte et scène, langage et corps, visuel et auditif, perçu et inconnu, afin de comprendre les façons dont le poème peut agir sur leurs « bords » respectifs, pour reprendre la formule de Denis Guénoun. De plus, il est pertinent de quitter un cadre d'analyse générique pour comprendre l'articulation entre théâtre et poème : selon notre hypothèse, le dispositif² permet non seulement de penser texte et scène ensemble et dans leurs autonomies complices, mais aussi de saisir comment la fractalité dramatique crée des brèches dans l'œuvre et ce que ces ouvertures suscitent. Enfin, pour ne pas reconduire des catégories artistiques rigides en tentant de sortir d'une approche générique, il est important de définir le poème et le théâtre en termes d'intermédialité.

¹ Alexandra Moreira da Silva, *op. cit.*, p. 120.

² Nous renvoyons au dispositif artistique théorisé par Arnaud Rykner et Philippe Ortel.

Chapitre II

Le poème théâtral, un dispositif intermédial

Le poème est présent au théâtre de façon plus radicale dans les années 2000, et ce à la fois dans l'écriture dramatique et sur scène. À quoi tient cette radicalité ? Et qu'est-ce qui en favorise la manifestation double, à savoir textuelle et scénique ?

Selon notre hypothèse, la radicalité du poème au théâtre tient à l'essor de la performativité dans les pratiques artistiques, que l'on se situe du côté des chercheurs ou des créateurs. « Chaque époque semble se focaliser sur une manière spécifique d'entrevoir son objet [théâtral]: [...] performance et performativité [sont mobilisées] dans les années 1990 et 2000¹ », comme le rappelle Patrice Pavis. Cette focalisation sur la performativité relève plus largement du « performative turn² », cette tendance marquée dès les années 1970 dans les sciences humaines et dont le chercheur et artiste américain Chris Salter souligne l'extension par cette formule : « everything has become performative³ ». Ce tournant a par exemple été particulièrement souligné en linguistique, en sociologie ou encore en anthropologie, à travers les travaux de John Langshaw Austin, Erving Goffman, Victor Turner, sans oublier plus récemment Judith Butler en philosophie, Richard Schechner dans les *Performance Studies*, etc. Présentant la genèse des concepts de performance et performativité au XX^e siècle, Chris Salter souligne que : « performance as practice, method and worldview is becoming one of the major paradigms of the twenty-first century, not only in the arts, also in the sciences⁴ ». Le sens des notions de performativité et de performance ainsi que leurs interactions varient selon le champ d'étude et la perspective où elles sont employées. Chris Salter dégage toutefois deux traits définitoires⁵ transversaux : d'une part, elles désignent une vision du

¹ Patrice Pavis, « Médialité et Intermédialité », in *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 151-152.

² Précisons que les tournants constituent une sorte de paradigme fréquent pour les études anglo-saxonnes et nord-américaines : les années 2000 sont également caractérisées par l'« intermedial turn », ou l'« affective turn ». Cette formule qui indique une inflexion tendancielle ne contient pas l'ambiguïté qui peut être présente dans le concept de « révolution » qui peut indiquer soit un changement majeur, soit un retour à une situation ou position initiales. Voir par exemple le « retour du texte » dont nous avons parlé au début de la deuxième partie.

³ Chris Salter, *Entangled. Technology and the transformation of performance*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2010, p. XXI. « Tout est devenu performatif » (Nous traduisons).

⁴ *Idem.* « la performance en tant que pratique, méthode et vision du monde est en train de devenir/devenue l'un des paradigmes majeurs du XX^e siècle, non seulement dans les arts, mais aussi dans les sciences » (Nous traduisons). Chris Salter cite alors dans les sciences et en économie les recherches de Callon, Law, Latour ou encore Pickering.

⁵ Ces traits définitoires transversaux recoupent les sept caractéristiques qui, selon Chris Salter, distinguent la performance d'autres formes de savoir : « (1) an interest in enacting or doing ; (2) real-time, dynamic processes over static objects or representations ; (3) engagement with temporal moment of the present ; (4) embodiment and materiality ; (5) immanent experience ; (6) the effect of both human and nonhuman presence ; (7) transmutation and reconstitution ». (*Ibid.*, p. XXXIII). « (1) un intérêt pour le jeu ou le faire ; (2) processus dynamiques en temps réel sur des objets statiques ou des représentations ; (3) implication d'une temporalité du moment présent ; (4) incarnation et matérialité ; (5) expérience immanente ; (6) l'effet des co-présences humaine et non-humaine ; (7) transformation et reconstitution ». (Nous traduisons).

monde qui n'est ni préconçue ni représentative ; d'autre part, elles indiquent une conception dynamique où tout est inter-relié et en constante transformation.

Dans les Études théâtrales, ce tournant performatif n'est pas appréhendé de façon homogène selon les aires d'étude, les enjeux et les méthodologies qui leur sont propres. Comme le rappelle Josette Féral dans le numéro de la revue *Théâtre/Public* intitulé « Entre deux : Du théâtral et du performatif ¹ » : « Même la France, longtemps bastion de résistance, commence à s'ouvrir à ce champ disciplinaire des [*performance studies*]² ». Aussi complexe et ambiguë qu'elle puisse être, la scène théâtrale constitue un terrain privilégié pour penser la performativité, notamment dans son articulation avec le théâtral et la théâtralité, comme le montrent les articles du dossier précité de *Théâtre/Public*.

Dans le tournant performatif, le poème au théâtre affiche dès les années 2000 une radicalité certaine par rapport aux formes de « poème » et de « poème dramatique » qui sont présentes au théâtre à la fin du XX^e siècle. Comment se manifeste-t-elle ? Cette radicalité est en mouvement et à ce titre, elle s'apparente à une dynamique de radicalisation : elle relève plus du processus que du résultat figé. Le poème se réalise en fait de plus en plus en exhibant comme fondateurs les supports sur lesquels il est produit et les environnements théâtraux dans lesquels il advient, à savoir le livre et la scène, ainsi que toutes leurs matérialités respectives. Autrement dit, ces contextes de production sont non seulement importants, mais aussi constitutifs. Par « radicalité », nous entendons donc la conjonction de deux phénomènes dynamiques. D'une part, il s'agit de cette action par laquelle le poème devient extrême³ dans ce qu'il fait au théâtre, en atteignant et en interrogeant divers « bords » du théâtre pour reprendre le terme de Denis Guénoun. D'autre part, cette quête d'extrémité se fonde sur un travail présenté et souligné qui insiste pour montrer ce que seraient les « racines » du poème et celles du théâtre, c'est-à-dire les bases, les matériaux qui les constituent, donc qui les fondent et les forment.

Accorder une telle importance aux contextes poétiques et théâtraux – à savoir aux supports et aux environnements qu'ils développent – se traduit donc par la valorisation, la

¹ Josette Féral (dir.), *Théâtre/Public* : « Entre deux. Du théâtral et du performatif », n° 205, Montreuil, Éditions théâtrales, juillet-septembre 2012.

² Josette Féral, « Avant-propos », in *ibid.*, p. 5.

³ Nous n'utilisons pas cette notion d'extrême dans l'acception qui a présidé au numéro de la revue *Alternatives théâtrales*, « Expériences de l'extrême », Bruxelles, novembre 2008, n°99. L'extrême y renvoie à des formes de vie poussées à leur terme et permet de rassembler un dossier sur « La place du mort sur la scène théâtrale contemporaine » et un autre dossier intitulé : « L'apocalypse, ici et maintenant ». Notre acception est plus large, nous y revenons ultérieurement.

mise en relief de toute une série d'éléments – mentionnés de façon non-exhaustive – : des corps traversés de vide, de silence, de mots, de sonorités, d'énonciations, de lumières ou encore de matérialités hétérogènes, une prédominance certaine du rythme, l'écriture soulignée dans le mouvement qui la parcourt, ou encore une réflexivité de la langue. Accentuant les « bords » du poème au théâtre, cette radicalité dynamique questionne et redéfinit ce que fait le théâtral au poème, autrement dit les façons dont le théâtral agit sur le poème et réciproquement. Nous choisissons donc l'expression « poème théâtral¹ » pour désigner des textes et des créations scéniques représentatives de cette radicalité et qui, à ce titre, formeront, dans les chapitres suivants, le corpus principal de notre étude. Ces textes et ces mises en scène constituent des poèmes théâtraux dans la mesure où ils affichent les racines du poème et celles du théâtre et où cette mise en relief interroge les manières dont poème et théâtre dialoguent.

Ces œuvres montrent en quoi l'écriture textuelle comme scénique s'apparente à un processus performatif, et qu'en même temps, cette performativité engage une réflexion sur le théâtral. En effet, ces œuvres offrent, dans le cours même du processus qui les traverse, des retours réflexifs sur les conditions de réalisation de la poésie au théâtre. En ce sens, la radicalité se joue sur deux niveaux qui sont imbriqués et agissent réciproquement l'un sur l'autre : d'une part, elle repose sur un processus performatif poussé à l'extrême, en tout cas amené vers ses propres seuils, vers des limites qu'il contribue à redéfinir ; d'autre part, elle constitue une présentation des matériaux du poème théâtral.

Dans ce chapitre, sont étudiés les traits caractéristiques de ce que nous désignerons désormais par « poème théâtral ». De plus, seront précisées la notion de dispositif qui invite à étudier le fonctionnement dynamique du poème théâtral, ainsi que l'approche intermédiaire de ses composantes, laquelle – selon notre hypothèse – rend finement compte de ce qui se joue dans le poème théâtral, en évitant de tenir à son endroit un discours essentialiste, ou du moins pris dans les conceptions artistiques préexistantes qui entourent le poème et le théâtre.

¹ Nous empruntons cette formule notamment à Joël Pommerat, art. cit..

2.1. *Radicalité dynamique du poème théâtral*

Précisons plus avant le « poème théâtral ». Sous la plume de Joël Pommerat, « poème dramatique » et « poème théâtral » sont employés comme deux expressions synonymes : c'est du moins ce que suggèrent les explications – précédemment citées – qu'il fournit sur sa façon d'entrevoir la mise en scène comme un geste développant l'écriture textuelle :

J'ai commencé à ressentir combien la mise en scène était elle aussi une écriture. Le texte se chargeait des signes et du sens véhiculés par le langage de la parole, la mise en scène prenait en charge tous les autres langages, les autres signes, visibles ou pas, audibles ou pas, et leurs résonances entre eux. Et tout cela c'était l'écriture. Et c'est tout cela qui composait le *poème dramatique*.

Le « poème dramatique », autrement appelé « poème théâtral¹ », est donc composé non seulement du texte, du « langage de la parole », mais aussi de toutes les autres formes de langage qui se développent en scène. Peu importe que ces formes soient ou non perceptibles ; en revanche, leurs interactions, leurs « résonances » comptent. L'agencement de ces éléments forme une « écriture », composée de « mots » et cette déclaration n'est pas pour Joël Pommerat une simple analogie. Si la mise en scène est une écriture, c'est que l'écriture constitue bien une sorte d'architecture scénique, qui dispose les mots que sont « tous les éléments concrets ». Cette conception élargie de l'écriture tisse une continuité entre la composition du texte et celle de la scène – entre écriture textuelle et écriture scénique, mais elle instaure aussi une complémentarité – une « complicité » dirait Alexandra Moreira da Silva – qui se trouve au fondement du « poème dramatique ». Ce continuum et cette interdépendance nous intéressent tout particulièrement pour le « poème théâtral » dans les années 2000.

Selon notre hypothèse, le « poème théâtral » se distingue toutefois nettement du « poème dramatique ». C'est pourquoi nous ne reprenons pas dans cette expression la synonymie qui est présente chez Joël Pommerat. Alexandra Moreira da Silva précise ainsi que dans le poème dramatique contemporain :

[...] la présence du dramatique est irrégulière, constamment interrompue, et même suspendue, mais reprise aussitôt grâce non seulement à la pulsion rhapsodique – qui empêche le texte de se « fermer », elle l'ouvre à la fois au drame et au poème, voire à

¹ *Idem*. Rappelons que Joël Pommerat considère « tous les éléments concrets sur la scène (la parole fait partie de ces éléments concrets) comme les mots du poème théâtral ».

d'autres modes – mais [grâce] aussi à la voix de l'écriture dont l'action rétrospective et itérative crée une certaine unité du poème – « son unité la plus libre »¹.

Si cette suspension ouvrante se déroule dans le texte, la « réinvention du dramatique » peut également advenir sur la scène théâtrale, comme le précise la conclusion de *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*. Avec le poème théâtral, la dimension fractale du dramatique n'est pas niée, mais elle est prise en compte dans un cadre d'approche plus large qui permet d'englober diverses alliances entre scène et texte. En effet, le poème théâtral constitue un carrefour, où le devenir scénique de l'écriture textuelle est déterminant, de même que le devenir « scriptible² » de la scène. Par ces croisements réels et potentiels, sont créées de « nouvelles formes de dramaticité dont le texte ne serait plus le seul détenteur³ », comme l'explique Joseph Danan.

La radicalité tient donc au processus performatif qui est à l'œuvre dans le poème théâtral, ainsi qu'aux constituants concrets, matériels qui sont affichés. La « fractalité dramatique » se déploie entre texte et scène, dans une dramaticité qui naît du frottement du texte à l'événement théâtral, de la friction entre leurs autonomies complices, et du jeu entre les deux contextes⁴ qu'ils constituent.

Précisons plus encore les traits caractéristiques du poème théâtral, avant d'élaborer théoriquement le cadre dans lequel approcher le dynamisme qui lui est inhérent.

¹ Alexandra Moreira da Silva, *ibid.*, p. 180.

² Voir notamment Élise Van Haesebroecke, « *Homme sans but et Comme un chant de David* de Claude Régy, faire entendre la théâtralité de l'écriture », in *Synergies*, France, n°8, 2011, p. 55-62. La chercheuse emprunte ce terme à Barthes, qui le pense par rapport au lisible dans *S/Z*. Nous y revenons ultérieurement.

³ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2013, p. 80-81.

⁴ L'interprétation que fait Joël Pommerat du personnage bourgeois Pierre Ménard souligne l'importance qu'il accorde aux contextes. Pommerat explique ainsi le geste de « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », en le rapprochant du théâtre : « Les metteurs en scène modernes ont été selon moi des Pierre Ménard, ils ont prouvé à travers leur exploration des textes classiques principalement, qu'ils étaient capables de *réécrire un texte sans en changer un seul mot*, et qu'ils étaient de véritables auteurs. L'écriture étant affaire de mots mais aussi affaire de sens. Les mots étant des objets flottants, infidèles, prêts à se fondre dans des significations parfois contradictoires. Partant de ce constat, comment accepter alors de n'être que l'auteur des mots et de laisser le metteur en scène devenir l'auteur du sens ? Qui pourrait prétendre que toutes les questions qui concernent l'interprétation, la position de l'acteur en lui-même et dans l'espace, sa position vis-à-vis des autres, du public, les notions de personnage ou de non-personnage, le rapport à l'imaginaire de l'acteur, ce qu'il convoque en lui quand il parle ou quand il se tait, tout cela ne serait pas des questions absolument essentielles pour l'auteur ? [...] cela ne me suffit pas à moi d'écrire les mots, seulement les mots, je veux aussi écrire le sens, écrire un peu de sens (même si ce sens n'est pas aussi clair parfois que le spectateur le désirerait). C'est pour cela que je suis auteur, finalement seulement auteur, auteur de mots et de sens ». (Joël Pommerat, art. cit., Nous soulignons).

2.1.1. L'écriture, un processus valorisé dans le poème théâtral

Tout d'abord, les années 2000 voient se poursuivre des explorations dans une part des écritures dramatiques, recherches réclamées entre autres par le recours au poème. Rappelons avec l'auteur et le metteur en scène français Michel Simonot les tendances principales de l'ouverture des écritures dramatiques :

[...] dès les années 1970, ont été mis en question les « canons » de l'écriture dite « théâtrale » : les personnages, les dialogues, principalement. La phrase d'Antoine Vitez est célèbre : on peut faire théâtre de tout. [...] Il signifiait une libération totale des règles convenues en matière de textes destinés au théâtre. La transformation essentielle consistait dans le fait qu'un texte pour le théâtre n'était pas repérable par des critères de formes d'écriture préétablies, mais par leur potentialité de représentation scénique¹.

La remise en question des « "canons" » et l'émancipation des « règles convenues en matière de textes destinés au théâtre » mettent non seulement à mal les marques préétablies qui caractérisent un texte théâtral, mais aussi jettent un soupçon plus général sur la définition de ce dernier. Pour Michel Simonot, « un texte est, avant tout, une écriture² », c'est-à-dire qu'il est nécessaire de conserver le mouvement de l'écriture, qui met au jour non pas des critères formels mais de singulières « potentialités de représentation scénique », n'ayant pas vocation à être fixées, ni à être « établies », c'est-à-dire reconnues, voire instituées ou même institutionnalisées. L'écriture est un processus : elle est en mouvement, ce qui garantit son « devenir scénique³ », ce qui lui permet d'adresser de nombreuses questions à la scène, sans y avoir répondu par avance.

Michel Simonot précise ainsi les conséquences de cette attention portée au mouvement de l'écriture :

Tout un pan de l'écriture théâtrale s'est constitué en tant que recherche artistique dont le matériau est l'écriture, c'est-à-dire, avant tout, un travail de la langue. L'écriture est, alors, non seulement, une mise en travail des formes, mais, surtout, leur mise en question. L'écriture, en tant que moment de création, est une mise en jeu de ses règles mêmes⁴.

¹ Michel Simonot, « De l'innocence des lectures : Les lectures de textes de théâtre », in *Âgon : Revue des arts de la scène*, « Des lectures, pour quoi faire ? », novembre 2011, [En ligne], <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1859>, (lien vérifié le 23/01/2015). Dans cet article, Michel Simonot montre comment l'organisation classique des lectures publiques, qui veut par exemple que le texte soit matériellement présent pour le public, qu'il soit tenu par les comédiens ou bien posé sur un pupitre, réduit nettement toutes les « potentialité[s] de représentation scénique » contenue[s] dans ce même texte.

² *Idem*.

³ Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 62-66.

⁴ Michel Simonot, *idem*.

Le « travail de la langue » rappelle explicitement la déclaration de Bernard Chartreux, mais Michel Simonot va plus loin en ajoutant que la « mise en travail des formes » produit « leur mise en question », c'est-à-dire notamment la « mise en jeu de leurs règles ». En tant que recherche processuelle, l'écriture théâtrale élargit son champ d'exploration, tout en interrogeant ses limites et les codes qui fixent ces dernières.

Cette interrogation mise en acte, cette question adressée au matériau textuel et aux potentialités scéniques dans le geste même de la création, caractérise le poème théâtral dans les années 2000. Dans *4.48 Psychosis* de Sarah Kane écrit en 1999, *La Trilogie des flous* de Daniel Danis, présenté dès 2008 et publié en 2010, *Septembres* de Philippe Malone paru en 2009, « l'écriture, en tant que moment de création, est une mise en jeu de ses règles mêmes¹ ». Autrement dit, le mouvement de l'écriture travaille les formes tout en les questionnant. De diverses manières, ces trois textes présentent l'écriture comme un processus qui ne se fige pas, ce qui pousse à redéfinir le texte théâtral et ses affinités avec la scène – qu'elles soient positives ou négatives. Ces textes concentrent ce phénomène et le rendent visible, mais la variété de leur travail sur la langue ainsi que les aires culturelles sur lesquelles ils se fondent permettent de saisir diverses modalités d'une écriture théâtrale en mouvement. La mise en perspective avec d'autres textes de ces mêmes auteurs montre comment cette concentration relève d'une recherche cohérente et en fait plus large sur le poème théâtral – c'est pourquoi l'analyse sera ouverte sur *Crave* de Sarah Kane, *L'Enfant lunaire* de Daniel Danis et *L'Entretien* de Philippe Malone.

L'écriture en tant que processus est aussi centrale dans les créations scéniques retenues dans cette conceptualisation du poème théâtral. D'une part, avec les œuvres *La Trilogie des flous* et *L'Enfant lunaire* présentées entre 2008 et 2010, l'auteur québécois Daniel Danis a signé des textes et des expériences scéniques, les concevant tous deux dans un aller-retour singulier entre sa « chambre d'écriture² » et le plateau. Ce processus de création, nous le verrons, s'inscrit entre l'écriture dramatique et l'écriture de plateau. Daniel Danis désigne sa position dans cet entre-deux par la formule néologique : « écrivain scénique³ ». Dans ces « expériences performatives⁴ », l'écriture se trouve en mouvement entre ses deux lieux de création : elle ne cesse de se réfléchir entre ces deux pôles, ces deux

¹ *Idem.*

² Daniel Danis, in « Daniel Danis », *Voix et Images, op. cit.*, p. 15-26.

³ Voir pour une perspective synthétique sur ce pan de sa création l'article de Marie-Christine Lesage, « Dans le "liquide du récit" : Daniel Danis, écrivain scénique », in « Daniel Danis », *Voix et Images, op. cit.*, p. 103-112. Nous y revenons dans le Chapitre 3 et surtout dans le Chapitre 4 de cette partie de notre recherche.

⁴ Gilbert David, « Daniel Danis : Imaginer des mondes, réinventer le drame », in *Voix et Images, op. cit.*, p. 11.

foyers. Outre sa création dans cet entre-deux, elle est représentée dans la fiction comme un processus, ce qui s'effectue de diverses manières sur scène et dans les textes. Sur le plateau par exemple, différents choix¹ participent à l'inscription du processus de l'écriture, comme la diction des comédiens, la répartition de la parole entre les actants en scène, les distorsions visuelles et auditives créées ou encore la distribution aux spectateurs, lors de leur entrée en salle, d'un livret contenant le texte d'une « création poético-performantielle² ».

D'autre part, cette dynamique est soulignée dans les créations scéniques du metteur en scène français Claude Régy, tout particulièrement entre 2002 et 2013 : *4.48 Psychose* de Sarah Kane a été créé en 2002, *Brume de dieu* d'après *Les Oiseaux* de Tarjei Vesaas en 2010, *La Barque le soir* de Tarjei Vesaas en 2012 et *Intérieur* de Maurice Maeterlinck a été créé une nouvelle fois en 2013³ avec des comédiens japonais. D'ailleurs, lors des représentations en France, Claude Régy a précisément travaillé les sous-titres : s'ils les avait longtemps refusés, ils se sont avérés être une riche modalité d'apparition du texte dans l'image. De façon générale, le metteur en scène français est moins intéressé par le texte de théâtre en soi que par une écriture, qu'elle soit théâtrale ou non, pourvu qu'elle se déploie dans son mouvement, qu'elle constitue un processus. Marie-Madeleine Mervant-Roux précise que sa relation au texte correspond « à une valorisation plus fondamentale de l'écriture et de l'écrit⁴ ». En effet, Claude Régy a porté en scène non seulement des textes destinés au théâtre, comme la dernière pièce de Sarah Kane ou encore *Intérieur* de Maeterlinck. Mais il s'est aussi concentré sur d'autres formes de textes : les chapitres issus des œuvres de Tarjei Vesaas *Les Oiseaux* et *La Barque le soir* s'apparentent par exemple à une écriture romanesque. Peu importent les inscriptions génériques et les choix formels que ces dernières entraînent, les mises en scène de Régy présentent un théâtre où le processus de l'écriture est central. Le travail sur la lenteur des corps, des gestes et de la diction des comédiens, l'atmosphère créée par la scénographie, les créations sonore et lumineuse ou encore la manière dont le silence est sculpté participent, entre autres, à cette valorisation de l'écriture.

¹ Ces choix sont abordés dans le Chapitre 4 de cette seconde partie.

² Daniel Danis, Programme de salle distribué à l'Usine C en 2008, lors des présentations de *La Trilogie des flous*, cité par Pauline Bouchet, « La dramaturgie des "flous" », in *L'Annuaire théâtral*, Montréal, n°47, Printemps 2010, p. 69-83. Nous revenons plus longuement sur ce livret dans le Chapitre 4 de cette partie de notre recherche.

³ La première création date de 1985.

⁴ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un théâtre contrevenant », in Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy, op. cit.*, p. 11.

Le poème théâtral présente donc l'écriture comme un processus, ce qui valorise à la fois ses constituants, ses formes, mais aussi ses potentialités, voire son devenir. Cette mise en relief de la dimension processuelle interroge les délimitations du texte théâtral, ce qui en favorise la performativité.

2.1.2. La performativité du poème théâtral

En tant que processus, l'écriture met en effet l'accent sur la performativité¹ du poème théâtral. L'écriture y relève d'un acte performatif dans la mesure où le déploiement de son processus ainsi que sa saisie supposent le soulignement et la reconnaissance de « l'ici et maintenant » de sa présentation, que ce soit dans le cadre d'une lecture comme dans celui d'une création scénique.

Cette performativité apparaît notamment dans le caractère initial, pour ne pas dire inchoatif, du poème théâtral dans les années 2000. Qu'est-ce que cette dimension initiale ? Revenant sur son texte *Über die Dörfer (Par les villages)* paru en 1981 et qui porte le sous-titre « Dramatisches Gedicht » (poème dramatique), Peter Handke précise dans un entretien avec Herbert Gamper comment le poème au théâtre « ne descend pas d'une chaire poétique » : « [i]l vient vraiment de la lisière² ». Cette origine extrême, ce bord originel représente selon nous une spatialisation de la performativité. Les métaphores spatiales employées par Peter Handke traduisent une double émancipation du poème : il s'agit d'une libération par rapport à des formes établies qui seraient supposément supérieures et d'une libération vis-à-vis des institutions poétiques, ce que suggère la « chaire poétique », ce siège depuis lequel on domine et qui est également une métonymie de l'institution. C'est parce que le poème est issu des marges qu'il peut constituer une création franche et marquant de nettes ruptures, « lancé [qu'il est] contre des résistances³ ». Son origine garantit d'une certaine manière sa destination et son efficience, d'autant qu'il ne tend pas à devenir un centre reconnu. Cela rejoint ce que Maurice Blanchot a montré dans le chapitre consacré à « René Char » dans *La Part du feu* : la poésie s'apparente à une sorte d'illusion rétrospective, c'est-

¹ Rappelons la définition précitée de la performativité que donne Chiel Kattenbelt : « Une déclaration/expression performative est une manifestation, un événement dont la pertinence pratique est premièrement liée à son déroulement dans l'ici-et-maintenant, à son besoin d'être réalisé et présenté et, par conséquent, à son besoin d'être perçu dans ce moment-là précisément. » (Nous traduisons). (Voir Chiel Kattenbelt, « Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity », *op. cit.*, p. 30.)

² Herbert Gamper et Peter Handke, *Espaces intermédiaires*, Paris, Christian Bourgois, 1992, p. 103.

³ *Idem.*

à-dire qu'elle s'avère inventée *a posteriori*. Maurice Blanchot dénonce la prétendue supériorité de la poésie sur le poème, soulignant à quel point ce dernier est premier :

[...] le poème ne regarde pas vers la poésie comme vers une puissance qui lui serait antérieure et dont il devrait attendre sa justification ou son existence : il n'est pas le reflet allumé par un astre ; il n'est même pas la manifestation momentanée d'un pouvoir toujours supérieur à ses œuvres. Comprendre que le poème est créateur et premier, c'est comprendre que, toujours, dans cet ordre, ce qui est général dépend de ce qui est unique¹.

La poésie en tant que « forme idéale ou abstraite » ne préexiste donc pas au poème « créateur et premier » : elle émane de ce dernier, au point où elle serait un « reflet allumé » par les astres que sont les poèmes « unique[s] », pour reprendre la métaphore de Blanchot. C'est le poème qui crée constamment « la poésie » et qui la redéfinit de façon dynamique et progressive.

Les textes et les mises en scène qui seront analysés présentent une performativité poétique. D'une part, celle-ci souligne cette origine de « la lisière » et ce caractère « premier », c'est-à-dire inchoatif et initial ; d'autre part, elle ne peut être figée, elle se dérobe à toute saisie qui tendrait à la fixer et reste en mouvement, en processus.

2.1.3. L'impossible, un moteur entre texte et scène

De ces deux critères découle un troisième qui a présidé au choix de notre corpus : il s'agit de la manière dont le poème théâtral travaille *sur* des impossibilités théâtrales et poétiques. Ce jeu *avec, contre, pour* de telles impossibilités constitue une des caractéristiques de la radicalité du poème théâtral. Rappelons tout d'abord que le poème théâtral dans les années 2000 désigne des relations inextricablement nouées entre écriture et scène, lesquelles ne les empêchent pas non plus de s'affirmer séparément, de manière indépendante. Cette situation s'inscrit dans le sillon des autonomies « complices » entre texte et scène que Alexandra Moreira da Silva a soulignées dans ses recherches sur le poème dramatique dans les années 1980 et 1990. Ainsi, plus les poèmes dramatiques démontrent de libertés formelles dans leurs écritures, plus ils offrent de potentialités scéniques inédites. Dans les années 2000, le lien entre émancipation de l'écriture et scène inédite s'accroît plus nettement dans le poème théâtral qui va en réalité jusqu'à placer l'écriture théâtrale et la mise en scène face à certaines de leurs impossibilités, en révélant à quel point ces dernières

¹ Maurice Blanchot, « René Char », in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 105-106.

sont relatives et fécondes. Si Alexandra Moreira da Silva souligne comment les poèmes dramatiques dès les années 1980 proposent une grande « liberté de la forme » et une « réinvention du dramatique¹ », le poème théâtral dans les années 2000 radicalise cette « liberté » et cette « réinvention », au point où le texte par exemple peut s'apparenter à une matière inouïe², illisible et partant, injouable.

Dans « Impossible e[s]t théâtral », Jean-François Louette souligne à quel point l'impossibilité est relative au théâtre :

Ce qui est théâtralement impossible à un instant donné ne l'est que parce qu'en rupture profonde avec un état du théâtre : avec l'état du techniquement faisable, ou de la difficulté maximale tolérable, ou du socialement recevable, ou du politiquement acceptable³.

Ce sont la relativité historique de l'impossible au théâtre et la multiplicité des facteurs fondant cet impossible qui permettent au metteur en scène Antoine Vitez de voir dans cette « énigme » même la qualité principale du texte de théâtre :

[II] n'aura de valeur pour nous qu'inattendu, et – proprement – injouable. L'œuvre dramatique est une énigme que le théâtre doit résoudre. Il y met parfois beaucoup de temps. Nul ne savait jouer Claudel au commencement, ni Tchekhov, mais c'est d'avoir à jouer l'impossible qui transforme la scène et le jeu de l'acteur ; ainsi le poète dramatique est-il à l'origine des changements formels du théâtre ; sa solitude, son inexpérience, son irresponsabilité même, nous sont précieuses. Qu'avons-nous à faire d'auteurs chevronnés prévoyant les effets d'éclairage et la pente des planchers ? Le poète ne sait rien, ne prévoit rien, c'est bien aux artistes de jouer. Alors, avec le temps, Claudel, que l'on croyait obscur, devient clair ; Tchekhov, que l'on jugeait languissant, apparaît vif et bref⁴.

Pour Vitez, l'œuvre dramatique en tant qu' « énigme » pose des défis fertiles à la scène et c'est « l'impossible » qui permet sur un temps plus ou moins long des transformations au théâtre, voire les « changements formels du théâtre ». C'est parce que « le poète ne sait rien, ne prévoit rien » que le théâtre ne cesse de se ré-imaginer, de se réinventer. Vitez place le poète du côté de la création fructueuse, qui ne prend pas la responsabilité d'une réalisation concrète aux paramètres précis, alors que « l'auteur chevronné » planifie tous les détails

¹ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 68.

² Ce caractère inouï rappelle « l'instauration d'un théâtre en recherche perpétuelle, qui ne se suffit jamais de lui-même et se réinvente sans relâche, sous la poussée fondatrice d'une pulsion toujours recommencée : la *pulsion rhapsodique*, à la fois fondatrice et inouïe ». (Céline Hersant et Catherine Naugrette, « Rhapsodie », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 185.) Ce sont les auteures qui soulignent.

³ Jean-François Louette, « Impossible e[s]t théâtral », in Bernadette Bost, Jean-François Louette, Bertrand Vibert (dir.), *Impossibles Théâtres XIX^e-XX^e siècles*, Chambéry, Éditions Comp'Act, 2005, p. 7.

⁴ Antoine Vitez, Extrait de l'éditorial de la revue *L'Art du théâtre*, n° 1, printemps 1985. Ce texte de 1985 concentre les enjeux soulevés par le poème théâtral dans les années 2000.

scéniques, des « effets d'éclairage » jusqu'à la « pente des planchers ». L'expérimentation vise à inclure dans la composition du texte de théâtre « les impératifs scéniques de sa représentation », comme le résume Bernard Dort : « La *pièce de théâtre* est un texte qui a intériorisé les lois de la scène¹ ». Paradoxalement, les « énigmes » évoquées par Vitez ont du sens, ce dernier finissant par surgir « claire[ment] » dans le jeu de l'acteur, ainsi que dans les façons de les porter à la scène, voire de recevoir ces œuvres. Le poème théâtral relève donc de ce texte « inattendu et – proprement – injouable » : la scène qu'il appelle est à imaginer singulièrement pour que puisse être « déjou[é] l'injouable² » qui se trouve logé dans l'écriture.

Par cette façon de nourrir l'écriture et la mise en scène d'impossibilités nombreuses, le poème théâtral montre non seulement comment le texte met la scène au défi, mais aussi comment la scène pose question à l'écriture théâtrale. C'est d'ailleurs sur ce point que Bernard Dort conclut son article « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance » :

C'est la représentation en tant que *jeu* entre des pratiques irréductibles l'une à l'autre et néanmoins conjuguées, en tant que *moment* où celles-ci s'affrontent et s'interrogent, en tant que *combat* mutuel dont le spectateur est, en fin de compte, le juge et l'enjeu, qu'il faut dès maintenant essayer de penser. Le texte, tous les textes y ont place. Ni la première, ni la dernière : la place de l'écrit et du permanent dans un événement concret et éphémère. Cette confrontation-là, du moins, n'est pas près de finir³.

La « confrontation » pointée par Bernard Dort tient aux liaisons, au « *jeu* » entre ces « pratiques irréductibles » que sont l'écriture et la mise en scène. Leurs irréductibilités ou leurs impossibilités sont exacerbées dans le poème théâtral, ce qui précise les complicités entre les autonomies textuelle et scénique. Texte et scène se posent dans le poème théâtral des défis réciproques, qui n'altèrent pas ni ne remettent en cause leurs autonomies respectives : si cet « affronte[ment] » est porteur de questions, elles sont tournées vers le spectateur selon Bernard Dort, et même elles sont adressées à cette instance double qui est à la fois « le juge et l'enjeu ».

Le poème théâtral dans les années 2000 se caractérise donc par une radicalité nette, même si elle demeure en mouvement. Dans les textes comme dans les mises en scène, elle se manifeste par une écriture présentée dans un processus incessant. De plus, la performativité du poème théâtral est fortement mise en valeur et l'impossibilité – toute relative soit-elle –

¹ Bernard Dort, *op. cit.*, p. 268. Bernard Dort mentionne alors le texte classique, avant d'élargir son raisonnement à la « pièce de théâtre ». C'est l'auteur qui souligne.

² Nous reprenons le titre du colloque international qui a eu lieu à Grenoble les 28 et 29 novembre 2013.

³ *Ibid.*, p. 274.

fonctionne comme un moteur, caractéristique des dynamiques traversant le poème théâtral, du devenir scénique des textes et du devenir « scriptible » des mises en scène. Comment saisir les défis réciproques que se posent texte et scène ? Quelles perspectives analytiques permettent-elles de rendre compte de ces poèmes théâtraux, dans l'hétérogénéité apparente de leurs matérialités et de leurs spécificités ?

2.2. Penser le poème théâtral en tant que dispositif

Pour aborder le poème théâtral, le concept de dispositif est pertinent à de nombreux égards, à condition toutefois que cette notion, présente « partout sur les différents terrains des sciences sociales¹ », soit précisée. En effet, ce terme est employé « pour parler de la quasi-totalité des activités humaines, et en particulier du spectacle vivant² », allant même jusqu'à souvent constituer un « mot-écran³ » qui dissimule plus ce qu'il désigne qu'il ne le précise. Le paradoxe est le suivant : « de plus en plus utilisée, [cette notion] appara[ît] en revanche rarement élucidée : comme si son caractère d'opérativité dispens[e] d'en penser la pertinence théorique⁴ ». Ainsi, l'opérativité apparente relativiserait les enjeux théoriques du dispositif, d'autant plus que c'est en vertu de cette même opérativité que le concept est si fréquemment employé. D'ailleurs, ce dernier paraît ne pas vraiment se prêter aux carcans que constituerait une définition, « tant [il] désigne d'abord une certaine plasticité de rapports qui ne valent que par leur capacité à évoluer et à produire de nouveaux modes de représentation⁵ ». Les nombreux usages du dispositif et sa labilité conceptuelle nourrissent donc plusieurs débats théoriques dans lesquels cette recherche souhaite s'inscrire, afin de préciser en quoi le dispositif peut aider à saisir le poème théâtral. Pour commencer, il apparaît nécessaire d'examiner ce qui s'apparente à un nouveau paradigme ainsi que les manières dont le dispositif éclaire la « forme-sens » théâtrale qui nous occupe.

2.2.1. Le dispositif, un paradigme en tension

Le succès critique que connaît le concept de dispositif depuis les années 1990 rappelle celui qu'a rencontré la « structure » dès les années 1960 : tous deux proposent « un modèle permettant de penser les modes d'organisation conscients ou inconscients de la vie sociale et de la production artistique⁶ ». Ces modèles diffèrent cependant sur certains points. Contrairement à la structure, si le dispositif « décrit bien un mode d'organisation, il porte en

¹ Jean-Samuel Beuscart et Ashveen Peerbaye, « Histoires de dispositifs », in *Terrains & Travaux : revue de sciences sociales*, Paris, ENS Cachan, 2006/ 2, n°11, p. 1.

² *Idem*.

³ Anyssa Kapelus, *Usages du dispositif au théâtre : fabrique et expérience d'un art contemporain*, thèse d'Études théâtrales dirigée par Joseph Danan, Paris III-Sorbonne nouvelle, 2012, p. 30.

⁴ Geneviève Jacquinet-Delaunay et Laurence Monnoyer (coord.), « Avant-propos », in *Hermès : « Le Dispositif entre usage et concept »*, Paris, CNRS Éditions, n°25, 1999, p. 9.

⁵ Arnaud Rykner, « Envoi : Note sur le dispositif », in *Corps obscènes : Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages* suivi de *Note sur le dispositif*, Paris, Orizons, 2015, p. 207.

⁶ Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif : Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008, 4^{ème} de couverture.

lui-même le principe de sa dissolution¹ ». C'est ce que soulignent des recherches sur le dispositif artistique menées depuis une quinzaine d'années par un groupe rassemblant notamment Marie-Thérèse Mathet, Stéphane Lojkine, Philippe Ortel et Arnaud Rykner. Ce groupe a été désigné par Bernard Vouilloux comme l'« École de Toulouse² », les chercheurs appartenant à cette période au même laboratoire toulousain LLA-CRÉATIS. Philippe Ortel nomme quant à lui cette démarche par l'expression « Critique des dispositifs ». Plusieurs ouvrages collectifs³ ont été publiés : tous traitent de cette question du dispositif, de façon plus ou moins sous-jacente.

Comme l'atteste ce principe constitutif d'auto-dissolution, le dispositif se distingue des approches structuralistes. Pour Arnaud Rykner, le dispositif provient même de

[...] la nécessité de sortir de certaines apories du structuralisme, et en particulier de la façon dont ce dernier, dans ses plus mauvais moments et sous l'emprise de certains de ses héritiers mineurs, a eu tendance à *tout transformer en texte*, tandis que la narratologie en dévoyait parfois l'apport en réduisant le texte lui-même à des figures⁴.

Philippe Ortel va dans le même sens en indiquant que « la crise du structuralisme, sensible dès le début des années 1980, ne marquait [...] pas la fin de la théorie littéraire, comme on l'a parfois cru : elle ne frappait qu'un modèle théorique, celui du Texte⁵ ». Ce modèle théorique « du Texte » ne permet pas de rendre compte d'objets composites, comme le livre illustré, les relations entre une œuvre picturale et ses commentaires ou encore le théâtre. C'est pourquoi Philippe Ortel propose avec le dispositif un « recadrage théorique capable de penser [c]es phénomènes d'organisation⁶ », de préciser ces objets hybrides :

Avec le préfixe « dis- », [la] notion dit bien cette unité dans la séparation caractéristique des objets composites, là où celles de structure et de système, dérivées de modèle linguistique, uniformisent les choses, en ramenant la diversité de leurs composantes à l'unité d'une sémiosphère homogène⁷.

¹ Philippe Ortel, « Introduction », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif, op. cit.*, p. 9.

² Bernard Vouilloux, « La critique des dispositifs », in *Critique*, Paris, Éditions de Minuit, mars 2007, 3, n°718, p. 152-168. Cet article a été repris sous le titre « Du dispositif » dans l'ouvrage collectif dirigé par Philippe Ortel et qui s'intitule *Discours, image, dispositif, op. cit.*

³ Voir notamment par ordre de publication : Mathet Marie-Thérèse (dir.), *Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001 ; Ortel Philippe (dir.), *La Littérature à l'ère de la photographie : Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002 ; Mathet Marie-Thérèse (dir.), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003 ; Mathet Marie-Thérèse (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006 ; Ortel Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif, op. cit.*

⁴ *Idem.* Nous soulignons.

⁵ Philippe Ortel, « Introduction », *op. cit.*, p. 6.

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*

Le dispositif permet donc de désigner l'« unité dans la séparation caractéristique » des objets mixtes. Autrement dit, il rassemble des éléments hétérogènes qui les composent mais sans les rabattre sur un modèle uniforme¹ en ce qu'il relèverait d'une « sémiosphère homogène ». Leurs hétérogénéités sont maintenues et considérées en tant que telles, tandis que la structure ou encore le système ramènent « la diversité de leurs composantes » à l'unité « homogène » du modèle linguistique du Texte par exemple.

L'hétérogénéité est non seulement constitutive du dispositif, mais elle s'y trouve aussi maintenue, puisque, selon Philippe Ortel, un dispositif est « une *structure* [qui] ouvre sur de la conjoncture, autrement dit sur un élément hétérogène à toute structuration² ». De cette préservation des hétérogénéités et de la valorisation des interactions découlent deux conséquences majeures. D'une part, la perception et, plus globalement, l'approche des œuvres que le dispositif induit prennent en compte une contextualisation certaine, comme le souligne Philippe Ortel :

[...] là où le structuralisme traite les œuvres comme des objets décontextualisés, une critique des dispositifs s'intéresse aux objets *actualisés par leur usage*. La question n'est plus seulement de savoir ce que « dit » un texte mais ce qu'il « fait » concrètement, de sorte que l'analyse poétique s'élargit en amont et en aval du message littéraire (...) ³.

Si les modalités de cet élargissement de l'analyse poétique seront ultérieurement abordées, il est à noter que la contextualisation des objets, leur « actualis[ation] » par l'usage, et donc les rôles de son « usager », sont déterminants dans la théorie du dispositif artistique. D'autre part, le dispositif permet de mettre au jour des dynamiques. En ce sens, il constitue « une réponse à certaines questions majeures que pose l'*épistémé* contemporaine, en ce qu'il est moins un contenu précis qu'une démarche et un processus⁴ ».

Soulignons enfin que ce concept, si représentatif d'un tournant épistémologique soit-il, renvoie paradoxalement à une spécificité idiomatique, ce qui ajoute au nombre des tensions qui le parcourent :

¹ Voir Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Le Seuil, 1990. De nombreux échos existent entre la pensée complexe et le dispositif, notamment dans cette manière de prendre en compte des composantes hétérogènes, sans les uniformiser et partant les simplifier.

² Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie : Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, p. 345.

³ Philippe Ortel, « Avant-propos », in Philippe Ortel (dir.), *op. cit.*, p. 6. Notons le parallèle avec Meschonnic et son attention portée à « ce que fait le poème ».

⁴ Arnaud Rykner, « Envoi : Note sur le dispositif », in *op. cit.*, p. 208. Nous renvoyons aussi à l'article « Dispositif » de l'ouvrage d'Arnaud Rykner, *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.

À la différence de la « structure » cependant, le dispositif apparaît comme une notion spécifiquement ancrée dans l'espace intellectuel français, tant il semble résister aux tentatives de traduction : les travaux en langue étrangère ou les traductions d'articles français choisissent la plupart du temps soit de reprendre le terme tel quel (« dispositif », « dispositifive »), soit de le rendre par un terme ad hoc, qui déplace alors son aura conceptuelle (« apparatus », « device », « arrangement », « socio-technical system », « setup », « mechanism », etc¹.)

« Ancr[é] dans l'espace intellectuel français », le dispositif s'apparente parfois à un concept intraduisible. Le plus souvent, il se colore de nuances qui tiennent non seulement à sa réception dans différentes cultures théoriques², mais aussi qui proviennent de son origine foucauldienne, voire de sa reprise par Giorgio Agamben dans son essai *Qu'est-ce qu'un dispositif?*.

Selon Michel Foucault, un dispositif « est le réseau qu'on établit entre [l]es éléments » d'« un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, orales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit³ ». La mise en réseau dynamique de composantes hétérogènes, et notamment l'alliance d'éléments verbaux et non-verbaux sont bien réactualisées dans le dispositif artistique théorisé par l'« École de Toulouse ». Toutefois, le dispositif foucauldien est un « agencement actualisant et intégrant des éléments en vue d'un objectif⁴ », ce que précise Michel Foucault :

[...] par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante...J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation des rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux⁵.

¹ Jean-Samuel Beuscart et Ashveen Peerbaye, « Histoire de dispositifs », art. cit. , p. 3, note de bas de page 3.

² Voir par exemple Suzanne Leblanc, « Dispositifs sans appareil », in Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et Intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 139-150 : « C'est ainsi dans un entendement anglophone que le groupe [de recherches du CRI] a utilisé la notion de dispositif. [...] Si en effet nous étions à la recherche d'un appareil, nos dispositifs devaient tout à la fois en être exempts et en favoriser la perception. Il n'est pas anodin que nous nous soyons souvent référés au travail artistique ainsi qu'à la notion de dispositif qui y a cours. »

³ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et Écrits*, T.II., Paris, Gallimard, 1977, p. 299.

⁴ Bernard Vouilloux, « Du dispositif », in Philippe Ortel (dir.), *op. cit.* , p. 24.

⁵ Michel Foucault, *idem*. Retenons la définition de l'institution que donne Foucault : « c'est tout comportement plus ou moins contraint, appris. Tout ce qui dans une société fonctionne comme système de contrainte, sans être un énoncé, bref, tout le social non-discursif, c'est l'institution. » (*Ibid.*, p. 300).

L'objectif du dispositif et sa « fonction stratégique dominante » l'inscrivent dans un nœud de relations de pouvoir, qui rejoignent en partie des « bornes de savoir ». Ce sont d'ailleurs les dimensions de stratégie et de domination qu'exacerbe le philosophe italien Giorgio Agamben, en fondant sa réflexion sur la définition foucauldienne :

[...] j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants¹.

Cette violence contraignante imposée par le dispositif est protéiforme et générale, comme le souligne Giorgio Agamben en retenant des dictionnaires de langue française trois significations du dispositif, à savoir les acceptions juridique, technologique et militaire². Aussi le dispositif va-t-il jusqu'à forcer la subjectivation :

Le terme dispositif nomme ce en quoi et ce par quoi se réalise une pure activité de gouvernement sans le moindre fondement dans l'être. C'est pourquoi les dispositifs doivent toujours impliquer un processus de subjectivation. Ils doivent produire leur sujet³.

Giorgio Agamben généralise le dispositif, en forçant notamment sa violence contraignante par rapport au « jeu » avancé par Michel Foucault, qui introduisait alors une souplesse. Dans le même temps, Giorgio Agamben restreint dans une certaine mesure le dispositif à la politique⁴.

Dans les pratiques artistiques en général, et dans celles qui nous intéressent en particulier, le dispositif ne répond pas à un objectif précis, ce qui constitue une différence remarquable. Des relations de pouvoir et des « types de savoir » peuvent parcourir le dispositif artistique. Si une « fonction stratégique dominante » se développe en son sein, elle sera fortement mise à mal par l'ouverture du dispositif artistique sur du tiers, sur de la « conjoncture », ainsi que par le « principe de sa dissolution⁵ » qui le constitue.

Le dispositif est donc un paradigme en tension en soi, dans la mesure où la structuration qu'il désigne est labile et peut tout à fait se désagréger, s'effondrer. De plus, ses

¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque de poche », 2014, p. 31. Il termine la liste non-exhaustive des dispositifs cités par le langage, qui est « peut-être le plus ancien dispositif ». (*Idem*).

² *Ibid.*, p. 19-20.

³ *Ibid.*, p. 26-27.

⁴ Voir *ibid.*, p. 50 : « Ce problème [de la profanation des dispositifs] (c'est-à-dire de la restitution à l'usage commun de ce qui a été saisi et séparé en eux) ne sera jamais posé correctement tant que ceux qui s'en empareront ne seront pas capables d'intervenir aussi bien sur les processus de subjectivation que sur les dispositifs pour amener à la lumière cet Ingouvernable qui est tout à la fois le point d'origine et le point de fuite de toute politique ».

⁵ Philippe Ortel, « Introduction », *op. cit.*, p. 9.

capacités et ses potentialités sont en tension parce que le réseau d'éléments hétérogènes qu'il constitue tend vers un objectif précis pour Foucault, objectif qui va jusqu'à une domination stratégique, contraignante et violente pour Agamben, alors que son approche dans le domaine artistique souligne à quel point il ne répond pas à des objectifs, mais combien il dépend du tiers qui le traverse.

Précisons plus avant comment le théâtre, en tant que pratique artistique, recourt au dispositif, en gardant toujours à l'esprit que ce concept peut permettre de saisir le poème théâtral.

2.2.2. Complexité du dispositif au théâtre

Si le terme « dispositif » est très souvent employé dans des textes théoriques et des discours de créateurs de théâtre, c'est parce que le théâtre donne une visibilité certaine aux traits constitutifs du dispositif. Selon Bernard Vouilloux, le modèle théâtral valorise en effet l'agencement et la technique, au risque même que « la technique [passe pour être] la seule *force* qui mette en mouvement la *forme* de l'agencement¹ ». Plus encore, le théâtre comme dispositif permet de combiner les dimensions technique, pragmatique et symbolique², comme l'explique Philippe Ortel. Analyser la diversité des emplois du dispositif au théâtre revient à considérer les façons dont ces dimensions jouent ensemble – ou au contraire ne travaillent pas de façon imbriquée. Selon Arnaud Rykner, une telle analyse donne à la création « des armes pour comprendre le mouvement qui la porte, sinon pour maîtriser son devenir immédiat³ ».

Le degré de complexité, c'est-à-dire d'imbrication des trois dimensions, et ce à différents niveaux, est donc important. Il indique quelles perspectives le dispositif ouvre au théâtre, si tant est que l'on considère la complexité dans le sens d'Edgar Morin :

La complexité ne saurait être quelque chose qui se définirait de façon simple et prendrait la place de la simplicité. *La complexité est un mot problème et non un mot solution.* [...] Il ne s'agira pas de reprendre l'ambition de la pensée simple qui était de contrôler et de maîtriser le réel. Il s'agit de s'exercer à une pensée capable de traiter avec le réel, de dialoguer avec lui, de négocier avec lui⁴.

¹ Bernard Vouilloux, « Du dispositif », in Philippe Ortel (dir.), *op. cit.*, p. 22. C'est l'auteur qui souligne.

² Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », in Philippe Ortel (dir.), *op. cit.*, p. 39.

³ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cit., p. 91.

⁴ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, *op. cit.*, p. 10.

La complexité qui est avant tout problématique pousse donc à une « négocia[tion] », à un « dialogue » ouvert avec le réel – échange dont le théâtre a l’habitude dans ses pratiques. Dans quelle mesure le dispositif permet-il de rendre compte de la complexité du théâtre, et au théâtre ?

Le dispositif a été mobilisé au théâtre à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle pour signaler d’abord des aspects strictement techniques du bâtiment théâtral, puis ceux de l’organisation scénique, avant de caractériser certaines relations entre salle et scène. En « ne postulant pas *un* mais *des* usages du dispositif¹ », Anyssa Kapelusz montre comment le dispositif est une notion évolutive dont les caractéristiques techniques sont liées à des dimensions pragmatiques, dans la mesure où le dispositif pousse à considérer des « enjeux interrelationnels² ». Il est ouvert à un certain usage et présente des finalités concrètes et pratiques³ au théâtre.

Toutefois, la dimension symbolique du dispositif est souvent peu soulignée, quand elle ne l’est pas du tout. Au théâtre, le niveau symbolique est en fait ressenti plus nettement sitôt qu’il y a rupture(s), c’est-à-dire lorsque le dispositif met tellement en tension des éléments qu’il provoque une dissension perceptive. Une telle discontinuité dans la perception pousse alors à réfléchir aux aspects symboliques imbriqués. Ainsi par exemple, dans un article que Yannick Butel consacre au dispositif dans la mise en scène *Papperlapapp* de Christophe Marthaler, il précise comment le caractère pragmatique s’y trouve articulé aux dimensions symboliques et conclut son analyse en des termes qui soulignent l’importance du dissensus :

La complexité que l’on prête au dispositif tient donc à la co-présence d’un horizon d’attente (sujet) et d’une oeuvre autonome (objet). Cette configuration qui favorise l’émergence d’une discontinuité reposant sur une rupture sémantique entre les pôles [...] vaut ainsi à l’oeuvre d’être perçue comme le lieu d’un désordre et d’un chaos⁴.

¹ Anyssa Kapelusz, *op. cit.*, p. 19.

² *Idem.*

³ Joseph Danan, « Témoins d’une présence », in Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette & Georges Banu (dir.), « Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre », *Études théâtrales*, n°51-52, 2011. Cette dimension technique et la proximité qu’entretient le dispositif avec l’installation en arts visuels expliquent pourquoi Joseph Danan voit dans le dispositif cette armature physique (« installation ») structurante assurant le croisement de médiums et instaurant une nouvelle expérience spectatrice.

⁴ Yannick Butel, « Papperlapapp de Christophe Marthaler, un dispositif pour les papilles », in Yannick Butel et Louis Dieuzayde (dir.), *Incertains regards, Cahiers dramaturgiques, n°1: Écriture contemporaine et dispositif: de la plasticité de l’écriture des textes au devenir de la scène*, Marseille, Presses de l’université de Provence, avril 2011, p. 107. Et de préciser dans la note 27 : « En l’occurrence, l’art n’est donc pas réductible à un espace de connaissance organisée, mais plutôt à un chaos qui exige de la pensée qu’elle s’efforce de penser. Chez Deleuze, il s’agit de penser le désordre, y compris celui qui peut innover l’art. »

Si cet exemple montre à quel point le symbolique est perçu grâce à la « rupture », la discontinuité n'en est pas du tout la seule garante : elle tend juste à être stigmatisée comme étant une des marques les plus évidentes. Dans le numéro consacré par *Incertains Regards* aux relations entre écriture contemporaine et dispositif, Yannick Butel valorise d'ailleurs la dimension symbolique du dispositif en indiquant qu'il désigne de façon contemporaine « une configuration nouvelle où les processus de sémantisation sont parfois inattendus et nécessairement complexes¹ ». Si inattendu et complexe peuvent être liés dans le dispositif, ce surgissement parfois surprenant n'est pas la seule modalité du symbolique.

La prise en compte du symbolique dans le dispositif est absolument nécessaire pour Arnaud Rykner, d'autant qu'elle garantit la complétude du dispositif. Il le souligne en ces termes dans son article intitulé « Du dispositif et de son usage au théâtre² » :

À ces deux composantes (organisation d'un espace et mise en place d'interactions entre le public et le spectacle, sinon au sein du public), le dispositif pour être complet, en ajoute une troisième qui ne relève ni de la scénographie ni de la réception, mais du discours, c'est-à-dire de l'agencement différentiel de valeurs³.

L'« agencement différentiel de valeurs », autrement dit le symbolique, appartient au discours : « le texte théâtral facilite en effet l'expansion symbolique du dispositif », « que ce texte soit lu, joué ou qu'il nourrisse simplement la représentation⁴ ». Le symbolique se limite-t-il alors au discours défini comme texte ? En quoi toutes les autres formes extralinguagères qui peuvent se développer en scène créent-elles un « discours, c'est-à-dire de l'agencement différentiel de valeurs » ?

De plus, le dispositif se situe à différentes échelles : outre sa complexité constitutive, il peut présenter une complexité inclusive, ce qui est particulièrement pertinent pour le théâtre, comme l'explique Arnaud Rykner :

[...] au dispositif imagé – externe et comme exposé – il faudrait ajouter le dispositif imageant – interne, c'est-à-dire travaillant la représentation de l'intérieur, quitte à en contredire, justement, les principes discursifs et théoriques : autrement dit, le dispositif n'est pas seulement un élément d'histoire du théâtre ; il est aussi un niveau d'élaboration du sens, perceptible dans un grand nombre d'œuvres du passé, et donc aussi un instrument d'analyse de ces œuvres⁵.

¹ Yannick Butel et Louis Dieuzayde (dir.), *Incertains regards*, *op. cit.*.

² Arnaud Rykner, art. cit., p. 91-103.

³ *Ibid.*, p. 97.

⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

Ce dédoublement et ces contradictions possibles entre « dispositif imagé » et « dispositif imageant » rendent compte du potentiel herméneutique du dispositif, ainsi que de la complexité inextricable dans laquelle le dispositif peut être utilisé. Proposant une variation sur le titre « *Le Dispositif entre usage et concept*¹ », Philippe Ortel synthétise les trois niveaux d'opérativité du dispositif qui se greffent aux dimensions technique, pragmatique et symbolique qui en sont constitutives :

Il faudrait donc écrire : « entre usage, *image* et concept », puisque [le dispositif] se réfléchit finalement trois fois sous nos yeux : une première fois, de manière fantomatique et intermittente, à travers son utilisation ; une seconde fois dans l'espace de la représentation offert par les médias d'une part, les œuvres littéraires et artistiques d'autre part ; une troisième fois enfin à travers la réflexion critique des théoriciens².

L'utilisation, la représentation – qu'elle soit médiatique ou artistique – et la réflexion critique, voire théorique sont trois moments et trois niveaux qui sont distingués par l'analyse de Philippe Ortel mais qui sont en fait imbriqués entre eux et ce, de façon dynamique.

Qu'il vise ou non un objectif précis, qu'il soit coloré par les aires culturelles, par les pratiques scientifiques et artistiques qui le sollicitent, toujours le dispositif demeure un paradigme en tension. Il l'est par ce contexte, mais aussi de façon intrinsèque, puisqu'il porte en lui « le principe de sa dissolution³ ». Cette tension garantit en fait sa complexité, laquelle est selon Edgar Morin « animée par une tension permanente entre l'aspiration à un savoir non parcellaire, non cloisonné, non réducteur, et la reconnaissance de l'inachèvement et de l'incomplétude de toute connaissance⁴ ». Le dispositif est un paradigme singulier, du fait de sa labilité, de son caractère protéiforme, de ses différentes manifestations et des niveaux qui le composent. Pour toutes ces raisons, ce paradigme permet d'aborder le « poème théâtral » en valorisant les interactions entre les niveaux technique, pragmatique et symbolique de cet objet, ainsi que les contradictions entre les dispositifs imagé et imageant qui y sont à l'œuvre. Comment cependant définir plus précisément ces niveaux et les différences entre ces niveaux ? Dans le cas du théâtre à partir duquel nous pensons le poème théâtral, il serait très restrictif – et potentiellement appauvrissant pour l'analyse – de présupposer que le niveau technique relève de l'espace théâtral, le niveau pragmatique de la réception des spectateurs et le niveau symbolique du discours. La « critique des dispositifs » se garde bien

¹ Geneviève Jacquinot-Delaunay et Laurence Monnoyer (coord.), *Hermès : « Le Dispositif entre usage et concept »*, op. cit..

² Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif*, op. cit. , p. 39.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ Edgar Morin, op. cit. , p. 11-12.

d'une telle approche segmentée. À ce stade de notre conceptualisation, l'appareil développé par Jean-Louis Déotte et certaines notions intermédiaires peuvent constituer des pierres de touche pour préciser les niveaux du dispositif artistique.

2.2.3. Le dispositif artistique préféré à l'appareil

Les précisions qui suivent, si elles défendent la préférence accordée au dispositif et permettent de justifier plus encore le choix de ce dernier, souhaitent souligner les points pertinents sur lesquels dispositif et appareil se complètent, se répondent, voire coïncident l'un avec l'autre. C'est dans ce sens que l'appareil constitue une pierre de touche intéressante pour le dispositif. Certes, l'appareil renvoie sémantiquement, en langue française, à une certaine technicité, quand il ne s'y réduit pas. Mais la théorisation que Jean-Louis Déotte a élaborée de cette notion en commençant par travailler sur « l'appareil perspectiviste ¹ » dépasse nettement cette caractéristique technique. Toutefois précisons d'emblée que ni le théâtre ni la poésie ne sont au compte des nombreux appareils analysés par Jean-Louis Déotte parmi lesquels figurent des appareils projectifs comme la perspective, la *camera obscura*, le musée, la photographie, le cinéma, la vidéo ou encore la cure analytique, ainsi que des appareils non-projectifs « soumis à la norme de l'incarnation et des appareils plus archaïques, car soumis à la norme du marquage sur le corps et la Terre² ».

En premier lieu, l'appareil indique qu'il n'y a pas d'expérience sans surface d'inscription, de même qu'« il n'y a pas de connaissance sans support permettant la configuration de la pensée », car « la pensée pour devenir connaissance a besoin d'un support d'inscription extérieur, qui, dans un second temps, sera internalisé³ ». Aussi, l'appareil désigne les relations nouées entre une expérience esthétique et les supports concrets qui la fondent, la suscitent, voire la favorisent. En ce sens, l'appareil est « un certain rapport – technique – que le corps entretient avec la loi, selon des régimes spécifiques, et

¹ Voir Jean-Louis Déotte, *L'Époque de l'appareil perspectif: Brunelleschi, Machiavel, Descartes*, Paris, L'Harmattan, 2001. Voir aussi Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, Paris, Lignes-Léo Scheer, 2004 et Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007.

² Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière*, op. cit., p. 17.

³ *Ibid.*, p. 16.

non [u]n simple prolongement d'une fonction corporelle hors du corps lui-même¹ ». Cette définition renvoie donc aux dimensions technique et pragmatique du dispositif, sans compter que les « régimes spécifiques » régissent les liens entre le corps et la loi peuvent aussi désigner des aspects symboliques. En outre, l'appareil a, selon Jean-Louis Déotte, la capacité de « faire époque, c'est-à-dire de créer une rupture esthétique² ». Dans cette action, la dimension symbolique est largement explicitée puisque la « rupture esthétique » passe par « un agencement différentiel de valeurs », pour reprendre la formule d'Arnaud Rykner. Cependant, cette rupture paraît dans une temporalité différée et à travers un faisceau esthétique, qui ne se réduit pas à une œuvre précise :

L'appareil ne saurait être représenté par une œuvre, si importante soit-elle. Compte tenu qu'il détermine le mode de la mémoire, de l'archivage de l'époque, l'appareil demeure invisible en tant que tel, sans témoin. Seuls les modes de temporalité qu'il fait surgir dans les œuvres subséquentes qu'il inspire permettent d'en retracer les qualités esthétiques, *en après-coup*³.

L'œuvre d'art ne peut donc pas représenter directement un appareil, elle n'en est qu'un témoin *a posteriori* grâce aux éclairages apportés par certaines temporalités. L'appareil est ainsi un « mode de mémoire » d'une époque et plus précisément de ce qui fait époque.

Au contraire, le dispositif n'implique pas forcément de rupture esthétique de cette ampleur qui soit ainsi mise en évidence de façon indirecte et différée. D'ailleurs, l'inscription temporelle du dispositif est en partie fluctuante comme le souligne Philippe Ortel : « chaque époque produit ses dispositifs propres. Les objets que la notion implique sont datés, même si elle-même peine à s'historiciser⁴ ». À la différence de l'appareil qui caractérise un niveau d'analyse large et distingue des époques esthétiques majeures, le dispositif se déploie à toutes les échelles, de façon imbriquée et inclusive et sans forcément marquer de tournant à un macro-niveau. Pour Jean-Louis Déotte, c'est un des points majeurs qui opposent appareil et dispositif – sachant qu'il présente ce dernier d'une façon foucauldienne biaisée selon nous, c'est-à-dire en soulignant surtout l'association récurrente de

¹ Jean-Louis Déotte, cité par Marion Froger dans l'introduction de Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, *op. cit.*, p. 6, note de bas de page n°8.

² Au sens d'*aisthesis* précise Jean-Louis Déotte, c'est-à-dire en grec ce qu'« on éprouve ». L'« appareil » rappelle alors l'*apparatus* – qui a donné « appareil ». Voir Jean-Louis Déotte, *L'Époque des appareils*, *op. cit.*, p. 99-100.

³ Sophie Kérouack, « Appareil », Repérage sur le site du Centre de Recherches Intermédiales, [En ligne], http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/surg_concept_desc.asp?type=3&id=11823&concept_id=39, (lien consulté le 6/03/2015).

⁴ Philippe Ortel, « Avant-propos », in Philippe Ortel (dir.), *op. cit.*, p. 8.

« deux séries hétérogènes, celle du savoir et celle du pouvoir¹ ». Jean-Louis Déotte le précise :

[...] ce qui distingue dispositif et appareil, c'est que seul le second invente/trouve une temporalité, dès lors l'analyse de la temporalité sera elle aussi soumise à la condition des appareils².

Les relations entretenues par le dispositif à « l'époque » dans laquelle il se développe et à l'historicisation, si elles ne sont pas évidentes et majeures, feront en tout cas l'objet d'analyses ultérieures, en mentionnant cette opposition formulée par Jean-Louis Déotte, mais aussi en posant la question de l'historicité double qui est au cœur de l'action du poème selon les travaux de Meschonnic précédemment évoqués.

Un autre point de distinction entre appareil et dispositif est crucial. Contrairement à l'appareil, une œuvre d'art peut présenter un dispositif, et même une stratification de dispositifs, sans qu'ils ne soient donnés d'emblée à tous ceux qui en font l'expérience : « il faut le[s] dévoiler et c'est en le[s] montrant à l'œuvre qu'on révèle la complexité des situations³ ». Ce dévoilement se joue entre les dimensions qui interagissent au sein du dispositif et il est permis par les circulations qu'il favorise en lui-même et qu'il entretient avec ce qui lui est extérieur. En ce sens, il dépend complètement d'instances qui lui sont étrangères, à savoir le spectateur qui rencontrera le dispositif et évoluera en son sein et le réel qui le traversera. Arnaud Rykner clarifie ainsi les interactions de ces trois caractéristiques dans le dispositif artistique :

[ce dernier] les fait coexister ; loin de se contenter de les juxtaposer, il les fait s'entrechoquer pour créer un nouvel espace de visibilité et d'écoute [...], il vise à les articuler en un *processus* continu et ouvert, et non en un *système* cohérent mais fermé⁴.

Le dispositif artistique accentue donc la dynamique des processus, ce qui permet de saisir leurs évolutions et les circulations qu'ils induisent sans les figer. Soulignons que l'ouverture du processus est valorisée, alors que le système (ou la structure) présente une cohérence « fermé[e] ». Enfin, le dispositif artistique témoigne toujours d'une ouverture active à du tiers⁵. Pour Arnaud Rykner, cette dernière offrirait même une clé de compréhension

¹ Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, op. cit. , p. 17.

² *Ibid.*, p. 20.

³ Philippe Ortel, op. cit. , p. 10.

⁴ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cit. , p. 100.

⁵ Nous précisons ultérieurement ce que nous désignons par cette dénomination.

importante pour saisir les changements du théâtre et plus particulièrement la crise du drame moderne à partir du « carrefour naturalo-symboliste¹ » :

On peut même se demander dans quelle mesure ce n'est pas l'ensemble de ce que Peter Szondi appelle le drame moderne qui serait en fait rebelle à l'instabilité inhérente au dispositif. Si le drame raconte toujours l'apprentissage — ou l'échec — d'une maîtrise (sur soi, sur les autres, sur le monde), le dispositif introduit une multitude de paramètres sur lesquels les personnages n'ont, par nature, pas de prise ; il ouvre des espaces de fuite, de perte, qui déstabilisent la structure proprement dramatique. Du coup, l'on peut sans doute affirmer que c'est grâce aux enjeux de plus en plus prégnants du dispositif que le drame est entré dans la longue crise qui a abouti à ce qu'Hans-Thies Lehmann a nommé, finalement faute de mieux, le « post-dramatique »².

Ces espaces « de fuite, de perte » qui sont créés et démultipliés par le « dispositif artistique » « déstabilisent la structure proprement dramatique » et relèvent en ce sens de certaines dynamiques « postdramatiques » – l'expression étant pointée dans ses limites, mais n'étant pas complètement discréditée. L'appareil permet donc de saisir l'articulation processuelle de ses dimensions et de celles qui constituent le dispositif. L'ouverture active sur du tiers n'obéit pas aux mêmes logiques dans l'appareil et dans le dispositif. Cette ouverture est rétrospective pour l'appareil puisqu'il signe une rupture esthétique qui est seulement perceptible « *après-coup*³ ». Dans le dispositif, l'ouverture est processuelle et dépend non seulement du parcours de chacun au sein de l'œuvre, mais aussi des impondérables, des contingences qui traverseront le dispositif. La rétrospection ne garantit aucune valeur esthétique ajoutée. Pour toutes ces raisons, le poème théâtral sera pensé comme un dispositif, et non théorisé en tant qu'appareil.

2.2.4. Dispositif théâtral et intermédialité

L'intermédialité permet d'affiner l'analyse des interactions qui se jouent au cœur du dispositif théorisé par l'« École de Toulouse », et partant au cœur du poème théâtral. Si un ouvrage collectif sur les relations entre appareil et intermédialité⁴ a paru en 2007, quelques

¹ L'expression de Jean-Pierre Sarrazac désigne la fin du XIX^e siècle, moment où la crise du drame a commencé.

² Arnaud Rykner, « Envoi : Note sur le dispositif », in *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages* suivi de *Note sur le dispositif*, op. cit., p. 227.

³ Sophie Kérouack, art. cit..

⁴ Voir Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, op. cit. .

rare colloques¹ ont fait jouer ensemble les notions de dispositif et d'intermédialité, ce qui peut être expliqué par deux raisons.

D'une part, le dispositif est foncièrement lié à la première époque de l'intermédialité – des années 1990 jusqu'au milieu des années 2000 –, au point de n'être pas distingué de l'approche intermédiaire. En ce sens, il constitue un cadre plus ou moins fixe, préexistant à toute médiation. Il participe à ce titre d'une conception intermédiaire qui définit les médias comme des entités délimitées, et facilement identifiables. De plus, le concept de dispositif « a été largement repris par les spécialistes du cinéma des premiers temps, [il] comporte désormais une connotation cinématographique² ». C'est pourquoi Jean-Marc Larrue accorde sa préférence à la notion d'appareil et non au concept de dispositif dans un article³ qu'il consacre aux relations entre intermédialité et théâtre.

D'autre part, compte tenu de ces traits définitoires précédemment mentionnés, le dispositif ne paraît pas être un concept opérant pour l'intermédialité postmédiatique, qui ne se concentre pas sur le média, mais plutôt sur la médiation⁴. La médiation est toujours première, elle se réalise dans la dynamique intermédiaire et y développe des modalités qui lui sont spécifiques. Selon les présupposés théoriques et les objets analysés par les intermédialistes, le dispositif est soit omniprésent et évident, soit inopérant et inutile.

Toutefois, la définition que donne l'« École de Toulouse » du dispositif théâtral nous paraît échapper à ces écueils, dans la mesure où le dispositif ne valorise pas les médias préexistants au détriment des médiations premières. Ce dispositif intermédiaire permettrait d'analyser écriture et scène théâtrales dans leurs tensions, ainsi que dans leurs débordements respectifs et réciproques. Freda Chapple et Chiel Kattenbelt soulignent en ces termes la capacité transformatrice de l'intermédialité :

¹ Il s'agit notamment de la journée d'étude du 6 décembre 2013 à l'Université Bordeaux-Montaigne, intitulée « Intermédialité(s) : les dispositifs énonciatifs dans le contexte numérique » et du colloque « Création, Intermédialité, Dispositif » organisé par le laboratoire LLA-CREATIS de l'Université de Toulouse-Le Mirail qui s'est tenu du 12 au 14 février 2014 sous la direction de Philippe Ortel. Précisons que dans l'ouvrage *Discours, Image, Dispositif* dirigé par Philippe Ortel, ce dernier ne mentionne pas l'intermédialité, mais annonce : « D'orientation plus poéticienne, le livre qu'on va lire ici prolonge cette réflexion "intermédiaire" en réfléchissant sur la notion de dispositif » (*ibid.*, p. 5). L'adjectif intermédiaire renvoie bien aux dimensions intermédiaires qui vont être évoquées.

² Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », art. cit., p. 181.

³ Voir Jean-Marc Larrue, *ibid.*

⁴ Nous renvoyons à la formule synthétique d'Alexander R. Galloway qui sous-tend *The Interface Effect*, « an interface is not a thing ; an interface is an effect [...] not media, but mediation ». (Alexander R. Galloway, *The Interface Effect*, *op. cit.*, p. 36.). « Une interface n'est pas un objet, une interface est un effet [...] pas de média, juste de la médiation ». (Nous traduisons).

Our thesis is that the intermedial is a space where the boundaries soften – and we are in-between and within a mixing of spaces, media and realities. Thus, intermediality becomes a process of transformation of thoughts and processes where something different is formed through performance¹.

Ce « nous », qui définit l'intermédialité en tant qu'espace aux limites atténuées, n'est pas seulement celui des chercheurs, mais il désigne aussi l'« usager » du média, qu'il soit lecteur, acteur ou spectateur dans le cas particulier du théâtre. Il dépend du milieu où le théâtre se réalise, à savoir de cet espace-temps « différent [qui] est formé à travers la performance ». Dès lors, cette situation dynamique du « nous », qui est à la fois « entre et à l'intérieur d'un mélange d'espaces, de médias et de réalités² » et dont les rapports avec les médias sont « sans cesse à redéfinir », cette position donc déplace l'attention portée au média vers les médiations qui se produisent entre l'utilisateur et son contexte intermédial. C'est notamment ce qu'a analysé Samuel Weber dans *Theatricality as Medium*, en se concentrant sur le statut d'entre-deux du média, qui « indicates that it can never be construed as self-contained or self-regulating³ ». Le dispositif théâtral est en ce sens relationnel et contextuel, il dépend d'utilisateurs particuliers et d'une configuration précise.

Enfin, cette notion de dispositif intermédial permet de rejoindre certains travaux menés sur la poésie au long du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle. En retraçant le transfert du phénomène plastique duchampien de *ready-made* à la création poétique, Gaëlle Théval montre par exemple dans *Poésies ready-made aux XX^e et XXI^e siècles*⁴ comment

[l]e poème ready-made met à l'épreuve les outils avec lesquels nous avons coutume d'envisager le fait poétique, particulièrement [...] [par] la mise en branle de dimensions d'ordinaire reléguées au second plan comme non signifiantes, dont le médium constitue l'exemple le plus frappant. Il invite ainsi à envisager le poème moins comme « texte » que comme « dispositif »⁵.

Cet exemple recourt au concept de dispositif pour préciser une attention aux composantes matérielles et une orientation pragmatique que la notion de « texte » ne comporte pas. De

¹ Freda Chapple et Chiel Kattebelt, « Key issues in Intermediality in Theatre and Performance », in Freda Chapple and Chiel Kattebelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, p. 12 : « Notre thèse est que l'intermédial est un espace où les frontières s'estompent – et nous nous situons entre et à l'intérieur d'un mélange d'espaces, de médias et de réalités. Ainsi l'intermédialité devient un processus de transformation de pensées et de processus où quelque chose de différent est formé à travers la performance ». (Nous traduisons). Nous soulignons.

² Freda Chapple and Chiel Kattebelt, *idem*.

³ Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press, 2004, p. 43. « [le statut d'entre-deux du média] indique qu'il ne peut jamais être analysé comme indépendant ni comme s'autoréglant ». (Nous traduisons).

⁴ Gaëlle Théval, *Poésies ready-made aux XX^e et XXI^e siècles*, thèse de Littérature française dirigée par Anne-Marie Christin, Université Paris VIII, 2011.

⁵ *Ibid.*, p. 2.

même, dans *Nos dispositifs poétiques*, Christophe Hanna analyse des « objets verbaux non identifiés (O.V.N.I.)¹ » afin de caractériser et d'historiciser des pratiques poétiques « dispositales² ». Il rappelle la définition des « O.V.N.I. » donnée par Pierre Alféri et Olivier Cadiot :

On peut les appeler Objets, parce qu'ils sont manufacturés [...] Plutôt que des créations, ces Objets sont des captures. On les reconnaît à un choc. Si l'on s'y arrête, on pourrait croire que l'on a affaire au réel – singularité kidnappée, mouvement gelé, métal fondu répandu durci. Formes-contenus fragiles incommodes³.

Dans ces « formes-contenus », le caractère poétique tient donc moins aux énoncés qu'aux agencements qui les constituent. Ces « objets » – le terme renvoie à leur concrétude – sont en effet « manufacturés » ; ils portent les traces de leur fabrication et c'est pourquoi ils relèvent plus de « captures » que de « créations ». Ce « choc » qui les distingue et permet de les reconnaître les rapproche ainsi du « réel » dans les perceptions qu'ils induisent. Ces perceptions sont mouvantes et rapides, comme le montre l'enchaînement adjectival paratactique de l'expression : « métal fondu répandu durci⁴ ». L'expérience de leur poéticité est indéniable selon Christophe Hanna et elle souligne :

[...] qu'une œuvre littéraire peut très bien être perçue, comprise, *expérimentée* comme telle sans pour autant pouvoir être *interprétée* comme telle, et sans d'ailleurs que cette distorsion soit nécessairement valorisée en soi⁵.

L'écart entre d'une part la perception, l'expérience poétiques et d'autre part l'interprétation de la poésie montre qu'un modèle herméneutique n'est ni nécessaire ni suffisant pour assurer une expérience poétique. C'est pourquoi, afin d'appréhender ces « O.V.N.I. », Christophe Hanna recourt au concept de dispositif poétique. Il définit ce dernier par une hétérogénéité interactionnelle, par une contextualité et par une opérativité. En ce sens, il permet de « désamorcer l'*autonomie* et l'*autotélie* présumées du texte poétique⁶ » – que Meschonnic critique et bat en brèche à sa manière. Aussi, le dispositif poétique permet une approche située, dynamique et pragmatique, capable de percevoir la poésie hors d'une tradition esthétique empreinte d'essentialisme. Remarquons d'ailleurs que l'adjectif possessif « nos » présent dans le titre de l'essai de Christophe Hanna souligne à quel point le dispositif en tant que pratique postule nécessairement un « usager ». Cela

¹ Pierre Alféri et Olivier Cadiot (dir.), *Revue de littérature générale* n°1 : « La mécanique lyrique », P.O.L., Paris, 1995, p. 5. Le terme OVNI a été créé à propos de certains écrits poétiques.

² Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, *op. cit.*, p. 124.

³ Pierre Alféri et Olivier Cadiot (dir.), *idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ Christophe Hanna, *ibid.*, p. 5.

⁶ Préface de Jean-Pierre Cometti, in Christophe Hanna, *ibid.*, p. I.

renvoie bien à la définition de l'intermédialité énoncée par Freda Chapple et Chiel Kattenbelt¹. De plus, le dispositif pousse à prêter une attention toute particulière aux matérialités qui composent ces « O.V.N.I », ainsi qu'aux circulations qui s'effectuent avec l'extérieur de ces œuvres. Autant d'éléments qui rapprochent très nettement le dispositif poétique du dispositif théâtral intermédial précédemment présenté.

Que l'on considère les études intermédiales portant sur le théâtre et qui ne mobilisent pas forcément le concept de dispositif, ou bien que l'on envisage les pratiques poétiques pensées par le dispositif sans s'inscrire explicitement dans l'intermédialité, on remarque que leurs postulats convergent. Matérialités, milieux et médiations sont centraux : ces dimensions intermédiales permettent de préciser le dispositif théâtral, en ce qu'elles recoupent en partie ses dimensions techniques, pragmatiques et symboliques. De plus, elles peuvent rendre compte des interactions entre ces trois dimensions, de leurs irréductibles hétérogénéités et des effets qu'elles sont susceptibles de produire selon la présence et l'activité d'un usager. Le dispositif présente donc « un potentiel ouvert de fonctionnalités² » mettant notamment au jour de nouvelles implications esthétiques et politiques, ce qui permettra de repenser les relations intermédiales et interartiales entre théâtre et poésie.

¹ Le dispositif suppose également d'une certaine manière une position autrement plus tranchée du chercheur, qui rend compte de ce qu'il expérimente, sans d'emblée retirer les traces de sa sensibilité et de sa subjectivité.

² Christophe Hanna, *ibid.*, p. 14.

Considérer que le poème théâtral est un dispositif intermédial invite donc à saisir tout ce qui se joue dans ces écritures et ces mises en scène à la radicalité dynamique. Leur manière de valoriser l'écriture en tant que processus, leur performativité et la façon dont l'impossible constitue leur moteur appellent une approche intermédiaire. Le poème théâtral articule bien de façon processuelle des hétérogénéités, qui composent notamment les dimensions techniques, pragmatiques et symboliques du dispositif. Aborder le poème théâtral de façon intermédiaire permet aussi de penser les sociomédialités qu'il induit et propose, et d'ouvrir le poème comme dispositif à ce qui lui est extérieur. Nourrie de ces matérialités intermédiaires et de leurs potentiels effets de sens, la complicité accrue entre texte et scène sera reproblématisée par ce dispositif. Analysons dans le détail ces poèmes théâtraux.

Chapitre III

Écritures en tension entre retrait et ostension

Dans ce chapitre, quelques poèmes théâtraux seront analysés en détail, afin de montrer en quoi ce sont des dispositifs intermédiaux. Quelques précisions s'imposent avant de commencer les analyses. Si cette étude porte sur l'écriture théâtrale, avant de se centrer sur la scène dans le chapitre suivant, une telle dissociation se justifie surtout par une recherche de clarté, car il existe de nombreuses continuités entre ces formes de poèmes théâtraux. 4.48 *Psychosis* de Sarah Kane, *La Trilogie des flous* de Daniel Danis et *Septembres* de Philippe Malone se caractérisent de plus par une radicalité dynamique, à savoir par une écriture valorisée en tant que processus, par une performativité manifeste et par diverses façons de faire de l'impossible un moteur dramatique¹. Soulignons enfin que Sarah Kane et Philippe Malone ont écrit ces textes en les destinant au théâtre mais sans prendre part à leurs créations scéniques possibles, tandis que *La Trilogie des flous* de Daniel Danis relève des expériences qu'il a menées dans un aller-retour concret avec le plateau – ce qui sera mentionné dans les pages suivantes et fera l'objet d'un long développement dans le prochain chapitre.

Ces trois textes présentent, selon diverses modalités, des écritures qui se trouvent mises en tension entre deux pôles. Elles ne cessent en effet d'être travaillées à la fois par un retrait et par une ostension de leurs matérialités et de leurs médialités. Pour analyser un tel mouvement, ce chapitre part du postulat suivant : bien que l'écriture poétique et l'écriture théâtrale partagent des caractéristiques médiales communes, elles s'inscrivent néanmoins dans deux dynamiques intermédiales distinctes. Leurs milieux de réalisation et certaines des médiations qu'elles engagent diffèrent, tout comme les sociomédialités qu'elles entraînent. De plus, ces deux formes d'écriture dialoguent avec des histoires artistiques et des ensembles de conventions – pour ne pas dire de règles – qui peuvent être rapprochés par endroits mais qui demeurent grandement autonomes. La théorisation des catégories génériques, les divers discours qui les ont fondées et soutenues ainsi que les pratiques artistiques engagées ont bien souligné des différences supposément irréductibles entre écriture théâtrale et écriture poétique. Ce premier postulat permet de montrer le jeu intermédiaire à l'œuvre, jeu qui repose principalement sur cette tension entre retrait et ostension de l'écriture, entre repli et affichage² de ses matérialités et de ses médialités. Ce jeu est fondé sur toutes sortes d'altérités qu'écritures poétique et théâtrale peuvent constituer

¹ Ces éléments ont été précisés dans la première sous-partie du Chapitre 1 de cette seconde partie.

² Ce jeu entre retrait et tension, entre repli et affichage rappelle les concepts de transparence et d'opacité qui sont au centre de la remédiation théorisée par Bolter et Grusin.

et favoriser quand elles sont mises en relation. Il repose aussi sur leurs affinités électives et leurs recoupements, qui peuvent atteindre une hybridité troublante¹.

Tout d'abord, l'altérité opère thématiquement dans ces trois poèmes théâtraux, où les transformations sont légion. 4.48 *Psychosis* de Sarah Kane présente en effet la voix d'un *je* souffrant de profonde dépression : ce *je* atteint un niveau d'extrême lucidité sur sa « maladie » tous les matins, à 4h48. Dans le texte, cette voix est séparée du monde par certaines frontières, qui s'avèrent en fait mobiles et qui créent une série de médiations au sein de sa conscience et dans ses perceptions. Grâce à ce mouvement et aux flottements qu'il crée, c'est un regard aigu et critique qui est porté sur l'existence par cette conscience suicidaire. Dans *La Trilogie des flous*, le lecteur est aussi invité à suivre les sursauts d'une – ou plusieurs ? – voix qui subit différentes métamorphoses, dans divers contextes : une guerre dans *JE NE*, une histoire d'amour dans une configuration de pouvoir délicate dans *Sommeil et Rouge*, ou encore une mue animale dans *Reneiges*. Les « flous » désignent tous ces brouillages induits par les transformations, les altérations que connaissent les voix, les corps, les espaces et les temporalités ou encore les distinctions troublées qui sont développées entre réalité et onirisme par exemple. *Septembres* propose enfin de suivre la voix, et même le souffle, d'un enfant quittant sa maison à l'aube pour marcher dans son pays ravagé par la guerre. Ce dernier parle très peu et c'est un narrateur omniscient qui décrit sa marche, en faisant résonner une pluralité de paroles plus ou moins reconnaissables. Voyage au sens propre, mais aussi périple métaphorique : pendant cette marche l'enfant devient un jeune homme qui, au retour de cette descente aux enfers, noue à sa taille une ceinture d'explosifs. Si ces altérités sont diversement thématisées, elles sont moins liées à un personnage dont les contours seraient clairement définis qu'à une voix humaine qui se trouve placée dans une situation extrême, donc une voix inlassablement déplacée. C'est ce constant mouvement qui favorise le fait qu'elle soit parcourue d'autres paroles, traversée par de nombreux espaces-temps, incarnée par diverses corporalités, dans la fiction comme dans l'espace textuel.

Plus encore, ces altérités se fondent à plusieurs niveaux sur une dynamique intermédiaire. Premièrement, cette dernière travaille sur la création de frottements et de flottements entre écritures poétique et théâtrale. On pourrait parler d'un jeu intermédiaire, au sens où ces frictions favorisent le mouvement, comme le jeu d'une porte permet de mieux la

¹ Cette tension a certaines conséquences interartistiques, que nous développerons ultérieurement.

faire bouger. Ces textes mettent en effet en place une « écriture en 3D¹ » qui se fonde à la fois sur les supports que l'écriture investit habituellement – comme le livre, la page ou encore la typographie – et sur les effets de sens que ces supports induisent, sans oublier les expériences qu'ils proposent, pour ne pas dire produisent. Mentionnons d'ailleurs que l'écriture dramatique et l'édition théâtrale ne favorisent pas traditionnellement une telle prise en compte intermédiaire. De plus, cette « écriture en 3D » propose des articulations singulières avec le devenir scénique de ces textes théâtraux. Elle valorise en effet la physicalité et la performativité de l'écriture théâtrale. Cela réaffirme à quel point ces textes contiennent de nombreuses propositions potentielles adressées à une scène imaginaire, et donc comment le devenir scénique de l'écriture théâtrale est multiple et en partie utopique². Aussi ces poèmes théâtraux favorisent-ils des traversées de l'œuvre textuelle, d'une part grâce aux relations entre la matérialité de leur écriture et ses possibles effets de sens, d'autre part dans la manière dont ils contiennent un devenir scénique foisonnant. Ces nombreux passages ouverts à travers l'écriture théâtrale relèvent bien du jeu intermédiaire qui se produit entre poésie et théâtre dans ces œuvres.

Deuxièmement, le jeu intermédiaire est à comprendre dans une acception ludique : il renvoie à une forme d'irrévérence vis-à-vis des codes, des conventions, à une certaine contestation de diverses formes d'autorité – du genre, de la pratique artistique comme de la figure de l'auteur, garant et dépositaire plus ou moins autoritaires du sens de l'œuvre. Par sa dynamique et par sa dimension potentiellement ludique, ce jeu intermédiaire offre un plaisir certain au lecteur, en montrant comment la poésie est « active³ » au théâtre, comme Valère Novarina le souligne dans cette sommation :

Je demande au théâtre un épuisement. Je demande au théâtre une *vue*, un dévoilement. Je lui demande qu'il déchire. Je lui demande d'être un théâtre d'action et d'effraction pure. [...] Le théâtre est le lieu où faire apparaître la poésie *active*, où montrer à nouveau aux hommes comment le monde est appelé par le langage⁴.

¹ Nous renvoyons à la conférence de Daniel Danis : « Écrire en 3D : la spatialité narrative » qu'il a prononcée à l'INHA le 13 octobre 2008 et aussi à l'entretien informel qu'a mené Marie-Christine Lesage avec Daniel Danis en décembre 2008 à Montréal et dont la chercheuse rend compte dans son article « Dans le "liquide du récit" : Daniel Danis, écrivain scénique », in *Voix et Images, op. cit.*, p. 103-112. Quand nous reprenons cette formule dans la suite des analyses, nous ne nous référons pas forcément à la recherche danisienne, car l'« écriture en 3D » constitue bien un trait commun que partagent les trois poèmes théâtraux étudiés. Voir notamment l'entretien que nous avons réalisé avec Philippe Malone et qui figure dans l'annexe II de cette recherche.

² Cette dimension utopique est d'autant plus importante que l'impossible est un moteur dramatique du poème théâtral.

³ Valère Novarina, « Le Débat avec l'espace », in *Devant la parole*, Paris, POL, 2010, p. 84.

⁴ *Idem.*

Selon Valère Novarina, la poésie est « *active* » dans la mesure où elle traverse un théâtre déchiré et déchirant, épuisé et épuisant, creusé et creusant. Alors, la poésie y agit, y commettant des « effraction[s] », afin d'offrir « à nouveau » au théâtre cette puissance représentative. L'activité de la poésie au théâtre tient donc à sa capacité de traverser ce dernier, ce qui provoque son évidement et de nouvelles possibilités signifiantes. En effet, ce n'est qu'à ce prix que le théâtre peut présenter « comment le monde est appelé par le langage ».

Une telle traversée relève bien des mouvements que favorise le dispositif artistique et cette activité en stimule en réalité les différents niveaux et les diverses échelles. Pour rendre compte du jeu intermédial qui est au cœur des poèmes théâtraux, le niveau technique du dispositif sera tout d'abord décrit. Par l'adjectif « technique », nous désignons les procédés concrets utilisés pour l'écriture du poème théâtral. Dans la première sous-partie, la tension dynamique entre le retrait et l'ostension de l'écriture sera analysée, en montrant ce qui crée du relief dans la textualité, à savoir les marques intertextuelles, l'espace constitué par l'interdiscursivité ou encore les failles intermédiales. Une telle tension polarise en fait l'espace textuel qui, selon Diana Schiau Botea, englobe « à la fois l'espace de la fiction et l'espace graphique d'un texte¹ », l'espace de la fiction étant cet « espace abstrait [...] que le lecteur ou le spectateur doit construire par l'imagination (en *fictionnalisant*)² ». Comment cette tension se manifeste-t-elle ? Dans quelle mesure la polarisation de l'espace textuel rend-elle ce jeu intermédial signifiant ?

L'étude se concentrera dans la deuxième sous-partie sur les dimensions pragmatique et symbolique du poème théâtral. Autrement dit, seront analysées les façons dont diverses qualités de textualité créent des médiations avec le lecteur du poème théâtral, qui est aussi un spectateur potentiel. Il s'agira de saisir ce qu'engagent les échanges, les transactions entre ces lecteurs qui ne cessent de renégocier leurs positions et les personnages et figures autoriales qui sont constitués par cette innutrition plus ou moins explicitée, plus ou moins biaisée, puisque le jeu intertextuel et interdiscursif est somme toute ambigu. Le dispositif propose des particularités intéressantes comme le précise Philippe Ortel, rappelant que le régime artistique en fait apparaître certains traits :

[...] tandis que le dispositif *employé* dans la vie quotidienne n'a de sens que par l'usage qu'on en fait, au point de devenir partiellement invisible pour l'utilisateur (la

¹ Diana Schiau Botea, *Le Texte et le lieu du spectacle de La Plume au Mur : Stéphane Mallarmé parmi les avant-gardes*, op. cit. , p. 12.

² Patrice Pavis, « Espace (au théâtre) », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 118-123.

photographie fait oublier l'appareil qui l'a prise), le dispositif *représenté*, que ce soit par le texte ou par l'image, exhibe sa configuration et les procédures de son emploi. L'outil et son usage, projetés sur le plan de la représentation, offrent aux mondes fictionnels dans lesquels ils interviennent le contour de leurs formes et le tracé temporel de leurs procédures¹.

Aussi la projection « sur le plan de la représentation » offre-t-elle une mise en évidence que le dispositif « *employé* » ne présente nullement, et ce selon un rapport inversement proportionnel, comme le synthétise cette équation de Philippe Ortel : « Le dispositif représenté gagne en visibilité ce qu'il perd en fonctionnalité² ». L'« exhib[ition de] sa configuration et les procédures de son emploi » renseigneront sur le poème théâtral comme dispositif. La tension au cœur de l'écriture entre retrait et ostension est à mettre en perspective avec la distinction précitée que formule Arnaud Rykner entre « dispositif imagé » et « dispositif imageant³ » :

[...] au dispositif imagé – externe et comme exposé – il faudrait ajouter le dispositif imageant – interne, c'est-à-dire travaillant la représentation de l'intérieur, quitte à en contredire, justement, les principes discursifs et théoriques⁴

Rappelons que cette distinction se fonde sur l'idée que le dispositif artistique est multiple et notamment multi-scalaire : le dédoublement entre « dispositif imagé », c'est-à-dire « externe et comme exposé » et « dispositif imageant », autrement dit « travaillant la représentation de l'intérieur », constitue une première tension et peut aller jusqu'à provoquer une contradiction.

Dans nos poèmes théâtraux, les dimensions « imagé[e] » et « imageant[e] » du dispositif sont inextricablement liées : alors que l'écriture y est présentée « comme exposée », l'aspect « imageant » tient non seulement à la représentation et à l'expérience qui sont créées par le régime de l'écriture, mais aussi au devenir scénique qui est logé et actif dans ces écritures théâtrales. Nous verrons comment ces deux formes de dispositif organisent un espace. Plus précisément, elles tendent à définir l'espace du texte théâtral comme une interface, puisque, de façon provisoire et mouvante, sont proposés un dehors et un dedans, une zone « externe » et une « interne ». Ces bornes éphémères – en ce qu'elles sont intrinsèquement instables – font écho à la métaphore spatiale développée par Valère Novarina pour dépeindre l'action de la poésie au théâtre : « La poésie est comme un coup

¹ *Ibid.*, p. 36.

² Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », *op. cit.*, p. 36-37.

³ Arnaud Rykner, art. cit., p. 93. Cette proposition est à dissocier de celle formulée par Philippe Ortel entre le « dispositif représenté » dans l'œuvre artistique et le « dispositif employé » dans la vie quotidienne. (Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », in *op. cit.*, p. 36-37).

⁴ *Idem.*

porté au monde *par-dedans*¹ ». En précisant les dimension pragmatique et symbolique du poème théâtral, il s'agira donc aussi de rendre compte de ces dynamiques entre extérieur et intérieur.

Bien que l'intermédialité en tant qu' « axe de pertinence² » ne constitue pas un modèle explicatif – elle est même définie comme « une anti-herméneutique³ », nous nous fonderons sur des concepts engagés par certains phénomènes intermédiaux pour réfléchir à la dimension symbolique du dispositif. De plus, si le mouvement de ce chapitre est fondé sur la dissociation des niveaux mis en jeu dans le poème théâtral, rappelons de nouveau qu'ils sont inextricablement et dynamiquement liés. Ce chapitre est organisé pour analyser le poème théâtral, en allant de ses éléments les plus fixes aux plus dynamiques, des plus évidents aux plus imperceptibles. Ainsi, il tente de rendre compte, autant que faire se peut dans le cadre d'une analyse linéairement rédigée, des différents niveaux de dispositif, de ses diverses échelles et de ses intensités. Précisons enfin que les poèmes théâtraux étudiés seront mis en perspective avec au moins une autre œuvre de chaque écrivain : *L'Entretien* de Philippe Malone, *Crave* de Sarah Kane et plusieurs textes dramatiques de Daniel Danis seront mentionnés, ainsi que certains entretiens avec ces mêmes auteurs.

¹ *Ibid.*, p. 85.

² Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », art. cit. , p. 178.

³ Éric Méchoulan, *D'où viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, op. cit. , p. 51.

3.1. La poésie, des traces intermédiales dans l'écriture théâtrale

De façon manifeste, la poésie est présente sous forme de traces dans les poèmes théâtraux, un tel paradoxe n'étant qu'apparent. Ces traces constituent des empreintes intermédiales, dont les modalités de présence soulignent à quel point les écritures poétique et théâtrale sont deux formes intermédiales à la fois différentes et intriquées.

Qu'est-ce qu'une trace ? Elle désigne une matérialité dont le point de référence n'est pas conventionnellement déterminé. La trace est en grande partie énigmatique et sa référentialité, si elle n'est pas aléatoire, tient fortement au contexte dans lequel elle se trouve. La poésie laisse principalement des traces dans l'écriture théâtrale, en ce qu'elle y apparaît comme une présence-absence dont la référence n'est guère spécifiée et qu'elle s'y trouve déposée, inscrite sur un support – à savoir la matérialité de l'écriture théâtrale. Cette inscription confère en fait aux traces de la poésie un relief, que ce soit en creux, en soulignant leur disparition, leur absence, ou bien que ce soit de façon proéminente, en accusant leur visibilité.

Aussi ces traces créent-elles une zone intermédiaire qui est polarisée par l'ostension de la poésie et par son retrait. Les références poétiques, notamment intertextuelles et interdiscursives, participent à l'exposition de la poésie : dans ce cas, les traces s'apparentent à des marques plus ou moins nettes, explicites et donc plus ou moins distinguables pour le lecteur. La marque constitue en effet une indication qui est fixée par la convention et qui est, de ce fait, facilement reconnaissable – comme par exemple une marque au fer rouge. Signe fixé, elle appelle la reconnaissance du lecteur, s'il sait bien sûr par avance à quoi ce signe renvoie, quelle est la référence poétique impliquée. Le retrait de la poésie dans l'écriture théâtrale est quant à lui souligné par un creusement de la langue, et plus largement un processus qui floute, et même évide en partie l'écriture théâtrale, tout en laissant certains indices apparents.

Analysons cette tension dynamique entre deux médialités au cœur d'un tel « dispositif imagé », c'est-à-dire dont les traces manifestent le caractère externe. Il s'agit dans un premier temps de montrer par quelles dynamiques la poésie est affichée et présentée comme exogène à l'écriture théâtrale. Comment la poésie devient-elle apparente dans ces poèmes théâtraux ? Dans quelle mesure figure-t-elle « comme exposé[e]¹ » ?

¹ Arnaud Rykner, *idem*.

3.1.1. Des intertextes poétiques plus ou moins exogènes

Tout d'abord, *4.48 Psychosis* de Sarah Kane, *La Trilogie des flous* de Daniel Danis et *Septembres* de Philippe Malone se caractérisent par une présence intertextuelle, qui se manifeste par une oscillation entre trace et marque poétiques. Que crée cette dynamique intertextuelle dans l'écriture théâtrale ?

Un certain flou théorique entoure la notion d'intertextualité. Pour Tiphaine Samoyault, ce flou tient à son acception qui est double :

[...] l'une en fait un outil stylistique, linguistique même, désignant la mosaïque de sens et de discours antérieurs portée par tous les énoncés (leur substrat) ; l'autre en fait une notion poétique, et l'analyse y est plus étroitement liée à la reprise d'énoncés littéraires¹.

Dans l'analyse menée, l'intertextualité désigne les pratiques de « reprise d'énoncés littéraires » que Gérard Genette décrit en ces termes :

[...] sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, [...] la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable².

Citation, plagiat et allusion permettent donc d'inscrire dans le texte où ils se situent un autre texte auquel ils renvoient plus ou moins littéralement, plus ou moins explicitement. La citation met en évidence la coprésence des textes qui sont distincts, ce que présentent en partie les poèmes théâtraux. En revanche, comme le rappelle Tiphaine Samoyault :

La référence, aussi bien que l'allusion et le plagiat, constituent des intertextes ambigus. Leur repérage dépend de la culture et de la sagacité du lecteur, ce qui rend la relation intertextuelle aléatoire. Dans des cas d'appropriation totale, comme peut l'être le plagiat, le texte cité se fond dans le texte citant, abolissant ainsi la double présence³.

Cette ambiguïté intertextuelle affleure aussi. Quels textes sont ainsi mentionnés dans les poèmes théâtraux analysés ? Comment les intertextes présents y sont-ils intégrés ? Quels

¹ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 2001, p. 7. Cette tendance double renvoie « plus ou moins à la dichotomie dans laquelle tient l'ensemble du discours littéraire, entre définitions restrictives et très formalisées et définitions extensives à usage herméneutique. »

² Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 9.

³ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 37.

effets de lecture produisent-ils ? Entre distinction et « fond[u] », que crée leur coprésence plus ou moins manifeste ?

De plus, selon notre hypothèse¹, l'intertextualité recouvre diverses modalités distinguées par Gérard Genette : la métatextualité, c'est-à-dire la relation de commentaire d'un texte par un autre ; l'hypertextualité et l'hypotextualité, à savoir lorsqu'un texte se greffe sur un texte antérieur sans le commenter mais en le transformant, comme par exemple dans la parodie, le travestissement, la transposition ou en l'imitant ; et enfin, la paratextualité. Il s'agit de montrer comment les éléments paratextuels peuvent participer d'une relation intertextuelle : cela tient donc à la façon dont ils demeurent en partie extérieurs au texte, spatialement et sur le plan de la fiction.

Tout d'abord, des intertextes poétiques jalonnent les poèmes théâtraux de manière plus ou moins évidente. Dans *Septembres*, la poésie apparaît par une filiation explicitée que souligne la citation de Mahmoud Darwich placée en exergue : « Si j'ai bien renoncé à écrire la poésie politique et limitée quant à ses significations, je n'ai pas pour autant renoncé à la résistance esthétique au sens large² ». À cette ouverture liminaire fait pendant la mention finale des « paroles passagères³ » qui traversent l'écriture de Philippe Malone, désignation elle-même intertextuelle qui souligne la singularité dynamique et ambivalente des pratiques intertextuelles à l'œuvre dans ce texte. Plusieurs intertextes sollicités sont intégrés et se trouvent légèrement distingués dans le texte : c'est une couleur de typographie différente ou bien un astérisque qui les signalent.

Outre ces deux seuils – et dans une continuité certaine, les premières lignes du texte de Malone fournissent un canevas intertextuel qui s'avère programmatique. *Septembres* s'ouvre en effet par les deux premières strophes du poème *Lied vom Kindsein*⁴ (*Chant sur l'enfance*) de Peter Handke, la référence étant indiquée par un astérisque et donnée précisément à la fin du texte. L'incipit du *Lied Vom Kindsein* donne corps à celui de *Septembres*, puisque les neuf premiers vers allemands sont traduits en français, l'un après l'autre :

¹ Nous nous fondons sur la synthèse problématisée sur l'intertextualité, synthèse pensée à la lumière de l'interdiscursivité et de l'intermédialité : in Lucie Guillemette et Louis Hébert (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Presses de l'Université de Laval, coll. « Vie des Signes », série « Actes », 2008, p. 1-7 et p. 71-78.

² Philippe Malone, *Septembres*, *op. cit.*, p. 9.

³ Philippe Malone emprunte l'expression à un poème de Mahmoud Darwich. Voir Mahmoud Darwich, « Passants parmi des paroles passagères », in *Palestine, mon pays*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

⁴ Soulignons que ce poème ouvre aussi *Les Ailes du désir* de Wim Wenders, créé en 1987.

als das Kind Kind war
lorsque l'enfant était enfant*
ging es mit hängenden Armen
il marchait les bras ballants
wollte der Bach sei ein Fluss
voulait que le ruisseau soit rivière
der Fluss sei ein Strom
que la rivière soit fleuve
und diese Pfütze das Meer
et cette flaque la mer
als das Kind Kind ist
lorsque l'enfant est enfant
weisst es nicht, dass es Kind ist
il ignore qu'il est enfant
alles ist ihm beseelt
pour lui tout a une âme
und alle Seelen sind eins
et toutes les âmes sont une
lorsque l'enfant est enfant
chaque réveil lève un voile¹ [...]

Ces vers allemands nourrissent le rythme du texte qui s'esquisse : c'est leur traduction progressive qui permet au texte de Malone d'émerger, à la langue de se fonder, à l'enfant – qui est le protagoniste des deux textes – d'apparaître. Cette alternance est marquée graphiquement : la typographie attribuée à chaque langue a une couleur précise, l'allemand étant grisé, tandis que le français est inscrit en lettres noires. Malgré cette distinction, des échos sonores et des similitudes graphiques paraissent entre les deux langues. De façon progressive, la traduction tisse ensemble la matière de la langue ainsi que la naissance de l'enfant. Les monosyllabiques allemands deviennent des mots plus longs en français, le

¹ Philippe Malone, *Septembres*, *op. cit.*, p. 11. La présence de l'astérisque est expliquée dans les pages suivantes.

substantif neutre « das Kind » – qui peut désigner un garçon ou une fille – est traduit par un nom masculin en français : « l'enfant », qui évoluera en « jeune homme ».

L'intertexte de Peter Handke est d'ailleurs modifié à dessein. Au prétérit¹ de la deuxième strophe du poème, Philippe Malone substitue le présent, en allemand et dans sa traduction en français. Ce glissement vient dramatiser l'apparition de l'enfant, en le plaçant non plus dans une temporalité générale dépourvue d'ancrage référentiel, mais dans un temps précis, qui est celui de la narration : « lorsque l'enfant est enfant il arrive qu'un matin² ». Ce présent est alors commun au narrateur qui livre le récit, à l'enfant qui est en son centre et au lecteur qui les suit. Ce changement de temps verbal souligne la performativité du narrateur omniscient développé par *Septembres* et pointe les virtualités scéniques contenues dans le texte. Le narrateur dépeint l'itinéraire de l'enfant, en laissant poindre la parole de ce dernier au discours direct, ainsi que d'autres voix plus ou moins identifiées. Cette façon de tisser le texte théâtral avec un poème, de les tramer ensemble sera enfin déclinée dans *Septembres*. En ce sens, cet intertexte liminaire annonce au lecteur dans la fiction même les nombreuses « paroles passagères » qui traversent *Septembres*, dont seules quelques sources sont signalées à la fin de l'ouvrage. Si ces paroles ne sont pas aussi démarquées que ce poème liminaire, l'intrication entre leurs écritures respectives et l'écriture théâtrale de Malone est tout aussi forte.

Chez Sarah Kane, l'intertextualité poétique semble demeurer plus discrète que chez Malone : nulle mention explicite n'y est faite dans *4.48 Psychosis*, si ce n'est par cette allusion de la voix qui s'y déploie et qui présente la dimension intertextuelle de la littérature comme un vol :

Last in a long line of literary kleptomaniacs
(a time honoured tradition)

Theft is the holy act

On a twisted path to expression³

¹ Voici la deuxième strophe du poème de Peter Handke : « Als das Kind Kind war,/ wußte es nicht, daß es Kind war./ alles war ihm beseelt,/ und alle Seelen waren eins ».

² Philippe Malone, *op. cit.* , p. 12.

³ Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, in *Complete plays*, London, Methuen/Drama, 2001, p. 213. « La dernière d'une longue lignée de kleptomanes des lettres / (une tradition séculaire) / Voler c'est l'acte saint / Sur la voie tortueuse de l'expression » (Sarah Kane, *4.48 Psychose*, traduit de l'anglais par Évelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2001, p. 19).

De plus, l'auteure a multiplié les déclarations à propos de l'importance du poème *The Waste Land* (*La Terre vaine*¹) de T.S. Eliot, qui a non seulement constitué une trame importante pour l'écriture de *Crave*, mais aussi pour *4.48 Psychosis*. Son écriture théâtrale présente dans ces deux derniers textes divers procédés qui sont au cœur du long poème épique publié par T. S. Eliot en 1922 : la superposition de paroles hétérogènes et de citations, la démultiplication de niveaux de langue, la coprésence de différentes langues, le dialogisme qui unit ces éléments disparates par endroits, les ruptures syntaxiques et rythmiques créées ainsi que le glissement d'une voix à une autre, d'un espace-temps à un autre. *Crave* expose quatre voix qui sont caractérisées par une initiale, tandis que *4.48 Psychosis* s'apparente à un monologue où émergent plusieurs moments dialogiques² sans que les instances en présence ne soient toutefois clairement définies, comme c'est le cas dès la première réplique : « – But you have friends³ ». Remarquons que la traduction française « – Mais vous avez des amis⁴ » maintient la possibilité d'un collectif désigné par les pronoms « you » ou « vous », tout en introduisant une distance polie qui ne place pas les deux sujets en dialogue dans une grande familiarité. En outre, T. S. Eliot a assorti son poème d'un appareil de notes expliquant son tissage serré et la majorité des références employées. Par contre, l'hétérogénéité présentée n'est pas glosée dans les deux dernières pièces de Kane : son caractère brut fait partie de l'expérience théâtrale proposée, ce qui maintient la dimension exogène de ces éléments composant le texte, sans la signaler explicitement. Par cette pratique intertextuelle, le poème théâtral relève donc plus d'une expérience que d'une herméneutique.

Enfin, seul *Sommeil et rouge*, deuxième partie de *La Trilogie des flous*, présente un intertexte poétique explicite. En effet, Daniel Danis l'a écrit « d'après le *Chant de l'éternel regret* de Po Kiu-Yi⁵ », poème chinois du VIII^e siècle, comme il le précise sous le titre. La dérivation intertextuelle n'est pas autrement signalée dans le corps du texte. Aussi fonctionne-t-elle comme un embrayeur d'imaginaire, dans le sens où le nom du poète, le titre du poème et le siècle auquel ce dernier a été écrit engagent le lecteur à projeter l'œuvre dans un univers plus ou moins fantasmé, selon ses connaissances de cette œuvre ou de son

¹ Thomas Stearns Eliot, *La Terre vaine* (1922), traduit de l'anglais par Pierre Leyris, Paris, Seuil, 1995.

² Soulignons que le choix de mise en scène de Claude Régy permet de maintenir ces deux tendances, comme nous le montrons dans le Chapitre 4 de cette seconde partie en analysant le rideau de tulle qui sépare les deux instances et les relie parfois.

³ Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, *op. cit.*, p. 205.

⁴ Sarah Kane, *4.48 Psychose*, *op. cit.*, p. 9.

⁵ Daniel Danis, *La Trilogie des flous*, Paris, L'Arche, 2010, p. 23.

contexte de création. Le *Chant de l'éternel regret* constitue une « matière¹ » qui baigne l'écriture théâtrale et sa réception selon diverses intensités, puisque Danis joue en faisant varier les distances temporelle, géographique, linguistique, thématique et énonciative qu'il prend avec ce poème de Po-Kiu Yi. Cette façon souple et déliée de travailler l'intertextualité poétique se retrouve dans la mention : « Rêve du printemps 2007² » qui clôt *Reneiges* – et partant *La Trilogie des flous*, cette partie étant la dernière. L'emplacement de cette formule est intéressant en ce qu'il renvoie à une façon dont certains auteurs signent leur texte, peu importe leur genre, en indiquant en guise de mention finale le lieu et la date de l'écriture. Quel statut accorder alors au « rêve » ? Serait-il le lieu de l'écriture ? Constituerait-il une forme d'intertexte ? Ne s'apparente-t-il pas plus à une caractérisation si ce n'est générique, du moins tonale, ou révélant une certaine ambiance ? L'ambivalence est riche, permettant à cette mention de fonctionner aussi comme un embrayeur d'imaginaire, à l'instar de la référence au poème de Po-Kiu Yi. La différence est toutefois que le « Rêve du printemps 2007 » agit de façon rétrospective, en ce qu'il vient flotter sur la lecture effectuée, colorant en fait le souvenir que le lecteur en garde.

Lied vom Kindsein, *The Waste Land* ou encore le *Chant de l'éternel regret* nourrissent donc selon diverses intensités et différents procédés les poèmes théâtraux mentionnés. Par ces invocations et ces présences, les poèmes affirment non seulement la prégnance de la langue dans l'écriture théâtrale, mais ils soulignent aussi certaines modalités de composition. En effet, d'autres bribes de textes, d'autres éclats de langues, d'autres cultures, d'autres espaces et d'autres temporalités traversent plus ou moins visiblement l'écriture théâtrale, ce qui démultiplie les médialités présentes et leurs potentialités. Les intertextes poétiques se jouent des altérités qu'ils portent, de leur dimension exogène, en faisant varier l'apparence de leurs hétérogénéités, leurs influences sur l'écriture théâtrale ainsi que le degré d'explicitation de leurs références.

¹ Daniel Danis, « Des "transactions transitoires" entre théâtre et poésie, entre écriture et scène », in *Poésie en scène*, *op. cit.*, p. 219.

² Daniel Danis, *op. cit.*, p. 51.

3.1.2. Marques poématiques dans *Septembres* de Malone

Quelles dynamiques sont créées dans l'écriture théâtrale par la présence des intertextes poétiques? Au-delà des mentions explicites précitées, analysons la façon dont les intertextes sont révélés par l'écriture théâtrale et ce qu'ils produisent. Comment augmentent-ils la visibilité du « dispositif imagé » qu'est le poème théâtral ?

Septembres présente principalement des marques poétiques, autrement dit des signes qui renvoient clairement à une forme poétique spécifique. Toutefois, la majeure partie de ces marques poétiques ne prend pas exactement la forme de citations détachées par des guillemets : elles affleurent dans le texte. Seul un astérisque avertit de leur présence, sans précisément permettre de dissocier ce qui appartient pleinement à l'écriture de Philippe Malone et ce qui relève en partie de cette logique intertextuelle. Bien que l'inscription de l'astérisque soit plus discrète et plus vague que les guillemets, ce dernier souligne une présence exogène particulière. Elle signale au lecteur que d'autres textes sont convoqués et constitue l'épicentre par lequel les textes en jeu surgissent à la surface de l'œuvre dramatique, si l'on me permet une métaphore géophysique. Ces marques de poésie dénotent un passage, une traversée de l'écriture et ne renvoient pas seulement à une donnée fixe : c'est plus le mouvement intertextuel que le contenu de l'intertexte qui est mis en avant, ce qui montre comment la visibilité du dispositif valorise sa dimension dynamique. Autrement dit, si le poème théâtral en tant que dispositif affiche ses composantes, il maintient par les caractéristiques de cette exposition une circulation, un mouvement.

Dans *Septembres*, les paroles proviennent par exemple de poètes du XX^e siècle : Peter Handke, Paul Celan, Edmond Jabès, Mourid Al-Barghouti et Mahmoud Darwich, ainsi que de la dramaturge française Sonia Chiambreto. En adossant son écriture à ces poèmes et à cet autre texte théâtral, Philippe Malone élargit tout d'abord le champ des références auquel son texte renvoie : il le place dans un panorama signifiant et en réaffirme ainsi les portées symboliques. L'enfant – qui est étymologiquement celui « qui ne parle pas » – s'inscrit dans une constellation d'écritures aux esthétiques diverses, qui développent toutes différentes façons poétiques de rendre compte d'expériences de guerre, à savoir d'essayer de les évoquer et de les représenter. En effet, parmi les textes mentionnés dans *Septembres*, on trouve ceux de Paul Celan et d'Edmond Jabès qui touchent à l'Holocauste, ceux de Mourid Al-Barghouti et de Mahmoud Darwich écrits notamment autour du conflit israélo-palestinien. L'écriture de ces poètes travaille bien autour de l'horreur de ces événements, précisant à quel point ces derniers se dérobent à une représentation esthétique qui se

prétendrait globale, voire achevée. Quant à Sonia Chiambretto, sa pièce *Chto : Interdit au moins de 15 ans* est le premier volet d'une trilogie abordant trois exils¹. Son écriture est fondée notamment sur une série d'entretiens qu'elle a menés avec Sveta, une réfugiée tchéchène rencontrée dans un centre d'apprentissage de la langue française à Marseille où l'auteure animait un atelier. Le témoignage de cette réfugiée est au cœur du processus de création de *Chto : Interdit au moins de 15 ans*. Cette jeune femme donne également son nom à la sœur dans *Septembres*, ce qui lui rend hommage en quelque sorte, ainsi qu'au geste de Sonia Chiambretto² : Sveta appartient à la fois à la réalité et à la fiction théâtrale.

À l'autre bout du spectre intertextuel, on trouve des mentions qui affleurent dans le texte. L'ambiguïté les caractérise puisqu'elles sont fortement masquées, voire totalement dissoutes dans *Septembres*. Dans ces cas, « [l]e texte absorbe l'intertexte sans même le suggérer au lecteur. Aucune marque distinctive ne permet de l'identifier avec évidence³. » À propos d'un tel phénomène, des critiques de l'œuvre de Georges Pérec ont forgé le terme d'« *impli-citation*⁴ » qui désigne « la citation implicite, entièrement fondue dans le texte d'accueil⁵ » :

Masquée, donc absolument énigmatique, sa présence est pourtant avérée par d'autres indices donnés par l'auteur [...] ou par la sagacité des exégètes. Le Cahier des Charges de *La Vie mode d'emploi* indique qu'un certain nombre de citations et de références ont été intégrées et masquées ce qui incite le lecteur à entreprendre la recherche. Cette indication d'une absence conduit à l'espoir de combler la lacune en pratiquant une lecture ouverte du côté du savoir et de l'enquête. Mais à un premier niveau, la lecture efface l'intertexte, la coprésence étant maximale, grâce au gommage de tout effet d'hétérogénéité⁶.

Comme dans « Le Cahier des Charges de *La Vie mode d'emploi* », *Septembres* indique quelques-unes des références textuelles par des astérisques précités. De tels indices peuvent inviter à en chercher d'autres, à pratiquer une lecture intertextuelle élargie « ouverte du côté du savoir et de l'enquête ». Dans quelle mesure la recherche à mener est-elle orientée ? Les paroles poétiques autour de l'expérience extrême de la guerre constituent un des terrains d'investigation privilégiés, eu égard à la cohérence thématique des références

¹ Sonia Chiambretto, *Chto : Interdit au moins de 15 ans*, Paris, Inventaire/Invention, 2006. Les deux autres volets s'intitulent *Mon képi blanc* et *12 Sœurs slovaques*. Hubert Colas a créé ces trois textes dans une mise en scène intitulée *Chto. Une Trilogie* qui a été présentée en 2008 au Théâtre de la Criée à Marseille.

² *Septembres* et *Chto : Interdit aux moins de 15 ans* partagent aussi de nombreux points communs dans la recherche graphique à l'œuvre.

³ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 45.

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

explicitement indiquées par Malone. Par exemple, c'est ce faisceau qui pousse à reconnaître pour qui le connaît déjà « Ah Dieu ! que la guerre est jolie », vers célèbre d'Apollinaire qui commence son poème « L'Adieu au cavalier¹ ». On rencontre ainsi plusieurs variations : « ~~DIEU~~ QUE LA GUERRE EST JOLIE », « ~~DIEU~~ QUE LA GUERRE EST BANDANTE SI BELLE SI PROVOCANTE », ou encore « ~~DIEU~~ QUE LA GUERRE EST BANALE² ». La formule d'Apollinaire est ironique, comme le souligne l'hyperbole, ce que Malone décline aussi. La présence intertextuelle, qu'elle soit explicite ou « *impli-cit[ée]* », développe et étaye une thématique commune qui est centrale dans ce poème théâtral.

Par ces marques intertextuelles et la multiplicité des paroles qui y affleurent, le poème théâtral se présente comme un dispositif favorisant le mouvement, ce qui instaure une tension dans la dramaturgie. Si ces textes et ces voix expriment l'expérience de la guerre de diverses manières, l'enfant dans *Septembres* ne s'exprime quasiment pas. La narration omnisciente permet de le suivre, mais on ne sait si on l'entend et si jamais on l'entend, on ne sait à quel moment. *Septembres* déploie une seule phrase où un même souffle tient ensemble les diverses voix qui adviennent – celles qui résonnent par les intertextes et celles qui esquissent des personnages difficiles à dissocier. S'il relie les voix entre elles, le souffle qui traverse ce texte participe également d'une énonciation fluctuante. De nombreux signes de ponctuation sont en effet absents : aucun point ni virgule ne jalonnent par exemple le texte. D'autres façons de ponctuer le texte apparaissent, notamment par la répétition de mots, qui permet de dégager certaines unités syntagmatiques. Ainsi, la conjonction de coordination « et » permet quelques relances anaphoriques qui constituent des repères dans le rythme haletant de la narration :

et les mains lisses de l'enfant joignent les paumes noires de la ville elles surgissent
hors des murs ces mains sales qui chuchotent et supplient et quémangent du bout des
doigts tordus qu'on les plaigne un peu mais tu es si jeune encore dit Sveta – si jeune et
la ville si laide tes phrases la balbutient ton regard blanc l'effleure à peine en saisit-il
les plaies à peine derrière le masque perçoit-il le vestige

et l'on ne distingua bientôt plus l'échoppe de la chambre l'épicerie de la cuisine³ [...]

¹ Voir Guillaume Apollinaire, « L'Adieu au cavalier », in *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre*, Paris, Gallimard, 1994.

² Philippe Malone, *ibid.*, p. 29-30. L'analyse aborde ultérieurement les variétés graphiques.

³ *Ibid.*, p. 21.

À la description du corps de l'enfant par le narrateur succède le discours direct prêté à « Sveta », qui constitue l'enfant en interlocuteur. Objet du discours, il devient soudainement la personne interpellée dans ce même discours. La reprise du pronom « il » renvoie au regard de l'enfant, mais semble aussi référer à l'enfant lui-même, avant que le narrateur ne reprenne plus clairement le récit: « et l'on ne distingua [...] ». Ce glissement continu de référents s'effectue dans un tissage de voix serré, ce qui éprouve la lecture. Elle renouvelle ses propres conventions pour se stabiliser, mais cet équilibre est toujours provisoire. Le lecteur est sommé d'inventer une ponctuation sémantique, rythmique, pneumatique, graphique ou encore phonétique pour délimiter des syntagmes signifiants ou encore pour attribuer une partie des voix. C'est pourquoi, selon Sandrine Le Pors, *Septembres* « f[ai]t du rythme, du partage des voix et de l'oralité, les outils d'une recherche dramaturgique et d'une vision du monde¹ ».

D'ailleurs, le glissement continu entre les voix dans la narration relève en partie du modèle musical de la « fugue », sous-titre de l'œuvre qui renvoie aussi à la fuite de l'enfant, quittant sa maison et sa famille au petit matin. Cette composition musicale contrapuntique participe à mêler les voix au sein de cette écriture théâtrale, puisqu'elle se fonde sur l'entrée et le développement successifs de voix selon un principe strict d'imitation qui donne à l'auditeur l'impression que chaque voix fuit ou en poursuit une autre. La fugue travaille bien la structure générale de *Septembres*, ce qui en enrichit les dynamiques intermédiaires. Cette longue phrase qui prend sa source dans la traduction du poème allemand de Peter Handke ne cesse de reprendre son souffle jusqu'à la fin, comme le montrent les derniers syntagmes : « puis je suis sorti et face au soleil couchant face à l'horizon rouge face à l'occident sang j'ai promis puis marché alors² ». Si *Septembres* s'achève sur l'adverbe « alors », la phrase semble se poursuivre autant qu'elle s'arrête. Tout au long de la pièce, quand cet adverbe termine un paragraphe, il est repris au début du suivant, comme un pivot permettant une relance. Aussi sa dernière occurrence laisse-t-elle attendre une reprise : « [a]lors » pourrait résonner et la marche continuer au-delà du texte. L'enfant devenu jeune homme poursuit ainsi sa fugue transformée en quête, puisque sa promesse confère un sens à sa marche, un but : celui de commettre un attentat-suicide. Dans *Septembres*, les références et marques

¹ Sandrine Le Pors, « Le théâtre ou la possibilité du poème : lyrification du drame et espaces phonés dans *Vivre dans le secret* de Jon Fosse et *Septembres* de Philippe Malone », in Eliane Beaufiles (dir.), *Quand la scène fait appel...le théâtre contemporain et le poétique*, op. cit., p. 39-40.

² Philippe Malone, *ibid.*, p. 51.

intertextuelles ainsi que le modèle musical de la fugue densifient donc l'énonciation théâtrale : ils obligent à trouver de nouvelles façons de lire.

C'est pourquoi ces marques intertextuelles présentes dans *Septembres* participent d'une dramaturgie qui met l'accent sur l'activité « poématique¹ » au sein de l'écriture théâtrale. Par cet adjectif rarement utilisé et qui n'est pas exactement synonyme de « poétique », nous souhaitons insister sur le processus poétique et sur tout ce qu'il peut susciter. L'adjectif qualificatif « poétique » renvoie quant à lui à un état, une qualité ou à une activité créative de façon plus vague, eu égard notamment à l'inflation de ses emplois. Ainsi, le processus poématique à l'œuvre dans *Septembres* souligne à quel point la lecture d'un texte de théâtre est un geste créatif en soi. La découverte du texte, sa compréhension, la circulation à l'intérieur des espaces signifiants qu'il offre se réalisent de façon idiosyncrasique, en appelant à l'invention d'une pratique singulière de la lecture théâtrale. Dès lors, le devenir scénique de l'écriture tend bien à être spécifique à chaque lecteur – du moins, la possibilité de cette spécificité est mise en avant. En favorisant la constitution d'un espace de création au sens large, les marques intertextuelles participent d'une dynamique poématique, qui recoupe bien – sans s'y réduire – ce que la chercheuse Marie-Claire Zimmermann qualifie précisément par cet adjectif :

Dans le texte s'exprime une voix poématique, ou un sujet poétique, mais l'adjectif *poématique* met davantage en valeur la relation étroite qui se crée entre la voix et l'espace du corps ou plutôt l'espace qui tient lieu de corps².

Ce lien serré « entre la voix et l'espace du corps ou plutôt l'espace qui tient lieu de corps » est tout à fait essentiel dans le poème théâtral, où les voix déployées dans l'écriture suscitent et appellent une spatialisation, voire une forme d'incarnation corporelle.

Dans *Septembres*, les références à d'autres poèmes, à des « paroles passagères » nombreuses, à d'autres poètes, ainsi que l'énonciation fluctuante et le mouvant partage des voix soulignent l'activité poématique qui fonde l'écriture théâtrale et qui réinvente en partie le rôle dévolu au lecteur de théâtre, et partant au spectateur.

¹ Marie-Claire Zimmermann, « De l'unicité de la voix poématique : le moi fictif et les signes de la quête ontologique », in Claude Le Bigot (dir.), *Les Polyphonies poétiques, op. cit.*, p. 362-363.

² *Idem.*

3.1.3. Espaces interdiscursifs féconds

De plus, ce flottement des voix et ces « paroles passagères » favorisent un jeu interdiscursif qui s'avère plus large que la dynamique intertextuelle précédemment mise au jour. Ce jeu permet de rendre compte de façon plus complète de l'exposition du « dispositif imagé » dans les poèmes théâtraux, mais aussi d'aborder sa dimension « imageante ».

Selon Éric Méchoulan, l'interdiscursivité souligne à quel point une œuvre d'art est nourrie, voire composée de plusieurs discours intriqués. Le discours n'est alors pas seulement linguistique, mais il s'agit d'une « forme plus généralement sémiotique¹ ». L'interdiscursivité rend compte des interactions qui ont lieu entre une œuvre et toute une variété de contextes discursifs auxquels elle renvoie². Ainsi, elle souligne comment ces interactions dépassent « la sphère institutionnelle à laquelle [l'œuvre] apparten[t] » et elle montre les « multiples "discours" et "représentations" qui s'y trouvent ramassés, tressés, traversés³ » :

[...] discours quotidiens, discours des disciplines ou des champs de compétence, voire plus largement formations discursives qui articulent le représentable à des représentés historiquement circonscrits. Chaque ouvrage suppose alors la performance de diverses compétences dont doit rendre compte une « interdiscursivité »⁴.

La complexité de l'interdiscursivité tient à ce qu'elle mobilise divers discours et les différentes représentations que ces derniers charrient, ainsi que les articulations entre des formes de représentable et leurs actualisations historiquement réalisées. Aussi engage-t-elle des « compétences » que le lecteur peut plus ou moins posséder ou maîtriser. Cette dépendance vis-à-vis des compétences du lecteur fait courir à l'interdiscursivité le risque de n'être pas distinguée dans les nuances qu'elle propose. Toutefois, elle demeure perceptible dans les poèmes théâtraux que nous analysons : même si elle n'y est pas comprise en détail par le lecteur, elle crée en fait une dense activité intermédiaire, dont l'énergie ne peut échapper au lecteur. En ce sens, elle participe à la fois aux dispositifs « imagé » et « imageant » du poème théâtral. Dans quelle mesure l'interdiscursivité agence-t-elle un

¹ Lucie Guillemette et Louis Hébert, « Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité », in Lucie Guillemette et Louis Hébert (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, *op. cit.*, p. 6.

² Rappelons une différence fondamentale entre interdiscursivité, intertextualité et intermédialité : l'intermédialité exclut tout principe d'antériorité, tandis que l'intertextualité et l'interdiscursivité mettent surtout en jeu des textes et des discours préexistants.

³ Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », in Éric Méchoulan (dir.), *Intermédialités*, *op. cit.*, p. 10. Ces explications sont reprises et développées plus longuement encore dans Éric Méchoulan, *D'où viennent nos idées ?*, *op. cit.*, p. 36.

⁴ *Idem.*

espace textuel potentiellement fécond pour le lecteur ? Quels effets produit-elle dans cet espace textuel destiné au théâtre ?

3.1.3.1. Complexifier les représentations : la « kleptomanie littéraire » chez Kane

4.48 *Psychosis* de Sarah Kane déploie un espace interdiscursif dense, dans la mesure où il demeure agissant, où des médialités s'y exposent et s'y retirent en même temps. C'est la facture du poème *The Waste Land* de T. S. Eliot qui a fortement inspiré une esthétique théâtrale du collage, comme l'explique la chercheuse anglaise Antje Diedrich :

Kane's reference to « literary kleptomania » in 4.48 *Psychosis* may refer to the writer's alignment with the tradition of European literature as a whole or may specifically point to the extensive use of cultural and literary quotation and allusion in modernist poetry, particularly in the works of T.S. Eliot and Ezra Pound¹.

Cette tradition d'une « utilisation extensive de la citation et de l'allusion culturelles ou littéraires », Kane la pousse à son comble en n'indiquant pas dans 4.48 *Psychosis* les textes qu'elle convoque, et que Antje Diedrich met en partie au jour dans sa démarche herméneutique :

Kane drew from texts that would probably remain elusive to the reader / spectator. These include specialist literature on suicide, medical questionnaires, children's fiction, and an eighteenth-century German novel. Kane did not mark intertextual inscriptions explicitly, and she did not openly acknowledge her referent texts. There is, however, a degree of implicit marking in Kane's writing – quantitatively through frequent contamination and repetition and qualitatively through linguistic code changes – that makes the reader aware of the existence of referent texts, even if they are unidentifiable².

Les intertextes indiqués par la chercheuse sont à la fois divers et très spécifiques. Elle indique comment cette absence de démarcation explicite des intertextes dans 4.48 *Psychosis*

¹ Antje Diedrich « "Last in a Long of Literary Kleptomaniacs" : Intertextuality in Sarah Kane's 4.48 *Psychosis* », *Modern Drama*, 56 : 3, Fall 2013, p. 376. « Dans 4.48 *Psychose*, la référence de Kane à la "kleptomanie littéraire" peut renvoyer à la façon dont l'auteure s'inscrit dans la continuité de l'ensemble de la tradition littéraire européenne ou peut spécifiquement désigner l'utilisation extensive de la citation et de l'allusion culturelle ou littéraire dans la poésie moderniste, et en particulier dans les œuvres de T. S. Eliot et de Ezra Pound ». (Nous traduisons).

² *Ibid.*, p. 376-377. « Kane a emprunté à des textes qui resteraient probablement insaisissables pour le lecteur / spectateur. Ils vont de la littérature spécialisée sur le suicide à des questionnaires médicaux, en passant par de la fiction pour enfants et un roman allemand datant du XVIII^e siècle. Kane n'a pas marqué explicitement les inscriptions intertextuelles et elle n'a pas reconnu ouvertement les textes auxquels elle se réfère. Il y a toutefois des marqueurs implicites dans l'écriture de Kane qui rendent le lecteur conscient de l'existence de textes de référence, même s'ils ne sont pas identifiables. Ces marqueurs opèrent quantitativement, par la répétition et la contamination fréquente, et qualitativement par les changements du code linguistique. » (Nous traduisons).

est compensée par un double signalement : sur le plan quantitatif, « contamination et répétition » soulignent une activité particulière dans la textualité, tandis que sur le plan qualitatif, ce sont les « changements du code linguistique » qui rendent compte d'une épaisseur discursive certaine. Ces « changements » désignent notamment la présence des nombres ou encore l'emploi très rare de signes conventionnels de ponctuation. Si Antje Diedrich décrit ces manifestations comme relevant d'une « intertextualité ¹ », cette dénomination semble trop restrictive compte tenu des définitions que nous avons posées. Ce qui intéresse Kane, c'est moins d'intégrer des textes en tant que tels que de convier de façon plus ou moins tacite et plus ou moins altérée les discours et les représentations que ces derniers peuvent construire et présenter. D'emblée, ces convocations sont des mises en dialogue, voire en tension.

En effet, cette « kleptomanie littéraire » inclut tout d'abord des textes scientifiques sur le suicide, en particulier *The Suicidal Mind* du spécialiste Edwin S. Schneidman², ainsi que des questionnaires médicaux, comme le *Beck Depression Inventory* (BDI), « a self-administered multiple-choice questionnaire, consisting of twenty-one groups of statements that relate to symptoms of depression³ ». Cette littérature scientifique et ce questionnaire médical créé à des fins pratiques peuvent sembler de nature différente – encore que tous deux participent de diverses façons à diagnostiquer et à caractériser une détresse psychologique, *in fine* à prévenir le suicide. Ils touchent en fait directement aux enjeux thématiques de la fiction développée par *4.48 Psychosis*. Soulignons d'ailleurs que détresse psychologique et suicide y sont thématiques, tout en étant l'objet de discours contradictoires, ce qui crée une tension dramaturgique forte autour de l'état dépressif, de cet acte suicidaire et des enjeux qu'ils posent.

De plus, Kane convoque des bribes de *The Silver Chair* (*Le Fauteuil d'argent*), roman fantastique pour enfants de C. S. Lewis qui est paru en 1953 :

The novel is easily mapped onto the play : the doctor takes the role of the Queen/witch, the patient of the enchanted prince ; psychiatry becomes the engine of sorcery symbolized by the shackles of the silver chair⁴.

¹ C'est une des notions qui est au centre du titre de son article : « "Last in a Long of Literary Kleptomaniacs" : Intertextuality in Sarah Kane's *4.48 Psychosis* ».

² *Ibid.*, p. 379 - 382.

³ *Ibid.*, p. 382. Le BDI est « un questionnaire à choix multiples autogéré qui est composé de vingt-et-un groupes de déclarations qui sont reliées aux symptômes de la dépression. » (Nous traduisons).

⁴ *Ibid.*, p. 386. « Le roman est facilement repérable dans la pièce : le docteur prend le rôle de la Reine/sorcière, la patiente celui du prince envoûté ; la psychiatrie devient l'impulsion de la sorcellerie symbolisée par les chaînes du fauteuil d'argent. » (Nous traduisons).

Enfin, des textes d'Artaud constituent la trame de *4.48 Psychosis*, et notamment *Van Gogh le suicidé de la société* publié en 1947. Si les relations qu'a entretenues Kane avec l'œuvre d'Artaud sont généralement commentées en termes d'influence théâtrale¹, cet intertexte-là s'ajoute surtout à l'espace interdiscursif qui est polarisé par les enjeux de la maladie mentale. Comme le souligne le chercheur anglais Stephen Barber :

Artaud reconstructs the life of Van Gogh in parallel to his own, launching a bitter attack on psychiatry ; rejecting any psychiatrically constructed notion of madness ; condemning psychiatry as a means of social exclusion, suppression, and silencing².

Ces deux textes littéraires qui appartiennent à des genres non-théâtraux – roman fantastique et essai – développent des représentations qui contestent en fait la distinction culturellement et socialement établie entre folie et santé mentale, que ce soit par le détour métaphorique dans *The Silver Chair* ou par les analyses artaudiennes qui ont été déclenchées et nourries tout à la fois par l'œuvre picturale de Van Gogh.

Aussi les documents³ scientifiques tout comme ces œuvres littéraires sont-ils convoqués en tant que discours, dont les représentations appellent certes différentes compétences, mais offrent surtout toute une palette de variantes sur des conceptions relatives de la folie et de la santé mentale. Par cet espace interdiscursif, *4.48 Psychosis* présente ainsi une radiographie singulière des représentations d'une époque, sans attribuer précisément les discours qu'elle met en jeu ni les respecter à la lettre. Kane soumet en effet certains de ces discours à diverses distorsions, en introduisant plus ou moins d'ironie dans ces convocations interdiscursives, comme le montre Antje Diedrich tout au long de son article⁴.

¹ « Plus je lis, et plus je suis fascinée. Ses essais sur le théâtre sont époustouflants, et c'est surprenant de voir combien mes propres pièces ont à voir avec eux » : Sarah Kane, in *Outrescène : Sarah Kane*, conversation avec Nils Tabert (1998), 2003, n° 1, p. 74. Pour une analyse plus complète, voir Laure Couillaud, « Sarah Kane et Antonin Artaud : quelques exemples d'un dialogue manifeste », in Sarah Clément et Diane Massone (dir.), aidées de Valérie Alias et Pénélope Patrice, sous la responsabilité d'Évelyne Grossman, *Travaux en cours*, n°8, Paris, Imprimerie Paris Diderot, novembre 2012, p. 19-24.

² *Ibid.*, p. 388. « Artaud reconstruit la vie de van Gogh parallèlement à la sienne, en lançant une attaque implacable contre la psychiatrie, en rejetant toute notion de folie psychiatriquement construite, en faisant de la psychiatrie l'agent de l'exclusion, de la suppression sociale et de la réduction au silence ». (Nous traduisons). Voir pour plus de détails : Stephen Barber, *Antonin Artaud : Blows and Bombs*, London, Faber, 1983.

³ L'insertion de ces documents scientifiques peut être rattachée à tout un pan d'explorations autour du document dans le théâtre contemporain. Voir Véronique Lemaire et Jean-Marie Piemme (dir.), « Usages du "document" : les écritures théâtrales entre réel et fiction », in *Études théâtrales*, n°50, Louvain, Université catholique de Louvain, juin 2011.

⁴ Antje Diedrich souligne une mise en abyme interdiscursive quand Kane reprend une liste de besoins psychologiques qui est citée par Schneidman, mais que ce dernier emprunte Murray : « Kane has taken nearly all items on this list verbatim from Murray's list of psychological need, which Schneidman cites extensively throughout his book. » (*Ibid.*, p. 380). « Tous ces éléments, Kane les a empruntés quasiment mot pour mot à la liste des besoins psychologiques, citée en détail par Schneidman tout au long de son livre, et initialement dressée par Murray. » (Nous traduisons).

Certes, la réception critique de *4. 48 Psychosis* est souvent infléchie, pour ne pas dire biaisée, par la dimension autobiographique de ce texte qui est apparu comme un testament littéraire particulier. À l’instar de la figure centrale de *4.48 Psychosis*, Kane s’est suicidée – et ce très peu de temps après avoir fini l’écriture de ce texte. Cependant, la mise au jour de cette activité interdiscursive permet de mettre en perspective cette dimension autobiographique, puisque : « Kane seems to intimate that the text [*4.48 Psychosis*] may owe more to plagiarism than to personal experience¹ ». Aussi cette propension au plagiat pousse-t-elle à considérer l’interdiscursivité comme une « conscious dramaturgical strategy in the composition of this "dramatic poem"² », ce qui précise certains traits de la figure auctoriale³.

Cet espace interdiscursif agit en effet dramaturgiquement dans la composition de l’écriture théâtrale. Kane rend sensibles ces nombreux discours enchevêtrés par un travail graphique singulier : il ne permet pas de distinguer ces derniers, mais il laisse percevoir leur capacité à nourrir l’écriture théâtrale. Les modalités graphiques employées forment alors des traces de ces discours, et non des marques, puisque l’on ne sait pas précisément quels discours sont convoqués ni avec quelle fidélité ils le sont. Ces traces graphiques en appellent donc à l’imagination du lecteur, voire à son inconscient, car elles ne mobilisent pas de conventions préétablies ni même précises. Dans quelle mesure ces traces graphiques composent-elles ce poème théâtral ?

Tout d’abord, la graphie est remotivée par le statut qui est accordé aux mots dans ce texte de Kane. Pour Alexandra Moreira da Silva qui le considère comme un poème dramatique contemporain⁴, *4.48 Psychosis* présente un « langage fugué ». À de nombreuses reprises, les mots sont en effet travaillés par l’écriture théâtrale en tant que matière, dont le signifiant est au moins tout aussi important que le signifié. Kane joue par exemple sur les éléments composant les mots, en faisant varier des termes qui commencent par un même préfixe ou par des préfixes synonymes, à l’instar de cet extrait où la protagoniste qualifie l’abstraction vers laquelle elle tend :

unpleasant

unacceptable

¹ Antje Diedrich, art. cit. , p. 375. « Kane semble sous-entendre que le texte [*4.48 Psychose*] doit davantage au plagiat qu’à l’expérience personnelle ». (Nous traduisons).

² *Idem*. « [...] une stratégie dramaturgique consciente dans la composition de ce "poème dramatique" » (Nous traduisons).

³ Ce point est développé ultérieurement.

⁴ Voir Alexandra Moreira da Silva, *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*, op. cit.. Nous renvoyons à la dernière sous-partie du Chapitre 1 de cette seconde partie.

uninspiring
impenetrable

irrelevant
irreverent
irreligious
unrepentant¹

La présentation sous forme de liste souligne bien dans ce cas le parallélisme de construction et les variations de préfixe. La graphie délimite d'ailleurs une certaine structure dans *4.48 Psychosis* : la récurrence de cinq tirets placés au centre de la page permet de distinguer vingt-et-une séquences. Dans ces dernières, c'est aussi une logique graphique qui participe, voire préside à la dramaturgie : listes, cascades, colonnes de mots et constellations diverses de nombres se multiplient, en fonction d'une mise en page très précise. Par leur variété et leur coexistence, ces diverses formes d'inscription finissent par questionner la linéarité de la lecture occidentale². Deux conséquences découlent de ces traces graphiques : d'une part, la ponctuation n'est plus une marque conventionnelle aux usages normés, mais elle constitue aussi une trace, dont il revient au lecteur de définir les logiques. Ce dernier n'a pas à les percer, puisque cela supposerait qu'elles relèveraient d'un autre système élaboré et crypté par Kane. D'autre part, l'espace de la page apparaît comme un support, c'est-à-dire qu'entre le blanc et la graphie émerge une tension et apparaît un espace intermédiaire. Son aspect concret, sa physicalité sont ainsi mis en avant.

Ces éléments graphiques montrent comment la matière de l'écriture théâtrale et l'espace interdiscursif participent de cette dramaturgie. Ils précisent aussi la « spectralisation » de la langue que Elisabeth Angel-Perez situe dans une continuité avec le corps représenté dans *4.48 Psychosis* :

L'œuvre de Kane, dans son ensemble, permet de suivre les modalités de la spectralisation du corps [...] : spectralisation du corps grâce à la voix comme ultime

¹ Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, op. cit. , p. 221. La traduction française ne souligne pas cette construction avec le même systématisme : « désagréable / inacceptable / inintéressant / impénétrable // impropre / irrespectueux / irreligieux / impénitent » (Sarah Kane, *4.48 Psychose*, op. cit. , p. 29.)

² Nous renvoyons alors à l'ordre qui régit cette lecture : on lit de la gauche vers la droite, du haut vers le bas de la page, tout comme on écrit selon ce même ordre.

présence ; déconstruction de la voix propre en voix des autres et enfin torture du corps même de la langue¹.

En dégageant ce continuum de spectralisation, Elisabeth Angel-Perez rappelle à quel point la langue est une matière vivante qui est spectralisée dans l'écriture de Kane. Toutefois, le « corps même de la langue » n'est pas seulement soumis à la torture, comme le sont les corps et les voix représentés dans ce texte. En effet, si les traces graphiques et l'espace interdiscursif montrent « la déconstruction de la voix propre en voix des autres » et réciproquement, ce faisant, ils créent une dynamique poématique. En affichant les modalités concrètes de l'écriture théâtrale, en jouant sur ses éléments, en faisant percevoir la page comme un support d'inscription, Kane indique au lecteur que le texte théâtral est un espace de création qui lui est proposé. Ce dernier y est notamment invité à développer ses propres manières de lire pour se situer dans le mouvement de l'écriture ainsi que pour percevoir et imaginer le devenir scénique de l'écriture. En ce sens, les traces graphiques dans *4.48 Psychosis* appartiennent tant au versant imagé du dispositif qu'à sa dimension imageante, puisque leur visibilité affichée souligne à quel point le lecteur est appelé à co-crédier le poème théâtral, cette forme d'écriture dont les défis adressés à la scène sont d'emblée mis en partage de façon visible avec le lecteur. L'activité co-créditrice est proposée au lecteur par le mouvement qui anime l'espace interdiscursif que développe l'auteure. Les représentations convoquées et façonnées sont biaisées, mises en dialogue et en tension, ce qui offre à la scène une représentation d'emblée complexe.

3.1.3.2. L'interdiscursivité, un procédé dramaturgique chez Malone

Dans *Septembres*, l'interdiscursivité permet de saisir plus finement le dispositif imagé en complétant ce que les marques poématiques précédemment analysées ont permis de préciser. En effet, Philippe Malone explique comment il a fondé en partie sa dramaturgie dans *Septembres* sur le brouillage de divers discours². Il s'est notamment inspiré de l'écriture de l'auteure autrichienne Elfriede Jelinek dans sa pièce *Bambiland*, parue en 2004³ : ce texte de théâtre s'apparente à un sismographe qui enregistre tous les discours traversant les

¹ Elisabeth Angel-Perez, « Le corps (ou ce qu'il en reste) sur la scène anglaise contemporaine », in Poulain Alexandra (dir.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du Spectacle – Théâtre », 2011, p. 38.

² Voir l'entretien avec Philippe Malone dans l'annexe II.

³ Elfriede Jelinek, *Bambiland*, Reinbek bei Hambourg, Rowolt Verlag, 2004.

perceptions d'une protagoniste. Au début du texte, l'instance narrante – à moins que ce ne soit l'auteure – explique ainsi ce procédé dans la remarque suivante :

(Ma gratitude va à Eschyle et aux *Perses* dans la traduction d'Oskar Werner. Vous pouvez aussi ajouter un zeste de Nietzsche si le cœur vous en dit. Le reste non plus, d'ailleurs, n'est pas de moi. Il est le fruit de mauvais géniteurs. Il est le fruit des médias.¹)

S'y trouvent donc mêlés de multiples discours provenant des médias, « presse et télévision, CNN et autres² », des inflexions de la tragédie antique d'Eschyle et la voix de la protagoniste et/ou de l'auteure, « spectatrice impuissante qui compense cette impuissance par une ironie d'autant plus mordante qu'elle est froide³ ». Ce mélange des registres crée sur le plan stylistique de nombreuses ruptures, il souligne de grandes hétérogénéités et permet d'inscrire des flux interdiscursifs dans lesquels la protagoniste est prise, *Bambiland* « n'éta[nt] pas un texte sur la guerre, mais sur la façon dont la guerre est reçue, interprétée, assimilée⁴ ». Si cet entrelacs est signalé à l'ouverture du texte par la remarque précitée, il n'est pas autrement distingué dans l'écriture théâtrale qui se présente comme un bloc de narration, sans que la parole ne soit attribuée explicitement à un personnage.

Alors que Kane signale la dynamique interdiscursive à l'œuvre en agissant à même la graphie, Malone va recourir à un travail typographique soutenu, c'est-à-dire qu'il va jouer plus précisément sur la qualité des caractères, de la mise en page. C'est à la fin de la première partie de *Septembres*, tandis que la ville où marche l'enfant commence à être violemment bombardée, que le procédé interdiscursif se développe. Malone a mêlé des matériaux de facture très différente, comme par exemple des extraits de discours prononcés par Georges W. Bush après les attentats du 11 septembre 2001 et des fragments d'ouvrages de Jean Baudrillard autour de ces mêmes événements⁵. Toutefois, hormis le témoignage de l'auteur qui atteste la présence de ces discours, leur perception est quasiment impossible, car

¹ Elfriede Jelinek, *Bambiland*, traduit de l'allemand par Patrick Démerin, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2006, p. 13. Il est intéressant de souligner que ce texte théâtral de Jelinek n'est pas présenté ainsi dans sa version française. Sur sa couverture, figure la mention « Roman ». Dieter Hornig dresse dans sa préface ce constat en guise d'explication : « Jelinek conçoit ses textes de théâtre comme des propositions de jeu. Au metteur en scène de puiser dans cette proposition toujours très riche et d'en extraire ce qui lui convient pour la construction de sa propre pièce. Pour l'instant, ces metteurs en scène semblent faire défaut en France. En Allemagne et en Autriche, Elfriede Jelinek est l'auteur dramatique le plus important, le plus incontournable, le plus controversé, mais aussi le plus joué ». (Dieter Hornig, « Préface », in *Bambiland*, *op. cit.*, p. 8).

² Dieter Hornig, *ibid.*, p. 6.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Idem.*

⁵ Voir Jean Baudrillard, *Power Inferno et L'Esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002. Nous renvoyons au texte *11 septembre 2001* de Michel Vinaver, dont l'écriture travaille aussi sur des éléments hétérogènes, comme le précisent les indications qui figurent sur la page de titre « Livret. Texte français avec texte original en regard ». Voir Michel Vinaver, *11 septembre 2001* (2002), in *Théâtre complet (volume 8)*, Paris, L'Arche, 2003.

ils sont doublement parasités, comme c'est le cas dans *4.48 Psychosis*. Leur collage les rend fortement méconnaissables et le travail typographique effectué achève de les métamorphoser. L'espace interdiscursif que ces discours façonnent participe alors d'une dramaturgie graphique, ce que montre cet extrait où certains termes sont barrés et où lettres capitales et minuscules recourent des usages non-conventionnels :

~~Nour~~ NOTRE THÉÂTRE DES OPÉRATIONS TOUS LES SOIRS À
L'ÉCRAN LE CRÉPUSCULE DES DIEUX ~~Doubia Leila Louise~~
Malika Manel Meriem et Riam terroristes Mounira ter-
roriste ~~Nabila~~ terroriste ~~Nacira~~ terroriste ~~Nadia Nafissa~~
Naziha Nedjma Taha Tania Tahel terroristes Yamina
chefs alliés ~~Virginia~~ terroristes ~~Louise~~ combattants pays-
lignefrontdeguerreterrorisme-~~MAHMOUD Ô MAHMOUD~~
MAINTENANT MUET SOUS L'ACIER DES PAROLES MEURTRIÈRES et
~~Marwan Moneef Mourad~~ disparus crochetés par
l'Histoire ~~Nabil Nawel Nora~~ des menaces nouvelles CAR
~~DIEU~~ QUE LA GUERRE EST DÉSIRABLE VUE DE CHEZ NOUS SI
DÉSIRAMZI NORA NOS attentats ROSA NOUR NOTRE septembre
ABDEL NOUR NOTRE pays le monde agents chefs TERRO-
RISTES combattants TERRORISME militaires EUX menace
EUX dont NOUS ~~NOUR NORA~~ NOS alliés prévenir attaques
un grand nombre d'entre ~~ÉLYAS EUX ESRA~~ des aAlia aAdil
aATTENTATS aAGENTS combATTANTS à travers NOTRE monde
LE GENRE DE PERSONNES NI DES CRIMINELS ORDINAIRES NI DES
Fadwa Salim Jabra Tania May Leila UNE PLUIE D'INDIVIDUS
EUX DES TERRORISTES EN FEU QUI S'ABATTENT SUR LA VILLE
Chams Chatillah Daoud Djamel À PEINE DES HOMMES
D'AVOIRNous massacrer NOS~~NOUR~~ILS JE n'oublierai jamais
Ton visage JE te tuerai Toi [...]¹

La longueur de cette citation permet de percevoir comment l'activité interdiscursive se fonde dans *Septembres* sur les variations typographiques. Par exemple, les prénoms barrés ne cessent de se multiplier et certains d'entre eux sont en plus répétés, comme « ~~Nour~~ » qui revient par trois fois – si l'on considère seulement cet extrait. Associés à la mort qui est largement thématifiée, ces prénoms semblent désigner dans leur singularité les victimes

¹ Philippe Malone, *Septembres*, op. cit., p. 31.

tombées sous les bombes. Leurs cadavres sont fumants, puisque le statut que leur confère la typographie indique bien leur indéniable matérialité, leur irréfutable présence jusque dans la mort. Autour d’eux se trame un espace conflictuel où s’affrontent différents points de vue, qui sont tous mêlés les uns aux autres. C’est ainsi que se manifeste l’interdiscursivité.

Cet extrait permet de suivre l’évolution des trames narratives qui se dégagent. À mesure que tombent les morts, des commentaires qui se prétendent explicatifs prennent de plus en plus d’ampleur : le terme « terroriste » et certains de ses polyptotes sont ainsi répétés avec une fréquence accrue. De plus, les lettres capitales relaient une prise de position qui se fonde sur un « nous ». Bien que lié graphiquement aux morts : « NOUS ~~NOUR~~ ~~NORA~~ NOS alliés », ce « nous » qui émerge progressivement construit par contraste un « eux » qui lui serait hostile et contre lequel la guerre et les attaques doivent se poursuivre. Ces éléments typographiques, leurs évolutions respectives et la dramaturgie qu’ils esquissent montrent à quel point l’interdiscursivité a des potentialités transformationnelles. Cet extrait indique notamment dans l’activité qui se déploie sur la page comment la guerre crée ses propres justifications, par quelles logiques elle se légitime.

3.1.3.3. Aux limites de l’interdiscursivité, les motifs danisiens

Enfin, *La Trilogie des flous* de Danis ne déploie pas un espace interdiscursif de même nature que dans les deux autres poèmes théâtraux analysés. Elle présente en fait quelques motifs qui circulent dans l’œuvre danisienne, c’est-à-dire à la fois dans ses textes dramatiques et dans ses créations hybrides produites entre « chambre d’écriture¹ » et plateau. Par exemple, la porosité entre les formes humaine et animale se retrouve dans *La Trilogie des flous*, le dramaturge québécois présentant ces deux états selon un principe de continuité : le « singe-homme de pierre² » est une de ces figures hybrides dans *JE NE*, alors que « l’œil-oiseau » permet à l’instance centrale dans *JE NE* et dans *Reneiges* d’agrandir ses visions et donc de démultiplier ses perceptions. Stylistiquement, porosité et continuité sont soulignées par les mots composés créés. Quant à Yang, l’amante de l’Empereur dans *Sommeil et rouge*, elle finit par se métamorphoser en loutre, ce qui pousse ce processus de métamorphose jusqu’au bout :

¹ Nous conservons la dénomination employée par Daniel Danis dans la mesure où elle souligne comment l’écriture se réalise dans des espaces : le plateau, comme la « chambre ».

² Daniel Danis, *La Trilogie des flous*, *op. cit.*, p. 15.

Et puis, plus qu'une Yang, sans souffle
plus que silence
devenue
une loutre sans vie
dans les bras de l'Empereur¹.

Une telle perméabilité et tous ses possibles métaphoriques constituent un motif que l'on retrouve par exemple dans les liens nombreux qui unissent les hommes et les chiens dans *Le Langue-à-langue des chiens de roche*. Outre le chenil présent sur l'île fictive où se déroule l'action, certains personnages « jappent » pour s'épancher ou communiquer, alors que la didascalie liminaire indiquant que « deux chiens observent l'entrée du public² » pose leur présence comme une énigme dramaturgique et scénique :

La représentation des chiens sur scène semble nécessaire et significative, mais leur nature, leur nombre, leur état ou même le genre de présence (olfactive, sonore, visuelle) demeure à découvrir. Toutefois, les deux chiens, gardiens-témoins, sont présents avant l'entrée du public ainsi qu'à sa sortie. Les chiens seraient-ils les témoins albinos de nos vies ? Ils dorment davantage qu'ils ne vivent éveillés, nous rêvent-ils ? Sont-ils les gardiens du Mur d'Eschyle³ ?

Ces motifs qui traversent l'ensemble de son œuvre ne se présentent nullement comme des discours exogènes, ni comme des citations ou des allusions intertextuelles qui seraient autoréférencielles⁴. *La Trilogie des flous* ne déploie pas un espace interdiscursif fondé sur l'hétérogénéité, le mélange des discours et une visibilité graphique certaine. Ce texte développe cependant des motifs qui peuvent participer d'une lecture co-créatrice, en tout cas pour ceux qui sont familiers des dramaturgies danisiennes.

4.48 *Psychosis* et *Septembres* développent donc des espaces interdiscursifs qui fondent leurs dramaturgies respectives. Leurs présences sont signalées par un travail graphique chez Kane et plus spécifiquement typographique chez Malone, ce qui suscite une lecture attentive et idiosyncrasique. Cette attention est sollicitée en effet par l'écart⁵ que marquent ces écritures théâtrales avec les conventions de l'écriture dramatique, ainsi qu'avec

¹ *Ibid.*, p. 38.

² Daniel Danis, *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche, 2001, p. 10.

³ *Idem.*

⁴ Son texte le plus récent *Dernier demain* souligne à quel point l'autoréférencialité est assumée, un des personnages étant « LeDanis ». Voir la publication d'une version de travail dans Gilbert David (dir.), *Voix et Images, op. cit.*, p. 37-44.

⁵ Rappelons que nous avons défini la poésie en introduction de cette recherche par l'écart qui la fonde et qu'elle crée.

les usages linguistiques habituels, comme par exemple ceux qui régissent la ponctuation. Une telle sollicitation problématise singulièrement le devenir scénique de ces poèmes théâtraux : elle souligne comment l'écriture théâtrale invite à envisager ses propres potentialités scéniques. En ce sens, l'interdiscursivité rend bien l'espace du texte performatif. Pour reprendre la définition proposée par Diana Schiau Botea, le texte devient pleinement ce qui « ren[d] compte de[s] différents éléments à la fois, ainsi que des rapports qui s'instituent entre eux¹ » :

d'une part l'espace textuel avec sa dimension signifiante, l'espace graphique, et sa dimension signifiée, l'espace de la fiction ; de l'autre, l'espace théâtral, lui aussi composé d'une partie réelle et d'une partie imaginaire².

Ces intertextes exogènes, ces marques poématiques et ces espaces interdiscursifs dynamiques participent du dispositif que constitue le poème théâtral. Ils en forment le versant imagé, représenté, « externe et comme exposé³», qui travaille en quelque sorte à l'opacification du texte théâtral. Ce « dispositif imagé » est, rappelons-le, inextricablement lié au versant imageant. Nous allons désormais analyser plus précisément cette dimension imageante, à savoir « la capacité de l'œuvre à créer son propre *dispositif* – articulation du dedans et du dehors, c'est-à-dire d'abord sortie hors du supposé autotélisme de l'œuvre, ou de sa variante intertextuelle⁴ ». Dans quelle mesure le poème théâtral articule-il son « dedans » et son « dehors », tout en les construisant ?

¹ Diane Schiau Botea, *op. cit.*, p. 15.

² *Idem.*

³ Arnaud Rykner, art. cit., p. 93.

⁴ Arnaud Rykner, *Pans, Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2004, p. 13.

3.1.4. Failles intermédiales dans *La Trilogie des flous* de Danis

« Poétique, l'œuvre de Danis l'est parce qu'elle parvient à faire entendre ce qui est en retrait, sans même mettre en avant ce retrait¹ ». C'est ainsi que Tatiana Balkowski caractérise un principe dramaturgique central dans toute l'œuvre danisienne. De façon manifeste, l'écriture² de *La Trilogie des flous* de Daniel Danis présente des failles qui marquent des retraits, sans tout à fait les « mettre en avant ». De telles béances font en fait percevoir de nombreuses matières, toute une palette de métamorphoses, et partant d'états transitoires variés. N'étant pas sémiotisables, ces différentes matérialités traversant l'écriture théâtrale ne constituent pas des discours, ce qui les distingue des dynamiques interdiscursives soulignées dans *4.48 Psychosis* de Kane et dans *Septembres* de Malone. En réalité, ces matérialités délimitent un espace textuel, et même un espace performatif³ par leur façon d'ouvrir des brèches dans l'écriture théâtrale et d'engager des médiations singulières. Comment ces failles agencent-elles le dispositif que présente *La Trilogie des flous* ? Dans quelle mesure sont-elles intermédiales ?

Tout d'abord, la matière est non seulement un thème privilégié dans l'œuvre dramatique danisienne, mais aussi un moteur dramaturgique, comme l'a entre autres montré l'étude que Marie-Aude Hemmerlé a consacrée à la « parole-matière⁴ ». En s'engageant dans des recherches scéniques – dès 2002 avec la création de *Lacryma Terra* à Chicoutimi – Danis a continué à travailler sur le plateau les matières qu'il développait continûment dans ses textes. Elles ont en fait été polarisées par le plateau et la page, par l'écriture scénique et la création textuelle, ce qui apparaît avec netteté dans *La Trilogie des flous*. Aussi les matières y sont-elles creusées et ainsi mises en relief par ce lieu de création double qui s'apparente à un entre-deux dynamique, actif. Marie-Christine Lesage précise ainsi ce qu'implique plus largement le statut singulier d'écrivain scénique qui caractérise Daniel Danis :

[...] celui de l'auteur dramatique qui écrit pour une scène interdisciplinaire où le texte dramatique est une composante de la « polyphonie scénique », ce qui ramène ce

¹ *Ibid.*, p. 326-327.

² Nous nous fondons dans ce chapitre sur le livre édité par L'Arche en 2010. Nous analyserons dans le Chapitre 4 de cette seconde partie les choix qui ont présidé à la publication de cet ouvrage et ceux qui se manifestent dans le livret qui était distribué lors de la création scénique en 2008 à l'Usine C à Montréal. La performance y sera analysée de façon exhaustive.

³ Au sens où l'entend Diana Schiau Botea et que nous avons précédemment mentionné.

⁴ Marie-Aude Hemmerlé, *La Parole-matière : Le statut de la parole dans trois pièces de Daniel Danis* Cendres de cailloux, Le chant du dire-dire, Le langue-à-langue des chiens de roche, mémoire de Master 2 d'Études théâtrales dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2002.

dernier au statut de matériau dont la trame narrative est souvent minimaliste, au profit d'une exploration sonore, poétique ou d'un travail de condensation extrême¹.

L'écriture danisienne s'en trouve modifiée, ce processus de création tendant à l'« épurer davantage² », pour reprendre la formule de l'auteur.

Si cette recherche d'épuration paraît sous la forme d'une trame plus « minimaliste », d'un texte-matériau en ce qu'il est plus foncièrement dépendant de la « polyphonie scénique » et de l'espace-temps de la performance, une telle quête participe également au développement de l'« écriture en 3D » précédemment mentionnée. L'écriture est bien une « exploration » en soi, elle n'est pas seulement un prétexte pour une proposition scénique. Les trois dimensions permettent en effet de rompre avec une écriture dont la bi-dimensionnalité – au sens concret – entraîne une linéarité narrative qui appauvrit le drame, le récit, les personnages ou encore les possibilités signifiantes. L'aplat auquel l'écriture théâtrale est réduite sclérose, pour Danis, ses potentialités narratives et performatives³. En effet, comme le précise Pauline Bouchet :

Multiplier les dimensions dans l'écriture dramatique, c'est ouvrir le sens à la diffraction et des espaces dans la linéarité pour un indécidable qui provoque du mouvement dans la matière langagière. Pour cela, [Danis] préconise dans ses textes *Mille Anonymes* ou *La Trilogie des flous* une pratique récurrente des points de suspension comme trouées dans l'espace concret de la page et comme suspension au sens concret d'une hésitation dans l'espace. Il s'agit de créer une béance dans le texte qui aère l'énonciation pour permettre la rupture d'une évidence linéaire. Les mots eux-mêmes sont présentés en déséquilibre pour déstabiliser l'espace de la page en même temps que celui d'une scène possible⁴.

La tridimensionnalité de l'écriture théâtrale perturbe donc sa linéarité conventionnelle et les évidences qu'elle suscite. La « béance » créée dans le texte est dynamique : par son mouvement, elle place « en déséquilibre » les éléments constituant l'écriture théâtrale, ce qui « déstabilise » l'expérience de lecture, et partant l'événement théâtral. Comme le précise Marie-Christine Lesage, Danis développe : « des rencontres expérimentales où tous [le]s repères de spectateurs de théâtre tombent ; [...] [par ces] trois textes brefs de facture

¹ *Ibid.*, p. 105. Marie-Christine Lesage prend pour ce cas l'exemple de *C.H.S.* du metteur en scène et auteur québécois Christian Lapointe. Voir Christian Lapointe, *C.H.S.* suivi de *Sepsis*, Montréal, Les Herbes rouges, 2014. Nous soulignons que cette maison d'édition québécoise est surtout réputée en poésie, même si elle publie de la littérature générale depuis sa création en 1968.

² Daniel Danis, Citation tirée d'une conférence qu'il a prononcée à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) de Paris (13 octobre 2008) et des propos échangés avec Marie-Christine Lesage, lors d'une rencontre en décembre 2008 à Montréal. Cité dans Marie-Christine Lesage, « Dans le "liquide du récit" : Daniel Danis, écrivain scénique », in *Voix et Images*, *op. cit.*, p. 105.

³ La conférence qu'il a prononcée à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) de Paris le 13 octobre 2008 s'intitulait d'ailleurs : « Écrire en 3D : la spatialité narrative ».

⁴ Pauline Bouchet, *La Fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000*, thèse d'Études théâtrales, Université Paris III-Sorbonne nouvelle et UQAM, 2014, p. 321.

singulière qui s'éloignent du geste d'écriture auquel les spectateurs de Danis ont été habitués¹ ». Le renouvellement proposé par *La Trilogie des flous* est donc de deux ordres : les repères généraux des spectateurs vacillent et les spectateurs connaissant l'écriture danisienne ne rencontrent pas un univers dont ils ont été familiers.

Selon Pauline Bouchet, l'usage récurrent des points de suspension souligne ces trois dimensions : leur omniprésence parasite l'espace textuel², à savoir l'aspect graphique, « concret » de la page, et l'espace de la fiction puisque l'énonciation présente de nombreuses aspérités. La démultiplication des points de suspension constitue une faille macrostructurale remarquable, d'autant qu'elle est soulignée par une note liminaire ajoutée par Danis lors de la publication de ce texte chez L'Arche – elle vaut non seulement pour le triptyque, mais se trouve aussi répétée au début de *Mille Anonymes* – :

Les trois points de suspension : ponctuation qui suppose l'absence d'un seul mot.

Plus de trois points de suspension : ponctuation qui signifie l'absence de plus d'un mot.

Les mots et les syllabes entre crochets peuvent être prononcés ou non³.

Les points de suspension et les crochets constituent ainsi des conventions remotivées par l'écriture danisienne, qui en fait varier l'usage courant en langue française. Habituellement, les points de suspension indiquent par exemple une interruption et ne précisent pas ce qui est coupé dans la parole de locuteur – du moins pas autrement que par le contexte qui laisse comprendre si c'est une hésitation qui est marquée ou bien une énumération qui se trouve tue, voire sous-entendue. Dans *La Trilogie des flous*, ils forment une trame paradoxale de l'écriture théâtrale. Leur omniprésence montre en effet que l'écriture n'est pas seulement constituée de mots figés par l'auteur sur la page. L'écriture est aussi inchoative, dans la mesure où elle se réalise dans la lecture, qui est conçue comme un mouvement et qui tend à devenir nettement une co-énonciation. Cette dernière est tout à fait classique quand ce sont acteurs et metteurs en scène qui effectuent la lecture du texte théâtral, mais elle est bien plus rare si l'on considère tout autre lecteur. La parole est donc condensée par ces béances, rapprochant le lecteur de la voix du texte. Mais par cette note liminaire, la lecture est dirigée dans sa créativité, car elle doit déterminer des choix quant à « l'absence d'un seul mot » ou « de plus d'un mot ». Tel est le nœud du paradoxe : cette créativité est déterminée, presque

¹ Marie-Christine Lesage, art.cit. , p. 106.

² Au sens où l'entend Diane Schiau Botea et que nous avons précédemment mentionné.

³ Daniel Danis, *La Trilogie des flous*, op. cit. , p. 10.

imposée, et partant régulée. Les points de suspension constituent alors plus des marques qu'ils ne demeurent des traces ; ils renvoient bien plus à cette convention établie par la note liminaire qu'ils ne valent comme une énigme, avec laquelle tout un chacun peut composer. Grâce à leur omniprésence – et malgré l'ambivalence qui les caractérise –, les points de suspension soulignent une faille dans l'écriture théâtrale, qui rompt la linéarité apparente de son déroulement et qui accentue le devenir scénique que *La Trilogie des flous* esquisse. En effet, l'énonciation partagée entre le texte et le lecteur en appelle d'autres, avec des acteurs et des spectateurs. D'ailleurs, les crochets contiennent une explicitation quant à cette mise en voix potentielle, les mots et les syllabes qu'ils enserrent pouvant « être prononcés ou non¹ ». Le partage de cette énonciation démultiplie tout autant les lecteurs potentiels que les textes possibles.

En quoi la faille macrostructurale créée par les points de suspension est-elle intermédiaire ? En premier lieu, le travail graphique et typographique auquel ces derniers participent valorise la surface sur laquelle le texte se réalise, comme c'était le cas – selon d'autres choix et d'autres procédés d'écriture – dans *4.48 Psychosis* et *Septembres*. Tatiana Balkowski résume cette mise en évidence : « Dans *La Trilogie des flous*, le blanc devient de façon ostensible l'élément principal de la structure dramatique² ». Plus précisément, cette ostension du blanc constitue un ressort dramaturgique essentiel dans le récit de métamorphose que développe chaque triptyque, ainsi qu'à l'échelle de *La Trilogie des flous*. Il en forme l'un des liants, avec la note liminaire précédemment mentionnée. De plus, sa visibilité souligne qu'il relève moins d'une « structure dramatique » que d'un dispositif, et même de sa dimension imagée.

En deuxième lieu, la faille est thématiquement intermédiaire dans la mesure où l'écriture ne cesse de convoquer plusieurs matérialités. Dans un jeu de reflets, on suit les nombreuses traversées dépeintes, ou plus précisément ébauchées par un personnage. Ces dernières articulent toujours éléments matériels et immatériels et elles permettent à toutes sortes de métamorphoses de se réaliser. De façon représentative, l'aviateur rescapé dans *JE NE*, qui devient femme dans l'environnement inconnu où il survit à son accident, résume cette dynamique : « En rêvant, je fais l'expérience du concret³ ». Depuis ses premiers textes, Danis travaille sur cette articulation entre l'onirisme et le tangible, développant « une écriture marquée par le corps et le rêve, deux sources d'où jaillit une langue imagée qui

¹ *Idem.*

² Tatiana Balkowski, *ibid.*, p. 525.

³ Daniel Danis, *ibid.*, p. 19.

réinvente le réel en le racontant à partir de la sensation pure¹ ». La sensation et la corporéité sont donc centrales dans sa dramaturgie, et plus particulièrement, c'est leur traitement qui confère à cette écriture dramatique sa poéticité, selon Marie-Christine Lesage :

La force poétique de [l']écriture [de Danis] réside dans sa capacité à faire ressentir concrètement les univers explorés dans ses œuvres [...] La langue de l'auteur pétrie de corporéité vise le corps du lecteur et du spectateur ; elle cherche à s'en saisir afin d'accroître la part expérientielle du théâtre².

Dans *La Trilogie des flous*, le ressenti concret de l'univers exploré passe en fait par l'inscription de la labilité de la langue et de l'incessante variation des représentations qu'elle engage. Cela marque une poéticité théâtrale d'un autre ordre, comme l'explique Marie-Christine Lesage :

La forme d'écriture à la fois imagée et décantée qui trame *La Trilogie des flous* fait entrer le lecteur dans une expérience poétique autre, exigeante dans la mesure où il faut accepter de s'aventurer sur un territoire où les repères habituels du récit (qu'il soit dramatique ou narratif) ont disparu et pour lequel il n'y a plus de cartes. [...] Mais une géographie imaginaire inusitée s'offre à qui accepte de se laisser porter par le « liquide du récit » : « Le récit, dit l'auteur, est sous la forme du soleil, sous tous les angles tu vois ce que tu as à voir. La lune est l'autre écriture où on ne voit pas sur quoi on avance, ce peut être dangereux. La procédure n'est pas soutenue par une architecture du récit (solide, avec des poutres). On est dans le liquide du récit. »³.

Le « liquide du récit » constitue une métaphore précise non seulement pour rendre compte de cette disposition narrative singulière qui développe une « géographie imaginaire inusitée », mais aussi pour désigner la dynamique intermédiaire qui est à l'œuvre et qui ouvre des failles dans ce dispositif.

Aussi certaines nuances s'imposent-elles lorsque Tatiana Balkowski propose cette analyse :

Après avoir eu tant d'importance dans les premiers textes de l'auteur, les mots n'en ont plus guère dans *La Trilogie des flous*. En faisant usage de points suspensifs et de crochets qui effacent ou mettent en retrait les mots, Danis donne la suprématie à l'image⁴.

¹ Marie-Christine Lesage, art. cit. , p. 103.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ Tatiana Balkowski, *ibid.*, p. 179. La chercheuse désigne par l'expression « points suspensifs » les points de suspension dont le nombre est supérieur à trois. La distinction qu'elle établit quant à leurs fonctions respectives me paraît trop rigide pour être opérante dans la facture *La Trilogie des flous* : « À la différence du point de suspension, qui est constitué de trois points et marque le refus du locuteur de prononcer un mot ou de formuler la suite de sa pensée, le point suspensif est composé de plus de trois points et signale que quelque chose est en retrait. » (*Ibid.*, p. 519.)

La Trilogie des flous ne dévalue pas l'importance des mots ni de la langue pour conférer une « suprématie à l'image ». L'image n'est pas supérieure à la langue pour Danis, et ce, même quand il occupe ce statut atypique d' « écrivain scénique¹ ». Par la spécificité du processus de création de *La Trilogie des flous*, par son usage remotivé des points de suspension et des crochets, par sa trame narrative « liquide », ce texte noue une relation intermédiaire entre les mots et les images, relation qui diffère indéniablement des premières pièces de Danis. Entre les mots, les images qu'ils suscitent dans l'imaginaire du lecteur et celles développées sur la scène, il n'est pas question de suprématie, mais, pour reprendre l'idée d'Alexandra Moreira da Silva, d'autonomies complices, comme nous le montrerons en abordant certaines de ses créations scéniques dans le chapitre suivant.

Dans cette sous-partie, nous avons analysé comment l'écriture théâtrale est mise en tension dans les poèmes théâtraux. Polarisée par deux mouvements opposés, à savoir par le retrait et l'ostension, elle tend à devenir tridimensionnelle. Cette dynamique se concrétise notamment par des traces intermédiaires, qui constituent des empreintes de la poésie dans l'écriture théâtrale. Ces traces prennent différentes formes, qui montrent toutes un jeu de perméabilité entre le texte de théâtre et tout ce qui lui est extérieur. Elles soulignent comment le poème théâtral en tant que dispositif articule son dedans à ses dehors. Telle est l'action de la poésie : estomper les délimitations de l'écriture théâtrale pour la faire dialoguer avec diverses altérités. Ces poèmes théâtraux comportent des intertextes poétiques, qu'ils affichent dans une plus ou moins grande extériorité. Ce réseau intertextuel très dense pointe dans *Septembres* de Malone par des marques poématiques. Modalité particulière des traces intermédiaires, elles s'en distinguent de deux manières : leur référentialité est fixée par une convention propre au texte où elles se manifestent et elles insistent sur l'acte de création poétique et sur ses conséquences, comme par exemple les voix et « paroles passagères » mises au jour par l'écriture. De manière plus large, les poèmes théâtraux développent des

¹ Cette formule est de Daniel Danis et est apparue dans le programme de *L'Enfant lunaire*, création théâtrale multidisciplinaire créée en novembre 2013 à Québec. Danis était alors présenté comme « Auteur et écrivain scénique ». Voir [En ligne], <http://www.atelier-arts-sciences.eu/Daniel-Danis-L-enfant-lunaire> (lien vérifié le 30/04/2015).

dramaturgies qui sont prises dans les rets de nombreux discours, au point que l'écriture théâtrale se fonde et se trame dans des espaces interdiscursifs. Si les discours ne sont pas démarqués ni même signalés, ce sont la graphie et la typographie qui soulignent par leur travail inhabituel et dramatisant l'interdiscursivité en jeu. Dès lors, ce sont des procédés d'écriture plus fréquemment développés en poésie qui se déposent dans l'écriture théâtrale et qui en précisent de nouveaux enjeux, ce que nous analyserons ultérieurement. Enfin, ces traces mettent tout autant en valeur le support sur lequel elles laissent leurs empreintes que le retrait dont elles sont le témoin : c'est ce que précisent nettement les failles intermédiales dans *La Trilogie des flous* de Danis.

Si cette porosité entre le texte de théâtre et ses extérieurs, si cette traversée de la page du livre et des strates qui la composent sont un trait déterminant du poème théâtral, ce dernier offre au lecteur par ces jeux intertextuels, interdiscursifs et intermédiaux un rôle accru, fût-il paradoxal. Tiphaine Samoyault l'explique dans le cas de l'intertextualité, et ceci vaut en partie pour tous types de traces intermédiales, quand elle pointe que :

L'intertextualité présente en effet le paradoxe de créer un fort lien de dépendance avec le lecteur, qu'il provoque et incite à toujours plus d'imagination et de savoir, tout en cryptant suffisamment d'éléments pour qu'un décalage apparaisse entre la culture, la mémoire, l'individualité de l'un et celles de l'autre. L'identité parfaite entre les deux serait impensable, d'où le caractère variable et souvent subjectif de la réception intertextuelle¹.

Dans les poèmes théâtraux, ce « caractère variable et souvent subjectif » me paraît moins aléatoire, dans la mesure où les traces intermédiales se fondent sur des différences de matérialités qui, par leur dimension manifeste, se remarquent aisément et ne tiennent pas seulement à un bagage culturel.

Nous allons à présent analyser comment ces traces conduisent sur la voie d'une herméneutique : elles jouent avec le cadre théâtral qui constitue leur référence, tout en étant mis à mal. Ainsi, par leur position double entre absence et présence et par la variété de leurs modalités de présence, ces traces intermédiales engagent une réflexion sur l'écriture théâtrale dans une triple perspective. Elles invitent à s'interroger sur la dimension relationnelle de l'écriture théâtrale (quels échanges nourrit-elle avec ce qui l'entoure ?), sur

¹ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, op. cit., p. 66-67.

sa dynamique transformationnelle (comment se modifie-t-elle au contact de ces échanges ? En quoi ces changements sont-ils réciproques ?) et enfin sur sa capacité projective, voire sur sa potentialité utopique (dans quelle mesure ces traces intermédiaires adressent-elles des questions à la scène ? Quels devenirs scéniques déploient-elles ?). Dans les analyses précédentes, nous avons montré comment s'effectue la mise en valeur de la textualité dans l'écriture théâtrale. Il s'agit désormais de saisir à quel point « la question de la langue, de l'écriture [valent] comme *conditions* de la représentation scénique¹ ».

¹ Michel Simonot, « L'Écriture d'une théâtralité, à propos de *Septembres* de Philippe Malone », in Philippe Malone, *Septembres, op. cit.*, p. 54.

3.2. *Quelles dramaticités sont en jeu dans le poème théâtral ?*

« Just a word on a page and there is a drama¹ » : cette citation issue de *4.48 Psychosis* souligne la puissance dramatisante contenue dans l'écriture théâtrale, la présence d'un mot sur une page suffisant en effet à convoquer tout le théâtre. Comment cette puissance inhérente à l'écriture théâtrale se révèle-t-elle à travers les mouvements qui agitent et traversent l'écriture des poèmes théâtraux ? Nous avons montré que le devenir scénique du texte de théâtre est franchement accentué au sein même de l'écriture par la tension entre retrait et ostension, ainsi que par tout un jeu intermédial souligné. Les questions que le texte adresse à la scène touchent tant à ce qui est possible qu'à ce qui est potentiel : elles ne se limitent donc pas à ce qui peut être concrètement réalisé sur scène à un moment donné – l'impossible² au théâtre étant défini contextuellement. De telles potentialités scéniques sont par exemple soulignées dans *La Trilogie des fous* de Danis qui appartient à « [c]es récits mouvants [qui] servent de matériau imaginaire tant aux créateurs de la scène qu'aux spectateurs, qui sont invités à naviguer librement au sein de cette cartographie d'images et à se faire leur propre scène³ ». La mouvance narrative transforme ce texte en un « matériau imaginaire », qui peut inviter tout spectateur à « se faire [sa] propre scène », à imaginer sa propre trajectoire dans cette « cartographie », ce qui suppose l'investissement du lecteur et du spectateur. Le devenir scénique du texte appelle des interprétations idiosyncrasiques, qui sollicitent particulièrement l'imagination : cela souligne combien elles relèvent au moins autant de conceptions possibles que potentielles. C'est pourquoi le poème théâtral met en jeu plusieurs dramaticités. De quelle nature sont-elles ?

La dramaticité désigne d'une part une dimension dramatique qui est présente dans des formes d'écriture rhapsodiques que Jean-Pierre Sarrazac a théorisées et analysées et auxquelles Alexandra Moreira da Silva rattache d'ailleurs le poème dramatique contemporain. Elle relève plus précisément de rémanences dramatiques qui caractérisent le drame moderne et contemporain. Ce dernier, comme l'explique Jean-Pierre Sarrazac, travaille contre la forme du « drame absolu⁴ » : il ne cesse de se réinventer dans la crise qui

¹ Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, op. cit. , p. 213. La traduction française publiée chez L'Arche donne : « Rien qu'un mot sur une page et le théâtre est là », (*ibid.*, p. 19).

² Nous renvoyons à la première sous-partie du Chapitre 2 de la seconde partie de cette recherche.

³ Marie-Christine Lesage, art. cit. , p. 108.

⁴ Dans le premier chapitre de *Théorie du drame moderne* publié pour la première fois en 1956, Peter Szondi précise théoriquement un paradigme qu'il nomme le « drame absolu », qui lui permet par contraste de souligner comment le théâtre moderne et contemporain interroge la forme du drame. Précisons avec Hélène Kuntz et David Lescot que « Le drame absolu est en ce sens un modèle heuristique essentiel, qui n'implique pas forcément que l'on souscrive à la dimension téléologique du système de Szondi » (Hélène Kuntz et David

le frappe depuis les années 1880 – ce qui explique notamment que l'on parle encore de drame. D'autre part, la dramaticité renvoie à l'« action dramatisante¹ » que le spectateur expérimente dans son interaction avec la scène théâtrale. Marie-Madeleine Mervant-Roux précise ainsi cette action :

L' « action dramatique » telle qu'elle a été définie n'est qu'une dimension historiquement localisée de l'action dramatisante, dont les composantes sont variables et où le texte peut avoir plus ou moins d'importance selon les périodes². [...] là où il y a « du théâtre », on trouve toujours l'existence d'une structure symbolisante, c'est-à-dire unificatrice dans l'expérience du spectateur, qu'elle s'exprime ou non en un texte unifié³.

L'action dramatisante – autrement dit la dramaticité – s'apparente à une « structure symbolisante » qui participe à unifier l'expérience du spectateur. La dramaticité désigne donc non seulement ce qui subsiste du dramatique dans les formes rhapsodiques d'écriture théâtrale, mais aussi elle constitue une des modalités de relation entre un spectacle et son public, comme le précise Joseph Danan en définissant la dramaticité comme « une manière de *concerner* [le spectateur]⁴ ». Quelles formes de dramaticité les poèmes théâtraux mettent-ils en jeu ? Et comment ?

Tout d'abord, les poèmes théâtraux créent une dramaticité spectrale eu égard aux traces intermédiaires de poésie mises au jour. Imprimant au sens fort le texte, la poésie travaille à réduire l'écriture dramatique à une portion congrue : elle laisse paraître certains résidus dramatiques qui, à l'instar des spectres, ne sont plus qu'une apparence. Aussi l'action continue de cette spectralisation conserve-t-elle certains traits dramatiques, tout en déplaçant leurs enjeux et en les reformulant. À propos du poème dramatique contemporain, Alexandra Moreira da Silva a proposé la notion d'« essence fractale du dramatique⁵ ». Toutefois, l'abstraction de cette dernière ne permet pas selon nous de désigner les rapports au corps, les médiations et toute une série de matérialités qui sont induits par cette forme de dramaticité. Il s'agit d'analyser comment des catégories de l'écriture dramatique – la fable, le

Lescot, « Drame absolu », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 72).

¹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », in *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°36, 2004, p. 13-26.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2013, p. 65.

⁵ Alexandra Moreira da Silva, *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*, op. cit., p. 174.

personnage, l'action ou encore les didascalies – sont élimées par la poésie et de saisir les dramaticités qui proviennent de cette spectralisation du drame dans le poème théâtral.

De plus, une autre forme de dramaticité surgit d'une mise en débat des médias de tous ordres, laquelle peut être réflexive, et partant critique. Cette dramaticité que nous qualifierons de méta-médiale¹ est tout d'abord favorisée par l'impulsion que donne la poésie : elle tient par exemple à la réflexivité que les textes étudiés proposent sur le théâtre. Flore Garcin-Marrou rappelle en ces termes ce que peut impliquer une telle méta-théâtralité :

Le théâtre dénonce alors ce qui fait qu'il fait théâtre, se tournant davantage vers son propre dehors, hors de ses limites, vers ce qui fait qu'il cesse d'être du théâtre. En somme, il s'agit de faire du théâtre en sortant du théâtre, en se tenant sur une lisière².

Soulignons que la « lisière » à partir de laquelle agit cette méta-théâtralité est précisément, selon Peter Handke³, le lieu d'origine du poème : depuis la « lisière », c'est-à-dire depuis leur marginalité lucide, méta-théâtralité et poème interrogent le théâtre. De plus, cette dramaticité méta-théâtrale ne se réalise pas isolément dans les poèmes théâtraux : elle se produit dans une mise en jeu plus large des médias. Dans *Septembres* de Malone par exemple, c'est une réflexion sur les médias de masse qui participe plus nettement de cette dramaticité méta-médiale, alors que dans *La Trilogie des flous* de Danis et *4.48 Psychosis* de Kane, ce sont moins les médias en soi que toutes formes de médiations qui sont interrogées. Dans cette partie, sera donc analysée l'articulation entre cette dramaticité méta-médiale et les dynamiques intermédiaires qu'elle peut susciter.

Enfin, les dramaticités en jeu soulignent à quel point l'expérience du lecteur et celle du spectateur en devenir sont fondatrices. En ce sens, elles permettent d'explorer la dimension pragmatique du dispositif qu'est le poème théâtral. Dans quelle mesure les dramaticités spectrales et méta-médiales remotivent-elles certaines conventions et pratiques théâtrales ? Comment s'opèrent ces remotivations ?

Dans son essai intitulé *Nos dispositifs poétiques*, Christophe Hanna explique que le dispositif poétique « agit *directement*, sous l'interprétation littéraire ou à côté d'elle,

¹ L'adjectif ne renvoie pas au terme « métamédia » tel qu'il est employé par Marshall McLuhan dans *Understanding Media : The Extensions of Man*, New York, McGraw Hill, 1964, car McLuhan le réserve aux effets théoriques des médias de masse, tandis qu'il désigne selon notre hypothèse une activité réflexive menée sur tous types de médias.

² Flore Garcin-Marrou, « Le Drame émancipé », in *L'Aventure « Poétique »*, Dossier Critique n° 24, novembre-décembre 2012 (volume 13, numéro 9). [En ligne], <http://www.fabula.org/acta/document7404.php>. (lien vérifié le 28/05/2015).

³ Herbert Gamper et Peter Handke, *Espaces intermédiaires*, *op. cit.*, p. 103.

sollicitant d'autres formes de compréhension lectorale¹ ». L'action du dispositif est directe dans la mesure où elle se produit « à côté » d'une interprétation littéraire qui est institutionnalisée, ou du moins traditionnellement instituée. Le paradoxe n'est qu'apparent comme le précise Hanna en indiquant en ces termes comment ce pas de côté agit en fait sur le lecteur :

Ce faisant, [le dispositif poétique] échappe en partie à l'institution sociale et au récit historique grâce à quoi devient possible la lecture esthétique. Cette dernière, d'ailleurs, n'est miraculeusement pas supprimée par le dispositif, mais elle se trouve *dénaturalisée*, problématisée, et les mythologies, les représentations, les valeurs qui la rendent possible et qu'elle neutralise lorsqu'elle a lieu, ré-exposées. « Directe » ne veut donc pas dire « immédiate », mais émancipée d'une forme de lecture et d'un pouvoir (qui la rend effective)².

Cette « émancip[ation] d'une forme de lecture et d'un pouvoir » est également centrale dans le dispositif que constitue le poème théâtral. Ne constitue-t-elle pas d'ailleurs une dynamique à l'œuvre dans tout le champ théâtral, si l'on pense à *La Représentation émancipée*³ de Bernard Dort ou au *Spectateur émancipé*⁴ de Jacques Rancière ? Dans les textes étudiés, les dramaticités mises en jeu permettent une réappropriation « directe ». Ce sont leurs dimensions intermédiaires qui « dénatura[li]s[ent] » l'expérience de lecture du texte théâtral : une telle réappropriation est alors émancipée.

¹ Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, op. cit., p. 19. C'est l'auteur qui souligne.

² *Idem*.

³ Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 1988, p. 178 : « Constatons aujourd'hui une émancipation progressive des éléments de la représentation et voyons-y un changement de structure de celle-ci : le renoncement à une unité organique prescrite *a priori* et la reconnaissance du fait théâtral en tant que polyphonie signifiante, *ouverte sur le spectateur*. » (Nous soulignons).

⁴ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

3.2.1. Une dramaticité spectrale

Dans les poèmes théâtraux, le flou constitue un principe dramaturgique : il s'agit d'un processus qui offre au lecteur une expérience sensible accrue. À ce titre, il contribue à la spectralisation de l'écriture dramatique et favorise l'émergence d'une dramaticité spectrale. Précisons plus avant cette hypothèse, afin de spécifier ce qu'elle implique.

Tout d'abord chez Danis, les protagonistes de *La Trilogie des flous* connaissent une ou plusieurs métamorphoses, ce qui déstabilise leurs rapports à la parole, au temps, à l'espace ainsi que leurs sensibilités respectives. Cette dynamique inscrite au sein des trois fictions travaille à la spectralisation du dramatique, en proposant diverses relations aux matérialités. Si la dramaturgie¹ sera ici analysée comme phénomène d'écriture théâtrale, le chapitre suivant montrera comment les flous travaillent également cette création scénique², qui relève certes « de nouvelles voies plus proches de la performance, mais [se situe] dans un *continuum* avec [l]a pratique d'écrivain³ » de Danis.

En outre, spécifiant quelles étaient ses recherches dramaturgiques dans *Crave*, Sarah Kane affirmait « voul[oir] découvrir comment un poème pouvait quand même être théâtral⁴ ». Ce « quand même » souligne des points de résistance entre écritures poétique et théâtrale, qui, si elles n'empêchent pas le théâtre d'advenir, le poussent à se redéfinir. Dans *4.48 Psychosis*, ce « quand même » est également fécond, dans la mesure où Kane développe plus avant ce procédé travaillé dans *Crave* par l'orchestration d'une polyphonie vertigineuse qui rendait floues les limites entre les quatre voix exposées. De nombreuses distinctions sont bel et bien brouillées dans *4.48 Psychosis*, qu'il s'agisse des limites établies entre santé mentale et folie, entre homme et femme, entre parole individuelle et collective, entre fiction et réalité, ainsi qu'entre théâtre et poésie. Le flou comme principe

¹ Dans les analyses des Chapitres 3 et 4, nous définissons la dramaturgie selon les deux acceptions dégagées par Joseph Danan : « l'art de la composition des pièces de théâtre » et « la pensée du passage à la scène des pièces de théâtre ». (Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2010, p. 7.)

² Pauline Bouchet précise en quoi les « flous » nourrissent les dramaturgies de textes de fiction écrits par Larry Tremblay, puis mis en scène par d'autres artistes, ainsi que des récentes créations de Daniel Danis – notamment *La Trilogie des flous* à laquelle elle emprunte cette notion. Voir Pauline Bouchet, « La dramaturgie des "flous" : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis », in *L'Annuaire théâtral*, Montréal, n°47, printemps 2010, p. 69-83.

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ Sarah Kane, citée par Evelyne Pieiller, in Sarah Kane, *4.48 Psychose*, traduit de l'anglais par Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2002, p. 3. La formule originale en anglais est « how a poem could still be dramatic ». (in Johan Thielemans, « Interview with Sarah Kane and Vicky Featherstone » (1999), in Andrew Mc Kinnon (dir.), *Rehearsing the Future : 4th European Directors Forum – Strategies for the Emerging Director in Europe*, London, Directors Guild of Great Britain et al., 1999, p. 9-15.)

dramaturgique permet à Kane de transformer l'espace textuel en une interface qui favorise toutes sortes de porosités et de médiations.

Enfin, dans *Septembres*, le flou est aussi un principe dramaturgique majeur. Dans ce texte qui développe une seule et même phrase¹, la spectralisation du dramatique tient à la densité créée par le flou. Par exemple, de nombreuses limites sont rendues poreuses dans le trajet que l'enfant parcourt, qu'elles soient représentatives ou spatio-temporelles. Les lignes ne cessent de bouger entre son corps jeté dans le monde extérieur et la ville dévastée qu'il découvre, entre les images qui sont délivrées par divers médias – du livre à la télévision – et celles qu'il perçoit par son expérience. Toute une série de médiations se produisent et c'est la densité narrative, dramaturgique et même typographique qui rend compte de cette épaisseur expérientielle. Le rythme est alors central dans *Septembres*, permettant – dans une perspective meschonicienne – de saisir comment des sujets s'organisent dans la parole : il s'agit ici des agencements suscités par l'enfant, par le narrateur omniscient et par le lecteur qui, à sa manière, ordonne cette densité à lire.

Comment le flou participe-t-il à une dramaticité spectrale ? Il tend en fait à rendre mobiles des éléments de l'écriture théâtrale qui sont habituellement plus figés et ce mouvement insufflé par le flou fait travailler la forme rhapsodique du drame. Il lui donne à bien des égards une apparence spectrale, en dévitalisant certains éléments de l'écriture dramatique pour en revitaliser d'autres, pour filer une métaphore organique. Cette spectralisation du drame renvoie plus largement au lien intrinsèque entre théâtre et fantôme qu'explique Monique Borie dans *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*. Analysant, dans le sillon de Craig, comment les spectres chez Shakespeare enjoignent de repenser la scène théâtrale, elle précise que « la représentation théâtrale [est] envisagée comme un espace où l'invisible trouve sa matérialisation dans le visible de la scène », « comme si toute représentation théâtrale devait être habitée par l'affrontement avec l'irreprésentable, dans cette tension entre visible et invisible, matériel et immatériel qu'elle ne résout jamais tout à fait mais qui définit son champ² ». Dans cette partie, il s'agira de voir en quoi le « rapport [qu'entretient] la matérialité théâtrale au fantomal³ » est problématisé et rendu sensible dans l'écriture même, par cette dramaticité spectrale. Si ces poèmes théâtraux ne convoquent pas

¹ Ce procédé d'écriture rappelle notamment la pièce de Bernard-Marie Koltès, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Éditions de Minuit, 1988. Toutefois chez Koltès, c'est la parole du protagoniste qui est donnée dans cette phrase, tandis que c'est un narrateur omniscient qui la prend en charge chez Malone et la laisse parfois à l'enfant dont *Septembres* suit la marche.

² Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 10.

³ *Ibid.*, p. 14.

de fantômes au sens propre, la spectralisation d'éléments dramatiques fait bien poindre dans l'écriture même cette « tension entre visible et invisible, matériel et immatériel ». La dramaticité spectrale du poème théâtral révèle en effet certaines médiations et certaines matérialités, comme nous allons le souligner en analysant les fables rhapsodiques dans les poèmes théâtraux, les personnages troubles – et qui sont d'autant plus troublés qu'ils se trouvent dans des réseaux de médiations –, la façon dont l'action est rendue de plus en plus étioyée, et enfin, les variations que connaissent les didascalies, ce lieu particulier de l'écriture théâtrale où le devenir scénique de l'écriture peut être particulièrement esquissé.

3.2.1.1. Les fables des poèmes théâtraux : rhapsodiques et redramatisantes ?

Les poèmes théâtraux étudiés relèvent du « drame-*de-la-vie*¹ », paradigme forgé par Jean-Pierre Sarrazac pour préciser le drame moderne et contemporain en le distinguant du « drame-*dans-la-vie* ». Ce dernier a constitué une forme théâtrale dominante de la Renaissance à la fin du XIX^e siècle. Couvrant un épisode précis de la vie d'un héros, le « drame-*dans-la-vie* » est tributaire de la temporalité humaine et s'avère souvent transcendant, tandis que le « drame-*de-la-vie* », en s'étendant sur une vie entière, travaille à en redistribuer de diverses manières le déroulement temporel. Immanent, il modifie enfin l'espace, dans la mesure où il transforme la vie du personnage en un réceptacle condensé de toutes les temporalités qu'il a traversées, ou du moins expérimentées. Le « drame-*de-la-vie* » tend à être moins agonistique qu'ontologique.

Par conséquent, ce glissement d'un paradigme dominant à un autre se caractérise par une remise en cause de sa fable qui, sous la pulsion rhapsodique, devient seconde. Comme le démontre Jean-Pierre Sarrazac, la fable n'est plus pensée sur le modèle organique aristotélicien ni ne se développe de façon linéaire : elle déploie une « dramaturgie du retour² », ce qui participe à la « dédramatisation³ » du drame moderne et contemporain. Le poème théâtral relève de ces formes rhapsodiques d'écriture théâtrale, qui ne mettent plus la fable au premier plan mais qui valorisent le travail d'une voix rhapsodique. Jean-Pierre Sarrazac précise en effet que le travail du rhapsode se manifeste dans le chevauchement de

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 2012, p. 65-109. Quatre niveaux distinguent selon Jean-Pierre Sarrazac le « drame-*de-la-vie* » du « drame-*dans-la-vie* » : la durée, l'espace, les points de vue temporel et philosophique.

² *Ibid.*, p. 42.

³ *Ibid.*, p. 42-64. Sont abordés les procédés à l'œuvre dans la dédramatisation moderne, à savoir la rétrospection, l'anticipation, l'optation, la répétition/variation et l'interruption.

« la voix des personnages, [d'] une voix méta- ou para-dialogique, [de] celle du sujet épique ou rhapsodique [qui] s'infiltré dans toutes les failles de l'action, tous les interstices de la fable¹ ».

Toutefois, dans le poème théâtral, si la voix rhapsodique emprunte à « celle [d'un] sujet épique », c'est en se développant par une activité poématique : la narration théâtrale est menée en s'appuyant particulièrement sur les processus poétiques, par exemple en se fondant sur un dynamisme créé par la graphie, voire la typographie. C'est cette activité qui « redramatise² » la fable diffuse dans le poème théâtral et qui détermine la dramaticité spectrale de ce dernier. Elle suppose, à l'instar de la voix rhapsodique, que le lecteur participe à cette activité poématique. Comment cette dramaticité spectrale participe-t-elle à « redramatiser » ces formes d'écriture rhapsodique ? Quels enjeux sont alors posés à la scène dans les poèmes théâtraux étudiés ?

Par son pluriel, le titre *Septembres* renvoie à une période de violences en tous genres qui constitue un moment de passage, presque un rituel, pour cet enfant dont on suit l'exploration en ville et qui faisant corps avec elle, prenant au fur et à mesure ses blessures, finit par y devenir kamikaze. *Septembres* s'apparente à bien des égards à une variante moderne du « drame à stations³ », lequel rend compte de la vie d'un personnage à travers les épreuves qu'il a rencontrées à une période de son existence. Malone présente en effet le trajet physique et symbolique que parcourt un enfant, qui, au réveil, quitte son domicile familial, traverse la ville dévastée qu'il habite avant d'ouvrir littéralement les yeux, quand, parvenu au sommet d'une colline, il assiste au bombardement de sa ville. Cette première partie se conclut sur une liste de prénoms barrés, qui désignent les victimes de ces bombes et plus largement de cette violence. Cette première partie débouche sur une prise de conscience de l'enfant : en s'exprimant clairement à la première personne du singulier, il adresse alors une question à « ~~Sveta~~ », sa sœur, dont la mort est précisément confirmée au lecteur – le traitement typographique de ce prénom ne permettait pas au préalable d'être absolument sûr de sa situation dans la fiction. Cette question constitue selon nous la deuxième partie de ce poème théâtral, laquelle contraste fortement sur le plan graphique

¹ Jean-Pierre Sarrazac, « Fable (Crise de la) », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 82.

² Nous empruntons ce terme à Flore Garcin-Marrou, art. cit..

³ *Ibid.*, p. 136. L'expression est fréquente en allemand : « Stationendrama » et reprend la trajectoire de la Passion du Christ. *Septembres* propose une version laïque de ce « drame à stations », dans le sillon du *Chemin de Damas* d'August Strindberg dont l'écriture s'est achevée en 1904 et bien plus récemment, en 2003, de *Untertagblues* de Peter Handke, qui est sous-titré « Ein Stationendrama », les stations renvoyant également aux stations de métro déterminantes dans sa dramaturgie.

avec la précédente : la question n'y occupe qu'une ligne et court sur six pages, ce qui permet d'accéder en partie à la conscience de l'enfant et marque un recul solennel par rapport au flux narratif précédent. Dans la dernière partie, le protagoniste reprend finalement sa marche et descend vers la ville, se décidant progressivement à en découdre en devenant kamikaze. La narration enfle à nouveau, se densifie, charriant de nombreux discours et presque autant de justifications de cet acte, annoncé explicitement dans les derniers mots du texte.

La fable de *Septembres* tient donc à ces stations et aux chemins qui mènent de l'une à l'autre : elles constituent autant d'étapes marquantes pour l'enfant dont les repères vacillent dans cette situation catastrophique en tous points que pour le lecteur qui saisit l'importance de ces étapes de façon décalée, compte tenu du flux narratif et des densités typographiques qui rendent floue la facture de la fable. Le travail rhapsodique est partagé entre le narrateur omniscient et le lecteur, puisque le narrateur constitue par sa voix un liant entre ces stations, mais un liant qui demeure en partie énigmatique, qui opacifie l'expérience partagée plus qu'il ne la clarifie. C'est donc le lecteur qui, par son activité, organise et redramatise les événements présentés dans les descriptions dépeintes. La dramaticité est donc spectrale dans la mesure où la fable rhapsodique « *concerne*¹ » le lecteur en le conviant à agencer le matériau textuel, pour suivre les étapes marquées par l'enfant dans son trajet.

4.48 *Psychosis* appartient pleinement à la dramaturgie « du bout de chemin² » où un personnage porte un regard rétrospectif sur son existence, au moment même de sa propre mort. Le titre choisi par Kane désigne d'emblée l'heure symptomatique – au sens clinique du terme – à laquelle la protagoniste se suicidera. Ce moment de psychose est en fait ambivalent, comme le montrent les cinq moments différents dans le poème théâtral où cette heure fatale est rappelée :

At 4.48
When desperation visits
I shall hang myself³
[...]

After 4.48 I shall not speak again¹

¹ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, op. cit. , p. 65. C'est l'auteur qui souligne.

² *Ibid.*, p. 160.

³ Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, op. cit. , p. 207. « À 4h48 / quand le désespoir fera sa visite / je me pendrai ». (Sarah Kane, *4.48 Psychose*, op. cit. , p. 12).

[...]

At 4.48

when sanity visits

for one hour and twelve minutes I am in my right mind.

When it has passed I shall be gone again,

a fragmented puppet, a grotesque fool².

[...]

At 4.48

I shall sleep³

[...]

At 4.48

the happy hour

when clarity visits⁴

Cette mort annoncée est non seulement dramatisée par la répétition de cet horaire extrêmement précis, mais aussi par les variations données. En effet, la mort est décrite de moins en moins crûment grâce aux euphémismes : « je ne parlerai plus » ou encore « je dormirai » ; l'auxiliaire du futur « shall » est de moins en moins présent, retirant ainsi le caractère volontaire qu'il peut induire en anglais ; cette heure glisse progressivement du « désespoir » à la « clarté », à ce moment d'« happy hour », en passant par la « santé mentale », où la protagoniste a l'esprit tout à fait clair, comme le précise la formulation originale : « I am in my right mind ».

¹ Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, op. cit. , p. 213. « Après 4h48 je ne parlerai plus » (Sarah Kane, *4.48 Psychose*, op. cit. , p. 19).

² Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, op. cit. , p. 229. « – À 4h48 / quand la santé mentale fera sa visite / pour une heure et douze minutes j'ai tout mon jugement. / Quand ce sera advenu je serai repartie, / pantin morcelé, bouffon grotesque » (Sarah Kane, *4.48 Psychose*, op. cit. , p. 37-38).

³ Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, op. cit. , p. 233. « À 4h48 / je dormirai. » (Sarah Kane, *4.48 Psychose*, op. cit. , p. 42).

⁴ Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, op. cit. , p. 242. « à 4h48 / happy hour/ quand la clarté fait sa visite » (Sarah Kane, *4.48 Psychose*, op. cit. , p. 52).

À cette scansion s'ajoute une structure plus explicite sur le plan visuel : vingt-et-une séquences se détachent, chaque suture étant marquée par une série de cinq tirets disposés au centre de la page. Rappelons que chaque partie ainsi isolée obéit à une logique formelle qui lui est propre : ce peut être une liste de mots, de phrases, un dialogue, une série d'injonctions, une disposition graphique, etc. Cette variété spectralise le drame : le lecteur doit se forger ses propres repères pour se repérer dans cette dramaturgie du « bout de chemin ». Cela est de plus amplifié par la voix rhapsodique dans *4.48 Psychosis*, qui se manifeste non seulement dans les modalités graphiques précitées, mais aussi par un *je* qui est situé au cœur d'une série de paradoxes. À cet égard, ces premières et dernières mentions sont révélatrices :

I had a night in which everything was revealed to me.

How can I speak again¹ ?

[...]

It is myself I have never met, whose face is pasted in the underside of my mind².

La voix rhapsodique travaille l'écriture théâtrale, entre révélation nocturne et grande méconnaissance de soi, entre remise en cause de sa propre parole et opiniâtreté à dire son état, ce qu'elle ressent, à se dire à ce moment ultime de son existence. Ces paradoxes ajoutés aux modalités graphiques favorisent, voire exigent un travail de redramatisation de la part du lecteur. Ce dernier est d'ailleurs inscrit à plusieurs reprises dans ce poème théâtral, notamment par des injonctions qui le prennent autant à partie qu'elles s'adressent à l'entourage fictif de la protagoniste, comme par exemple les impératifs qui terminent *4.48 Psychosis* :

watch me vanish

watch me

vanish

watch me

¹ Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, *op. cit.*, p. 205. « J'ai connu une nuit où tout me fut révélé. / Comment est-ce que je peux encore parler ? » (Sarah Kane, *4.48 Psychose*, *op. cit.*, p. 9).

² Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, *op. cit.*, p. 245. « C'est moi-même que je n'ai jamais rencontrée, dont le visage est scotché au verso de mon esprit » (Sarah Kane, *4.48 Psychose*, *op. cit.*, p. 55).

watch me

watch

[...]

Please open the curtains¹

Outre la dimension métathéâtrale de la toute dernière demande, le lecteur est sommé de participer à la disparition du *je*, par le regard qu'il porte sur le texte. Cette invitation martelée souligne que la rhapsodie repose bien sur une dramaticité, la présence du lecteur étant absolument nécessaire pour permettre à la protagoniste de disparaître, de se tuer. En ce sens, la dramaticité rhapsodique s'avère redramatisante, ce que Antje Diedrich confirme en analysant la « kleptomane littéraire » de Kane :

The fact that Kane does not reveal any of her sources and implies instances of literary theft suggest that *4.48 Psychosis* falls into the category of « pla(y)giarism » [...] Pla(y)giarism destabilizes the notion of the author as the originator of meaning and invites the reader to playfully engage with and extend chains of references present in the text².

Enfin, *La Trilogie des flous* s'apparente au « jeu de rêve³ » qui présente

[...] des personnages clivés, rêveurs et rêvés tout à la fois, actant et conscience en surplomb. L'action n'est plus causale, brouillée par l'aléatoire et le principe d'incertitude propres à la logique associative du rêve ouvrant sur un monde inédit⁴.

Sans entrer pour l'instant dans l'analyse des personnages ni de l'action, soulignons que la fable ne cesse de se déliter dans *La Trilogie des flous* où « [l]'auteur radicalise son approche poétique du drame, épure et déconstruit la fable jusqu'à créer trois poèmes dramatiques dont

¹ Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, op. cit. , p. 245. « regardez-moi disparaître / regardez-moi / disparaître / regardez-moi / regardez-moi / regardez [...] s'il vous plaît levez le rideau » (Sarah Kane, *4.48 Psychose*, op. cit. , p. 55-56).

² Antje Diedrich, art. cit. , p. 377. « Le fait que Kane ne révèle pas ses sources et insère des fragments de vols littéraires suggère que *4.48 Psychose* entre dans la catégorie de "plagiat/jeu avec le plagiat" [...] Le "plagiat/jeu avec le plagiat" déstabilise la notion d'auteur, entendu comme créateur du sens, et invite le lecteur à un dialogue ludique avec les chaînes de références présentes dans le texte et à les prolonger ». (Nous traduisons)

³ Jean-Pierre Sarrazac, *ibid.* , p. 170 et suiv.. Voir aussi Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêve et autres détours*, op. cit.. L'expression est la traduction littérale de *Drömspel*, pièce d'August Strindberg écrite en français et qui a traditionnellement pour titre : *Le Songe*.

⁴ Flore Garcin-Marrou, art. cit..

la forme expérimentale joue aux franges du texte théâtral¹ ». La déconstruction paraît d'une part dans la constitution de ce triptyque, dont les parties peuvent paraître autonomes². Toutefois, elles sont reliées formellement par le travail sur la ponctuation, sur l'ellipse et thématiquement par la démultiplication d'états transitoires, de métamorphoses plus ou moins réalisées, mais aussi plus ou moins rêvées, comme le montre cet extrait à la fin de *JE Ne*, où l'aviateur devenu femme est arraché par des militaires du nouveau monde où il a été recueilli et dans lequel il s'est transformé à plusieurs reprises :

Deux soldats avancent, accroupis dans le temple oublié.
Fusils, nuages, visages de pierre figés.

Je vois la femme-je
monter sur ma poitrine
danser pour effrayer les soldats.

Tam ta dim ta dim ta ta ta dim...

Semblable à une divinité
elle, fffemmmme, des bras apparaissent.
Une main aggripe ses cheveux
une autre brandit la machette et tranche son cou.

Elle tient sa tête au bout d'un bras.
Du cou giclent trois jets de sang
le premier dans la bouche de l'aviateur
un deuxième sur la langue pendue
le dernier sur la tête démise du singe-homme de pierre.

Horreur paisible
pour un arrêté du temps
de la victorieuse humidité³.

¹ Marie-Christine Lesage, art. cit. , p. 106.

² Précisons que ces parties ont fait l'objet de performances distinctes, avant d'être travaillées ensemble en tant que trilogie.

³ Daniel Danis, *La Trilogie des flous*, op. cit. , p. 20.

Le *je* de l'aviateur est dissocié par cet événement : il voit la « femme-je » qu'il est devenu surgir à l'extérieur de lui : « fffemme », puis être démembrée, à moins qu'elle ne participe aussi à ces actes violents, comme le laisse en partie supposer le tour actif de la formule « Elle tient sa tête au bout d'un bras ». Les corps présents, morcelés qui plus est, sont difficiles à attribuer, du fait de leurs mouvements, de ces dissociations et de ces constantes métamorphoses qui sont tous marqués par un travail rythmique fort. Temps, espace et matières sont brouillés plus ou moins intensément, de même que les logiques qui président à ces actions. Toujours, ces éléments se trouvent placés en déséquilibre dans la fable rhapsodique de *La Trilogie*.

Plus généralement, cette caractéristique relève des spécificités de l'œuvre de Danis telles qu'elles sont apparues dans le contexte québécois dès les années 1990 – et telles qu'elles paraissent aujourd'hui encore, compte tenu des formes scéniques déstabilisantes que ses recherches ont prises. Marie-Christine Lesage les précise en ces termes :

Tant par la forme que par la langue hautement poétique de ses œuvres, la dramaturgie de Danis est d'abord apparue comme un ovni dans le paysage théâtral québécois, ouvrant sur un réalisme poétique voire magique et incantatoire tout à fait inusité¹.

Plus nettement que dans les deux autres poèmes théâtraux analysés, la déconstruction de la fable semble laisser la redramatisation à la charge du lecteur, dans la mesure où la voix rhapsodique travaille fort discrètement dans l'économie générale de *La Trilogie des flous*. Toutefois, une telle analyse oublierait la présence de Danis sur scène : dans cette « création poético-performantielle » présentée en 2008, il incarnait un véritable rhapsode, donnant à entendre en partie son texte et performant le geste de l'écriture ainsi que celui de la lecture, comme nous l'analyserons ultérieurement. Comparant la version du texte publiée par L'Arche et celle de *La Trilogie des flous* qui a été distribuée sous forme de livret aux spectateurs au début de chaque performance, Pauline Bouchet souligne comment le texte publié a été remanié pour substituer aux modalités scéniques un espace-temps fictif :

[...] le phénomène le plus récurrent et cela, dans tout le texte, c'est la disparition de points de suspension remplacés par les mots en entier. Il s'agit donc pour cette édition imprimée de remplir quelques trouées du texte et donc, d'une certaine façon, de clarifier davantage les énoncés et la situation d'énonciation. Les premiers ajouts significatifs concernent le tout début du texte et sont conséquents car ils ouvrent sur un espace extérieur à la scène de la performance de novembre 2008. En effet, il s'agit ici de remplacer l'évidence d'une scène concrète par l'ouverture vers une scène

¹ Marie-Christine Lesage, « La dramaturgie québécoise contemporaine : Petits instantanés d'un paysage en pleine transformation », *Pausa*, n°32, 2010, p. 3.

possible au moyen d'une description plus claire d'un cadre spatio-temporel. Ainsi, l'actant Danis sorti de nulle part dans sa performance propose ici, en tant qu'auteur dramatique, l'ouverture vers un passé, avant le présent de l'énonciation et réintroduit donc une forme de causalité et de linéarité dans le texte¹.

La comparaison entre ces deux états textuels permet donc d'évaluer dans quelle mesure la voix rhapsodique travaille dans la fable de *La Trilogie des flous*. Si la performance rend évidente l'activité poématique de Danis, rhapsode en scène, la version du texte publiée déplace plus nettement cette activité du côté du lecteur, instance qui redramatise cette fable rhapsodique. Si le livre publié comporte plus de mots que le livret diistribué pendant la performance scénique, il reste en réalité très elliptique. Dans ce cas, la dramaticité est doublement spectrale puisque l'écriture dramatique et l'écriture scénique sont toutes deux spectralisées.

Les poèmes théâtraux présentent donc des fables rhapsodiques, relevant en partie des divers paradigmes mis au jour par Jean-Pierre Sarrazac. L'activité poématique proposée par leurs pulsions rhapsodiques, leurs modalités graphiques et *in fine* par le travail des voix rhapsodiques pousse le lecteur à redramatiser les éléments de ces fables déconstruites.

Remarquons que le rhapsode apparaît sous diverses formes et selon différentes intensités dans ces poèmes théâtraux : dans *Septembres*, ce sont les modalités graphiques et le rythme qu'elles confèrent qui révèlent le plus nettement le travail rhapsodique ; il en va de même dans *4.48 Psychosis*, où la voix rhapsodique partage plusieurs traits avec celles de l'auteure, comme le soulignent quelques biographèmes qui ont contribué à une réception très autobiographique de cette pièce. Précisons d'ailleurs que Kane a tenu à faire paraître *Crave* sous le pseudonyme de Marie Keveldon, notamment pour que le texte ne soit pas d'emblée reçu par un scandale similaire à ceux qui ont entouré ses trois premières pièces. Aussi les similitudes entre auteur et voix rhapsodiques sont-elles travaillées en regard d'un détachement plus affiché, comme le soulignent le recours à ce pseudonyme ou encore le fait que Danis ait incarné le poète dans *La Trilogie des flous*. Il s'agissait aussi pour ce dernier de modifier l'horizon d'attente qui était suscité par ses précédents textes dramatiques². Danis présente en fait deux formes de voix rhapsodiques différentes, comme le montre la mise en regard de leurs présences respectives dans la performance qui a été donnée autour de ce

¹ Pauline Bouchet, *La Fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000*, op. cit. , p. 326.

² Voir Daniel Danis, « Entretien avec Daniel Danis », in *Voix et Images*, op. cit. , p. 25 : « Après une période de quinze ans à m'enfermer dans la chambre d'écriture – avec toute la discipline que cela exige au quotidien –, j'ai senti le besoin d'explorer d'autres langages. [...] Je craignais de commencer à me répéter et je cherchais d'autres formes ».

poème théâtral et dans le texte publié ensuite. D'une part, la voix rhapsodique semble en retrait, toute altérée qu'elle est par le flou à l'œuvre dans cette dramaturgie, tandis que Danis donne corps et voix sur scène à ce rhapsode. Dans les deux cas, la fable rhapsodique nécessite une redramatisation du lecteur et du spectateur, puisque, en incarnant *La Trilogie des flous*, Danis a sciemment donné le texte à entendre de façon incomplète et imparfaite¹, pour laisser un espace de création à tous les participants et pour permettre à l'expérience scénique de se déployer dans toute ses singularités.

3.2.1.2. Personnages en médiation dans ces « pièces-paysages² »

La dramaticité spectrale à l'œuvre dans les poèmes théâtraux passe également par les personnages, qui, étant situés « au carrefour des rouages de la forme dramatique (parole, action, incarnation) », forment « le point névralgique de toutes leurs perturbations³ ». Ils apparaissent principalement en médiation : ce sont non seulement des médiateurs, des intermédiaires agissant dans l'environnement fictif où ils se développent, mais ils sont eux-mêmes constitués des médiations qu'ils opèrent et qui les forment en retour : cela leur confère une grande labilité. Ce sont des formes souples, dont l'évolution constante crée une dramaticité par ses fluctuations. Eu égard à ces médiations, les personnages des poèmes théâtraux induisent une action dramatique étioyée, en partie défaite de sa cohérence et qui s'apparente plus à un mouvement. Le mouvement désigne une action spectralisée, c'est-à-dire détachée de sa construction et de son efficacité dramatiques, détachée, et partant libérée de ces logiques. Si le mouvement se réalise principalement par la parole, il modifie également le devenir scénique des écritures théâtrales et en ce sens, il dialogue avec la scène. C'est pourquoi il participe doublement à la dramaticité spectrale. Comment les médiations constituent-elles une forme labile de personnage ? Dans quelle mesure favorisent-elles le mouvement plutôt que l'action dramatique ?

¹ Voir Daniel Danis, « Des "transactions transitoires" entre théâtre et poésie, entre écriture et scène », in Brigitte Denker-Bercoff et al. (dir.), *Poésie en scène, op. cit.*, p. 219 : « J'ai incarné un "poète-performeur" et j'ai traversé la mise en scène de *Sommeil et Rouge* en acceptant comme auteur de ne pas dire tous mes mots. Personne ne l'a relevé mais c'est un geste notable de venir sur scène et de ne pas vouloir jouer son poème ni le réciter en intégralité. En fait, ce n'est pas important de dire tout le poème parce que la scène est une expérience qui n'est pas de l'ordre du texte, du récit. Il faut décroquer le texte, sous l'influence de la scène. »

² Cette notion développée par Gertrude Stein a été précisée dans la seconde sous-partie du Chapitre 2 de la première partie de cette recherche.

³ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recombinaison*, Montreuil, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006, p. 7. En tentant de synthétiser les enjeux contemporains, cet ouvrage poursuit les recherches menées par Robert Abirached dans *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

Tout d'abord, ce sont des formes de médiation qui permettent de faire advenir les personnages dans les poèmes théâtraux. Dans *Septembres*, le narrateur omniscient et l'enfant naissent de la traduction du poème de Peter Handke : le premier apparaît comme un passeur, tandis que le second redouble ce « Kind » développé par Handke, tout en s'en détachant par la marche qu'il choisit. De même, la protagoniste de *4.48 Psychosis* émerge dans le silence qu'elle adresse en guise de réponse au docteur qui l'interroge. En refusant d'interagir, elle est constituée par le dialogue amorcé – qui est une médiation –, tout en contournant les délimitations et les caractéristiques que le docteur tend à fixer : elle a des amis et elle leur doit une générosité en retour de leur soutien. Ce silence liminaire, par lequel la protagoniste refuse les médiations qui lui sont imposées, est représentatif de la façon dont Kane « does away with dramatic devices such as plot, character, and setting. [...] on the surface, the I's internal monologue appears fragmented, disjointed, and at times incoherent¹ ». Cette fragmentation apparente du monologue obéit à des logiques propres, selon les médiations qui opèrent dans la conscience de la protagoniste et ce, indépendamment des cohérences dramatiques traditionnelles. Quant à l'ouverture de *JE NE* dans *La Trilogie des flous* : « Je est un aviateur / Ne suis pas l'aviateur² », elle rend compte d'une médiation entre le point de vue de ce pilote au moment de sa sortie de l'hôpital militaire et toutes les étapes et métamorphoses qu'il a vécues auparavant. Si le récit oscille entre rétrospection et onirisme, allant à l'encontre d'une progression linéaire, le personnage est d'emblée en médiation, que ce soit avec ses souvenirs ou bien avec ses rêves.

Premières dans le déroulement des fables, ces médiations sont également caractérisantes dans la mesure où la plupart des protagonistes dans les poèmes théâtraux n'ont ni nom ni contours physiques ni traits de caractère clairement définis³. Ce sont les médiations qui les forment au fur et à mesure, ce qui rejette une approche essentialiste des personnages. Dans *Septembres*, l'enfant se construit dans la fiction au contact de la ville et plus précisément de toutes les particularités de cette dernière qu'il perçoit sur son passage. Ses découvertes tiennent à sa curiosité et au ballon dans lequel il tape régulièrement et qui le conduit, au gré d'un hasard ludique, sur la colline au sommet. Depuis ces hauteurs, il est le

¹ Antje Diedrich, art. cit. , p. 377. « Kane élimine les techniques dramatiques comme l'intrigue, le personnage ou le décor [...] à la surface, le monologue intérieur du "je" paraît fragmenté, disjoint et parfois incohérent. » (Nous traduisons).

² Daniel Danis, *La Trilogie des flous*, op. cit. , p. 13.

³ Deux exceptions sont remarquables : la sœur porte le nom de « ~~Sveta~~ » dans *Septembres*. Ce prénom qui est toujours typographiquement barré témoigne d'une mort indélébile, qui en symbolise bien d'autres, comme le montre la liste des victimes, que nous analysons ultérieurement. De plus, *Sommeil et Rouge* présente quelques patronymes qui sont liés plus spécifiquement au contexte fictif créé par Danis à partir du poème de Po Kiu-Yi.

témoin privilégié des bombardements. Ainsi, la majeure partie des descriptions de l'environnement où il évolue dépend de ses perceptions. La narration omnisciente insiste fermement sur ce qu'il voit, entend, sent et touche, de même que la voix de « Sveta » qui lui rappelle par exemple les limites de son discernement :

[...] mais tu es si jeune encore dit Sveta si jeune et la ville si laide tes phrases la balbutient ton regard blanc l'effleure à peine en saisit-il les plaies à peine derrière le masque perçoit-il le vestige¹

Par ce dialogue sensible avec la ville, par ces médiations réciproques puisque la ville le constitue autant qu'il l'affecte, par cette dynamique co-créatrice adviennent la trajectoire et la mue de ce protagoniste. C'est pourquoi « *Septembres* appelle l'incarnation en évitant le piège de l'identification² ». De plus, cette multi-sensorialité n'a de cesse de questionner le régime de représentation et plus précisément de visibilité, dans la mesure où les médiations confèrent au texte un rythme, qui travaille à l'encontre de la simplicité et de la fixité des images brossées et véhiculées sur une telle dévastation humanitaire.

Tandis que *Septembres* dépeint les médiations entre l'enfant et le monde qui l'entoure, *4.48 Psychosis* présente surtout les médiations à l'intérieur d'une conscience malade et lucide tout à la fois. Si le texte rend compte d'interactions avec l'extérieur – par exemple entre la malade et le personnel médical –, les médiations tournent principalement autour de l'expression de ce souhait « impensable, incommunicable parce qu'impossible à formuler dans le langage commun, [celui] d'une vie qui se sait déjà mort³ ». Cette impossibilité pousse à développer d'autres moyens d'expression, comme l'explique Elisabeth Angel-Perez en analysant la relation que le personnage entretient avec le langage et ses limites :

[...] chez Kane, il ne s'agit en aucun cas de discréditer le langage. Le silence, qui apparaît sur la page dans la présentation exagérément aérée du texte, n'est pas un « autre du langage » mais sa matière même. Il y est inscrit. [...] Kane confie aux mots le pouvoir de représenter sa déconstruction, sa progressive fantomisation, sa dé-faite. La douleur du langage reflète la douleur ontologique et l'envahissement compulsif du silence calque le protocole envahissant de la mort [...] Une véritable thanatographie du langage épouse la mise à mort de l'humain dans notre monde⁴.

¹ Philippe Malone, *Septembres*, op. cit. , p. 21.

² Michel Simonot, « L'Écriture d'une théâtralité, à propos de *Septembres* de Philippe Malone », *ibid.* , p. 57.

³ Tiphaine Karsenti et Sophie Mendelsohn, « Sarah Kane, *4.48 Psychose* : Écrire depuis la mort », in *Savoirs et clinique*, n°5, 2004/2, p. 21.

⁴ Elisabeth Angel-Perez, « Spectropoétique de la scène : Modalités du spectral dans quelques pièces du théâtre anglais contemporain », in Elisabeth Angel-Perez et Pierre Iselin (dir.), *La Lettre et le fantôme : le spectral dans la littérature et les arts (Angleterre, États-Unis)*, Paris, PUPS, 2006, p. 153.

Si le langage n'est pas dévalorisé en soi, il participe d'une spectralisation du personnage principal – qui, pour Elisabeth Angel-Perez, se trouve superposé à Kane en personne, ce que nous nous gardons d'affirmer. Le personnage serait ainsi progressivement envahi par la mort, ce qui serait traduit par une « thanatographie ». En ce sens, l'écriture imiterait la pulsion destructrice du personnage. En se focalisant sur la mort du personnage, cette analyse me semble en partie restrictive, puisqu'elle ne retient des médiations du personnage que le résultat visé et atteint : le suicide imminent. Or, par ce texte, Kane propose dans l'écriture de passer « du *représenter* au *présenter*¹ », geste théâtral notable que Jean-Frédéric Chevallier analyse sur la scène contemporaine. C'est ce glissement permis par ces médiations au sein de la conscience du personnage qui permet de faire « germer une redéfinition du théâtre en l'inscrivant dans un au-delà de la mimésis² ». En effet, comme Elisabeth Angel-Perez le souligne, contrairement à Edward Bond qui choisit la matérialisation visuelle pour la fantomisation de ses personnages :

[...] les fantômes de Kane ou de Martin Crimp renoncent au didactisme inséparable de l'*opsis* et de la parole pleine et tracent une poétique de la déliquescence du visible qui s'inscrit à la fois comme le prolongement et comme une subversion du modèle beckettien³.

Cette « déliquescence du visible » participe donc à une dramaticité spectrale, en ce qu'elle questionne les modalités de représentation. Le personnage par les médiations qui le traversent et qui le poussent à recourir au langage est un vecteur privilégié de cette dramaticité. Alors que dans *Septembres* l'interrogation adressée à la représentation provenait de la coprésence d'autres perceptions sensorielles, c'est le retrait dans la conscience si active de la protagoniste qui vient questionner la représentation, en glissant vers un régime de présentation, voire de présentification.

Enfin, les personnages dans *La Trilogie des flous* sont en médiation, en ce qu'ils évoluent entre divers états de conscience et entre plusieurs métamorphoses. Ce sont en effet des « personnages clivés, rêveurs et rêvés tout à la fois, actant et conscience en surplomb⁴ ». Ces clivages multiplient les ambiguïtés et les tensions entre intérieur et extérieur, activité et passivité, immersion et surplomb, etc. De plus, *JE NE* et *Sommeil et Rouge* présentent des métamorphoses, comme l'aviateur devenant femme, ou bien Yang se changeant en loutre.

¹ Jean-Frédéric Chevallier, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », in *L'Annuaire théâtral*, n° 36, 2004, p. 28.

² Elisabeth Angel-Perez, art. cit., p. 147.

³ *Ibid.*, p. 151.

⁴ Flore Garcin-Marrou, art. cit..

Toujours est-il question d'une transformation physique qui permet d'éprouver de nombreuses altérités. Cette présentation des personnages en médiation interroge bien évidemment le passage à la scène et elle nous semble rejoindre en partie la question qui traverse *L'Image ouverte*, ce recueil d'essais de Georges Didi-Huberman. S'interrogeant sur les relations que l'image entretient avec le corps et la chair, il se demande comment aborder une « *image ouverte* autrement que par métaphore, idée abstraite ou simple thème iconographique¹ ». Il s'agit de réfléchir à

[...] des outils pour atteindre dans les images [...] quelque chose qui, justement, ne se réduit pas à une métaphore – mouvement qui met en relation des corps visibles avec les idées qu'ils sont censés signifier - mais qui devrait engager une compréhension des images sous l'angle de la *métamorphose*, soit un mouvement qui met en relation des corps avec d'autres corps².

Par les médiations qui traversent et fondent ses personnages, le poème théâtral de Danis offre cet « angle de la *métamorphose* », mettant en lien toutes formes de corps, de façon dynamique, au sein de l'écriture. Aussi cette compréhension des images se trouve-t-elle au cœur même de la représentation scénique à venir. Dans la performance de *La Trilogie des flous* créée par Danis, l'« angle de la *métamorphose* » est travaillé par les trois « actants³ » qui partagent l'espace scénique : un poète-performeur (Danis), une danseuse et un cuisinier. Ces « actants » – sur lesquels nous reviendrons – montrent que ce n'est pas la représentation mimétique qui a été choisie, mais bien la multi-sensorialité, la qualité des mouvements et les différences de matières. Si Danis préfère souvent la dénomination d'« actant » au terme d'« acteur », c'est d'ailleurs parce que « l'actant agit moins sur la matière que la matière ne le fait agir⁴ ».

3.2.1.3. *Mouvement et intensités didascaliques*

Les personnages en médiation induisent une action dramatique diminuée, sapée, qui se trouve déléguée à l'acteur ou à l'« actant ». Ce type d'action, nous l'appellerons mouvement, comme le suggère Jean-Frédéric Chevallier quand il explique que : « Le passage du *représenter* au *présenter* peut [...] s'exprimer d'une seconde façon : l'attention

¹ Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 2007. p. 27. C'est l'auteur qui souligne.

² *Ibid.*, p. 28. C'est l'auteur qui souligne.

³ Daniel Danis, « Des "transactions transitoires" entre théâtre et poésie, entre écriture et scène », in Florence Fix (dir.), *Poésie en scène, op. cit.*, p. 221.

⁴ *Idem.*

se déplace de l'action vers le mouvement¹ ». Ce glissement de l'action au mouvement participe bien à la dramaticité spectrale, car le mouvement désigne une action diminuée dans la fable rhapsodique, ainsi qu'un ensemble de propositions adressées à la scène, voire produites sur le plateau². En ce sens, les poèmes théâtraux « se situent à l'articulation d'une dramaticité, disons, mimétique, et du jeu à venir³ ». Les « pièces-paysages » (« landscape plays ») que Gertrude Stein a théorisées offrent un exemple tout à fait pertinent pour préciser ce mouvement dans les poèmes théâtraux. Le mouvement y désigne des variations quasi imperceptibles dans l'écriture qui contribuent à la constitution d'un paysage non seulement dans l'écriture dramatique, mais aussi sur scène. Michael J. Hoffman explique en ces termes ce que signifie alors un tel « paysage » :

Stein transforms the traditional orientation of a literary genre ; in this case, the transformation is from the drama of interacting characters created through their spoken lines to what is usually considered a secondary element of the drama – the background or, as Stein would have said, the landscape or geography⁴.

Le « background » passe au premier plan, ce qui permet de nouer d'autres relations entre le lecteur et le texte théâtral, le spectateur et la scène. Hoffman précise comment le paysage et ses mouvements tiennent surtout aux mots : « Stein's play exists primarily in the mood generated by words that create a sense of environment⁵ ».

Plusieurs modalités de mouvement sont à l'œuvre dans les poèmes théâtraux, allant d'une action freinée voire troublée par l'écriture à la création d'autres potentialités par cette dramaticité spectrale. Ainsi, dans *Septembres*, la liste de prénoms barrés dressée à la fin de la première partie⁶ constitue une sorte de mémorial⁷ paradoxal. Si l'écriture théâtrale enregistre les victimes, chaque nom pouvant rendre compte de leur singularité, elle souligne également à quel point ils sont voués à la disparation et à l'oubli. La liste s'achève par l'estompement chromatique des caractères, qui passent du noir au gris. L'effacement advient après la mention d'une dernière victime, dans un sursaut : « ~~Sylvia Virginia Ingeborg Elfriede~~ et

¹ Jean-Frédéric Chevallier, art. cit. , p. 32.

² Voir à cet égard Joseph Danan, « Mouvement », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit. , p. 135-138.

³ Joseph Danan, « Action(s) », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *ibid.*, p. 28.

⁴ Michael J. Hoffman, *Gertrude Stein*, London, G. Prior, 1976, p. 73. « Stein transforme l'orientation traditionnelle d'un genre littéraire ; dans ce cas, le drame considéré comme l'interaction de personnages créée par leurs paroles écrites est transformé par un élément qui est habituellement considéré comme secondaire dans le drame : l'arrière-plan, ou, comme dirait Gertrude Stein, le paysage ou la géographie ». (Nous traduisons).

⁵ *Idem.* « La pièce de Stein existe principalement par l'atmosphère qui est générée par les mots qui crée un sens de l'environnement ». (Nous traduisons).

⁶ Philippe Malone, *Septembres*, op. cit. , p. 30-34.

⁷ Voir sur ce point Lucie Taïb, *Territoires de mémoire. L'écriture poétique à l'épreuve de la violence historique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2012.

Sveta¹ ». La narration inscrit les morts, dans une fragilité mémorielle et graphique : elle affirme sans équivoque la mort de Sveta, en justifiant contextuellement le choix de cette inscription barrée apparue précédemment dans le texte. Compte tenu de l'estompement graphique et des noms rayés, cette liste dont la puissance est paradoxale freine le déroulement dramatique de *Septembres* : elle impose un net changement de rythme, rendant le lecteur plus sensible encore à la matière graphique et par rebonds, à ces corps morts dont la matérialité et la concrétude singulières s'évanouissent à l'instar de leurs prénoms. S'ils rompent tous les discours qui commentent les enjeux de ce bombardement et plus largement de cette guerre, ils interrompent également l'action dramatique. C'est une stèle qui surgit dans *Septembres* par cette liste de prénoms créant un effet de corps, qui fige l'espace textuel. Cette stèle mémorielle constitue alors un paysage, dont le mouvement est quasi imperceptible.

Chez Kane, il n'y a pas d'arrêt aussi net que dans *Septembres*, mais c'est une tension constante qui fait glisser de l'action au mouvement, tout comme on suit progressivement « le devenir-métamorphosant de la forme théâtrale que produit la force grandissante du devenir-poétique² ». Laure Couillaud précise cette tendance en ces termes :

Le devenir-poétique déstabilise la forme théâtrale, au point de nous faire perdre pied, de nous perdre dans un espace-limite, c'est-à-dire un espace qui fonctionne à la fois comme une vérité absolue et une altérité absolue, puisqu'absolument affranchi de repères visuels et matériels, déshabillé de tout savoir pré-acquis, de toute certitude perceptive, de repères concrets, connus, reconnaissables.³

Enfin, dans *La Trilogie des flous*, le mouvement créé relève moins d'un trouble de l'action dramatique que d'une démultiplication de ses potentialités, qui sont esquissées. Par exemple, la multiplication de verbes à l'infinitif permet sur le plan stylistique de créer ces mouvements-là : ces formes verbales qui ne sont pas actualisées dépeignent des actions qui sont autant proposées que suspendues, comme le souligne cet extrait de *Sommeil et rouge*, qui suit la métamorphose de l'amante en loutre et qui s'apparente en partie à sa mort :

L'Empereur balbutier.
Je accomplir
souhait de mon aimée
mais je

¹ Philippe Malone, *ibid.*, p. 34.

² Laure Couillaud, « Cette poésie vitale qui attire le théâtre chez Kane », in Éliane Beaufiles (dir.), *Quant la scène fait appel...le poétique et le théâtre contemporain*, op. cit. , p. 202.

³ Laure Couillaud, *idem*.

rester avec son corps mou de fourrure.

Que devoir-je¹ ?

Si un sujet est toujours mentionné à côté des formes infinitives, le fait que les verbes ne soient pas conjugués laissent l'action entre suspension et réalisation, dans une irrésolution qui donne à la lecture théâtrale et à l'incarnation scénique sa puissance imaginaire. Le mouvement, à l'instar des personnages présentés en médiation, souligne combien le poème théâtral pose des questions de représentation sur le plan textuel, dans la mesure où « la fiction théâtrale, parce qu'elle se donne à voir, est à la fois imagée et "imageante"² ».

Enfin, les didascalies qui articulent théâtralité et narrativité sont une caractéristique de l'écriture dramatique où la dramaticité spectrale est à l'œuvre. Frédérique Toudoire-Surlapierre les définit comme une « *architexture* qui permet de passer d'un état à un autre (de l'écrit au visible, de l'imagination à l'imaginaire, du personnage à l'acteur), elle[s] transfère[nt] toutes sortes d'images³ ». Les poèmes théâtraux ne présentent pas explicitement de didascalies, mais ce sont les modalités graphiques qui prennent en charge plusieurs fonctions didascaliques. La chercheuse le rappelle :

[...] les questions de typographie et de mises en page ne sont pas seulement descriptives ou anecdotiques, elles témoignent de la dimension spatiale et scripturale de la didascalie : véritable fait d'écriture, elle révèle aussi les choix et les dispositions littéraires du dramaturge. La didascalie est une disposition spéculaire qui réfléchit l'acte d'écriture et la visibilité de la scène⁴.

Ainsi, les modalités graphiques inscrivent surtout des intensités didascaliques, et non des contenus. Ces dernières se développent sur la page, support dont la dimension visuelle signifiante a été particulièrement développée et exploitée par les écritures poétiques et théâtrales aux XX^e et XXI^e siècles⁵.

Dans *L'Entretien*⁶, paru deux ans avant *Septembres*, Philippe Malone développe déjà cette recherche qui vise à transférer dans le travail graphique des intensités didascaliques. La

¹ Daniel Danis, *La Trilogie des flous*, op. cit., p. 38-39.

² *Ibid.*, p. 15.

³ Frédérique Toudoire-Surlapierre, « "Regarder l'impossible" : l'écriture didascalique dans le théâtre du XX^e siècle », in Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *La Didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007, p. 11. C'est l'auteure qui souligne.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ Pour ce qui est de l'écriture poétique, les *Calligrammes* d'Apollinaire présentent un exemple marquant. Quant aux dramaturges contemporains, on compte notamment Noëlle Renaude, Philippe Malone, Sonia Chiambretto pour sa trilogie précédemment évoquée ou encore Yoann Thommerel pour son texte *Trafic*.

⁶ Philippe Malone, *L'Entretien*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2007.

Ces six feuillets constituent l'adresse de l'enfant à sa sœur, l'adresse qui est démarquée le plus nettement du flot de la narration. Il s'agit d'un point de non-retour dans la trajectoire de l'enfant qui, souhaitant « naître d'un poème », n'en poursuit que « l'oubli ». Cette métaphore souligne l'impossible performativité de sa propre parole, le caractère vain de son appréhension inventive du monde. Le constat de l'enfant donné au discours direct est dramatisé par cette mise en page qui rompt avec les autres parties. Ces six feuillets créent une proximité avec le lecteur, par cette parole directe sous forme interrogative, mais aussi par leur épure, qui contraste avec la densité et les voix foisonnantes des pages environnantes. Ce constat résonne, esseulé graphiquement et sur le plan pragmatique. Personne n'est là pour l'écouter, ni lui répondre, si ce n'est la sœur morte et le lecteur. La dramatisation paraît enfin rétrospectivement, puisque la voix du jeune homme prise dans les rets d'autres discours ne retrouve pas la singularité de celle de l'enfant, qui n'est plus qu'un souvenir pour le lecteur. Les modalités graphiques dramatisent donc l'écriture au niveau de la structure de *Septembres*, ce qui constitue un ensemble d'intensités didascaliques.

Dans les poèmes théâtraux, la dramaticité spectrale émane donc de la potentialité redramatisante des fables rhapsodiques, des personnages en médiation, du mouvement qui se substitue à l'action dramatique, ainsi que des intensités didascaliques. Elle tient à l'activité poématique que le texte partage avec le lecteur, c'est-à-dire à la lecture co-créatrice suscitée qui invite à considérer le devenir scénique du poème théâtral dans la variété de ses lignes de fuite, de ses ouvertures vers le plateau, fût-il imaginaire. En spectralisant le drame, en soulignant les ruines des éléments qui le fondaient, le poème théâtral induit du jeu entre lecteur et texte, spectateur et scène potentiels : en ce sens, il crée une dramaticité spectrale.

3.2.2. Mise en débat des médias : une dramaticité méta-médiale ?

Dans les poèmes théâtraux étudiés, une autre forme de dramaticité provient de la mise en regard des médias, qui est critique, voire réflexive. C'est pourquoi nous la qualifions de méta-médiale. Elle permet de préciser plus encore les dimensions pragmatique et symbolique du dispositif qu'est le poème théâtral. L'aspect autoréflexif de cette mise en débat est induit par le théâtre auquel ces écritures se destinent, du moins s'adressent. Comme le précise Chiel Kattenbelt, le théâtre est « the paradigm of the performativity of the arts in general¹ » :

This paradigm may be experimented as a counter-movement in which the arts refer to and reflect upon themselves in order to take up a critical position in the larger context of the performative turn in a culture in which mediatisation represents a strong exponent. Indeed, I ultimately consider intermediality mainly in terms of staging the arts for the sake of self-reference and self-reflexivity².

L'autoréférentialité et l'autoréflexivité développées dans les arts grâce au « performative turn³ » participent à un « counter-movement », qui confère aux arts une position critique, et ce dans un contexte de médiatisation très développée. Dans quelle mesure le poème théâtral s'inscrit-il dans ce contre-mouvement ?

Selon notre hypothèse, le poème théâtral participe à ce dernier en favorisant une dramaticité méta-médiale, qui est certes méta-théâtrale mais qui ne s'y restreint pas. En plaçant le théâtre dans un contexte intermédial large, en mettant en débat ces divers médias au cœur même de l'écriture théâtrale, certains des enjeux du théâtre se trouvent interrogés et re-précisés. Quels médias et quelles médiations sont convoqués et mis en tension dans les poèmes théâtraux ? Que crée cette réflexivité dans l'écriture théâtrale ?

Tout d'abord, le poème théâtral souligne comment interagissent les médias et les médiations qui sont nécessaires à l'écriture et à sa pratique. La poésie marque de ses empreintes l'écriture théâtrale, en dépeignant à quel point la langue et le livre⁴ sont des

¹ Chiel Kattenbelt, « Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity », in Bay-Cheng Sarah, Kattenbelt Chiel, Lavender Andy, Nelson Robin (dir.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p. 37. « [...] le paradigme de la performativité dans les arts en général » (Nous traduisons).

² *Idem.* « Ce paradigme peut être envisagé comme un contre-mouvement dans lequel les arts sont auto-référentiels et se reflètent les uns les autres pour adopter une position critique dans le contexte plus large du tournant performatif qui se produit dans la culture et dans lequel la médiatisation est fortement représentée. En effet, en dernière instance, je considère l'intermédialité comme mise en scène des arts au nom de l'auto-référentialité et de l'auto-réflexivité » (Nous traduisons).

³ Le tournant performatif est abordé en détail dans le Chapitre 2 de la seconde partie de cette recherche.

⁴ Nous faisons référence au livre dans l'écriture, ce que Daniel Danis a en partie transposé scéniquement dans sa performance de *La Trilogie des flous* en faisant distribuer un livret à chaque spectateur, pour qu'il puisse le

médias, qui peuvent être saisis par certaines médiations. De plus, *Septembres* interroge la télévision en tant que média de masse¹, ce questionnement étant mené de façon dynamique avec d'autres médias. Cette mise en regard souligne que les médias « ne se contentent pas de constater un état du monde, ils rajoutent au monde un état² » et elle montre comment ce constat de Daniel Bounoux vaut pour toutes sortes de médias et de médiations. Dans cette comparaison dynamique, se trouve précisée la réflexivité sur les médias au sens large qui advient dans les poèmes théâtraux. Il s'agit bien de mettre cette dramaticité en perspective avec le glissement « du *représenter* au *présenter*³ » précédemment évoqué et plus largement de l'interroger à l'aune de « la crise de la représentation⁴ » que Daniel Bounoux saisit à travers les médias en général, et pas exclusivement sur la scène théâtrale.

3.2.2.1. *L'écriture questionnée en tant que média*

La langue est travaillée en tant que média dans les poèmes théâtraux⁵. D'ailleurs, c'est dès la création que la langue se présente comme un ensemble de médiations, puisque les auteurs étudiés entretiennent des relations très actives avec leur environnement linguistique. Ainsi, Sarah Kane a écrit *Crave* dans une expérience singulière du point de vue de la langue, suite à un séjour de plusieurs semaines à New York :

Ce séjour a effectivement modifié ce que j'écrivais, parce que je perdais la richesse de l'expression culturelle. Le nombre de mots que j'employais diminuait de plus en plus et ce que j'écrivais devenait de plus en plus étranger⁶.

Si 4.48 *Psychosis* développe une langue qui semble « diminu[er] de plus en plus » à mesure que l'heure fatale approche et qui pourrait souligner « le dessèchement de l'écriture⁷ », la langue est en fait constamment amenée à un point de lucidité dépouillée, à un noyau des plus pertinents, par lequel elle tente de rendre compte le plus précisément des états d'esprit de la protagoniste, comme le souligne ce moment dialogué où elle échange avec son docteur :

consulter pendant et après le moment performatif. Ce point est développé dans le Chapitre 4 de cette seconde partie.

¹ Les médias de masse sont importants dans la dramaturgie de *S & P*, court texte de Philippe Malone publié avec *Krachs*, Fontenay-sous-Bois, Quartett, 2013. Steven, dont « l'inscription dans le mouvement harmonieux du monde circulent sur les ondes, [est] port[é] par le tandem festif de sciences up-to-date » est travaillé par contraste avec Paulus Paupere. (*Ibid.*, p. 75).

² Daniel Bounoux, *La Crise de la représentation*, Paris, Éditions La Découverte, 2006, p. 93.

³ Jean-Frédéric Chevallier, art. cit., p. 28. C'est l'auteur qui souligne.

⁴ Nous reprenons le titre de Daniel Bounoux. *La Crise de la représentation*, *op. cit.*.

⁵ Nous l'avons montré dans le Chapitre 2 de la seconde partie de cette recherche.

⁶ Entretien de Sarah Kane paru dans *Guardian* le 29/04/1998.

⁷ Tiphaine Karsenti et Sophie Mendelsohn, art. cit., p. 25.

– Yes. It's fear that keeps me away from the train tracks. I just hope to God that death is the fucking end. I feel like I'm eighty years old. I'm tired of life and my mind wants to die.

– That's a metaphor, not reality.

– It's a simile.

– That's not reality.

– It's not a metaphor, it's a simile, but even if it were, the defining feature of a metaphor is that it's real.

(A long silence.)

– You are not eighty years old¹.

Ce dialogue qui porte sur la distinction entre deux figures de style (comparaison et métaphore) souligne combien le langage permet à la protagoniste de dire le plus spécifiquement son rapport à la réalité, et ce indépendamment des tropes employés : « the defining feature of a metaphor is that it's real ». Au contraire, le docteur approche ce témoignage à l'aune de critères médicaux qui n'accordent pas un tel crédit au langage : celui de rendre compte des perceptions subjectives de façon fiable. Par son approche positiviste, le docteur fait la part des choses et s'arroge le droit de spécifier ce qu'est ou non la réalité (« That's [...] not reality »), ce qu'est ou non sa patiente (« You are not eighty years old »). À la fixation du langage par le docteur, à la rigidité de son cadre scientifique, au « dessèchement de l'écriture² », s'oppose cette recherche de la protagoniste, qui tente de déplacer le langage pour qu'il permette de témoigner le plus possible de son expérience, de la partager, pour qu'il favorise les médiations entre sa conscience et ses sensations, entre ses états et les perceptions que lui impose le monde extérieur – médical notamment, mais pas exclusivement.

Pour Philippe Malone, l'anglais et l'allemand offrent des ellipses, des accents toniques et toutes sortes de ruptures et de reliefs qui l'intéressent particulièrement pour la vitesse d'écriture qu'ils induisent. C'est pourquoi il travaille tant le rythme dans son

¹ Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, *op. cit.*, p. 211. « – Oui. C'est la peur qui m'éloigne des rails. Je prie simplement pour que la mort soit bien le putain de terminus. Je me sens comme si j'avais quatre-vingts ans. Je suis fatiguée de la vie et mon esprit veut mourir. / – C'est une métaphore, pas la réalité. / – C'est une comparaison. / – Ce n'est pas la réalité. / – Ce n'est pas une métaphore, c'est une comparaison, mais même si c'en était une, le propre d'une métaphore, c'est d'être réelle. / *Un long silence*. / – Vous n'avez pas quatre-vingts ans. » (Sarah Kane, *4.48 Psychose*, *op. cit.*, p. 16-17).

² Tiphaine Karsenti et Sophie Mendelsohn, *idem*.

écriture : il souhaite transférer cette célérité à la langue française¹. Quant à Daniel Danis, c'est dans toute son écriture dramatique qu'il fait saillir diverses strates langagières, en mêlant divers niveaux de langue et en créant des néologismes lexicaux et syntaxiques².

En outre, l'écriture est travaillée comme un média grâce aux dynamiques intermédiaires qui fondent le livre. Les médiations qu'il engage et qu'il permet précisent dans les poèmes théâtraux comment le réel est envisagé et quelles interactions les personnages entretiennent avec ce dernier. *Septembres* fait ainsi du livre une métaphore structurante. Support et symbole de l'écriture, il y désigne de diverses façons les relations mémorielle, organique et affective entre l'enfant et l'espace qu'il parcourt, que ce soit la ville ou bien sa maison, comme le précise cet extrait :

[...] les doigts feuilletent lentement le livre des déchirures le papier peint une histoire les veines de plâtre une histoire et les mots dansent sous les doigts de l'enfant chaque syllabe rugueuse marque l'ongle tendre et l'enfant avance lentement au milieu des récits³

Le livre est présenté en tant qu'objet matériel que l'on « feuillet[e] », sur lequel figurent des syllabes et des mots qui « dansent », mais aussi il est convoqué pour ce qu'il contient de récits, d'histoires. À ce titre, il symbolise la reconstruction possible à partir des ruines de la guerre, même si ce renouveau est imaginaire à défaut d'être concret : « l'enfant qui serpente entre les lettres calcaires tresse de nouveaux mots brode de nouvelles phrases⁴ ». La métaphore du livre appelle alors celle de l'écriture, qui est non seulement dramatisée, mais aussi thématifiée. Le moment où « les livres cess[ent] d'être écrits⁵ » sonne ainsi la fin de cette régénération poétique qui, dans cette ville dévastée, était permise par le recours à la matière livresque et par la pratique de l'écriture au sens large. Autrement dit, quand le livre n'entraîne ni ne dit aucune médiation, la situation est des plus mortifères.

¹ Voir Philippe Malone, « Une œuvre littéraire mais fondamentalement théâtrale », in *Agôn : Revue des arts de la scène, Entretiens & Portraits*, Philippe Malone, 27 janvier 2012, [En ligne], <http://agon.enslyon.fr/index.php?id=2211>, (lien vérifié le 12/02/2015) : « J'écris à voix haute. J'écris avec les oreilles, je lis avec la bouche. Ça doit produire de la musique, faut croire. En tout cas, il y a toujours un travail sur l'oralité, la scansion, le rythme. Toujours une recherche de rapidité, de fluidité de la langue. Mon rêve, ç'aurait été d'écrire en anglais pour pouvoir pratiquer l'élision. Les coups de hache de Shakespeare m'ont toujours fasciné ! Je n'y arrive pas en français. D'ailleurs, j'ai recours à l'allemand, à l'anglais dans certains de mes textes pour essayer de trouver cette rapidité ».

² David Blonde analyse la langue théâtrale de Daniel Danis dans son mémoire de maîtrise *De Gauvreau à Danis : repères pour une poétique de la langue théâtrale*, en l'inscrivant dans une histoire du théâtre québécois, qui est fortement liée à celle d'une affirmation linguistique et identitaire sur scène. L'auteur prend le jocal comme acte d'invention du théâtre québécois et inscrit la langue danisienne dans cette recherche linguistique et en partie identitaire. Voir Blonde David, *De Gauvreau à Danis : repères pour une poétique de la langue théâtrale*, mémoire de Lettres françaises dirigé par Dominique Lafon, Université d'Ottawa, 2003.

³ Philippe Malone, *ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

Enfin, la métaphore du livre est souvent mêlée à celle du corps : la découverte physique, voire organique de la ville par « les mains lisses » et les « pupille[s] en main¹ » est désignée comme une écriture. Les métaphores sont imbriquées de sorte que le corps de l'enfant écrit cette ville, qui est comparée à un livre : il participe à sa constitution physique et symbolique. Ces métaphores tissées ensemble ont une portée critique. Par le tressage des figures de style et leur articulation rythmique, c'est un continu entre corps et langage qui est réaffirmé dans *Septembres*. Selon Meschonnic, l'expérience de ce « corps-langage² » est commun au poème et au théâtre : « [d]ans le poème, le corps est rythmiquement, prosodiquement tout le langage. Au théâtre, des corps réels ont à mettre en voix, en scène, ce corps-langage³ ». Le corps est convié de façon rythmique dans le poème au point de s'associer au langage, de le devenir. Quant au théâtre, il réalise ce continu entre corps et langage dans le devenir scénique de l'écriture, et bien sûr, dans la réalisation scénique de la représentation. On retrouve une continuité de cet ordre entre corps et langue dans la façon dont des éléments graphiques ou des signes de ponctuation permettent de représenter l'acuité du désespoir de la protagoniste dans *4.48 Psychosis*:

A glut of exclamation marks spells impending nervous breakdown⁴

[...]

A dotted line on the throat

CUT HERE⁵

Dans le deuxième extrait, les lettres capitales pour « CUT HERE » renforcent la prégnance visuelle de cette injonction et donc l'autoréférence à la page même et à ses effets graphiques, puisque c'est une « ligne de pointillés » (« dotted line ») qui sépare chaque séquence dans *4.48 Psychosis*. Langue et livre sont donc travaillés comme des médias mis en jeu par l'écriture des poèmes théâtraux : les médiations qu'ils engagent sont plus représentées que les médias en eux-mêmes. Ces dernières sont signifiantes : d'une part, elles

¹ *Ibid.*, p. 21.

² Henri Meschonnic, « La force du continu », in Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Les Voies de la création théâtrale : Claude Régy, op. cit.*, p. 275.

³ *Idem.*

⁴ Sarah Kane, *4.48 Psychosis, op. cit.*, p. 213. « Un tas de points d'exclamation épelle la dépression nerveuse imminente » (Sarah Kane, *4.48 Psychose, op. cit.*, p. 19).

⁵ Sarah Kane, *4.48 Psychosis, op. cit.*, p. 226. « Une ligne de pointillés sur la gorge/ À DÉCOUPER » (Sarah Kane, *4.48 Psychose, op. cit.*, p. 34).

réaffirment une relation privilégiée entre langue et sujet parlant ; d'autre part, elles renforcent le continu entre langage et corps.

3.2.2.2. *Réflexivité critique sur les médias : l'espace textuel comme interface*

Selon notre hypothèse, la dramaticité méta-médiale tient à des éléments méta-théâtraux et à la mise en relation dans les poèmes théâtraux de différents médias et de médiations diverses, ce qui favorise une réflexivité critique. Il s'agit donc de saisir la méta-théâtralité dans une réflexion plus large sur les médias et sur la crise de la représentation. Analysons la façon dont les médias sont interrogés dans les poèmes théâtraux et comment cela reprecise certains enjeux du théâtre.

Dans *Septembres*, la dramaticité méta-médiale porte surtout sur le spectaculaire et sur la façon dont il peut monopoliser le régime de représentation. Malone dresse en effet une topographie critique du spectaculaire : il inscrit son écriture théâtrale en opposition franche avec un spectacle qui contenterait surtout la vue. La guerre est spectaculaire, désignée comme un « THÉÂTRE DES OPÉRATIONS TOUS LES SOIRS À L'ÉCRAN¹ », expression militaire courante que *Septembres* resémantise de façon critique. Ce « théâtre des opérations » relève dans l'économie du texte d'une représentation fallacieuse en ce qu'elle esthétise et érotise la guerre. De plus, au « spectacle de l'aube² » auquel l'enfant assiste font écho les bombardements que l'adulte regarde sur son écran de télévision, « son spectacle à lui SON DIVERTISSEMENT après le repas du soir³ ». L'écran de télévision où l'image se brouille, formant de la neige, est distingué de l'aube, qui baigne la ville et que l'enfant admire depuis les hauteurs d'une colline. Toutefois les médiations que l'écran et l'aube induisent sont réversibles et Malone les travaille en ce sens. Objets de contemplation, ils subissent tous deux un renversement sémantique et symbolique : la neige sur l'écran s'embrase avec les bombardements, quand, en même temps, l'aube vient à mourir. L'écriture théâtrale souligne donc la réversibilité des médiations engagées et critique la spectacularisation dans ce média de masse qu'est la télévision, en mettant ce spectacle en regard avec les conséquences du bombardement sur les habitants de la ville – dont l'enfant. Si la dénonciation de la télévision et de son écran qui divertit en esthétisant les images est fréquente, voire éculée, sa mise en tension avec les métaphores du livre et du corps dans le

¹ Philippe Malone, *ibid.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 27.

poème théâtral l'est bien moins. Elle permet de problématiser les représentations délivrées par les médias et cette dramaticité méta-médiale est critique d'une façon plus singulière.

Dans *4.48 Psychosis*, la dramaticité méta-médiale se fonde plus encore sur la méta-théâtralité présente dans le texte, grâce à des références dont la polysémie renvoie en partie au théâtre, comme cette formule qui scande le texte : « Hatch opens / Stark light¹ » ou encore la dernière injonction : « Please open the curtains² ». Certes « hatch », « light » et « curtains » ne sont pas des objets exclusivement spécifiques au théâtre, mais leur mise en relation crée un tel horizon de compréhension pour le lecteur et pour le spectateur. À l'instar de l'écriture de Malone, en cherchant « comment un poème pouvait quand même être théâtral³ », l'œuvre de Kane témoigne d'une radicalisation certaine :

[...] [d'une] radicalisation de l'écriture dramatique qui se dépouille toujours davantage de tout ce qui fait spectacle, de tout ce qui se donne à voir plus qu'à entendre [...] L'écriture de Sarah Kane tend à la suppression de toute théâtralité, pour se limiter à la musicalité pure de la langue⁴.

En effet, le spectaculaire est bien critiqué et évacué autant que possible dans *Crave* et dans *4.48 Psychosis*. Toutefois, « toute théâtralité » n'en est pas pour autant supprimée, car on ne saurait réduire cette dernière à « ce qui se donne à voir ». Meschonnic précise en ces termes ce que le théâtre montre :

[...] c'est plus avec les oreilles qu'on voit qu'avec les yeux [...] , il serait plutôt sourd, l'œil, mais c'est l'oreille qui voit, c'est ce qui donne à entendre qui fait qu'on visualise. Et que voir et entendre deviennent inséparables [...] le théâtre est complètement théâtre quand c'est la voix qui donne à voir et le visible à entendre, tous deux inséparablement⁵.

Kane souligne non seulement dans quelle mesure spectacle et théâtre diffèrent, mais aussi que voir et entendre se conjuguent, « inséparable[ment] ». Aussi le texte *4.48 Psychosis* ne se limite-t-il pas à « la musicalité pure de la langue », comme le montrent ses modalités graphiques et la dramaturgie qu'elles établissent.

Enfin, dans *La Trilogie des flous*, la dramaticité méta-médiale s'appuie aussi sur la méta-théâtralité. Contrairement à *4.48 Psychosis* qui renvoie à cette dernière par des

¹ Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, op. cit. , p. 225. « Ouverture de la trappe / Lumière crue » (Sarah Kane, *4.48 Psychose*, op. cit. , p. 33).

² Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, op. cit. , p. 245. « s'il-vous-plaît ouvrez le rideau » (Sarah Kane, *4.48 Psychose*, op. cit. , p. 56).

³ Texte de l'éditeur L'Arche en guise de présentation, in Sarah Kane, *4.48 Psychose*, op. cit. , p. 3.

⁴ Tiphaine Karsenti et Sophie Mendelsohn, art. cit. , p. 20.

⁵ Henri Meschonnic, « Le Théâtre dans la voix », *La Licorne*, n°41, in *Penser la voix*, Poitiers, Université de Poitiers, 1997, p. 16-39.

éléments matériels, ce sont les processus de la création et les potentialités représentatives de l'écriture théâtrale qui sont méta-théâtrales dans cette œuvre de Danis. Cela tient tout d'abord au fait que *La Trilogie des flous* appartient à la fois à l'écriture textuelle et à la performance scénique. Cela relève aussi de la fable de ce triptyque qui propose toute une série de métamorphoses, ce qui crée des matières, des effets de matière et ce qui valorise les médiations, les changements en cours, les processus qui opèrent. Sur la page comme sur la scène, il s'agit de représenter des créations, tout en en produisant. Cela correspond enfin à la création artistique telle que la conçoit et la pratique Daniel Danis. Il l'explique ainsi :

La poésie dans mon écriture dramatique n'est pas forcément construite en fonction de la phrase ou des mots. Elle est induite par mon expérience intérieure, par des rêves que j'ai faits. Ils sont surtout liés à l'accumulation du temps, de l'espace et de la matière, du mouvement de la matière dans l'espace, d'images virtuelles que j'ai dans l'esprit. J'essaie de chercher pourquoi une image est venue à moi, comment elle est venue et je tente de saisir comment la travailler. Après, ce sont les mots qui prennent le relais de l'image. Si j'ai l'idée d'une écriture poétique, elle est le plus souvent en amont de l'image et du vécu dans cette image, dans la matière¹.

Ces traversées d'images mentales et les dépôts qu'elles génèrent : « accumulation du temps, de l'espace et de la matière, du mouvement de la matière dans l'espace, d'images virtuelles » définissent l'écriture comme une création intermédiaire. L'auteur se rapproche même alors de la figure du médium, en ce qu'il perçoit des éléments de connaissance qu'il transforme, des images auxquelles il fait traverser des matérialités. La méta-théâtralité dans *La Trilogie des flous* tient donc à l'accentuation des processus de la création et des potentialités représentatives de l'écriture théâtrale : aussi crée-t-elle une dramaticité méta-médiale. Par cette dramaticité, l'espace textuel est développé comme une interface, une zone intermédiaire qui permet notamment de faire jouer ensemble et de réfléchir médias et médiations les uns par rapport aux autres. Ce jeu dynamique rejoint en réalité l'éthique de la représentation que Daniel Bougnoux prône en conclusion de *La Crise de la représentation*. Il souhaiterait en effet « une politesse de la représentation qui défusionne de la présence et qui ne s'impose pas, mais s'oppose, se discute, se confronte² ». Il plaide pour un dialogisme critique, pour une confrontation autour de la représentation, ce que la dramaticité méta-médiale favorise dans les poèmes théâtraux et ce qui montre que les dimensions pragmatique et symbolique du dispositif sont inextricablement liées.

¹ Daniel Danis, « Des "transactions transitoires" entre théâtre et poésie, écriture et scène », in *Poésie en scène*, *op. cit.*, p. 216-217.

² Daniel Bougnoux, *La Crise de la représentation*, *op. cit.*, p. 175.

Dans cette sous-partie, nous avons précisé les dramaticités spectrale et méta-médiale qui sont mises en jeu dans les poèmes théâtraux et nous avons montré dans quelle mesure elles rendent compte des relations entre les trois dimensions constitutives du dispositif. Ces écritures entre tension et ostension relèvent d'une forme dramatique, comme le précise Joseph Danan :

[...] quelque chose (même de brisé, d'ironique ou de spectral) des catégories dramaturgiques issues de la *mimésis* continu[e] d'être à l'œuvre dans l'écriture, et qu'une dramaturgie au sens premier du terme, continu[e] à organiser ces éléments, si disjoints, si fragmentaires soient-ils, de dramaticité, c'est-à-dire ayant pour vocation d'enclencher des actions. De quelle nature seront ces actions ? Là est la question¹.

Par les deux types de dramaticité analysés, nous avons précisé en partie les actions qui sont engendrées dans la lecture du poème théâtral.

Analysons à présent les poèmes théâtraux du point de vue scénique, pour saisir à quel point les poèmes théâtraux en scène sont des dispositifs. Comment la scène théâtrale est-elle traversée par la poésie dans une constante pratique intermédiaire ?

¹ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, op. cit. , p. 69.

Chapitre IV

Des scènes poématiques

Après avoir montré à quel point le poème théâtral forme une interface textuelle, les analyses suivantes se concentrent sur l'interface scénique que ce dispositif intermédial peut constituer. Les mises en scène étudiées dans ces pages sont des poèmes théâtraux en ce qu'elles présentent la radicalité dynamique que la deuxième partie de cette recherche a mise au jour. En effet, l'écriture s'y trouve valorisée en tant que processus, la performativité y est manifeste et l'impossible constitue un moteur dramatique certain. Il s'agit de voir comment ces caractéristiques font jouer le dispositif théâtral, en soulignant les continuités et les points de divergence entre les interfaces scéniques que nous allons désormais considérer et les interfaces textuelles précédemment analysées.

Dans *4.48 Psychosis*, *Septembres* et *La Trilogie des flous*, l'écriture est polarisée par une tension entre retrait et ostension. Cette tension est permise, répétons-le, par le fait que l'écriture théâtrale et l'écriture poétique ont des dynamiques intermédiales distinctes, même si elles ont des caractéristiques médiales communes. En effet, les milieux de leur réalisation, les médiations engagées et les sociomédialités esquissées sont en partie différents. Les distinctions et les affinités entre ces deux écritures favorisent une certaine remédiation : l'écriture poétique est représentée dans l'écriture théâtrale, qu'elle marque par certaines altérités. Par cette représentation et ces différences, le théâtre « remédie¹ » la poésie.

Si les mises en scène étudiées témoignent d'une dialectique de retrait et d'ostension, elle n'est pas aussi manifeste que dans les écritures précitées, parce que la performance poétique et la représentation théâtrale présentent surtout, à première vue, des dimensions médiales communes. Autrement dit, leurs similitudes sont plus mises en avant que leurs différences : en effet, toutes deux se réalisent en public, sur un espace qui constitue une scène – plus ou moins institutionnalisée –, par l'entremise d'un ou plusieurs acteurs – que ces derniers soient professionnels ou non, que le poète en personne assure ou non ce rôle. Pour autant, les dynamiques intermédiales d'une performance poétique demeurent distinctes de celles qui se produisent dans une représentation théâtrale, dans la mesure où poésie et théâtre sont deux hypermédias qui n'ont pas la même histoire et qui n'ont pas développé de semblables sociomédialités : l'horizon d'attente du public au théâtre ne coïncide que partiellement avec celui qui s'ouvre pour le spectateur d'une performance poétique. Selon notre hypothèse, les mises en scène choisies montrent qu'en tant que dispositif intermédial, le poème théâtral tend à l'« intégration des concepts esthétiques des différents médias [que

¹ Ce verbe est la traduction du verbe anglais « to remediate » qu'utilisent Bolter et Grusin dans *Remediation : Understanding New Media*, op. cit., p. 65 : « [...] a medium is that which remediates ». (Nous traduisons).

sont poésie et théâtre] dans un nouveau contexte¹ ». Quel est ce « nouveau contexte » visé par le poème théâtral ? Et comment s'établit-il scéniquement ?

Les créations scéniques étudiées n'imposent pas *a priori* un « nouveau contexte » intermédial où se nouent théâtre et poésie. En revanche, elles mettent toutes en avant, de façon manifeste, une activité poématique, soit une activité qui insiste sur la capacité créatrice de la poésie et sur les processus qui sont à l'œuvre. C'est sur ce point que la scène poématique se distingue de la « scène poétique » ou « inchoative » que nous avons mise au jour en étudiant l'espace théâtral que les écritures de Mallarmé, Maeterlinck, Claude Gauvreau ou encore Valère Novarina façonnent². L'activité poématique accentue les diverses dynamiques intermédiaires qui ont cours sur le plateau, en attirant l'attention des spectateurs sur ces dernières. Ce faisant, elle façonne « un espace général de création³ », qui est partagé entre scène et salle, entre acteurs et spectateurs. Par cette circulation, le poème théâtral transforme la scène en un véritable dispositif, dans la mesure où ses niveaux techniques et pragmatiques peuvent faire jouer sa dimension symbolique. Ils assurent du moins un mouvement susceptible de travailler ensemble ces dimensions.

De plus, pour montrer la pluralité de ce dispositif intermédial, nous avons choisi d'analyser des scènes poématiques qui sont élaborées selon différents processus de travail, selon diverses recherches. Tout d'abord, le metteur en scène français Claude Régy monte des textes préexistants à la scène, qui peuvent être dramatiques, romanesques ou encore poétiques. Par son travail, il ne transpose pas ces textes en une forme dramatique, ni ne les adapte à des pratiques ou des conventions théâtrales établies. Il tend plutôt à transmettre l'écriture des textes, c'est-à-dire à faire passer les mouvements qui traversent l'écriture et qui la fondent, et partant il cherche à configurer un espace-temps théâtral qui soit le plus à même de faire sentir tous ces mouvements. Pour Marie-Madeleine Mervant-Roux, cette relation qu'entretient Claude Régy avec le texte théâtral est singulière :

[...] [elle] ne correspond pas à un simple intérêt pour le dramatique, ni pour le dramaturgique, comme chez d'autres metteurs en scène, mais à une valorisation plus fondamentale de l'écriture et de l'écrit⁴.

¹ Jürgen E. Müller, « Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft », in *Eikon*, n°4, 1992, p. 18-19, cité et traduit par Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre*, Paris, Nathan, coll. « Fac », 1997, p. 46.

² Nous renvoyons au Chapitre 2 de la première partie de cette recherche.

³ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un théâtre contrevenant », in Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale, op. cit.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

Cette « valorisation fondamentale » relève du poème théâtral qui présente l'écriture comme un processus. À cette caractéristique processuelle s'ajoute un intérêt pour la forme écrite et ses qualités propres. Cette préoccupation centrale pour l'écriture forme le noyau du travail de Claude Régy et irrigue une façon « contrevenante » de créer, comme le souligne Marie-Madeleine Mervant-Roux :

En évoquant une contre-venue, en suggérant la contrevoie, nous voulons indiquer que sa démarche est différente, que la façon dont il se sert du plateau n'est pas celle des praticiens professionnels – même s'il en a fait profession –, que ses découvertes sont d'une nature particulière, que son activité se situe *ailleurs*¹.

Précisons que cet « *ailleurs* » concerne davantage sa recherche que les conditions concrètes de réalisation de ses mises en scène : Claude Régy a toujours travaillé dans des institutions théâtrales. Toutefois, il a souvent recherché des lieux inhabituels pour créer ses mises en scène, en réduisant les jauges, en faisant construire de nouveaux gradins ou en investissant d'autres espaces. Par exemple, en 1976, il présente *Emma Santos*² dans les caves du théâtre de la Gaîté Lyrique.

Nous analysons trois de ses plus récentes créations auxquelles nous avons assisté : *Brume de Dieu* d'après le roman *Les Oiseaux* de Tarjei Vesaas, *La Barque le soir* d'après le roman éponyme de Tarjei Vesaas et *Intérieur* de Maurice Maeterlinck – la version qu'il a élaborée en 2013, non celle de 1985. Ce choix ne procède pas d'une évaluation dans l'œuvre régyenne, il ne signifie pas que ses autres mises en scène constituent de façon moins manifeste des poèmes théâtraux, voire qu'elles ne relèvent pas de cette interface scénique. Ce choix s'est imposé, eu égard à l'« espace général de création » précité : pour saisir cette activité poématique, il nous a paru nécessaire de l'avoir expérimentée en assistant à ces spectacles, la dimension subjective de la réception étant partie intégrante de cet espace de création. Nous avons ajouté à ce corpus quelques analyses de *4. 48 Psychose* de Sarah Kane que Claude Régy a été un des premiers à créer en France en 2002³. Bien que nous n'ayons pas vu ce spectacle, la comparaison avec le texte précédemment analysé est intéressante.

La mise en regard entre texte et mise en scène a aussi présidé à notre choix d'étudier les deux « performances poétiques⁴ » écrites et mises en scène par Daniel Danis : *La Trilogie*

¹ *Ibid.*, p. 8. C'est l'auteure qui souligne.

² Dans cette mise en scène, Emma Santos jouait ses propres textes de théâtre.

³ Christian Benedetti a créé *4.48 Psychose* de Sarah Kane quelques mois avant au Théâtre-Studio à Alfortville en novembre 2001.

⁴ Cette expression figure sur le livret *La Trilogie des flous* qui était remis aux spectateurs quand ils entraient en salle. Par contre, elle ne figure pas dans le livre édité chez L'Arche.

des flous créée sur scène en 2008 et *L'Enfant lunaire* en 2013. C'est en tant qu'« écrivain scénique¹ » que Daniel Danis a signé ces deux créations. Par ce néologisme, il précise sa position singulière entre sa chambre d'écriture et le plateau, qu'il considère comme « une chambre noire² » permettant d'« explorer d'autres langages³ ». L'« écrivain scénique » occupe une situation hybride et dynamique, fondée sur des allers-retours entre ces deux espaces distincts. Par ce mouvement, il se différencie légèrement des écrivains de plateau, dont l'« écriture sort impérativement de la scène et non d'ailleurs. Ce qui ne veut pas dire qu'elle ne peut pas se préparer en dehors d'elle, au secret de l'alcôve de l'écriture⁴ ». La partie écrite de *La Trilogie des flous* a donné lieu à deux versions de texte différentes, puisque le livret distribué aux spectateurs au début de la performance a été retravaillé pour l'édition parue chez L'Arche. Le livret comporte en effet des indices renvoyant à la performance, dont l'éditeur a jugé qu'ils n'étaient pas pleinement compréhensibles pour une lecture qui ne se produirait pas en lien avec la dimension scénique. Soulignons que, par l'expression « écrivain scénique », Daniel Danis distingue la démarche qu'il mène depuis *Lacryma Terra*⁵ en 2002 de deux autres manières de créer qu'il a expérimentées : l'écriture dramatique – entamée dès 1992 avec la publication de *Celle-là*⁶ – et la mise en scène de certains de ses textes, comme *Kiwi*⁷. Sa reconnaissance québécoise et internationale tient

¹ Marie-Christine Lesage souligne que : « "écrivain de plateau" est l'appellation privilégiée en France, alors que l'on parle plus volontiers d'"écrivain scénique" au Québec. Dans les deux cas, il s'agit d'une écriture qui se conçoit à partir des matériaux scéniques et où le texte dramatique se trame en dialogue avec ces langages visuels et sonores. » (Voir Marie-Christine Lesage, « Dans le "liquide du récit" : Daniel Danis, écrivain scénique », in *Voix et Images*, op. cit., p. 104.)

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau : État des lieux*, op. cit., p. 75. C'est l'auteur qui souligne.

⁵ *Lacryma Terra* a été créé en août 2002 au Saguenay-Lac Saint Jean au Québec. Il s'agissait de quatre « dispositifs poétiques » situés dans un périmètre urbain : le public était convié à déambuler d'une station à une autre. Voir Daniel Danis, « Des "transactions transitoires" entre théâtre et poésie, entre écriture et scène », in Brigitte Denker-Bercoff et al. (dir.), *Poésie en scène*, op. cit., p. 218 : « Chacun des dispositifs a été travaillé selon des particularités différentes et l'ensemble proposait un parcours dans une rue de Chicoutimi. J'écrivais d'emblée pour la dimension scénique de cette déambulation, de sorte qu'il s'agissait presque d'un même geste. Des esquisses des dispositifs sont même souvent venues avant l'écriture. Toutes ces étapes m'ont permis de commencer à trouver un nouveau vocabulaire pour mes créations. Le lieu m'a poussé à créer des ruptures entre le cérémoniel du parcours et tout ce qui se trouvait autour des stations : les voitures qui passaient à côté, les passants bavards ou encore les lumières de la ville. Tout à coup, le spectateur était interpellé par quelque chose qui semblait flotter dans ce dispositif ancré dans la réalité, au point de faire perdre certains repères. Ce vacillement qui interpelle est une forme de poésie à mon sens. »

⁶ Daniel Danis, *Celle-là*, Montréal, Léméac, 1993.

⁷ Daniel Danis, *Kiwi*, Paris, L'Arche, 2007. Ce texte a été écrit entre 1996 et 2006, Daniel Danis l'a mis en scène en décembre 2007 à Mons en Belgique, avant de présenter cette création grâce à plusieurs tournées internationales. Voir l'analyse de Joseph Danan, « *Kiwi* de Daniel Danis ou le vacillement des frontières », in *Voix et Images*, op. cit., p. 93-101.

principalement à ces deux activités, ce qui a pu créer certains horizons d'attente¹ biaisés par rapport à son travail d'« écrivain scénique ».

De plus, dans *La Trilogie des fous*, Daniel Danis incarne un poète-performeur qui ne donne pas à entendre tous les mots du texte. Pour saisir les implications de ce choix, nous le comparons à *Médée, poème enragé* dont l'auteur Jean-René Lemoine est aussi le metteur en scène et l'unique interprète. Le geste de Jean-René Lemoine permet à nos yeux d'éclairer celui de Daniel Danis :

[dans leurs propositions respectives] les effets réels de la présence et du travail de l'interprète l'emportent sur tout substrat de fiction : sur le devant de la scène s'exposent des corps diseurs, des corps joueurs, dont il est spécifié qu'ils ne cherchent pas l'illusion².

Plus précisément, cette « présence » double la fiction et l'enrichit, la travaille, voire la contredit. Elle introduit un jeu intermédial dans les deux sens précédemment dégagés : d'une part, elle favorise les frottements entre réel et fiction, en démultipliant les médiations, en rendant les matérialités autrement signifiantes ; d'autre part, elle peut ajouter une dimension ludique, à savoir une certaine irrévérence vis-à-vis des codes de l'auto-figuration théâtrale contemporaine. Cette façon de se présenter en personne sur scène est à lier à la présence de Cocteau au centre de son dernier film *Le Testament d'Orphée*³.

Notons enfin que toutes ces œuvres scéniques ne bénéficient ni de la même reconnaissance institutionnelle, ni d'autant d'études critiques et universitaires. En les comparant, nous ne visons pas à les évaluer les unes par rapport aux autres, mais à montrer comment ces poèmes théâtraux sont des dispositifs intermédiaux.

Dans quelle mesure ce dispositif crée-t-il un « nouveau contexte » ? Quelles sont les sociomédialités engagées par ce dernier ? Tout d'abord, ces scènes poématiques démontrent toutes l'importance de faire entendre l'écriture qu'elle développe, c'est-à-dire non seulement une langue, mais aussi les silences qu'elle comporte et bien plus encore. Claude Régy le précise ainsi :

Le langage n'est pas exact, il est plein d'à peu près, d'ambiguïté, de malentendu, de flou, d'ambivalence, et c'est là que la poésie se loge. C'est-à-dire dans cet écart qui ouvre les signes⁴.

¹ Ces attentes biaisées concernent tant le public que les institutions délivrant des subventions.

² Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, op. cit., p. 8.

³ Ce point a été développé dans la troisième sous-partie du Chapitre 2 de la première partie de cette recherche.

⁴ Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p. 67.

Si cet « écart qui ouvre les signes » rappelle la « non-coïncidence¹ » de la poésie avec elle-même précisée par Jean-Luc Nancy, ce décalage est maintenu sur scène à condition que les ambivalences ne soient pas clarifiées. Ces inexactitudes sont conservées grâce à un travail plus général sur la diction, mais aussi sur le rythme, sur le corps et sur l'espace dans lequel les mouvements² se déploient. Pour reprendre la formule de Denis Guénoun précitée, les scènes poématiques « ne montre[nt] un corps que troué de langue – mais plus encore, parcouru et agité de cet agir déterminé dans la langue qui fait du discours une fabrication poétique, une fabrication du faire poétique et de la facture de son opération³ ». L'activité poématique articule donc de façon très serrée corps et langue, ce qui contribue au « déplacement du regard⁴ » provoqué par la scène. Cette dernière appelle plus une perception phénoménologique qu'une approche sémiologique : le regard du spectateur participe, rappelons-le, du « questionnement de la perception, [de l']expérience de la présence scénique et de l'extension des champs du signifiant⁵ ».

Par l'activité poématique et l'interrogation qui touche la perception du spectateur, Claude Régy et Daniel Danis témoignent enfin du « désir d'un théâtre qui n'en serait pas un, en ce qu'il serait le lieu de toutes présences⁶ ». Cette formule de Claude Régy esquisse un théâtre *autre*, peu déterminé, si ce n'est qu'il se distingue en comprenant « toutes présences », qu'importe leur nature et leur forme, qu'elles soient contenues en puissance ou actualisées. Ainsi pourrait-on définir dans un premier temps ce « nouveau contexte » visé par le poème théâtral. Précisons que, pour saisir ce contexte, nous aurons recours à plusieurs néologismes qui ont été forgés soit par les créateurs étudiés, soit par des chercheurs dont les travaux permettent de caractériser ces recherches inédites. La présence néologique indique donc qu'il s'agit de se défaire d'un théâtre établi – Claude Régy et Daniel Danis refusent d'ailleurs de qualifier leurs démarches et leurs créations de « mises en scène⁷ » –, afin de mieux interroger et expérimenter la capacité du théâtre à offrir « toutes présences ». Marie-

¹ Jean-Luc Nancy, *Résistance de la poésie*, *op. cit.*, p. 10.

² Voir Hyung-Ju Ha, *Le Poème dramatique et la mise en scène dans le théâtre contemporain*, thèse dirigée par Patrice Pavis, Paris VIII, 2008. Dans sa thèse intitulée *Le Poème dramatique et la mise en scène dans le théâtre contemporain*, Hyung-Ju Ha étudie « une forme de dramaturgie proche du poème dramatique » (Ibid., p. 2). Le corpus étudié rassemble le metteur en scène Robert Wilson et les auteurs dramatiques Michel Vinaver, Jean-Claude Grumberg et Edward Bond. Les analyses n'y décrivent pas le mouvement précisément, même si elles le désignent.

³ Denis Guénoun, « Brèves remarques sur la théâtralité du poétique », *art. cit.*, p. 375.

⁴ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, *op. cit.*, p. 820.

⁵ *Idem.*

⁶ Claude Régy, *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1998, p. 25.

⁷ Nous gardons le terme « mise en scène » faute d'en avoir trouvé un plus précis. La « mise en écriture » proposée par Bruno Tackels nous paraît difficile à manier. Voir Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau : état des lieux*, *op. cit.*, p. 42.

Madeleine Mervant-Roux explique ainsi comment cet horizon de recherche s'est précisé dans les créations de Claude Régy :

[qui présente] une défiance grandissante par rapport à ce qui constituerait un « art de la scène » en tant que tel, défiance elle-même irréductible à une position critique (de type brechtien) ou transgressive (comme on peut la trouver chez les héritiers d'Artaud), toutes deux intégrées à l'histoire des pratiques esthétiques¹.

Cette défiance singulière peut être rapprochée en partie des recherches scéniques de Daniel Danis, qui s'attachent à éviter un type d'emphase, modalité possible de cet « art de la scène » refusé, comme il l'explique :

Je veux cesser d'être rattrapé par le théâtre [...] Je ne veux plus travailler dans un espace théâtral qui suscite toute une série de réflexes de représentation, comme la scène, les coulisses, la frontalité. [...] Il faut que je désapprenne le théâtre pour mieux aller vers autre chose².

Pour se départir de cette « série de réflexes », Daniel Danis travaille à lier écriture et scène par des effets de matière, des dynamiques concrètes, afin d'explorer de nombreuses qualités de présence et d'élargir les possibles du théâtre. Marie-Christine Lesage le souligne à propos des « pièces-poèmes » de Danis qui, « contenant le potentiel d'une tout autre scène, [...] touche aussi aux limites du théâtral³ ».

Enfin, de ces limites « peut surgir une autre théâtralité, déplacée dans ses composantes et ravivée comme expérience spectatorielle⁴ » : cette analyse de Marie-Christine Lesage à propos de *La Trilogie des flous* de Danis résonne fortement avec les créations de Claude Régy. En effet, l'« autre théâtralité » que leurs mises en scène développent tient pour beaucoup à la manière dont leur scène poématique sollicite les spectateurs. Autrement dit, cette théâtralité advient parce que le poème théâtral favorise de nouvelles sociomédialités qui font la part belle à la co-création. Ces dernières empruntent respectivement aux pratiques théâtrales et poétiques, mais elles dépendent aussi de l'expérience vécue par chaque spectateur.

Comment les poèmes théâtraux constituent-ils des dispositifs intermédiaires scéniques ? Tout d'abord, la scène poématique est un lieu de passage qui anime les matérialités théâtrales. De plus, le poème théâtral constitue un « nouveau contexte », parce

¹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *ibid.*, p. 10. Cet ouvrage très riche historicise notamment les nombreuses créations de Claude Régy.

² Daniel Danis, « Des "transactions transitoires" entre théâtre et poésie, entre écriture et scène », in Brigitte Denker-Bercoff *et al.* (dir.), *Poésie en scène, op. cit.*, p. 224.

³ Marie-Christine Lesage, « Dans le "liquide du récit" : Daniel Danis, écrivain scénique », in *Voix et Images, op. cit.*, p. 108.

⁴ *Idem.*

qu'il démultiplie toutes les médiations et fait varier les sociomédialités proposées. Enfin, chaque spectateur peut élaborer une dimension symbolique dans ce dispositif. Si ce chapitre aborde respectivement les niveaux du dispositif théâtral – technique, pragmatique et symbolique –, les analyses se concentrent sur un aspect, tout en mentionnant ses conséquences processuelles et en montrant comment le dispositif peut être activé. Ces trois niveaux sont en effet dynamiquement reliés entre eux.

4.1. *L'écriture, une matière polarisant la scène*

Les poèmes théâtraux étudiés ont la particularité d'aviver les matérialités sur scène : d'une part, les matériaux scéniques sont soulignés et même rehaussés. Leurs caractéristiques concrètes sont valorisées par la mise en scène, ce qui offre aux spectateurs des expériences théâtrales riches sur le plan sensoriel : *La Trilogie des flous* développe notamment la dimension olfactive de la performance, tandis qu'*Intérieur* de Maeterlinck mis en scène par Claude Régy travaille particulièrement sur des intensités lumineuses aux variations subtiles¹.

D'autre part, si l'écriture est présentée dans sa dynamique processuelle – ce qui est un des traits définitoires du poème théâtral –, elle devient une véritable matière sur le plateau. Elle s'apparente à une substance vivante dont la scène développe les mouvements et la densité, ce que Claude Régy explique ainsi :

C'est de l'écriture quand justement cela dépasse l'écriture, quand il y a une masse de vie qui est démultipliée, et qui est beaucoup plus vaste que les signes qui restent impuissants sur leur page imprimée².

Quant à Daniel Danis, il précise que l'écriture textuelle qu'il élabore dans ses performances poétiques relève d'un « liquide du récit³ » et non d'un récit solide, dont la structure permettrait au spectateur – ou au lecteur – de se repérer clairement et avec certitude. Le « liquide du récit » résulte d'une écriture conçue comme une matière mouvante et riche de potentialités surprenantes : sa composition ne laisse ni voir ni même prévoir une structure stable, conventionnelle. Chez Claude Régy et Daniel Danis, la matière de l'écriture fait jouer le dispositif théâtral, puisque le niveau technique de ses matérialités est foncièrement lié aux plans pragmatique et symbolique : la réception du spectateur est déplacée par ces mouvements, ce qui favorise la signifiante, ce processus d'élaboration progressive du sens⁴.

Dans les poèmes théâtraux étudiés au cours du chapitre précédent, la poésie traverse l'écriture dramatique sous forme de traces plus ou moins exogènes ; sur scène, ce caractère extérieur de la poésie est rendu par les densités matérielles que développent Claude Régy et

¹ Ces caractéristiques sont développées et analysées dans les pages suivantes.

² Claude Régy, in *Claude Régy, entretien avec Bruno Tackels*, Documentaire de Vincent Soulié, couleur, 53 minutes, Le Forum des Images, coll. « Le canal du Savoir », 2000, cité par Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau : état des lieux, op. cit.*, p. 41.

³ Daniel Danis cité par Marie-Christine Lesage, *ibid.*, p. 107-108 : « Le récit classique adopte la forme du soleil : sous tous les angles, tu vois ce que tu as à voir. La lune représente l'autre écriture, où l'on ne voit pas ce sur quoi on avance : ce peut être dangereux. La procédure n'est pas soutenue par une architecture du récit (solide, avec des poutres). On est dans le liquide du récit ».

⁴ Nous reprenons la définition d'Henri Meschonnic que nous avons présentée dans le Chapitre 1 de la seconde partie de cette recherche.

Daniel Danis. La mise en scène relève, selon l'expression d'Alexandra Moreira da Silva, d'une « texturation¹ », ce procédé textile désignant le traitement de fils « par des procédés propres à différencier leurs caractéristiques et leurs usages (fibre mousse, fibres frisées, gonflées, etc.²) ». À l'instar de cette technique, la mise en scène consiste donc à travailler toutes les spécificités matérielles engagées par le texte, mais aussi toutes celles que peut receler la scène.

Par cette « différenci[ation] » et cette valorisation de toutes les matières, la scène devient polarisée, c'est-à-dire qu'elle développe un espace-temps dynamique. Georges Banu précise en ces termes l'énergie scénique potentielle chez Claude Régy : « la mise en scène et l'art du jeu apparaissent comme des "liants" : des "liants" qui ne cherchent pas à constituer un espace homogène, mais un ensemble transitoire, toujours en mouvement³ ». Ce mouvement incessant se déploie sur le plateau et aussi entre scène et salle, le spectateur élaborant une certaine circulation dans cet « ensemble transitoire ». Si ce mouvement peut être invisible, il demeure perceptible, quasi palpable. De plus, l'« art du jeu » qu'il implique transforme l'acteur en un « passeur⁴ » singulier. Les performances de Daniel Danis mettent aussi au jour un espace-temps dynamique⁵, mais qui ne repose pas sur les mêmes choix en termes de mise en scène et d'interprétation.

Enfin, « le geste "texturant" est toujours un geste d'ouverture – tant de l'écriture que de la scène. Il agit dans les interstices où se loge la poésie⁶ ». Cette action dans les zones interstitielles favorise la mise en tension des deux versants précités du dispositif : d'une part, sa dimension imagée – « externe et comme exposé[e]⁷ » – qui correspond aux matières valorisées ; d'autre part, sa dimension imageant – « interne, c'est-à-dire travaillant la représentation de l'intérieur, quitte à en contredire justement, les principes discursifs et

¹ Voir Alexandra Moreira da Silva, *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*, op. cit. , p. 45 : dans la mise en scène régyenne, « le texte est l'objet d'une "texturation" ».

² *Idem.* Alexandra Moreira da Silva se fonde sur la définition établie dans le *Dictionnaire Petit Robert* qu'elle cite.

³ Georges Banu, « Travailler avec Claude Régy », *Claude Régy : metteur en scène déraisonnable*, in *Alternatives théâtrales*, n°43, Bruxelles, 1993, p. 5.

⁴ Ce terme est fondamental pour caractériser les recherches de Claude Régy. Voir le documentaire d'Elisabeth Coronel et Arnaud de Mezamat, *Claude Régy, le passeur*, France, 1997, 92 minutes, Abacaris Film, La Sept ARTE.

⁵ Mentionnons l'importance de *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck, mis en scène par Claude Régy en 1997. C'est par cette création que Daniel Danis a découvert les recherches du metteur en scène français. L'expérience l'a beaucoup marqué. Il est intéressant de noter que Claude Régy a rencontré l'œuvre de Maeterlinck après avoir monté en 1983 *Par les villages* de Peter Handke, dont le sous-titre « poème dramatique » lui a ouvert un champ de réflexion sur le poème au théâtre et sa présence oblique et résistante.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁷ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cit. , p. 93.

théoriques¹ ». Comment le poème théâtral fait-il travailler ensemble, mais aussi l'un contre l'autre, ces deux aspects ? Que peut produire cette friction au sein du dispositif ?

¹ *Idem.*

4.1.1. Matérialités et virtualités de l'écriture : la recherche de Claude Régy

Comment l'écriture devient-elle une matière liante sur scène ? Quels choix de mise en scène favorisent une telle « texturation¹ » ? Bien que les œuvres de Claude Régy et de Daniel Danis travaillent toutes deux la matérialité de l'écriture, nous étudions ces dernières séparément, compte tenu de leur processus créatif distinct. Tout en signalant des points de rencontre nombreux entre metteurs en scène et écrivains de plateau, Bruno Tackels indique une différence majeure « dans leur manière d'envisager le plateau : espace de projection du texte pour [le metteur en scène], lieu de création vierge à déchiffrer pour [les écrivains de plateau]² ». L'idée danisienne du « liquide du récit » rend en effet compte du type d'écriture spécifique qu'il invente dans ses performances scéniques. Nourrie par certaines logiques du plateau – « lieu de création vierge » –, cette écriture est progressivement enrichie par un aller-retour entre la scène et la chambre d'écriture. Quant à la recherche singulière menée obstinément par Claude Régy, elle relève de l'autre conception de la scène que Bruno Tackels mentionne : la scène est un « espace de projection », dans lequel il s'agit plus de mettre en relief l'écrit et l'écriture que de développer le dramatique et le dramaturgique, pour reprendre la distinction précitée que Marie-Madeleine Mervant-Roux établit. Quelles écritures sont « proje[tées] » dans l'espace scénique régyen ? Dans quelle mesure l'écriture est-elle une matière liante qui définit, en retour, le plateau qui l'accueille ?

Depuis soixante ans, Claude Régy explore « des écritures en train de se faire³ », des écritures inchoatives qu'il travaille et même « texture⁴ » en ce sens. Elles sont le signe de son intérêt jamais démenti pour une partie de la littérature contemporaine, même si les mises en scène retenues dans ce chapitre en témoignent de manière imparfaite. Il explique ainsi les raisons de son intérêt :

[c]e qui m'a attiré dans ces nouvelles écritures, c'est d'entendre des gens qui parlaient une langue neuve, qui ré-inventaient une manière de parler d'eux et de leur rapport avec le monde extérieur, qui se rendaient compte que le monde avait changé⁵.

Cette attirance pour des langues « neuve[s] », pour d'autres manières de dire les modifications des rapports à soi et au monde traduit une quête de l'inouï. Ces écritures qui

¹ Alexandra Moreira da Silva, *idem*.

² Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau : état des lieux*, *op. cit.*, p. 47.

³ Claude Régy, *Espaces perdus*, *op. cit.*, p. 83.

⁴ Alexandra Moreira da Silva, *idem*.

⁵ Claude Régy, *Alternatives théâtrales : « Claude Régy, metteur en scène déraisonnable »*, *op. cit.*, p. 25.

forment une « communauté d'esprit¹ » relèvent de différentes langues : Claude Régy a créé notamment en France des œuvres de Peter Handke, Botho Strauss, Wallace Stevens, Gregory Motton, David Harrower, ou encore Jon Fosse². Quand il décide de monter des textes français, son choix se porte par exemple sur ceux de Marguerite Duras ou de Nathalie Sarraute³, témoignant d'un attrait pour des écritures qui sont étranges envers leur propre langue, voire étrangères⁴ au monde qui les entoure.

De plus, ces « nouvelles écritures⁵ » ont progressivement provoqué un détachement des habitudes théâtrales :

À force de travailler avec des auteurs contemporains, petit à petit, sans que je m'en rende compte, j'ai été amené à changer tous les paramètres de théâtre, à commencer par l'architecture théâtrale, en travaillant sur la salle autant que la scène, à continuer par la direction d'acteurs, le jeu des acteurs, la lumière, la *costumation*, la réalité sonore des salles qu'on construit pour chaque spectacle, finalement tout a été révisé, et je pense que ce sont des idées que j'ai prises chez les différents auteurs que j'ai montés. C'est grâce aux contemporains que j'ai pu bousculer les habitudes et les lois de ce qu'on appelle la mise en scène⁶.

S'il s'est inspiré des divers textes qu'il a créés, le geste de Claude Régy consiste à mettre l'écriture au cœur du théâtre. Considérant l'écriture comme un « matériau fluide⁷ », le metteur en scène partage dans le moment théâtral non seulement les matérialités de l'écriture – ses sonorités et ses rythmes par exemple – mais aussi ses virtualités, c'est-à-dire toutes les potentialités qu'elle recèle, toutes ses puissances capables de produire certains effets, sans qu'elles ne soient actualisées. L'écriture excède bien le texte écrit : il s'agit d'un mouvement sensible qui touche le spectateur par de nouvelles voies et qui va au-delà d'une production signifiante offerte à la compréhension du public. C'est pourquoi les recherches de Claude

¹ Claude Régy, *Espaces perdus*, op. cit., p. 28.

² Voici quelques exemples des textes de ces auteurs créés en France par Claude Régy : *La Chevauchée sur le lac de Constance* de Peter Handke a été créé en 1974 à l'Espace Pierre Cardin-Théâtre des Ambassadeurs à Paris, *Par les villages* de Peter Handke en 1983 au Théâtre national de Chaillot, *Trilogie du revoir* de Botho Strauss en 1981 au Théâtre des Amandiers de Nanterre, *Trois voyageurs regardent un lever de soleil* de Wallace Stevens en 1988 au Théâtre de la Bastille, *Chutes* de Grégory Motton a été créé en 1992 au Théâtre Gérard-Philippe, de même que *La Terrible voix de Satan* de Grégory Motton en 1994, *Des couteaux dans les poules* de David Harrower a été créé en 2000 au Théâtre des Amandiers à Nanterre, *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse en 1999 au Théâtre des Amandiers à Nanterre et *Variations sur la mort* de Jon Fosse au Théâtre de la Colline à Paris en 2003.

³ Claude Régy a créé *L'Amante anglaise* en 1968 au Théâtre National Populaire (dans le Palais de Chaillot) et *Le Navire Night* de Marguerite Duras en 1979 au Théâtre Edouard VII, *Isma*, *C'est beau* et *Elle est là* de Nathalie Sarraute, respectivement en 1973, 1975 et 1980. *Isma* a été créé à l'Espace Pierre Cardin, *C'est beau* et *Elle est là* au Théâtre d'Orsay.

⁴ Claude Régy, « Des médias au médiat », *Europe*, Paris, n°648, avril 1983, p. 68 : « je considère la plupart des auteurs que j'ai mis en scène comme des *étrangers à la culture dominante de leur temps*, et habitant tous, par delà leur spécificité, un vaste et même territoire dont on aurait ôté les bornes. ». Nous soulignons.

⁵ Claude Régy, *Alternatives théâtrales* : « Claude Régy, metteur en scène déraisonnable », *idem*.

⁶ Claude Régy, in *Claude Régy : entretien avec Bruno Tackels*, *ibid.*, p. 40-41.

⁷ Claude Régy, *Espaces perdus*, op. cit., p. 67.

Régy se sont concentrées sur des textes écrits qui ne présentent pas nécessairement une forme dramatique traditionnelle, en tout cas reconnaissable, mais qui, toujours, proposent d'autres rapports au théâtre, voire appellent à se défaire du théâtre existant. Ainsi, les créations qui ont fait le plus avancer sa recherche¹ sont celles qu'il a réalisées à partir de textes littéraires, poétiques, qui ne sont pas d'emblée destinés au théâtre – et partant non formatés pour ce dernier. Il a par exemple mis en scène dans *Melancholia-Théâtre* créé en 2001 des extraits du roman *Melancholia I*² de Jon Fosse, certains *Psaumes* de David traduits par Henri Meschonnic³ pour le spectacle *Comme un chant de David* en 2005, ou encore quelques chapitres des *Oiseaux* de Tarjei Vesaas dans *Brume de Dieu* en 2010. Des poèmes⁴ ont aussi été portés à la scène : ceux de Charles Reznikoff dans le spectacle *Holocauste : fragments*⁵ en 1998 ou encore *Ode maritime*⁶ de Fernando Pessoa, dans la création éponyme de 2009.

Quelles sont ces potentialités théâtrales que recèlent les textes littéraires ? Comment la scène rend-elle manifestes tant les matérialités que les virtualités de l'écriture ?

4.1.1.1. Prédominance de l'écrit sur la représentation

La théâtralité du texte réside avant tout dans l'écriture, intuition fondamentale que le metteur en scène développe depuis la création⁷ en 1968 de *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras. En 1963, Claude Régy mit en scène *Les Viaducs de la Seine et Oise*⁸ de Marguerite Duras – pièce inspirée d'un fait divers ayant eu lieu dans les années 1950. Estimant que son écriture diminuait en se pliant aux règles du théâtre, Duras écrivit alors un roman dialogué autour du même sujet : ce fut *L'Amante anglaise* publié en 1967. Elle en tira un texte

¹ Voir la conférence que Claude Régy a donnée au Festival d'Avignon le 8 juillet 2009 : [En ligne], <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Ode-Maritime/entretiens/> (lien vérifié le 7/01/2013).

² Jon Fosse, *Melancholia I* (1997), traduit du norvégien par Terje Sinding, Paris, POL, 1998.

³ Henri Meschonnic, *Gloires. Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

⁴ Claude Régy travaille sur des poèmes de Georg Trakl pour sa prochaine création en septembre 2016 au Théâtre des Amandiers à Nanterre.

⁵ Charles Reznikoff, *Holocauste : fragments* (1975), traduit de l'anglais par Jean-Paul Auxéméry, Montpellier, Espaces 34, coll. « Espace théâtre », 1998.

⁶ Fernando Pessoa, *Ode maritime* (1915), traduit du portugais Dominique Touati et traduction revue par Paréidio Gonçalves et Claude Régy, Paris, Éditions de la Différence, 2009.

⁷ Le texte fut créé en 1968 par Claude Régy à la salle Gémier du Théâtre de Chaillot (TNP à cette époque) à Paris, avec Madeleine Renaud, Michaël Lonsdale et Pierre Dux.

⁸ Marguerite Duras, *Les Viaducs de la Seine et Oise*, Paris, Gallimard, 1959.

éponyme pour le théâtre¹ – très proche du roman – que Claude Régy mis en scène à la salle Gémier du Palais de Chaillot, où se trouvait alors le Théâtre National Populaire. Cette circulation entre écriture dramatique, expérience scénique et écriture romanesque témoigne de dynamiques intermédiaires riches, que Duras a développées tout au long de son œuvre².

La mise en scène a alors emprunté une voie autre : Claude Régy s'est orienté « vers la non-prédominance de la représentation, vers la prédominance de l'écrit³ ». Cette direction ne substitue pas l'écrit à la représentation, mais modifie leurs proportions respectives et leurs interactions sur scène. L'écrit est plus prégnant que la représentation, il la nourrit, l'influence, voire la supplante. Ainsi, *L'Amante anglaise* présentait Madeleine Renaud assise sur une chaise, seul élément d'un étroit proscenium très nettement détaché de la scène dont le rideau métallique était fermé. Quant à Michaël Lonsdale, qui interprétait l'interrogateur, il était placé dans le public. Dans cette disposition, la capacité représentative – et même imageante – était essentiellement portée par le texte et confiée à l'imagination des spectateurs⁴. Claude Régy a ainsi commencé à définir le théâtral en tant que potentialité de l'écriture, comme la capacité de cette dernière à susciter une densité d'images et de sensations. La mise en scène vise alors à déployer les potentialités de l'écriture pour que le spectateur puisse en faire l'expérience par lui-même. En ce sens, la mise en scène ne représente pas ce que le texte exprime. Au contraire, elle rend sensible le mouvement de son écriture et met le texte en présence du spectateur.

Dès lors, plusieurs notions pour appréhender le théâtre et la littérature perdent de leur pertinence. Le metteur en scène souhaite par exemple « [s]upprimer la notion de dialogue⁵ » – fondamentale dans la constitution du drame moderne⁶ –, parce que le dialogue contrevient à cette conception de l'écriture comme matière :

Le dialogue, c'est deux discours. Comme si on changeait de discours à chaque fois que l'acteur prend la parole. (Principe de la réplique, des personnages qui se

¹ Voir Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, 1967 ; Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, Paris, Cahiers du Théâtre National Populaire, 1968. Mentionnons aussi Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1991.

² Par exemple, lorsqu'elle publie *India Song*, le sous-titre annonce : « texte théâtre film », expression dont la parataxe rend compte d'une zone interstitielle et transmédiée. (Marguerite Duras, *India Song : texte théâtre film*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1973). Voir Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn (dir.), *Lire Duras : écriture, théâtre, cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

³ Claude Régy, *Espaces perdus*, op. cit., p. 47.

⁴ L'article d'Arnaud Rykner « L'inconnu dans la chambre noire, Claude Régy et les dispositifs » offre une présentation complète de ce dispositif, in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 52-65.

⁵ Claude Régy, *Espaces perdus*, op. cit., p. 67.

⁶ Nous renvoyons aussi à ce que Philippe Malone précise dans l'annexe II quant à la suppression du dialogue dans son texte *L'Entretien*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2007.

répliquent). Alors qu'une seule personne a écrit le texte et qu'il faut faire entendre une seule voix à travers toute la troupe. C'est-à-dire restituer un monologue, ce qui ne veut pas dire le discours d'une seule personne, mais un seul discours¹.

Cette concentration sur l'origine commune de la voix et du discours dessine une parole unique, qui fait écho à « la voix de l'écriture² » dont parle Jon Fosse. Par cette expression, l'auteur norvégien désigne, rappelons-le, une voix logée dans les mots, mais qui ne surgit qu'à partir du moment où elle est mise en jeu de façon scénique. Si l'écriture peut être portée et transmise par plusieurs comédiens sur scène, elle constitue une seule trame – cette unicité rappelant d'ailleurs l'étymologie commune entre texte et tissu. L'écriture n'est donc pas distendue, encore moins scindée par le principe de réplique que Claude Régy refuse. En effet, un tel principe promu par le dialogue relève d'une logique dissociative de l'ordre de l'objection, voire de la riposte, alors que l'écriture est une matière liante, qui favorise les associations de toutes sortes.

4.1.1.2. L'écriture, une texture scénique

La mise en scène met en valeur les diverses composantes de ce mouvement unique de l'écriture : elle « texture³ » ses altérités constitutives, les matérialités et les virtualités qu'elle contient. Par exemple, lorsque Claude Régy travaille le roman *La Barque le soir* de Tarjei Vesaas, il s'agit « en prenant un texte gorgé d'éléments et qui n'est pas un texte dramatique, de montrer que l'écriture peut créer des images et transmettre des sensations, [...] donc être théâtre⁴ ». L'écriture est ouverte en quelque sorte par l'approche scénique. Elle devient sur le plateau le principal vecteur des perceptions sensorielles et de l'imagination : là est le théâtre. Par leur densité, les quelques chapitres sélectionnés pour la création de *La Barque le soir* offre un médaillon de « toute la matière du livre, celle qui circule dans l'œuvre entière⁵ ».

Cette circulation montre que l'écriture s'apparente bien plus à une matière qu'à un matériau. En partie synonymes, ces deux termes n'engagent pas une conception similaire de la matérialité de l'écriture. Penser l'écriture comme matériau au théâtre présuppose une relativisation de son rôle et de sa valeur dans la création. Elle serait placée au même niveau que les autres éléments scéniques, puisqu'« à travers la remise en question du textocentrisme

¹ Claude Régy, *ibid.*, p. 67-68.

² Jon Fosse, « La Gnose de l'écriture », *LEXI/textes 4*, *op. cit.*, p. 224.

³ Alexandra Moreira da Silva, *idem*.

⁴ Claude Régy, *L'État d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p. 38.

⁵ *Idem*.

comme à travers le rejet du "bel animal" aristotélicien, c'est le texte lui-même qui [a été] vu comme matériau, ou comme source composite de matériaux¹ ». En revanche, concevoir l'écriture en tant que matière ne traduit pas une telle relativisation de l'écriture dans la création théâtrale. La matière ne participe pas en effet à une construction qui lui serait extérieure et qui l'engloberait : elle ne dépend pas d'une composition possible. Elle est une substance indépendante, libre, qui n'est en quelque sorte pas aliénable. Elle renvoie en ce sens à la logique hypermédiale du théâtre.

Pour Claude Régy, l'écriture est une matière scénique, qui est liée et liante. Les silences qui la constituent instaurent du « continu² » selon l'expression meschonnicienne, tandis que ses composantes matérielles et virtuelles sont rendues perceptibles. Ainsi, Claude Régy souligne comment l'écriture comporte au cœur de ses aspects concrets une part abstraite importante. Comment s'articulent ces dimensions concrètes et abstraites, matérielles et virtuelles ?

Tout d'abord, le metteur en scène travaille la langue de façon singulière. Il participe minutieusement à la traduction en français des auteurs auxquels il s'intéresse, bien qu'il ne parle pas de langue étrangère³. Aidé de traducteurs, il vérifie par cette immersion dans les textes l'esprit des traductions, leur respect des répétitions, des sonorités, des rythmes⁴. Le travail sur le poème *Ode maritime* de Fernando Pessoa a fait par exemple ressortir force allitérations et répétitions du texte portugais, lesquelles, transposées en français, ont été essentielles dans la mise en scène – ce qui a conduit à publier une traduction française révisée⁵.

Ce souci sonore et rythmique est d'ailleurs déterminant dans la diction des comédiens, ralentie au point de déréaliser la parole pour qu'elle ne glisse pas « à la surface du bavardage⁶ » :

¹ Florence Baillet et Catherine Naugrette, « Matériau », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit. , p. 110.

² Nous renvoyons au Chapitre 1 de la seconde partie de cette recherche.

³ Plusieurs éditions sont parues à partir de ces travaux préparatoires, comme par exemple : David Harrower, *Des couteaux dans les poules*, traduit par Jérôme Hankins avec la collaboration de Claude Régy, Paris, L'Arche, 1999 ; Anton Tchekhov, *Ivanov*, traduit par Simone Sentz-Michel avec la collaboration de Claude Régy, Paris, édition dramaturgique, Comédie-Française, 1984 ; Gregory Motton, *La Terrible voix de Satan*, co-traduction de Claude Régy et d'Arnaud Rykner, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1994.

⁴ Voir sur ce point Marie-Christine Lesage, « Le sphinx de la langue. La traduction en question », in Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, op. cit. , p. 252-269.

⁵ Voir Fernando Pessoa, *idem*.

⁶ Claude Régy, *Espaces perdus*, op. cit. , p. 35.

Les acteurs par leurs intonations devraient pouvoir seulement suggérer. Faire penser à plusieurs interprétations. Ne pas faire de commentaire, leur ton ne devrait porter aucun jugement. Au-delà même de leurs partenaires, ils devraient ouvrir le discours vers le public¹

La diction et les accents qu'elle comporte ne doivent pas fixer le sens, mais le suggérer et par là, l'ouvrir : ces prescriptions régyennes réalisent, en la réactualisant, la suggestion² élaborée par Mallarmé et Maeterlinck³. Par cette polysémie ininterrompue, la parole traverse différentes strates de signification : « ouvrir le discours vers le public » revient à transformer le public en un actant qui constitue en partie ce discours.

Dans les créations de Claude Régy, l'acteur « n'est plus *mis en scène*, mais *mis en écriture*, prolongeant ce qui est caché dans les textes⁴ ». En effet, la matière de l'écriture travaille toute l'interprétation : non seulement la diction de l'acteur, mais aussi tout son corps. Claude Régy précise ainsi le parcours que nécessite, selon lui, ce travail :

[...] quand l'acteur trouve en lui d'où viennent les mots, on a l'impression de ne jamais les avoir entendus. Ils nous surprennent et nous atteignent dans leur nouveauté. Une langue oubliée⁵.

Cet oubli présuppose une connaissance antérieure, mais qui demeure inconsciente, du moins flottante et ne tend pas à être clarifiée. Elle est énigmatique, puisque « [t]oute littérature véritable est poésie. La poésie, c'est un texte sacré, ça veut dire essentiellement relié à un secret, nourri par l'irradiation de ce noyau central indivisible⁶ ». En établissant son théâtre dans la littérature, Claude Régy place le texte – et partant son théâtre – du côté du secret et du sacré, ce qui remotive l'étymon commun de ces deux termes.

La matière de l'écriture travaille donc à opacifier les perceptions du spectateur, ce qui les rend inédites. Cette obscurité est foncièrement nécessaire et dynamique, car « [s]eule l'énigme contient les forces en équilibre⁷ ». L'agencement rythmique et sonore du texte porte un sens qui n'est pas seulement le sens grammatical ou syntaxique, mais un sens majeur bien que feutré, implicite voire quasiment intangible. Il s'agit alors de veiller à ne pas

¹ *Idem.*

² Nous renvoyons aux pages consacrées à ces esthétiques dans le Chapitre 2 de la première partie de cette recherche.

³ Rappelons que Claude Régy a monté plusieurs pièces de Maeterlinck : *Intérieur* a été présenté au Théâtre Gérard Philippe à Saint-Denis en 1985, avant d'être recréée en 2013 au Shizuoka Performing Arts Center au Japon, avec des comédiens japonais. Quant à *La Mort de Tintagiles*, la pièce a été présentée en 1997 au Théâtre Gérard Philippe à Saint-Denis.

⁴ Bruno Tackels, *ibid.*, p. 42. C'est l'auteur qui souligne.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

« casser » le flot de l'écriture et ce qu'il charrie, notamment l'occasion de « fai[re] entendre ce qui n'est pas écrit¹ ». Cet écho s'effectue de façon dynamique, il faut permettre « dans le bruit des mots d'entendre ce que le langage fait sans le dire² ». Cette matière complexe mêle donc la richesse d'une langue et ses mouvements souterrains qui sont informulés mais bien présents.

Souligner les matérialités et les virtualités de l'écriture revient à ne pas montrer, mais à faire voir, à laisser voir autour de secrets, à laisser « lire ensemble³ ». Aussi, Claude Régy propose moins un théâtre de texte qu'un théâtre « textué⁴ ». Par ce néologisme, Marie-Madeleine Mervant-Roux désigne cette relation complexe et subtile que l'écriture, en tant que matière liante, noue entre le texte littéraire et la scène de Claude Régy. L'écriture est une matière centrale, dont les aspects concrets et les riches potentialités sont accentuées. C'est pourquoi le participe passé « textué » nous paraît souligner mieux que ne le ferait l'adjectif « textuel » les effets que l'écriture exerce sur la scène. L'écriture telle que Claude Régy la définit « est théâtre⁵ », et partant, elle permet d'en façonner une multitude, à chaque nouvelle création. Claude Régy travaille donc cette matière scénique en densifiant et en démultipliant tant les matérialités que les virtualités de l'écriture.

¹ *Ibid.*, p. 43. Mentionnons que dans les mises en scène, la lenteur du mouvement et de la diction permet à ce titre d'entrer plus avant dans ce mystère, rendu aussi par le silence sculpté de façon remarquable.

² Claude Régy, *ibid.*, p. 12.

³ Claude Régy, « Entretien avec Arnaud Rykner », *Nathalie Sarraute*, Paris, Les Contemporains / Seuil, 1991, propos de décembre 1989, p. 144.

⁴ Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Avant-propos », *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, *op. cit.*, p. 12.

⁵ Claude Régy, *L'État d'incertitude*, *op. cit.*, p. 38.

4.1.2. Devenir « textué » de la scène

Dans certains des poèmes théâtraux étudiés, l'écriture constitue même une matière qui organise de façon visible la scène. Par exemple, l'écriture agence l'espace théâtral, ce que précise Élise Van Haesebroeck à propos des mises en scène régyennes *Homme sans but* d'Arne Lygre et *Comme un chant de David* créé d'après quatorze psaumes de David traduits par Henri Meschonnic¹ :

Claude Régy utilise un mode de transposition *scriptocentrique*² afin de faire dialoguer la forme même de l'écriture avec la scène. [...] La matérialité de l'écriture dessine l'espace scénique des créations³.

Dans sa création de *4.48 Psychose* de Sarah Kane, le metteur en scène a aussi fait « dialoguer » la scène avec l'écrit, qui est la « forme même de l'écriture ». Certains éléments du texte sont projetés sur un grand rideau de tulle devant lequel Isabelle Huppert se tient, Gérard Watkins demeurant derrière et s'adressant à la comédienne à travers ce seuil. Comment l'écrit y dessine-t-il l'espace scénique ?

Dans *4.48 Psychose*, ce rideau qui fait écran contribue aux modifications spatiales qui sont nécessaires selon Claude Régy pour intensifier la relation entre scène et salle :

C'est [aux Bouffes du Nord à Paris⁴] que j'ai créé *4.48 Psychose* de Sarah Kane, devant un mur translucide aux éclats métalliques et c'est là devant ce mur condamnant la scène que se tenait Isabelle Huppert droite et immobile⁵.

Le « mur translucide⁶ » ferme la scène : la comédienne se tient en quelque sorte dans la salle⁷, comme le montre la photographie 5. On reconnaît à gauche le cadre de scène rouge

¹ *Comme un chant de David* a été créé en 2005 au Théâtre National de Bretagne et *Homme sans but* a été créé en 2007 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe à Paris.

² Élise Van Haesebroeck précise qu'elle introduit « le modèle *scriptocentrique* en référence à une analyse de Roland Barthes selon laquelle, dans certaines créations contemporaines, l'écriture scénique est du côté non plus du lisible mais du scriptible ». (Élise Van Haesebroeck, « *Homme sans but* et *Comme un chant de David* de Claude Régy, faire entendre la théâtralité de l'écriture », art. cit. , p. 56). C'est l'auteure qui souligne. Sur le « scriptible » et le « lisible », voir Roland Barthes, *S/Z* (1970), in *Œuvres complètes, tome 2*, Paris, Seuil, 1994, p. 558 et sq.

³ *Idem*. C'est l'auteure qui souligne.

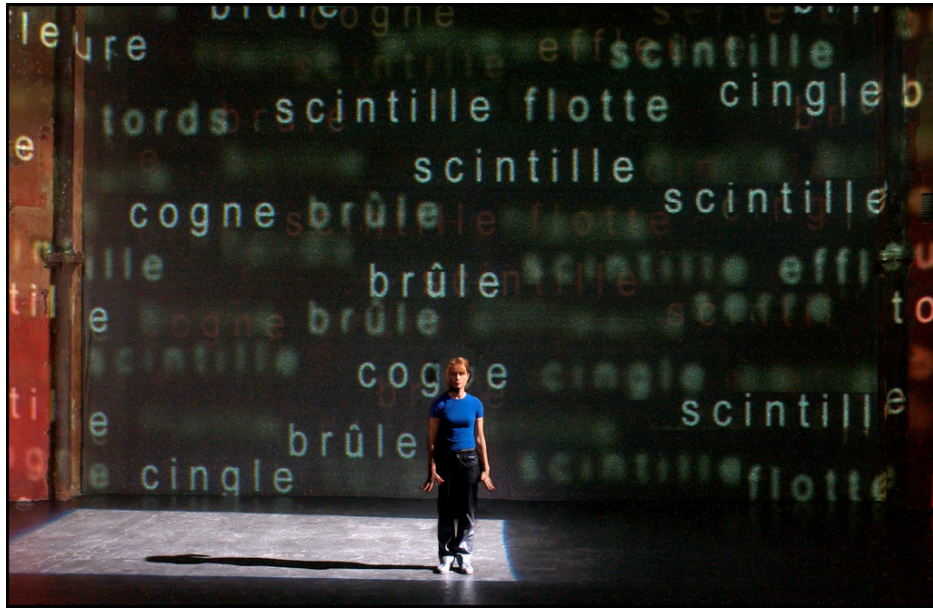
⁴ Claude Régy, *Dans le désordre*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 107 : « Brook a cassé le principe du dispositif à l'italienne en annulant la scène : il en avait fait un trou rectangulaire vaste et profond. Aux Bouffes du Nord on joue dans ce qui était autrefois le réceptacle des fauteuils d'orchestre – Brook n'a laissé que quelques gradins de bois au fond. On joue dans la salle, et c'est une importante révolution. »

⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁶ Précisons que ce rideau de tulle est translucide s'il est éclairé derrière et opaque s'il est éclairé par devant. Ce procédé est paru au XVIIIe siècle et a connu un succès certain auprès des Symbolistes au XIXe siècle. Pour une perspective historique sur cette question, nous renvoyons à l'article d'Arnaud Rykner, « Traversées du regard : toiles métalliques, rideaux de gaze, rayons X et autres écrans fin-de-siècle », in *Études théâtrales*, Louvain, Université catholique de Louvain, 2017 (À paraître).

⁷ Isabelle Huppert fait face aux spectateurs, ce qui maintient une certaine distance, tandis que Michaël Londasle dans *L'Amante anglaise* effectuait son interrogatoire, alors qu'il était dans la salle parmi les spectateurs.

des Bouffes du Nord, cadre dont la délimitation est atténuée par les projections graphiques qui se répandent au-delà de l'écran. En outre, des mots apparaissent sur l'écran, à divers moments, selon différentes intensités : ils forment progressivement un décor abstrait dynamique et finissent par constituer une médialité singulière.



Photographie 5 : *4.48 Psychose* de Sarah Kane, créé en 2002 par Claude Régy aux Bouffes du Nord à Paris, Crédit photo : Brigitte Enguerand.

Dans *La Trilogie des flous* de Daniel Danis, l'écrit dessine aussi l'espace scénique. Si l'écriture n'est pas projetée sur une seule surface et ne devient pas une médialité spécifique, elle adopte en revanche de multiples formes et se trouve disséminée sur divers supports. Ainsi, des traces graphiques sont réparties dans l'espace théâtral de façon transmédiatique. Par exemple, l'écrit apparaît dans le livret imprimé qui est distribué à chaque spectateur au début de la performance avec une lampe afin qu'il puisse lire pendant le spectacle, s'il le souhaite. De plus, ces traces graphiques surgissent du « stylo 3D » avec lequel le poète-performeur inscrit quelques signes dans l'espace. Elles sont enfin suggérées par les feuilles sur lesquelles Daniel Danis écrit dans les premiers moments de la performance.

Si ces deux façons d'organiser la scène à partir de la matérialité de l'écriture ont des particularités remarquables, elles participent toutefois d'une même dynamique que nous

appelons le « devenir textué¹ » de la scène. Ce devenir ne désigne pas la manière dont, par analogie, une mise en scène est considérée comme une écriture réalisée sur scène, voire une réécriture. Par l'adjectif « textué² », nous soulignons à quel point la scène agencée par ces graphies³ crée un mouvement riche de potentialités, dont l'intention signifiante n'est pas préétablie.

Le « mode de transposition scriptocentrique⁴ » précité rend compte d'une adaptation de la scène à la forme de l'écriture. Autrement dit, il souligne « l'assimilation⁵ » par la scène de certaines caractéristiques de l'écriture, tandis que le « devenir textué » de la scène désigne plus nettement une dynamique intermédiaire. Il relève de ce mouvement de « double capture⁶ » dont parle Deleuze quand il définit le devenir :

Devenir, ce n'est jamais imiter, faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité. Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver. Pas non plus deux termes qui s'échangent. Les devenirs ne sont pas des phénomènes ni d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre les règnes⁷.

En « captur[ant] » certains traits de l'écriture, la scène théâtrale se trouve également « captur[ée] » par la médialité de l'écriture chez Claude Régy, voire par sa transmédialité chez Daniel Danis.

Enfin, à l'instar du devenir scénique, le devenir textué postule une approche de la scène qui ne soit ni textocentriste ni logocentrique⁸. Jean-Pierre Sarrazac l'explique en ces termes à propos du devenir scénique :

À cette conception d'un texte « creux », d'un texte « profond », qui « contiendrait » toutes les représentations à venir, conception qui dissimule mal ses attaches avec le vieux « textocentrisme », il convient aujourd'hui d'opposer l'idée d'un travail de

¹ Nous construisons cette notion de « devenir textué » de la scène en nous inspirant du « devenir scénique » de l'écriture que Jean-Pierre Sarrazac définit notamment dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 62-65.

² Marie-Madeleine Mervant-Roux, *idem*.

³ Pour une approche plus historique de cette question, voir Ariane Martinez et Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Graphies en scène*, Montreuil, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2011. « [C]ette vogue [des graphies en scène], au théâtre, est paradoxale : c'est au moment où la plupart des spectacles s'émancipent du texte dramatique, où certains théoriciens entérinent la mort du textocentrisme, où les grands festivals accueillent des représentations quasiment dénuées de texte, que des écritures refont leur entrée dans les théâtres sous des formes graphiques et que le spectateur, pourtant bombardé d'images, se trouve sommé de lire ». (*Ibid.*, p. 5).

⁴ Élise Van Haesebroecke, art. cit., p. 56.

⁵ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1997, p. 9.

⁶ *Idem*.

⁷ *Ibid.*, p. 8-9.

⁸ Voir Élise Van Haesebroecke, *idem* : « Parler d'un mode de transposition *scriptocentrique* implique de lever définitivement l'hypothèse *logocentrique* d'une représentation théâtrale qui ne serait que l'achèvement du sens – ou plus précisément, d'un sens – porté par le texte ». C'est l'auteure qui souligne.

surface ou, mieux, d'*interface* : glissement l'une sur l'autre de la structure texte et de la structure représentation, chevauchement à la faveur duquel le texte se trouve mis en mouvement par sa propre théâtralité, qui lui reste extérieure¹.

Comment s'effectue un tel travail d'« interface » dans *4.48 Psychose* et *La Trilogie des flous* ? Dans quelle mesure le devenir textué de ces scènes fait-il jouer le dispositif théâtral ?

4.1.2.1. L'écrit pour interface scénique

L'écrit est visible sur scène : sa matérialité est affichée par les projections lumineuses sur l'écran translucide dans *4.48 Psychose*, tandis qu'elle est nettement soulignée dans les formes démultipliées qu'elle adopte dans *La Trilogie des flous*. Toutes ces modalités de présence de l'écrit favorisent les médiations² dans l'espace théâtral : l'écrit y devient en effet une interface scénique, c'est-à-dire une zone dynamique qui sollicite le spectateur.

Comment l'écrit constitue-t-il une interface sur scène ? Sculpté par la création vidéo de Erwan Huon et la création lumières de Dominique Bruguière, le rideau de tulle au centre de la scénographie de Daniel Jeanneteau reçoit des extraits de la pièce de Sarah Kane. Comme le montre la photographie 5, la projection façonne des effets de profondeur, en transposant par exemple cette liste qui varie à plusieurs reprises dans *4.48 Psychose* :

brille scintille cingle brûle tords serre effleure cingle
brille scintille cogne brûle flotte scintille effleure
scintille cogne scintille brille brûle effleure serre
tords serre cogne scintille flotte brûle brille scintille
brûle³

Deux conséquences dramaturgiques découlent de cette présence des graphies sur scène que Julie Sermon explique ainsi :

elle pose la question de leur dramaturgie « propre » (comment s'agencent-elles dans le temps de la représentation, où, à quel rythme, que disent-elles ?), et celle de leur

¹ Jean-Pierre Sarrazac, « Devenir scénique », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit. , p. 64-65. C'est l'auteur qui souligne.

² Les médiations sont si nombreuses qu'elles constituent une « conjoncture médiatrice », au sens où nous l'avons définie dans nos interventions respectives avec Jean-Marc Larrue, Marcello Vitali-Rosati et Elisabeth Routhier à la conférence : « Play / Perform / Participate » organisée par l'ISIS (International Society in Intermedial Studies) qui a eu lieu du 16 au 18 avril 2015 à Utrecht.

³ Sarah Kane, *4.48 Psychose*, op. cit. , p. 39.

dramaturgie « relationnelle » (quels jeux s’instaurent entre le textuel et le non-textuel, entre le visible, le lisible et l’audible ?)¹.

Tout d’abord, quelle dramaturgie « relationnelle » est élaborée par ces écrits en scène ? À proprement parler, il n’y a pas de redondance entre le texte dit par les comédiens et le texte projeté. Il s’agit plutôt d’une « generative friction between different formats² », pour reprendre la formule d’Alexander R. Galloway. Le texte se trouve en effet doublement spatialisé : les projections se produisent le plus souvent en décalage avec la parole, ce qui confère une autonomie à ces mots qui couvrent parfois une partie du corps de la comédienne. Elles transposent en quelque sorte le rythme des mots créé par la mise en page de Kane, réalisant sur le plateau cette phrase du texte – déjà mentionnée – : « Just a word on a page and there is a drama³ ». Le rythme visuel suscité par les formes graphiques est accentué sur l’écran par le relief des projections. De même, le rythme audible logé dans cette écriture est souligné par l’interprétation d’Isabelle Huppert, qui s’attache à en accentuer la matérialité sonore et physique. L’écran est une interface qui permet aux rythmes visuel et audible⁴ de l’écrit de travailler de concert.

Quelle est la dramaturgie « propre » de ces traces écrites ? Par les projections qu’il accueille et met en relief, le rideau de tulle constitue une sorte d’extension de la parole et de la pensée de la protagoniste, comme le montre la photographie 6. Ces cascades de nombres renvoient, rappelons-le, à un test effectué en psychiatrie pour s’assurer de la lucidité d’un patient. Dans ce poème théâtral, les traces écrites projetées sur l’écran maintiennent la protagoniste séparée du monde qui l’entoure, puisque la silhouette et les paroles de son interlocuteur – qui s’apparente à son médecin la plupart du temps – surgissent de derrière le tulle. Son ombre apparaît par moments, quand les lumières favorisent des effets de transparence⁵, alors que la comédienne est parfois seulement éclairée par cet écran, ce qui rend bien compte d’une séparation entre leurs deux réalités respectives. Aussi, par sa

¹ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, op. cit. , p. 135.

² Alexander R. Galloway, *The Interface Effect*, op. cit. , p. 31.

³ Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, op. cit. , p. 213. La traduction française publiée chez L’Arche donne : « Rien qu’un mot sur une page et le théâtre est là », (*ibid.* , p. 19).

⁴ Cette alliance est déterminante pour Meschonnic, comme nous l’avons souligné dans le Chapitre 1 de la seconde partie.

⁵ Ce traitement rappelle le rideau de gaze qui était souvent présent dans les mises en scène symbolistes, comme par exemple dans *La Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard créée en 1891 au Théâtre d’Art. Voir aussi le texte de Pierre Quillard, « De l’inutilité absolue de la mise en scène exacte », paru dans la *Revue d’art dramatique* en mai 1891 et qui constitue une réponse à certaines des critiques adressées à la mise en scène de *La Fille aux mains coupées*. Voir Arnaud Rykner, « Traversées du regard : toiles métalliques, rideaux de gaze, rayons X et autres écrans fin-de-siècle », art. cit..

présence physique mouvante, l'écran constitue une interface entre l'univers de cette suicidaire lucide et le monde médical extérieur.



Photographie 6 : *4.48 Psychose* de Sarah Kane, créé en 2002 par Claude Régy aux Bouffes du Nord à Paris, Crédit photo : Brigitte Enguerand.

Quant au spectateur, il partage foncièrement l'espace sensible, voire mental de cette femme, notamment parce que le spectateur est inclus grâce à la profondeur donnée par les projections sur l'écran. Cette inclusion constitue une médiation fondamentale qui invite le spectateur à participer à cette mise en scène « scriptible¹ ». Claude Régy l'explique en ces termes, lorsqu'il précise ce qui l'intéresse chez les auteurs qu'il crée :

Ces auteurs nous donnent d'emblée un manque à voir, à lire, à entendre. Dans ces vides l'immédiat se trouve soulevé, et l'on peut entrevoir cette autre dimension : le médiat, le toucher peut-être, être envahi par lui, ou déjà, seulement – c'est énorme – en avoir le désir, ou le pressentiment [...] ce qu'on voit sur scène ne doit pas se prendre pour l'objet du spectacle. Sitôt franchie la porte de cette découverte, on ne peut plus comprendre que tant de gens aient encore besoin que l'immédiat leur soit encore dit².

Le manque creusé par ces écritures permet de découvrir le « médiat ». Autrement dit, ce qui est perçu sur scène ne vaut pas en soi, comme « objet de spectacle », mais parce que cela constitue un seuil, amenant chaque spectateur à élaborer ses propres médiations. De même, l'écran accueillant les projections graphiques forme un seuil, qui incarne ce « médiat » précisé par Claude Régy.

¹ Voir Roland Barthes, *idem*. Pour le résumer de façon schématique, le « scriptible » est une valeur positive qualifiant les textes qui sollicitent le lecteur dans la construction du sens, tandis que le « lisible » désigne une consommation passive du sens préinscrit.

² Claude Régy, « Des médias au médiat », art. cit. , p. 69.

L'écrit compose-t-il aussi une interface entre scène et salle dans *La Trilogie des flous* ? Dans cette performance de Daniel Danis, l'écrit est présent de façon transmédiat. Plusieurs supports sont mobilisés : le livret que détiennent les spectateurs, les feuilles présentes en scène et le « stylo 3D » qu'utilise le poète-performeur. Comment ces derniers interagissent-ils ? Quelle dramaturgie « relationnelle » élaborent-ils ?

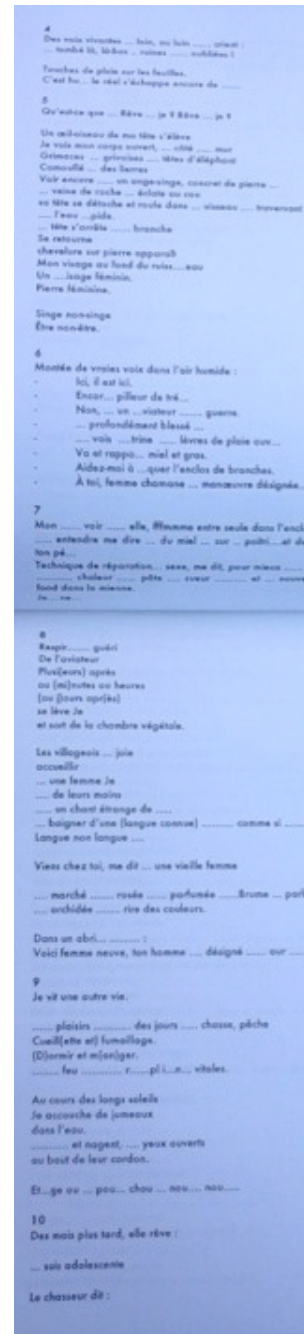
Tout d'abord, le livret offre à chaque spectateur la possibilité de lire le texte donné pendant la performance, au moment qui lui semble opportun. Le spectateur est aussi convié en tant que lecteur dans ce poème théâtral. La présence concrète du texte et la possibilité de le parcourir favorisent certaines des « transactions transitoires¹ » entre texte et scène que Daniel Danis souhaite susciter par son processus de création. Si nous qualifions ce texte écrit de « livret », c'est pour le rapprocher du livret d'opéra – ou du *libretto* –, qui enregistre la partie textuelle de l'œuvre musicale, et partant la complète. Toutefois, le livret dans *La Trilogie des flous* comporte non seulement les mots qui sont prononcés sur scène par la voix du poète, mais il expose aussi les ouvertures de l'écriture, ses recherches pour se déployer en trois dimensions, et donc sa dramaticité spectrale et méta-médiat mentionnée dans le Chapitre 3 de cette seconde partie.

De même que les projections graphiques dans *4.48 Psychose* excèdent largement la répétition du texte dit par les comédiens, le livret permet plus qu'une redondance du texte partagé sur le plateau. Il souligne la performativité de l'écriture, en offrant au spectateur d'être lecteur, selon son propre rythme et selon son envie : la lampe fournie lui donne son autonomie et aucune note liminaire ne précise un code de lecture à propos des nombreux points de suspension et crochets² présents dans l'écriture. De plus, le livret présente des matières singulières, ce qui le démarque du format du livre publié chez L'Arche. Sa constitution est différente : il s'ouvre de façon verticale et suppose une lecture de haut en bas, comme le montrent les photographies 7, 8 et 9. Son contenu est aussi légèrement

¹ Daniel Danis, Des "transactions transitoires" entre théâtre et poésie, entre écriture et scène », in Brigitte Denker-Bercoff *et al.* (dir.), *Poésie en scène, op. cit.*, p. 217 : « Je ne pense pas la poésie dans l'écriture théâtrale comme j'envisage d'écrire un poème. Si mes pièces *Terre océane* ou *E, roman-dit* se terminent chacune par un poème épique, ce sont des structures poétiques que j'ai écrites et pensées ainsi. L'écriture d'un poème ne dépend pas d'images perçues ou rêvées, il s'agit d'un processus différent. Dans le poème, il y a pour moi une juxtaposition entre certains mots : ils existent parce qu'il sont dans un même espace-temps où se produit une transaction entre l'image et le mot, une transaction transitoire [...] Dans le poème, il y a une condensation à l'intérieur de la parole. Je ne réfléchis pas au mouvement de la même manière qu'au théâtre : les ellipses sont beaucoup plus grandes et des points perméables sont beaucoup plus grandes et des points perméables demeurent ».

² La note que nous avons analysée dans le Chapitre 3 de la seconde partie est seulement présente dans le livre publié chez L'Arche : Daniel Danis, *La Trilogie des flous, op. cit.*, p. 10.

distinct : Pauline Bouchet souligne que le texte du livret prend en compte l'espace-temps de la performance et les repères qu'elle établit, ce dont le livre ne se fait pas l'écho¹.



Photographies 7, 8, 9 : Livret de *La Trilogie des flous* de Daniel Danis, distribué lors des représentations à l'Usine C à Montréal en novembre 2008.

¹ Nous renvoyons aux analyses développées par Pauline Bouchet, in *La Fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000*, op. cit. , p. 320-330.

À ce livret réparti dans la salle s'ajoutent des feuilles sur lesquelles le poète-performeur écrit à certains moments en scène – elles paraissent sur la photographie 13 –, ainsi que l'inscription de signes dans l'espace que ce dernier réalise avec un « stylo 3D ». Spécialement conçu pour cette performance par Sébastien Roy, Lucie Bélanger, Louis Bouchard, Vincent Couture du *Labo Vision3D* de l'Université de Montréal, cet outil donne l'illusion que le poète-performeur peut écrire dans l'espace en trois dimensions : les photographies 10 et 11 montrent l'effet produit par cette inscription spatiale de signes.



Photographie 10 : *La Trilogie des flous* de Daniel Danis, *idem*.

Capture d'écran d'une vidéo de répétition.



Photographie 11 : *La Trilogie des flous* de Daniel Danis, *idem*.

Capture d'écran d'une vidéo de répétition.

Même si les processus engagés par les feuilles et ce stylo sont technologiquement distincts, ils soulignent le geste d'inscription du poète. D'ailleurs, le « stylo 3D » est relié à la voix du poète-performeur, comme l'équipe du *Labo Vision3D* l'explique :

La position 3D du crayon infrarouge est calculée en temps réel à l'aide de deux senseurs infrarouge. La trace 3D du crayon est projetée sur un écran circulaire à l'aide de techniques de projections adaptatives. La position 3D est également utilisée pour contrôler l'échantillonnage et la granularisation de la voix du narrateur¹.

Les dynamiques déclenchées par l'écriture de Daniel Danis sont donc travaillées ensemble et liées entre elles : les signes inscrits dans l'espace scénique sont même transférés sur un écran circulaire. Ce transfert montre comment l'écrit est conçu dans son mouvement et de façon transmédiatale.

Ces traces graphiques transmédiatales participent en réalité du geste créateur développé par l'« écrivain-scénique » : penser l'écriture et la scène ensemble en créant des points d'adhérence particuliers entre les deux. Il s'agit non seulement de laisser des ouvertures pour la scène dans l'écriture, mais aussi de façonner un théâtre qui puisse accueillir symboliquement et concrètement l'écriture. La présence du livret, les écrans, les déformations sonores et les inscriptions spatiales en trois dimensions multiplient les médiations et font de l'écrit une interface scénique, et même théâtrale puisque les spectateurs sont conviés à participer depuis la place qu'ils occupent dans la salle. Cette dynamique transmédiatale souligne comment l'écriture est performative. De plus, elle montre à quel point l'expérience offerte par l'écrit est plurielle. En effet, dans *La Trilogie des flous*, la transmédiatale s'apparente moins à la répartition d'un même contenu sur différents supports qu'elle ne ressemble à « la création d'une intelligence collective fragmentée dont une partie serait assumée par chacune des technologies mobilisées et dont l'ensemble [...] demeure insaisissable quel que soit le point de vue d'où on l'observe² ». En ce sens, le poème théâtral fait varier les repères de création et de réception de l'écriture et rejoint les mutations amorcées depuis la poésie moderne : « [à] une typologie [générique] rigoureuse, la poésie contemporaine semble ainsi préférer une topologie indécise, paysage sans cadastre offert aux

¹ Voir le site du *Labo Vision3D* : [En ligne] <http://vision3d.iro.umontreal.ca/la-trilogie-des-flous/>, (lien vérifié le 20/ 08/ 2015). Pour *La Trilogie des flous*, Daniel Danis a collaboré avec le Laboratoire de muséologie et d'ingénierie de la culture (LAMIC) à l'Université Laval de Québec, le Département d'informatique et de recherche opérationnelle, le Laboratoire *Vision3D* de l'Université de Montréal et le Fresnoy en France. Ces institutions sont d'ailleurs co-productrices de cette performance.

² Jean-Marc Larrue, « Des médias à la médiation », *op. cit.*, p. 44.

errances du lecteur¹ ». Ces « errances » ne sont pas considérées de façon négative : elles proposent de nouvelles façons d’interagir avec l’œuvre.

De plus, *La Trilogie des flous* constitue un cas-limite par rapport aux écritures de plateau, si l’on considère le rôle que cette performance confère à l’écrit et l’existence des deux textes distincts que sont le livret donné à l’entrée en salle et le livre paru dans une maison d’édition théâtrale établie. Bruno Tackels souligne qu’« il n’est même pas sûr que l’écriture de plateau se *conserve* sous le régime du livre² ». Il prend pour exemple Rodrigo García dont il cite la préface d’une publication de ses propres textes :

Une fois de plus les textes publiés sont réunis tels des restes de mes créations théâtrales, difficiles à séparer de ces dernières. On les imprime dans l’intention de laisser un *souvenir* (pour ceux qui auront vu mon travail sur scène réalisé à partir du texte en question) ou un amas de résidus (pour ceux qui aiment à entasser des ordures chez eux)³.

Le livre ne pourrait « conserve[r] » l’écriture de plateau, ou en tout cas, cette dernière courrait le risque de s’y décomposer, d’y perdre sa dimension vivante, ce que Rodrigo García souligne en parlant de « souvenir » ou encore d’« amas de résidus ». Ces expressions empruntent certes à des registres métaphoriques différents, mais elles témoignent d’une même idée : le livre serait seulement un reste de l’écriture de plateau. Au contraire, la dimension transmédiatique de l’écrit dans *La Trilogie des flous* montre à quel point le livre est un vivier, une source dynamique pour l’écriture scénique. En tant que média, le livre n’est pas voué à demeurer le « souvenir », la poubelle ou bien le « tombeau⁴ » des expériences scéniques. Toutefois, une telle conception résiduelle ne peut être que renforcée par la majorité des pratiques actuelles de l’édition théâtrale. La fabrique du livre de théâtre tient très rarement compte de la performativité de l’écriture à la scène⁵. Et l’édition de *La Trilogie des flous* force à constater que les recherches sur ces aspects sont vraiment à développer : le

¹ Lionel Verdier, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, op. cit. , p. 105.

² Bruno Tackels, op. cit. , p. 48.

³ Rodrigo García, « Avant-propos », in *Et balancez mes cendres sur Mickey*, traduit de l’espagnol par Christella Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 9. C’est l’auteur qui souligne.

⁴ Bruno Tackels emprunte cette métaphore topique du livre comme tombeau à Castellucci : « le livre, ce parallélépipède de papier, abrite le texte, certes, mais sous la forme d’un tombeau. Le travail de l’"écrivain de plateau" consiste à rouvrir le tombeau. Réaffirmer l’énergie qui est contenue dans le livre ». (Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau : état des lieux*, op. cit. , p. 56).

⁵ La performativité de l’écriture est par exemple prise en compte dans les choix qui ont présidé à l’édition de l’ouvrage de Wajdi Mouawad, *Seuls : chemin, textes et peintures*, Montréal/Arles, Léméac/Actes Sud, coll. « Temps du théâtre », 2008.

livre publié mentionne, pour seule trace du déploiement scénique de cette écriture, le générique des performances sur une seule page¹.

Pour conclure, ces deux poèmes théâtraux soulignent que l'écrit constitue une interface scénique, que ce soit par l'affirmation de sa médialité propre via les projections sur le grand rideau de tulle dans *4.48 Psychose* ou bien par sa circulation transmédiatérale dans *La Trilogie des flous*. Ces différentes formes médiales et cette performativité de l'écriture suscitent un ensemble de médiations sur scène et entre scène et salle. Elle pousse aussi à une réflexivité sur ces dynamiques, dans la mesure où l'écriture projetée en scène dans *4.48 Psychose* ainsi que les gestes et les matérialités de l'écriture dans *La Trilogie des flous* dérogent aux pratiques de réception théâtrale, en instaurant des pratiques plus proches de la lecture poétique.

4.1.2.2. La théâtralité du « lisuel »

Par le devenir textué de la scène, le poème théâtral tend à définir autrement la théâtralité², ce qui rejoint la « recherche » du poème dramatique dans le théâtre contemporain que nous avons déjà mentionnée : « se voulant contestataire, et s'écrivant *contre un certain théâtre*, [le poème dramatique] est en recherche d'une autre théâtralité³ ». Quelle est précisément cette dernière ? Dans quelle mesure s'avère-t-elle contestataire ?

Tout d'abord, l'écriture est centrale pour définir le poème théâtral, comme l'ont montré les précédentes analyses du travail de Claude Régy. Aussi, la théâtralité du poème se distingue de la définition que Barthes en a formulé dans « Le théâtre de Baudelaire » – texte, soulignons-le, qui porte sur les apories du théâtre écrit par le poète – :

Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances,

¹ Daniel Danis, *La Trilogie des flous*, op. cit. , p. 52. Voir sur ce point l'entretien avec Philippe Malone dans l'annexe II.

² Pour une approche historique de cette notion qui excède le théâtre, voir Tracy C. Davis et Thomas Postlewait, *Theatricality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003. Voir aussi Laure Fernandez, *Cadre et écarts : un théâtre hors du théâtre (de la théâtralité dans les arts visuels / 1960-2010)*, thèse d'Études théâtrales dirigée par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Université Paris III-Sorbonne nouvelle, 2011.

³ Geneviève Jolly et Alexandra Moreira da Silva, « Poème dramatique », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit. , p. 159.

substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur¹.

Cette proposition définitoire de Barthes contribuait à émanciper le théâtre de la littérature et du logocentrisme. Dans le poème théâtral, la théâtralité n'advient pas quand on soustrait le texte du théâtre. Au contraire, la théâtralité repose sur le devenir intermédial du texte² ainsi que sur le devenir textué de la scène – tous deux précédemment analysés. Le devenir constitue une « épaisseur de signes et de sensations » qui sont maintenus dans leur densité dans les mises en scène « scriptibles³ » que Claude Régy et Daniel Danis signent.

De plus, la performativité est fondamentale dans cette « autre théâtralité⁴ » que développe le devenir intermédial du poème. Les textes comme les mises en scène étudiés montrent en effet à quel point l'écriture est performative, rappelant que le théâtre constitue « the paradigm of the performativity of the arts in general⁵ ». Le devenir textué de la scène et, en particulier, les traces graphiques nombreuses sur le plateau participent de la « radicalisation des aspects performatifs » qui caractérise pour Chiel Kattenbelt les effets du tournant performatif dans les arts. Il l'explique en ces termes :

I consider the performative turn in the contemporary arts literally as a *radicalisation* of the performative aspects of art in order to reinforce the materiality or expressive qualities of the aesthetic utterance, to emphasize the aesthetic situation as a staging and world-making event taking place in the presence of the here and now, and to intensify the aesthetic experience as an embodied experience⁶.

La théâtralité relève donc de ce mouvement de « radicalisation » : par le renforcement des qualités matérielles et des composantes performatives, le spectateur vit une expérience esthétique intensifiée⁷, qui est autrement plus « incarnée⁸ ».

¹ Roland Barthes, « Le Théâtre de Baudelaire » (1964), in *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, 2002, p. 122-123.

² Nous renvoyons aux analyses développées dans le Chapitre 3 de notre seconde partie.

³ Roland Barthes, *S/Z*, *idem*.

⁴ Geneviève Jolly et Alexandra Moreira da Silva, *idem*. Pour des analyses variées sur les relations entre théâtralité et performativité, voir Josette Féral (dir.), *Théâtre / Public : « Entre deux : du théâtral et du performatif »*, *op. cit.*.

⁵ Chiel Kattenbelt, in Bay-Cheng Sarah, Kattenbelt Chiel, Lavender Andy, Nelson Robin (dir.), *Mapping Intermediality in Performance*, *op. cit.*, p. 37. « [...] le paradigme de la performativité dans les arts en général » (Nous traduisons).

⁶ *Ibid.*, p. 33. C'est l'auteur qui souligne. « Je considère littéralement le tournant performatif dans les arts contemporains comme une *radicalisation* des aspects performatifs de l'art, mise en œuvre afin de renforcer la matérialité ou les qualités expressives des énoncés esthétiques, d'accentuer la situation esthétique comme mise en scène et événement fondateur qui se produit dans le présent de l'ici et maintenant et afin d'intensifier l'expérience esthétique en tant qu'expérience incarnée ». (Nous traduisons).

⁷ Les modalités et conséquences de cette intensification de l'expérience spectatorielle sont analysées dans les pages suivantes.

⁸ *Idem*. (Nous traduisons).

En outre, la théâtralité travaille contre le spectaculaire dans les poèmes théâtraux : si les matérialités sont rehaussées et avivées sur les scènes régyenne et danisienne, cette densité matérielle vise une épure de la représentation, afin que « l’immédiat se trouve soulevé¹ » pour le spectateur. Ce dernier peut ainsi développer ses propres médiations pour investir mentalement l’espace ouvert, ce qui est une des façons « d’intensifier l’expérience esthétique en tant qu’expérience corporelle² ». Si Bernard Dort souligne « qu’[un texte ouvert] fait appel à la scène, qu’il la provoque et a besoin d’elle pour prendre consistance³ », le texte fait inversement perdre consistance à la scène dans le poème théâtral, dans la mesure où la visibilité de l’écrit et le mouvement sensible de l’écriture tendent à rendre la scène plus abstraite. En tout cas, la consistance scénique se trouve en partie défaite par la valorisation du « médiat⁴ ». Une autre expérience est garantie par cette consistance qui devient abstraite⁵.

Enfin, dans cette autre théâtralité, le spectateur est convié dans le dispositif par une dimension intermédiaire spécifique : le « lisuel⁶ ». David Gullentops a forgé cette notion à propos de certaines formes poétiques qui tendent vers les arts visuels :

Au XX^e siècle, la poésie s’est dissociée des genres littéraires consacrés pour se rapprocher des arts graphiques et de la peinture. Au lieu de répercuter les traditionnelles affinités entre poésie et dessin – ce dont témoignent par exemple les esquisses de Victor Hugo en marge de ses textes –, cette nouvelle orientation suggère que l’activité poétique fait intervenir d’autres ressources d’expression que le langage verbal, et que le texte poétique s’adresse au lecteur sur divers plans qui ressortissent au lisible, au visible et au visuel. La convergence de ces différents registres de perception incite dès lors à déterminer une modalité d’expression et d’interprétation qui rend compte du caractère hybride de la création poétique que nous proposons de nommer le lisuel⁷.

Le « lisuel » désigne donc une « modalité d’expression et d’interprétation » qui mobilise le lisible, le visible et le visuel. La théâtralité du poème théâtral est lisuelle dans la mesure où elle se situe à la jonction du visible et du visuel. En effet, ce qui est perçu dans l’ordre visible invite à traverser ce niveau même de perception. Le visuel désigne alors le domaine que le

¹ Claude Régy, « Des médias au médiat », art. cit. , p. 69. Notons que « l’immédiat se trouve soulevé » aussi dans *La Trilogie des flous* notamment par la transmédialité de l’écrit.

² Chiel Kattenbelt, *idem*. (Nous traduisons). Ce point est développé dans les pages suivantes de ce chapitre.

³ Bernard Dort, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance », art. cit. , p. 263.

⁴ Claude Régy, *idem*.

⁵ Nous renvoyons à l’explication précitée du peintre Pierre Soulages, qui précise ainsi les modalités de l’opposition entre figuratif et abstrait : « Il s’agit toujours du réel. Dans l’art figuratif, il est là sous forme d’apparence, dans l’art non figuratif, il y est sous forme d’expérience ». (Henri Meschonnic, *Le Rythme et la lumière, avec Pierre Soulages, op. cit.* p. 66.)

⁶ David Gullentops, *Poétique du lisuel*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, coll. « Créis », 2001.

⁷ *Ibid.*, p. 167.

visible permet d'entrapercevoir¹. De même, les traces graphiques présentes dans les poèmes théâtraux se trouvent à la jonction du lisible, du visible et du visuel. Elles peuvent être lues sur l'écran translucide, comme sur les supports danisiens : dans ce cas d'ailleurs, ce ne sont pas des traces, mais des marques graphiques puisqu'elles sont conventionnellement fixées. Toutefois, leurs dramaturgies « relationnelle » et « propre² » soulignent que leur présence scénique vise à créer d'autres expériences pour le spectateur. C'est pourquoi ce sont des traces graphiques. Leur signification n'est pas établie par une convention, mais chaque spectateur invente son propre code de lecture à partir de l'attention qu'il leur accorde et des façons dont elles vont imprégner sa réception.

Pour conclure, le devenir textué de la scène transforme l'écrit en une interface scénique. Par leur dynamisme, les traces graphiques contribuent à définir une théâtralité du lisible, qui rend compte de la manière dont la scène est polarisée par l'écriture que Claude Régy et Daniel Danis conçoivent comme une matière liante. Si l'on considère plus largement les éléments et les dynamiques intermédiaires qui sont à l'œuvre sur scène, quel espace les matières liantes configurent-elles dans les poèmes théâtraux ?

¹ Pour plus de précisions sur la distinction entre le visible et le visuel, voir Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Éditions Minuit, 1990, p. 46-47. Voir aussi sur la dialectique entre le visible et le visuel : Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, op. cit..

² Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *idem*.

4.2. Façonner un espace de médiation

Le théâtre est travaillé par Claude Régy et Daniel Danis comme un espace de médiation. Les configurations spatiales qu'ils développent créent une perméabilité plus grande entre salle et scène : les deux créateurs pensent ces dernières de concert. Ils privilégient une forme d'immersion et excluent des démarcations nettes entre salle et scène. Claude Régy le précise ainsi :

Il faut renverser les habitudes et faire que l'espace du jeu soit plus vaste que l'espace du public. Idéalement que l'espace de la représentation occupe les deux tiers de l'espace total, un tiers de l'espace seulement réservé au public et qu'il n'y ait aucune séparation entre la salle et la scène. Pas de cadre de scène donc. Le rapport scène-salle – le rapport du spectacle et de son public, le rapprochement – est, pour moi, l'élément essentiel de la mise en scène. Beaucoup plus important que la décoration¹.

Le rapprochement entre salle et scène prévaut, que ce soit en travaillant sur les proportions entre espace de représentation et espace accueillant le public ou bien en modifiant l'agencement de la salle. Pour la création de *La Barque le soir*, Claude Régy a par exemple investi la salle de répétition des Ateliers Berthier de l'Odéon-Théâtre de l'Europe à Paris. Les gradins installés couvraient la longueur du rectangle servant d'avant-scène, ce qui augmentait la frontalité des spectateurs avec le protagoniste. Leur pente offrait un surplomb donnant une profondeur de champ sur le deuxième espace délimité par un rideau de gaze qui se découvrait progressivement. Quant à Daniel Danis, ses performances cherchent à favoriser de nouvelles approches de la scène pour les spectateurs, comme le montrent ses choix dramaturgiques autour de la disposition tri-frontale dans *La Trilogie des flous* ou encore ses créations *in situ* : *Lacryma Terra* s'est par exemple déroulé dans un espace urbain. Enfin, ces deux tendances exploratoires se rejoignent dans son projet d'un « atelier² » : ce serait une structure minimale mobile dépourvue d'équipement théâtral, offrant une disposition quadri-frontale et dans laquelle il réaliserait ses performances. L'atelier n'aurait pas forcément besoin d'être rattaché à un théâtre institutionnel.

Comment ces espaces de médiation sont-ils agencés dans les poèmes théâtraux ? En quoi permettent-ils de faire travailler le dispositif théâtral ? Dans quelle mesure ces espaces favorisent-ils de nouvelles sociomédialités ?

¹ Claude Régy, *Dans le désordre*, op. cit. , p. 109.

² Voir Daniel Danis, « Des "transactions transitoires" entre théâtre et poésie, entre écriture et scène », in Brigitte Denker-Bercoff et al. (dir.), *Poésie en scène*, op. cit. , p. 224.

4.2.1. Vers une « sphéricité » théâtrale : *La Trilogie des flous* de Daniel

Danis

Dans le poème théâtral, les matières liantes développées sur scène permettent de composer une « sphéricité¹ » théâtrale. Par ce néologisme, Daniel Danis précise comment il conçoit l'espace théâtral dans ses performances poétiques : la scène y est un milieu dont le dynamisme exclut le spectaculaire pour susciter une expérience sensorielle différente. Pour ce faire, Daniel Danis accroît les troubles des perceptions dans *La Trilogie des flous* :

Je veux moins créer un spectacle que faire vivre une expérience. [...] Je ne veux rien de spectaculaire, rien qui relègue le spectateur à être voyeur d'une chose sur scène. Le spectateur ne doit pas s'attendre à ce qu'on l'éblouisse, il est plutôt invité à naviguer au sein de strates verticales et à construire son propre sens².

En se défaisant du spectaculaire, le metteur en scène propose au spectateur de rompre avec une position de « voyeur » – extérieur à la scène et percevant surtout cette dernière visuellement – afin de « naviguer » dans toutes les dimensions possibles que le théâtre offre. La « sphéricité » désigne alors une immersion physique et mentale du spectateur dans l'expérience théâtrale et substitue à l'éblouissement spectaculaire une construction personnelle du sens. Soulignons que sa volonté d'« épurer davantage [s]on écriture pour ces expériences scéniques³ » et sa quête d'un théâtre sans spectacle rejoignent l'intérêt constant qu'il a manifesté pour les arts visuels. En 1992, soit l'année même de la publication de son premier texte *Celle-là*, il présentait dans une galerie d'art à Chicoutimi une installation théâtrale sans acteurs intitulée *Eve et Prométhée*⁴.

Pour faire advenir cette expérience qui traverse diverses « strates », Daniel Danis recourt également à des technologies qui permettent d'articuler ensemble éléments concrets et virtuels :

[...] certaines nouvelles technologies participent à rendre sensibles les rêves, car elles donnent plus d'espace mental. Elles permettent en effet de concrétiser et de virtualiser dans un même mouvement plusieurs strates. [...] Je n'ai pas tous les éléments en main, mais les nombreux défis présents sont passionnants : comment

¹ Daniel Danis, cité par Marie-Christine Lesage, art. cit. , p. 109.

² *Ibid.*, p. 110.

³ *Ibid.*, p. 105.

⁴ Daniel Danis y revient dans l'entretien « Des "transactions transitoires" entre théâtre et poésie, entre écriture et scène », in Brigitte Denker-Bercoff *et al.* (dir.), *Poésie en scène, op. cit.* , p. 217 : « Mon intérêt pour la scène est induit par ma formation en arts visuels ». Notons qu'il a repris en 2007 un projet de maîtrise en arts visuels à l'Université du Québec à Chicoutimi (UQÀC).

ouvrir sur du sens sans en figer ? Comment ne pas apporter de réponse au pourquoi, mais percevoir le comment¹ ?

Par les technologies, c'est un mouvement entre le milieu sensible et l'espace mental qui se trouve visé, un mouvement qui opère en partie à vue puisque les processus sont aussi l'objet de la perception théâtrale. Plus largement, Daniel Danis a noué plusieurs partenariats dans sa recherche scénique avec des « technologues² ». Par ce dialogue entre arts et technologies, il souhaite faire « partager une expérience archaïque avec la technologie » :

Le virtuel fait peur en ce qui concerne la présence des corps en scène. Je veux plutôt inviter la technologie sur la scène, mais de façon à ce qu'elle soit un révélateur d'imaginaire, de sensations, de conscience³.

Les éléments technologiques créés sont donc des « révélateur[s] » dans la mesure où leur mouvement contribue à l'activité poématique développée sur scène et favorise « la capacité de l'œuvre à créer son propre dispositif – articulation du dehors et du dedans⁴ ».

De même, dans les créations de Claude Régy, l'espace scénique est épuré du spectaculaire :

La valorisation du langage, de tout ce qui est de l'ordre de l'écrit, dans les vingt dernières années, semble aller de pair avec un certain dénuement, une épuration manifeste de tout élément spectaculaire⁵.

Si vide⁶ soit-elle, la scène demeure chargée⁷, c'est-à-dire qu'elle est dynamique. Soulignons que ce milieu est notamment construit par des technologies qui demeurent la plupart du temps peu visibles, mais dont les effets sensibles sont majeurs. Par exemple, dans *La Barque le soir*, grâce aux LED (*light-emitting diode*), la source des éclairages n'est pas apparente. De plus, les lumières sont travaillées dans des intensités si subtiles que les contours du corps du protagoniste, un homme qui dérive dans un fleuve, semblent se dissoudre, comme le montre la photographie 12. L'« épuration manifeste de tout élément spectaculaire⁸ » déstabilise les perceptions du spectateur et permet d'en accroître qualitativement les troubles.

¹ *Ibid.*, p. 225.

² Voir le site de la compagnie de Daniel Danis, [En ligne], <http://compagniedanieldanis.blogspot.fr/>, (lien vérifié le 30/07/2015).

³ Daniel Danis cité par Marie-Christine Lesage, art. cit. , p.111.

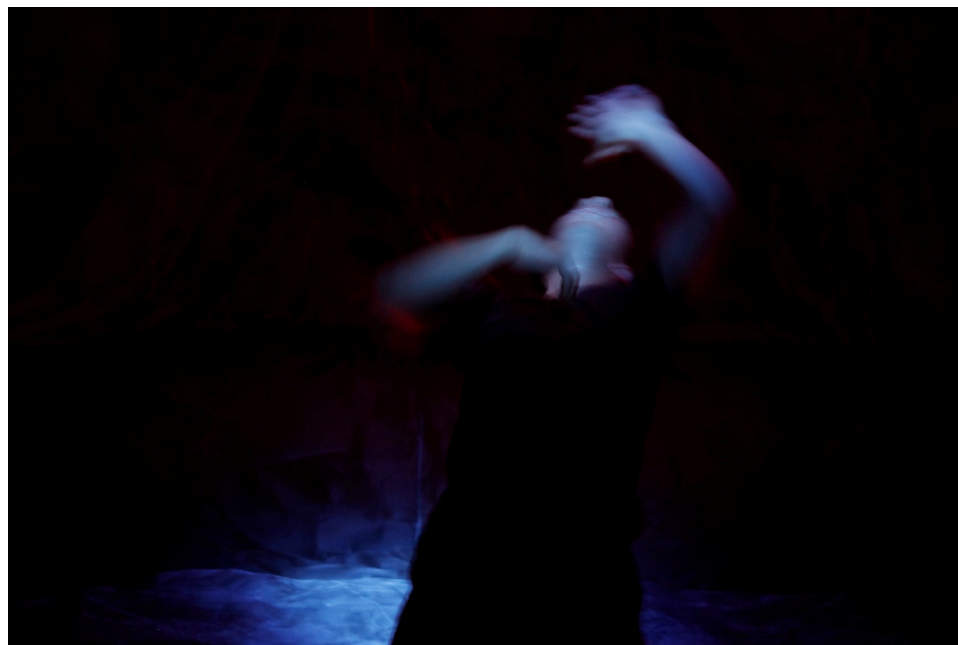
⁴ Arnaud Rykner, *Pans, Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, op. cit. , p. 13.

⁵ Alexandra Moreira da Silva, op. cit. , p. 44.

⁶ Sur cette question, nous renvoyons à la thèse que prépare Alice Carré qui s'intitule *Les Esthétiques du vide au XX^e siècle : fantasmes, idéologies, pratiques* et qui est menée sous la direction de Jean-Louis Besson à l'Université Paris X- Nanterre.

⁷ Nous reprenons le titre : « La Charge de l'espace », qui a été donné à la première partie de l'ouvrage collectif consacré à Claude Régy. Voir Marie-Madeleine Mervant-Roux, *ibid.*, p. 21.

⁸ Alexandra Moreira da Silva, *idem*.



Photographie 12 : *La Braque le soir* de Claude Régy, d'après *La Barque le soir* de Tarjei Vesaas.

Crédit : Pascal Victor.

Si Claude Régy et Daniel Danis recourent tous deux aux technologies pour façonner une « sphéricité » théâtrale et intensifier l'expérience sensible et mentale du spectateur, la différence entre leurs démarches réside dans la visibilité qu'ils accordent aux supports engagés. Dans les performances danisiennes, ils sont manifestes, tandis que sur la scène régyenne, ils ne sont nullement affichés. Dans quelle mesure la visibilité des supports technologiques participe-t-elle au dispositif imagé ? Comment entre-t-elle en tension avec la dimension imageante du dispositif ?

En tout cas, ce recours aux technologies partagé par Daniel Danis et Claude Régy permet de réfuter une partie des raisons qui poussent Serge Rezvani à appeler de ses vœux un théâtre qui serait le « dernier refuge de l'imprévisible poétique¹ » :

[...] il faut que des lieux soient imaginés, de nouvelles formes – peut-être plus *pauvres* –, une nouvelle théâtralité qui explorerait l'immense marge que laissent en friches les *médiums* électroniques – ces forces du brouillage social qui tendent de plus en plus à imposer les images de la *désimagination*. [...] Un théâtre qui

¹ Serge Rezvani, *Théâtre : dernier refuge de l'imprévisible poétique*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2000, p. 7. C'est l'auteur qui souligne. Le titre du chapitre cité a été repris pour intituler le recueil.

radicalement prendrait la distance avec la mise en conserve de la lumière, du mouvement et du son telle que les machines prétendument intelligentes la lui proposent¹.

Ce ne sont pas les « médiums électroniques » qui « imposent » la « désimagination », mais c'est l'usage qui en est proposé. De même, ce ne sont pas « les machines prétendument intelligentes » qui forcent à « mettre en conserve » lumière, mouvement et son, mais bien le choix de les employer à ce dessein et de les figer ainsi. Contrairement à ce qu'avance Serge Rezvani, la théâtralité du poème se fonde entre autres sur certains usages de médias électroniques qui en favorisent le devenir intermédial. Si ces médias ne sont pas une condition nécessaire et suffisante à l'avènement de la poésie, ils ne l'empêchent aucunement par leur présence. En effet, dans l'espace théâtral de Claude Régy comme dans celui de Daniel Danis, ces technologies constituent en partie des « révélat[rices] d'imaginaire² », elles assurent le dynamisme de la lumière, du son et du mouvement, qui sont loin d'être mis « en conserve ».

4.2.1.1. Une scène intensifiant les perceptions

Dans quelle mesure les perceptions provoquées par la scène danisienne sont-elles exacerbées ? Que suscite une telle intensification ?

Dans *La Trilogie des flous*, l'espace scénique est partagé par trois « actants³ » qui ne sont pas à proprement parler des comédiens. L'auteur est présent sur le plateau en tant que poète-performeur : il donne une partie de son texte. Seul à parler, il côtoie sur scène le cuisinier Huy-Phong Doan et la danseuse Louliko Shibao. Chacun dessine sa propre trajectoire, leurs parcours sont autonomes les uns des autres : seuls quelques moments sont fixés par avance pour ponctuer cette performance. Cette coexistence des actants contribue à créer une scène interartistique : les gestes de chaque artiste valent pour eux-mêmes ainsi que pour leur dynamique relationnelle. De plus, cette scène valorise les matérialités qu'elle rassemble. Si Daniel Danis préfère le terme « actant » à celui d'« acteur », c'est parce que l'actant agit en lâchant prise :

¹ Serge Rezvani, *Théâtre : dernier refuge de l'imprévisible poétique*, op. cit. , p. 9-10. C'est l'auteur qui souligne.

² Daniel Danis cité par Marie-Christine Lesage, art. cit. , p. 111.

³ Daniel Danis, « Des "transactions transitoires" entre théâtre et poésie, entre écriture et scène », in Brigitte Denker-Bercoff et al. (dir.), *Poésie en scène*, op. cit. , p. 221.

L'acteur est bien un actant, un agissant. Il fait le verbe de l'objet, comme c'était le cas dans *Lacryma Terra* où l'actrice en pédalant entraînait les images derrière elle, au rythme de ses mouvements et indépendamment de ses mots. Mais l'actant agit moins sur la matière que la matière ne le fait agir : l'acteur réel est en quelque sorte l'objet de l'objet¹.

L'actant est ainsi sculpté et traversé par les matières avec lesquelles il joue et qui l'entourent. La photographie 13 présente au premier plan la danseuse, le cuisinier assis en fond de scène, ainsi que le poète-performeur tenant des feuilles dans ses mains.



Photographie 13 : *La Trilogie des flous* de Daniel Danis, *idem*. Capture d'écran d'une vidéo de répétition.

Comment le cuisinier travaille-t-il à l'intensification des perceptions ? Dans cet agencement scénique proche du minimalisme des intérieurs orientaux, il prépare des mets asiatiques. Contrairement aux deux autres actants, le cuisinier ne traverse pas le carré blanc tri-frontal : il demeure à sa marge, œuvrant sur un plan de travail qui en borde l'un des côtés. Sa participation n'est pas illustrative : il ne s'agit pas de représenter un restaurant ou encore une Chine intemporelle, même si *Sommeil et rouge* a été inspiré par *Le Chant de l'éternel regret*², poème chinois du VIII^e siècle écrit par Po Kiu-Yi. Les textures des aliments qu'il manipule, les bruits de ses découpes et les effluves de ses cuissons impulsent un rythme, voire une énergie et exacerbent certaines sensations. La nourriture préparée déploie une

¹ *Idem*.

² Po Kiu-Yi, *Chant des regrets éternels et autres poèmes*, choix, traduction du chinois et présentation par Georgette Jaeger, édition bilingue, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Orphée », Paris, 1992, p. 24-37.

dimension olfactive, rare au théâtre¹. Cuisiner revient tant à solliciter les spectateurs d'une manière multi-sensorielle qu'à faire, agir, produire. N'étant pas travaillée de façon spectaculaire, la nourriture est une matière qui vient ancrer la performance dans un présent partagé, actants et spectateurs finissant par goûter ensemble les plats préparés pendant la performance et par boire un thé.

Par ces matérialités et ces sensations rehaussées, *La Trilogie des flous* densifie l'expérience perceptive offerte au spectateur par le théâtre, ce que souligne aussi la voix amplifiée du poète-performeur. Cette voix est constamment modifiée grâce à une technologie sonore complexe, au point où ses mots sont rendus difficilement audibles. Il explique ainsi ce choix :

Pour comprendre le texte, il faut l'entendre avec des mots qui circulent et résonnent dans l'espace et ne pas essayer de comprendre les mots dans leur dire. Mon écriture scénique va vers une expérience globale, multidimensionnelle et immersive par rapport à l'image et à l'imaginaire. Au fil des laboratoires², j'ai choisi de mettre le texte sur une bande sonore : on entend parfois le texte, on ne le saisit pas toujours, ce qui permet au spectateur de dériver et d'aller ailleurs. On est dans la sphéricité de l'expérience, parce qu'on ne peut pas recomposer le récit dans son entièreté. On cherche plutôt à mettre en relation des images pour que le spectateur fasse ses propres relations³.

La voix du poète et son texte sont déformés afin de conserver l'incomplétude du récit. La « sphéricité de l'expérience » constitue bien une forme de dramaticité – Joseph Danan définissant cette dernière, rappelons-le, comme « une manière de *concerner* [le spectateur] ⁴ ». La mise en scène est conçue afin que le spectateur soit pris dans un espace et une dynamique de co-création :

La parole-image de l'acteur entre dans le corps du spectateur, qui se fait ses propres images. Le théâtre est dans sa tête. Le dire de l'acteur agit sur le spectateur. Et le spectateur doit faire ses propres connexions⁵.

Claude Régy vise également cette expérience mentale d'un théâtre, qui se déroule principalement dans l'imagination de chaque spectateur, la scène intensifiant les perceptions pour favoriser cette disposition à la co-création.

¹ Voir à ce sujet Dominique Paquet, *La Dimension olfactive dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2005.

² Les textes qui composent *La Trilogie des flous* ont été montés de façon autonome par Daniel Danis : *JE NE* est né d'une rencontre avec le danseur et chorégraphe Rachid Ouramdane en 2004. La performance a été présentée en France et en Belgique. *Sommeil et rouge* a été créé par l'auteur et « écrivain scénique » en avril 2006 à Montréal. *Reneiges* a été présenté sous forme de laboratoire en 2008 à Montréal et à Tourcoing. *La Trilogie des flous* a été créée en novembre 2008 à l'Usine C à Montréal.

³ Daniel Danis, cité par Marie-Christine Lesage, art. cit. , p. 109.

⁴ Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, op. cit. , p. 65.

⁵ Daniel Danis, *ibid.*, p. 108.

De plus, l'écrit du livret s'ajoute au « dire de l'acteur », ce qui invite également le spectateur à une activité créatrice. Comment le spectateur peut-il établir ses propres connexions dans ce texte tant fragmentaire que protéiforme ? Les substantifs nombreux constituent des appuis favorisant une irradiation possible entre les mots, pour provoquer des surprises sonores et sémantiques, comme le montre cet extrait du livret :

Je ... réveille ... Suffoque
.... poitrine ... tête renvers ... ciel éclaté.
...ire mon masque
..... tourne sur...dos
souffrant ... la déchirure.
... froid sur mahumide de sans....veines....de neige. [...]

Une pluie rabat la fumée de l'avion détruit
Dans l'enceinte d'un temple en ruine¹.

Plusieurs combinaisons significatives sont offertes : par exemple, la préposition « sans » peut être entendue et comprise comme le « sang » eu égard à sa construction : « ...humide de sans... », à la présence de « veines », ainsi qu'au contexte accidentel esquissé et que la didascalie confirme. Toujours, le rythme de la lecture choisi réserve une part plus ou moins grande à la matière silencieuse qui est contenue entre les mots, voire entre les mots².

Enfin, les perceptions sont intensifiées parce que l'espace et le temps scéniques sont troublés par un flou visuel. Danis filme ses co-actants, ce qui est projeté en temps réel sur un écran cylindrique³. Cette démultiplication de l'espace-temps brouille les perceptions scéniques, puisque le plateau fait coexister des actions performées et leur représentation filmée. Selon Pauline Bouchet, il s'agit de « faire jouer la performance sur le multidimensionnel [...] et de mettre en scène simultanément plusieurs points de vue pour

¹ Daniel Danis, Livret de *La Trilogie des flous* de Daniel Danis, *idem*, Document non paginé.

² Nathalie Sarraute le précise ainsi : « Les mots servent à libérer une matière silencieuse qui est bien plus vaste que les mots ». (Nathalie Sarraute citée par Claude Régy, *Dans le désordre, op. cit.*, p. 71).

³ L'équipe de technologues de *La Trilogie des flous* utilise un logiciel qui permet d'adapter les vidéos à l'élément sur lequel elles sont projetées. Si les termes « technologue » et « technicien » sont en grande partie synonymes, soulignons que la notion de « technologue » est plus ouvertement liée aux technologies que celle de « technicien ».

renvoyer au spectateur en miroir toutes les possibilités de regard qu'il a sur un spectacle¹ ». Les troubles participent à engager une dimension réflexive sur les nombreux points de vue créés dans *La Trilogie des flous*.

Ces flous, les décalages entre les parcours suivis par les trois actants, les béances du texte que le spectateur saisit par le biais du livret et de la voix déformée du poète, toutes ces frictions invitent le spectateur à créer divers champs d'association. Sur ce point, la scène danisienne rappelle celle élaborée par Gertrude Stein² :

La conception à la fois spatiale et immanente de la dramaturgie selon Stein entre fortement en résonance avec l'écriture scénique de *La Trilogie des flous*. En effet, la pièce-paysage suggère l'idée de textes dramatiques qui seraient à lire comme des cartographies poétiques, le *landscape* devenant le lieu possible d'une expérience perceptive et sensorielle pour le spectateur, qui travaille à intensifier le présent et le *devenir* dans l'espace³.

4.2.1.2. Dispositif imagé et dispositif imageant : quelle création pour le spectateur ?

Par la visibilité des supports mobilisés et des technologies employées, *La Trilogie des flous* semble surtout privilégier la dimension imagée du dispositif, réduisant le versant imageant à une portion congrue. Or, la mise en tension de ces deux aspects du dispositif offre au spectateur une grande liberté créatrice. Comment la performance danisienne articule-t-elle ces dimensions imagée et imageante ?

Tout d'abord, si les objets en scène dans *La Trilogie des flous* participent de la dimension imagée du dispositif, ils en favorisent l'imbrication des trois niveaux, travaillant de façon inextricable sur les plans technique, pragmatique et symbolique. Par exemple, une table basse transparente⁴ y remplit différentes fonctions : elle est tour à tour manipulée et sollicitée en tant que porte, vitrine, cercueil, avant de servir comme table. Toutefois, l'articulation de ces usages est limitée sur le plan symbolique pour deux raisons. D'une part, le poète et la danseuse qui déplacent la table sont tôt identifiés par le spectateur dans leurs

¹ Pauline Bouchet, « La dramaturgie des "flous" : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis », art. cit. , p. 75.

² Nous renvoyons aux analyses que nous avons consacrées aux recherches de Gertrude Stein dans le Chapitre 2 de la première partie de cette recherche.

³ Marie-Christine Lesage, art. cit. , p. 109. C'est l'auteure qui souligne.

⁴ Sur la photographie 13, la danseuse se tient debout sur cette table transparente.

qualités respectives. D'autre part, la présence du cuisinier restreint les possibilités d'usage de cette dernière, car cet actant induit l'idée que la table accueillera un repas, ce qui se produit à la fin de la performance. Aussi, cette table n'évolue pas selon un processus dont le spectateur ignorerait complètement les bornes. La dimension symbolique se trouve d'emblée circonscrite et partant le dispositif imageant est en quelque sorte délimité.

Dans *L'Enfant lunaire*, « récit-théâtre¹ » créé sur scène par Daniel Danis en 2010, cette délimitation du dispositif imageant est évitée par le caractère inédit des objets en scène. Julien Maire, « scénographe mécanique² », a en effet conçu à l'occasion de cette collaboration des objets mécanisés de petite taille, dont le spectateur ne peut anticiper les actions et les transformations. Comme le montre la photographie 14, le comédien Pierre-Félix Gravière évolue sur un carré blanc, feuilles en main, oscillant entre narration et incarnation, sa parole et ses gestes activant ou se trouvant activés par ces mêmes objets. Ils se déploient toujours par intermittence et de façon différente – ce dont la photographie ne rend pas compte. Ces objets demeurent exclusivement sur le plan horizontal qu'ils ne cessent de découper en espaces géométriques, comme l'explique Daniel Danis :

[Julien Maire] m'a proposé de créer un espace de lecture où un acteur-lecteur déambulait, où un pantographe se déplaçait et où du papier se déployait grâce à des objets mécanisés. Tous les éléments étaient de l'ordre de l'aplat [...] Je souhaitais que tout soit rivé vers le sol et que le spectateur voie tous les objets, toute la manipulation, l'émanation du spectacle si l'on peut dire³.

Ces espaces sont signifiants le temps de l'interaction entre le comédien et les objets. L'évolution des objets mécanisés transforme sans cesse la signifiante, ce qui favorise la co-création des spectateurs et accroît la dimension imageante du dispositif.

¹ Daniel Danis, *La Scaphandrière/ L'Enfant lunaire*, Paris, L'Arche, 2011, p. 71. Il s'agit du sous-titre de l'œuvre. Daniel Danis précise souvent ces textes par un sous-titre témoignant d'une hybridité, comme par exemple *La Scaphandrière : un photo-récit* ou encore *E, roman-dit*, paru chez L'Arche en 2005.

² Voir [En ligne], <http://www.atelier-arts-sciences.eu/Daniel-Danis-L-enfant-lunaire>, (lien vérifié le 30/04/2015).

³ Daniel Danis, « Des "transactions transitoires" entre théâtre et poésie, entre écriture et scène », in Brigitte Denker-Bercoff *et al.* (dir.), *Poésie en scène, op. cit.*, p. 222. Le pantographe est un instrument permettant de reproduire un plan, une carte ou un dessin à l'échelle que l'on choisit.



Photographie 14 : *L'Enfant lunaire* de Daniel Danis, créé à Québec en novembre 2013.

Crédit : Gaétan Gosselin.

Par la brièveté de leurs effets, par leur labilité et par leur présence discrète, ces objets conservent une grande part d'abstraction. L'imprévisibilité de leur déploiement évite l'écueil d'une illustration mimétique, d'autant plus que l'horizontalité qu'ils concrétisent est nettement critiquée par le récit. Proche du conte, ce dernier présente la trajectoire terrestre de Nocturne, « enfant lunaire » hors-normes, violenté et mis à mort pour la différence de son apparence, de son mode de vie, de ses aspirations et de ses pouvoirs qui sont par moments proches de l'animisme. Cette dissociation dynamique entre verticalité et horizontalité, entre performance et lecture, entre interprétation humaine et création mécanique met en tension dispositif imagé et dispositif imageant.

Pour résumer, Daniel Danis travaille à accentuer les flous dans l'expérience théâtrale, tandis que Claude Régy veille plutôt à en densifier les seuils de perception. Aussi, la mise en scène n'emprunte pas les mêmes voies, ce qui tient pour partie à leurs processus de création distincts. Pour reprendre la différence formulée par Bruno Tackels, l'écriture scénique

danisienne considère le plateau comme « un lieu vierge à déchiffrer », tandis que la mise en scène régyenne le prend pour un « espace de projection¹ ».

Chez Daniel Danis, les flous naissent de l'accumulation et de la redondance d'éléments exposés et partagés. Autrement dit, les flous sont rendus d'autant plus sensibles que les éléments qui les induisent sont présentés à plusieurs reprises. Par exemple, dans *La Trilogie des flous*, l'image et le présent de la performance sont troublés par les projections sur scène en temps réel d'actions qui y sont filmées. Quant à *L'Enfant lunaire*, la scène conçue comme un « aplat » permet de montrer « toute la manipulation, l'émanation du spectacle² », cette dimension inchoative venant en quelque sorte brouiller le déroulement narratif.

En revanche, les seuils de perception que Claude Régy densifie exacerbent l'expérience sensorielle du spectateur pour converger vers son espace mental imaginaire. C'est pourquoi les façons de modifier les seuils de perception ne sont pas visibles. D'ailleurs, aucun objet n'est présent dans les mises en scène de Claude Régy que nous avons retenues. Claude Régy précise ainsi ce choix :

[...] rien n'est séparé et tout peut entrer en fusion, en communication. Je crois qu'au théâtre, il faut obtenir la même chose avec tous les éléments qui nous sont donnés, qui sont d'ailleurs pour moi essentiellement les corps des acteurs dans un espace le plus vide possible, ce qui fait qu'on voit l'importance du corps et le lien de la voix avec le corps dans la lumière³.

La scène devient doublement un « espace de projection⁴ » : le geste du metteur en scène qui déploie une écriture suscite en retour le développement de l'espace mental du spectateur, développement qui s'avère illimité.

Dans *La Trilogie des flous*, la scène est fortement polarisée par diverses matières liantes qui intensifient les perceptions sensorielles et imaginaires du spectateur. Ainsi, le poème théâtral vise à épurer la scène d'éléments spectaculaires pour façonner une « sphéricité » théâtrale. Ce geste s'effectue notamment grâce à des technologies qui sont présentes sur scène, ce qui permet de nuancer l'équivalence suivante qui n'est pas sans rappeler celle de Serge Rezvani :

¹ Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau : état des lieux*, op. cit. , p. 47.

² Daniel Danis, « Des "transactions transitoires" entre théâtre et poésie, entre écriture et scène », in Brigitte Denker-Bercoff et al. (dir.), *Poésie en scène*, op. cit. , idem.

³ Claude Régy, *La Brûlure du monde*, op. cit. , p. 22.

⁴ Bruno Tackels, idem.

La poésie remet au cœur (et au centre) de la scène non pas tant les mots que la qualité de leur profération : elle épure le dire poétique et par là même participe d'un mouvement d'épuration du théâtre. Ce processus qui consiste à *dénuder* la scène théâtrale (à la simplifier, à l'épurer) n'est pas indépendant, il est le contrepoint manifeste, d'une manière plus ou moins offensive et assumée selon les metteurs en scène, d'une surenchère spectaculaire permise par les moyens techniques et technologiques actuels (projecteur, écran, vidéo...). Face à la puissance émotionnelle d'un dire proféré dans le plus simple état poétique, la démultiplication des plateaux et des effets sonores dont semble parfois *se suffire* la scène contemporaine, celle-ci semble réduite à sa gadgetisation¹.

À cette opposition frontale entre un plateau nu qui serait de ce fait poétique et une scène spectaculaire composée de « moyens techniques et technologiques actuels », *La Trilogie des flous* ajoute une position intermédiaire : elle montre comment la poésie peut dénuder la scène théâtrale en recourant à des technologies. Leur présence sur scène n'est pas en soi une « surenchère spectaculaire ». Ce sont leur visibilité, leur exposition qui tendent à restreindre le dispositif théâtral, en ce qu'elles privilégient le versant imagé du dispositif au détriment de la dimension imageante.

¹ Brigitte Denker-Bercoff *et al.* (dir.), « Avant-propos », in *Poésie en scène, op. cit.*, p. 23-24.

4.2.2. Traverser la matière sonore : *Brume de Dieu* de Claude Régy

Comment les matières façonnent-elles un espace de médiation dans les poèmes théâtraux ? Au-delà des matérialités visibles, la matière sonore dans *Brume de Dieu* permet de saisir les modalités d'un tel processus. Si la matière sonore est fondamentale dans le théâtre régyen, elle est thématifiée plus spécifiquement dans ce poème théâtral. Comment Claude Régy modèle-t-il cette matière pour qu'elle devienne liante et qu'elle favorise des médiations ? Dans quelle mesure invite-t-il le spectateur à traverser cette dernière ?

En se fondant sur trois chapitres du roman *Les Oiseaux* de l'auteur norvégien Tarjei Vesaas, *Brume de Dieu* dépeint l'extrême acuité du protagoniste Mattis : ce jeune homme est « sensible aux écoutes de ce qui ne s'entend pas¹ », qu'il s'agisse des mots échangés discrètement par les villageois qu'il côtoie, du murmure du vent ou du vol d'une bécasse. Dans le roman norvégien, cette extraordinaire sensibilité est sans cesse mise en parallèle avec les dires des habitants qui jugent Mattis « arriéré ». Une telle ambivalence se retrouve dans ses propres paroles, oscillant entre le *je* et le *il*, montrant la fragilité des frontières entre soi et le monde. L'univers thématique et esthétique du roman problématise donc l'écoute de façon remarquable, et ce moins pour le lecteur que pour le spectateur.

Le premier a en effet tout à imaginer, quand le second navigue entre imagination et perceptions, entre leurs interactions et leurs contradictions. *Brume de Dieu* exige du spectateur une écoute complexe. La dimension sonore est l'objet d'un soin particulier dans toutes les créations du metteur en scène, « très vigilant sur l'acoustique, le respect de l'absolu silence, du vide parfait² ». Il tisse ainsi un lien étroit entre le cadre et les conditions permettant de saisir les sons, le vide spatial « parfait » et l'« absolu silence » qui n'est ni l'absence de sons, ni un intervalle entre des sons mais une catégorie sonore particulière. Ses mises en scène sont des mises à l'écoute, notamment du silence, ce qui suppose une évacuation complète du sonore préexistant. Ainsi, à l'automne 2012, aux abords des Ateliers Berthier de l'Odéon-Théâtre de l'Europe à Paris, des hôtes d'accueil et une pancarte demandaient aux futurs spectateurs de *La Barque le soir*³, sa dernière création, de faire silence avant l'entrée en salle. Il s'agit donc de créer en amont un espace de silence, en

¹ Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux* (1957), traduit du nynorsk par Régis Boyer, Bassac, Éditions Plein Chant, 1986, p. 7. Cette citation est extraite de la préface de Régis Boyer.

² Claude Régy, *Espaces perdus*, *op. cit.* p. 136.

³ Claude Régy a créé ce spectacle dans le cadre du Festival d'Automne à Paris en septembre 2012. Il s'agit d'un extrait du texte de Tarjei Vesaas, intitulé *La Barque le soir* et publié en Norvège en 1968. Voir sa plus récente réédition en français : Tarjei Vesaas, *La Barque le soir*, traduit du nynorsk par Régis Boyer, Paris, Éditions José Corti, 2012.

veillant à son déploiement, sa tenue et sa qualité, pour y faire advenir un sonore autre, différemment texturé.

À cette qualité de silence s'ajoute la trame sonore de Philippe Cachia, concepteur collaborant avec Claude Régy de façon soutenue depuis plusieurs années¹. Dans *Brume de Dieu*, il n'y a pas à proprement parler de musique de scène instrumentale ou chantée², dans la mesure où « toute musique additionnelle paraît contraire, antinomique, concurrentielle et pas seulement superflue³ ». Des notes ou bien des sons réalisés à partir d'instruments de musique constituent cependant certains éléments de la trame sonore. Si l'hétérogénéité constitutive du sonore offre des différences de natures, d'intensités, d'intentionnalités ou encore de types d'émission et de diffusion, le sonore est pensé d'emblée et de façon globale, comme le montre ce processus de création. Philippe Cachia a participé aux recherches en équipe menées pendant huit semaines pour *Brume de Dieu*, effectuant des navettes entre le lieu des répétitions et son atelier. C'est certainement grâce à cette attention singulière et à cette conception d'ensemble que le sonore forme une substance. Il constitue pour le spectateur une matière qui est perçue comme un continu, reliant intensément la salle à la scène. Sa texture est à la fois fixe et mobile, elle est enveloppante bien qu'évanescence.

Brume de Dieu s'ouvre par l'entrée silencieuse d'un homme dans un espace vide. Arrivé à l'avant-scène, l'homme s'immobilise et commence à parler, face aux spectateurs. Le plateau est rectangulaire, la scénographie de Sallahdyn Khatir tenant compte des contraintes architecturales de la Ménagerie de Verre à Paris, salle où le spectacle a été créé. Le sol et le plafond bas sont constitués d'une surface sombre et réfléchissante pour les sons, comme pour les éclairages, ce dont témoigne la photographie 15. Le corps de l'acteur se reflète sur le sol, suggérant ainsi l'eau sur laquelle la barque de Matisse se déplace. L'incurvation en fond de scène déploie plus encore la matière sonore et approfondit la perspective, qui est soulignée sur la photographie 15 par une raie de lumière.

¹ Philippe Cachia a commencé à travailler avec Claude Régy pour la mise en scène de *Grand et petit* de Botho Strauss en 1982. Leur collaboration est devenue de plus en plus fréquente au fil des années.

² Claude Régy a mis en scène des spectacles lyriques. Voir « En deçà de l'écoute : Claude Régy, metteur en scène d'œuvres lyriques » de Laurent Feneyrou, in Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 332- 345.

³ Claude Régy, *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p. 92.



Photographie 15 : *Brume de Dieu* de Claude Régy, d'après *Les Oiseaux* de Tarjei Vesaas, créé en 2010 à la Ménagerie de Verre à Paris, Crédit : Pascal Victor.

Cette disposition favorise une impression d'illimitation des sons et des lumières, lesquelles sont très basses et varient entre de faibles intensités. Grâce aux LED employées, la source et le faisceau lumineux ne sont pas visibles et les variations réalisées sont minimales.

Les incertitudes visuelles se mêlent donc aux doutes affectant les perceptions auditives. Si l'homme en scène ouvre ses bras à quelques reprises, avec lenteur, vers la salle, il ne s'adresse pas forcément au spectateur. S'il lui fait face, il semble aussi ailleurs, suspendu au bord du plateau, dans un équilibre précaire, lointain derrière ses yeux qui louchent souvent. L'entendre et le comprendre, longtemps synonymes en français, vacillent du fait de cette singulière matière sonore et de ce protagoniste traversé par ce que lui seul entend. Comment le poème théâtral permet-il d'appréhender une telle énigme sonore ? Comment cette matière sonore mouvante pousse-t-elle le spectateur à développer les sensibilités de sa propre écoute ?

4.2.2.1. Intensifier une écoute sensible

Mattis entend au-delà du domaine audible, que cet au-delà relève du monde sensible ou bien de son imagination. Claude Régy place cette figure traversée par la matière sonore au centre de sa mise en scène : le comédien Laurent Cazanave s'avance au milieu du plateau et reste debout face aux spectateurs. À partir de ce point quasi fixe, circulent sur le plateau et dans la salle les impressions, les sensations de Mattis et les interprétations qu'il leur donne. *Brume de Dieu* met en partage cette expérience sensible singulière, au point de convier le spectateur à une traversée de son écoute personnelle. Le rythme de la parole, qui est développé de manière manifeste, ainsi que la signifiante soulignent comment l'écoute façonnée est sensible, c'est-à-dire à quel point elle se fonde sur la sensation.

La mise en scène de Claude Régy montre comment Mattis est en partie parlé, pourrait-on dire, par ce qu'il entend et qui ne s'entend pas. Comme le précisent Henri Meschonnic et Gérard Dessons, « le rythme est l'organisation du mouvement de la parole d'un sujet¹ ». Il s'agit de l'empreinte physique et historique d'un sujet. Par le rythme de la parole et ses interactions avec les autres éléments sonores, prend forme cet « inconnu qu'un corps fait au langage² » et réciproquement, l'inconnu que produit le langage agissant sur un corps. Cette réciprocité trace en outre une certaine continuité entre corps et langage, ce qui va jusqu'à convoquer les corps des spectateurs présents. La trame sonore comme les silences garantissent ou non les intuitions et perceptions auditives de Mattis comme du spectateur, sans jamais les illustrer. Par exemple, Mattis affirme dans un silence total : « [d]e toute façon, j'entends le murmure du vent, qu'il y ait murmure ou qu'il n'y en ait pas³ ». Et la trame sonore d'advenir par une note de violon, proposant non une illustration de son assertion, mais un soulignement qui constitue un « relais⁴ ». Cette note de musique est un vecteur dynamique qui ouvre vers l'interprétation du spectateur.

¹ Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, op. cit. , p. 28. Longtemps synonyme de mesure, donc de récurrence régulière et mesurable, le rythme dans le langage a été redéfini à partir de l'article de Benveniste concernant l'étymologie du terme. La définition de Dessons et Meschonnic s'inscrit dans cette voie. Cette définition élaborée dans le champ des études littéraires est tout à fait intéressante pour l'analyse de *Brume de Dieu*. Notons d'ailleurs que le rythme est au cœur de la collaboration entre Claude Régy et Henri Meschonnic. Ce dernier a traduit de l'hébreu *L'Ecclésiaste* et les *Psaumes*. Ces textes ont été mis en scène par Claude Régy : *Paroles du sage* a été créé en 1995 et *Comme un chant de David* en 2005. Voir Henri Meschonnic, « La force du continu », in Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), op. cit. , p. 270-275.

² *Ibid.*, p. 275.

³ Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux*, op. cit. , p. 116.

⁴ Daniel Deshayes, *De l'écriture sonore*, Marseille, Éditions Entre-vues, 1999, p. 7. Ce terme est issu de l'avant-propos d'Alain Françon, qui l'emploie pour désigner la façon dont la conception sonore de Daniel Deshayes a été envisagée dans leurs collaborations théâtrales.

Le rythme naît donc de la relation entre la trame sonore et la voix. Dans la voix, il relève des interactions entre le silence et la diction ralentie : pendant une heure et demie sur scène, moins de dix pages de texte sont présentées. Claude Régy explique ainsi ce qu'apporte un tel travail sur la lenteur articulatoire :

J'adopte un système très simple quand on répète. Je fais sur-articuler les acteurs. On s'aperçoit que dans l'articulation même il y a une énergie, il y a du sens. Une phrase dégage énormément de sens au-delà de sa signification apparente justement, par le choix des mots, par leur association, leur couleur, leur connotation, leur sonorité, par le rythme dans lequel ils circulent, par la circulation de certains mots ou de certaines racines. Tout cela forme un tissu extrêmement riche, complexe et coloré, qui est probablement le tissu de l'inconscient. Ne pas articuler un texte revient à gommer, à effacer l'écriture. Le grossissement à la loupe des sons crée immédiatement une autre manière de percevoir le texte, génère une multiplicité de significations qui ne sont pas claires, peu perceptibles, et que l'on ne peut analyser mais qui sont véritablement présentes¹.

En se concentrant sur la sur-articulation, Claude Régy fait apparaître et résonner toute la complexité et le sens qui sont présents dans l'écriture, « au-delà de sa signification apparente ». Rester à ce niveau « apparen[t] » reviendrait à « gommer, effacer l'écriture ». De plus, la sur-articulation déploie une « énergie » amenant à d'autres façons de percevoir qui ne sont pas de l'ordre d'une analyse rationnelle.

La matérialité sonore du langage et son ancrage dans le corps sont soulignés par le rythme. La parole surgit du corps de l'acteur, dans un effort majeur : le travail du comédien sur le souffle et sur les accents l'atteste ; les volumes de sa bouche et l'altération des traits de son visage le prouvent. Les mots surprennent, porteurs d'une langue lointaine, passée au tamis de l'étrangeté. Le roman est d'ailleurs traduit du nynorsk, langue dialectale norvégienne parlée dans le Telemark dont vient Tarjei Vesaas. Précisons que Jon Fosse écrit également en nynorsk. Cette langue peu employée résulte de l'élimination des contaminations linguistiques des envahisseurs suédois et danois.

La traduction française du roman par Régis Boyer souligne la fréquence des verbes impersonnels, qui est plus élevée en nynorsk qu'en français. Les paroles de Mattis sont criblées de tournures verbales placées en incises comme « fut-il dit en lui », « fut-il demandé » ou bien « le traversa-t-il² ». Ces verbes créent des passages au sein de sa parole, qui rendent l'écoute difficile à stabiliser car les situations énonciatives sont mouvantes. De plus, dans la prononciation de Mattis, les sifflantes et les liquides sont plus appuyées et

¹ Claude Régy, « Les sons et les sens », in Georges Banu (dir.), *De la parole aux chants*, Arles, Actes-Sud, 1995, p. 90.

² Régis Boyer, « Préface », in Tarjei Vesaas, *Les Oiseaux* (1957), *op. cit.*, p. 11.

étirées par rapport aux critères français. De légères variations ont lieu sur les voyelles finales. Des groupes syntaxiques et parfois des mots sont coupés à certaines articulations, toutes ces ruptures faisant osciller leur sens. Ces nombreux phénomènes perturbent l'écoute déterminée par le filtre phonologique qui fixe l'oreille du locuteur d'une langue. Dans une diction chaotique au premier abord, le spectateur établit des assises sonores, qui cèdent très vite. Comment glisser alors de points d'écoute éphémères à une interprétation ?

La signifiante, ce processus qui consiste à produire du sens, est aussi rendue manifeste dans *Brume de Dieu*. Ce concept de poétique désigne « l'organisation des chaînes prosodiques selon une double solidarité syntagmatique et prosodique produisant une activité des mots, qui, donc, ne se confond pas avec leur sens, mais participe de leur force indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir¹ ». Il s'agit donc d'un mouvement permettant de construire un sens, qui ne recoupe pas forcément celui que délivre sémantiquement le texte. Dans *Brume de Dieu*, cette construction a lieu grâce au déploiement de la matière sonore, comme le précise Claude Régy : « [l]es sons expriment, accompagnent le sens et l'ouvrent² ». Cette ouverture permet la décharge d'une tension, ce que Paul Claudel nomme « une hémorragie du sens inclus³ ». La métaphore organique souligne le caractère vivifiant de la signifiante, tandis que le rythme quasi tangible de la parole vient sensibiliser et stimuler l'écoute.

Rythme et signifiante offrent donc des points de saisie précieux pour le spectateur, d'autant plus qu'ils lui sont spécifiques. Si son expérience consiste à lier la saisie du son à une production de sens, elle demeure fortement idiosyncrasique et désynchronisée, ce qui fait glisser la réception vers la constitution d'un espace mental imaginaire individuel. Le spectateur est à un carrefour entre plusieurs possibles, eu égard aux troubles entre ce qu'il entend et comprend. L'intensification de l'écoute sensible n'est pas figée, et la brume sonore nécessite une approche changeante, variable.

4.2.2.2. Développer une écoute poématique

Dans *Brume de Dieu*, la mise en scène déclenche notamment par sa matière sonore une activité poématique chez l'acteur comme chez les spectateurs. Le spectateur est convié à développer une écoute créative qui articule de façon dynamique la passivité à l'activité.

¹ Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, op. cit. , p. 235-236.

² Claude Régy, *Espaces perdus*, op. cit. , p. 89.

³ Paul Claudel, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1963, p. 13.

Claude Régy spécifie en effet deux types d'écoute : l'écoute flottante et l'écoute souterraine. En pratiquant une « écoute flottante¹ », le spectateur se retire des codes établis et la sélection qu'il opère s'éloigne des habitudes perceptives quotidiennes. Jean-Luc Nancy précise les implications d'une telle écoute : « c'est être *en même temps* au dehors et au dedans, être ouvert *du* dehors et *du* dedans, de l'un à l'autre donc et de l'un en l'autre² ». Cette écoute qui altère simultanément bien des frontières invite à une autre présence et à une attention différente à soi et au monde, comme si le sonore donnait la liberté de quitter le cadre qu'il pose et ce qu'il offre. Le corollaire est une « écoute souterraine, active³ », c'est-à-dire qui puisse appréhender ce que le langage ne dit pas, dans la mesure où « [l]es mots servent à libérer une matière silencieuse qui est bien plus vaste que les mots⁴ ». Le spectateur peut alors inclure ce silence au processus de signification qu'il développe.

C'est encore une fois une question de seuils : Claude Régy invite à être en deçà ou au-delà du niveau d'écoute quotidien pour entrer dans une strate personnelle, plus intime, laquelle nécessite une part de création⁵. L'expérience des seuils est particulièrement palpable à un moment crucial de *Brume de Dieu*. Mattis est envoyé sur l'eau par sa sœur Hege, qui souhaite en faire un passeur même si personne ne demande à traverser le lac. Son excursion se passe bien, mais la barque est en piteux état. Très vite, Mattis risque la noyade car l'embarcation prend l'eau. Terrifié par deux yeux qu'il perçoit, il tente de rejoindre un îlot rocheux. Ce péril place la tension à son comble, notamment par le traitement de la matière sonore.

Ce moment constitue de plus une charnière dans l'écoute développée par le spectateur. Si l'écoute flottante et l'écoute souterraine sont à l'œuvre dans *Brume de Dieu*, elles s'y trouvent aussi mises à l'épreuve. Éric Vautrin précise que le théâtre propose « moins quelque chose à écouter, qu'une discipline, une certaine façon d'écouter⁶ ». À peine l'écoute développée par le spectateur est-elle esquissée qu'elle se trouve questionnée. Même si Mattis a répété qu'il criait de peur et qu'il ne voulait pas mourir, les trois cris qu'il pousse surgissent avec une puissance inattendue, une violence quasiment incroyable, une force

¹ Claude Régy, *Espaces perdus*, op. cit., p. 103.

² Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002, p. 33. C'est l'auteur qui souligne.

³ Claude Régy, *ibid.*, p. 104.

⁴ Nathalie Sarraute, citée par Claude Régy, *Dans le désordre*, op. cit., p. 71.

⁵ Nous développons ultérieurement cet aspect.

⁶ Nous renvoyons à la communication d'Éric Vautrin intitulée « Écoutez ce (faux) silence » qui a été présentée lors du colloque international « Vers une histoire sonore du théâtre (XIX^e-XXI^e siècles) : acoustiques et auralités / Towards a History of Sound in Theatre (from the 19th to the 21st Century): Acoustics and Auralities » qui s'est déroulé à l'Université de Montréal, du 21 au 25 novembre 2012. Les actes de ce colloque sont à paraître.

vibratoire intense dans cette jauge de cinquante personnes. Pourtant, ces cris sont fortement dramatisés car précédés d’une accélération de la diction et de notes plus fortes et plus aiguës dans la trame sonore. Ils sont suivis d’un silence, avec de légers bruits de sanglots, puis d’une reprise calmée de la diction.

L’écoute construite dans *Brume de Dieu* ménage un choc à l’instant des cris, car ils expriment un danger menaçant Mattis, alors que ce dernier semblait hors d’atteinte. Les expériences de Mattis paraissaient s’harmoniser avec cet environnement qu’il était le seul à savoir déchiffrer. Au moment des cris, le rythme, bien que féroce ment chevillé au corps, crée dans l’écoute une distance entre l’entendu et le compris, le perçu et le reçu. C’est ce qui permet aux cris de surgir de façon totalement imprévue. Ils convoquent avec violence et puissance le corps, son péril flagrant et ses ressources surprenantes. Les bruits des spectateurs sont très importants à ce moment, prouvant combien la matière sonore lie les spectateurs. L’écoute devient une affaire collective face à la violence de cette manifestation sonore, l’émotion suscitée parmi les spectateurs permettant d’en prendre conscience. La mise à l’épreuve de l’écoute élaborée fait donc sentir la puissance unificatrice de la matière sonore. C’est aussi le cas dans le film *Brume de Dieu* qu’Alexandre Barry, assistant à la mise en scène de Claude Régy depuis une quinzaine d’années, a réalisé à partir de la création scénique. Alexandre Barry a choisi de ne pas montrer l’image du comédien en train de crier, dans la mesure où cette scène paraît cinématographiquement familière et ne ménage pas de choc intense. Dans ce film, l’écran devient rouge à cet instant précisément, ce qui contraste franchement avec la palette chromatique développée jusqu’à présent à l’écran. L’image de Mattis disparaît subitement et ses cris percent, dans leur violente acuité et leur irréductible étrangeté.

Saisie individuellement et collectivement – pendant au moins quelques secondes –, la matière sonore dessine dans la mise en scène un seuil singulier, qui constitue « un passage plus qu’une séparation¹ ». Ce dernier trouble les relations entre l’entendre et le comprendre, il rend l’écoute problématique, sans résolution. Par ce nœud au cœur de la matière sonore, Claude Régy aborde de nouveau² et différemment les liens entre folie et raison. Le

¹ Claude Régy, *La Brûlure du monde*, *op. cit.*, p. 26.

² Mentionnons pour exemple ses mises en scène de deux textes dont les dramaturgies sont fondées sur la folie : *Emma Santos* d’Emma Santos créé au Nouveau Carré Silvia Monfort en 1976, avec l’auteure pour unique interprète et *4.48 Psychose* de Sarah Kane créé en 2002 au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris.

spectateur se trouve inclus dans ce « passage¹ » où l'on retenait l'idiot, le fou au Moyen-Âge :

Il est mis à l'intérieur de l'extérieur, et inversement. Posture hautement symbolique [...] si on veut bien admettre que ce qui fut jadis forteresse visible de l'ordre est devenu maintenant château de notre conscience².

La matière sonore touche à ce « château » intériorisé qui a supplanté les représentations visibles stigmatisant cet Autre dérangeant. Elle vient le perturber en plaçant le spectateur au cœur d'un univers étrange, puis en faisant implorer les approches et les écoutes qu'il y développe. Claude Régy travaille l'union des contraires au sein de la matière sonore.

L'écoute poématique constitue une façon singulière et créative de saisir cette dernière, une manière qui est amenée à interroger elle-même ce qu'elle produit. Saisir la matière sonore serait moins chercher des repères dans cette brume qu'expérimenter la création d'une écoute poématique et sentir le dépassement de la construction du sens, de la compréhension. Ainsi, *Brume de Dieu* joue des tensions entre les versants imagé et imageant du dispositif, entre ce qui est « externe et comme exposé³ » et ce qui travaille en « interne⁴ ». Cette tension permet de nombreuses circulations mouvantes entre intériorité et extériorité. Ces tensions au cœur du dispositif rendent compte de la manière dont le théâtre régyen constitue un espace de médiation, ainsi que de la part créatrice qu'il réserve au spectateur.

¹ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 22.

² *Idem.*

³ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cit., p. 93.

⁴ *Idem.*

4.2.3. L'« interzone » selon Claude Régy

L'espace de médiation façonné par le poème théâtral est tel qu'il sape irrémédiablement toutes formes de frontières. À propos de sa mise en scène d'*Ode maritime*, Claude Régy a défini un tel espace par le terme d'« interzone » :

Il s'agit d'essayer de toucher à toutes les frontières sans marquer les frontières, de travailler sur ce que j'appelle l'interzone, c'est-à-dire une zone qui n'est pas vraiment définissable, qui n'a pas d'autonomie, mais qui, par osmose capte quelque chose des zones qui l'entourent¹.

Cet estompement des frontières crée donc une zone foncièrement poreuse, qui est liée à tout ce qui l'entoure. Si le poème de Fernando Pessoa thématise l'« interzone » et la travaille stylistiquement, la mise en scène de Claude Régy vise à transformer l'expérience théâtrale en développant cet espace de médiation qui est si dynamique qu'il empêche de « marquer les frontières ». Comment la scène régyenne devient-elle une « interzone » ? Quelles médiations engage-t-elle ? Quelles matérialités s'y développent ?

4.2.3.1. Matière fantomale au cœur du théâtre

L'« interzone » apparaît tout d'abord sur scène grâce à une matière fantomale que développe Claude Régy, matière qui favorise des échanges entre le visible et l'invisible, entre la vie et la mort. La matière fantomale permet également de rendre sensibles de nombreuses latences – dans le sillon des virtualités de l'écriture précédemment analysées. Comment cette matière fantomale concrétise-t-elle une « interzone » scénique ?

Trop partiellement caractérisé par l'expression de « spectacle vivant », le théâtre met en présence les vivants et les morts. Barthes rappelle en ces termes le rapport originel du théâtre et du culte des Morts :

[...] les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts : se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort : buste blanchi du théâtre totémique, homme au visage peint du théâtre chinois, maquillage à base de pâte de riz du Katha Kali indien, masque du Nô japonais².

Le jeu théâtral a donc partie liée avec l'incarnation du « rôle des Morts ». Grâce à différents types de masque, l'acteur est un vecteur privilégié entre ces mondes dont la perméabilité est

¹ Claude Régy, « Entretien avec Arnaud Rykner », Théâtre National de Toulouse, avril 2010, cité par Élise Van Haesebroeck, « *Ode maritime* de Fernando Pessoa, mise en scène par Claude Régy : Interroger la notion d'interzone », in *Synergies Algérie*, Paris, Gerflint, n°10, 2010, p. 18.

² Roland Barthes, *La Chambre Claire. Note sur la Photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 56.

soulignée. L'incarnation nécessite alors une forme de travestissement, dans la mesure où la mort est singularisée en même temps qu'elle est dépersonnalisée : elle est portée par un corps au visage masqué, dont les traits ne sont pas particuliers. Au-delà de l'acteur, c'est tout le théâtre qui constitue un espace de passage entre l'univers de la vie et celui de la mort, comme l'explique Monique Borie dans *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*. Analysant, dans le sillon de Edward Gordon Craig, comment les spectres chez Shakespeare enjoignent de repenser la scène théâtrale, la chercheuse précise en effet que « la représentation théâtrale [est] envisagée comme un espace où l'invisible trouve sa matérialisation dans le visible de la scène » :

[...] comme si toute représentation théâtrale devait être habitée par l'affrontement avec l'irreprésentable, dans cette tension entre visible et invisible, matériel et immatériel qu'elle ne résout jamais tout à fait mais qui définit son champ¹.

Toutefois, malgré l'incarnation paradoxale de l'acteur et la polarisation de l'espace théâtral par ce « champ » entre vie et mort, la mort « n'est qu'exceptionnellement traitée de manière non étiologique² » au théâtre. Qu'elle soit représentée sous l'apparence codifiée d'un fantôme ou bien qu'elle soit réduite au récit de son irruption, de ses causes et de ses conséquences, la mort est souvent convoquée au théâtre comme un objet extérieur à la vie, et même « maintenu à prudente distance de notre monde³ ». Contrairement à cette tendance prépondérante, Claude Régy fonde son théâtre sur le fait que la mort participe constamment et de façon créatrice à la vie, qu'elle se loge en son centre même. La représentation de la mort s'en trouve modifiée : on passe d'une faucheuse brutale surgissant de l'extérieur pour détruire la vie à une sculptrice qui travaille progressivement au cœur du vivant pour façonner une forme complexe – à l'instar de ce que l'apoptose⁴ atteste au niveau cellulaire. La sculpture, qui désigne tout autant un processus qu'un résultat, indique – sur le plan scientifique et plus largement – que la précarité permanente de la vie est « la véritable source

¹ Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 10.

² Vincent Rafis, *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, Dijon, Presses du réel, 2009, p. 13.

³ *Idem*.

⁴ Découverte depuis une quarantaine d'années, l'apoptose est un phénomène de mort cellulaire programmée qui permet la vie. Par cette imbrication fondamentale, c'est une toute nouvelle représentation de la vie qui émerge, comme l'explique Jean-Claude Ameisen qui a contribué à sa découverte. Dans *La Sculpture du Vivant*, ce dernier précise le processus mis au jour : toute cellule contient des exécuteurs moléculaires pouvant précipiter sa fin et des protecteurs moléculaires, qui sont eux capables, un temps, de neutraliser les exécuteurs. Deux données qui paraissent contre-intuitives en découlent : la vie résulte de la continuelle répression d'une autodestruction, elle est la négation provisoire d'un événement destructif. De plus, elle possède indéniablement une dimension collective. Sur le plan scientifique, « [c]ette vision a bouleversé en profondeur notre représentation du fonctionnement normal de nos corps, a conduit à une réinterprétation des causes de la plupart de nos maladies, et a ouvert des perspectives nouvelles pour leur traitement ». (Jean-Claude Ameisen, *La Sculpture du vivant : le suicide cellulaire ou la mort créatrice*, Paris, Seuil, 1999, p. 16).

de notre puissance et de notre complexité, permettant, à chaque instant, à nos corps de se reconstruire, de se recomposer et de s'adapter à un environnement toujours changeant¹ ». D'ailleurs, Claude Régy a rappelé les affinités et les échos entre l'apoptose et ce que son théâtre développe dans plusieurs essais² ainsi que dans différentes rencontres publiques avec Jean-Claude Ameisen, médecin et chercheur immunologiste français qui a contribué à la découverte du phénomène d'apoptose.

En ne recourant ni au fantôme ni à des explications étiologiques, le metteur en scène précise plus avant le « rapport [qu'entretient] la matérialité théâtrale au fantomal³ ». La mort est omniprésente dans son théâtre : le léger tremblé qui parcourt constamment la mise en scène empêche de savoir si l'on se trouve, dans la fiction comme dans la représentation, du côté de la vie ou de la mort. « [U]n état de vie et de mort à la fois⁴ » est offert en partage et c'est cette co-création de la vie et de la mort qui fonde l'« interzone ». La matérialité fantomale se développe dans ce milieu particulier, ce qui engage des médiations au centre desquelles les spectateurs et les acteurs se trouvent, mais aussi auxquelles ils prennent part. Quel espace de médiation la matière fantomale agence-t-elle ?

La Barque le Soir et *Intérieur* – créé en 2013⁵ – sont deux mises en scène⁶ de Claude Régy qui rendent compte de cette complexité dynamique. Tout d'abord, les textes abordent thématiquement la sculpture de la vie par la mort car ils développent des espaces-temps où vie et mort se co-crésent et se confondent. Appartenant à une trilogie de drames pour marionnettes écrite en 1894, *Intérieur* confronte le monde des vivants et des morts, en créant deux espaces qui sont d'emblée opposés, selon que les personnages savent ou non la mort d'un enfant. Attendant dans le jardin, le Vieillard et l'Étranger se demandent comment apprendre à la famille qu'ils aperçoivent à l'intérieur de leur maison qu'une de leurs filles

¹ *Ibid.*, p. 17.

² Nous renvoyons à l'émission radiophonique « Surpris par la nuit » consacrée à Claude Régy et animée par Alain Veinstein, le 13 juin 2002. Jean-Claude Ameisen y était invité. Voir aussi Claude Régy. « Les états latents du réel », in *Le Corps, le sens*. Paris, Seuil, coll. Fiction et Compagnie, 2007, ainsi que Claude Régy, *Dans le désordre*, *op. cit.*. Cette référence à l'apoptose est même présente dans son processus de création : pour *Melancholia* et *Variations sur la Mort* de Jon Fosse, respectivement présentées en 2001 et 2003, ses comédiens ont eu à lire, en guise de préparation, *La Sculpture du vivant*.

³ Monique Borie, *op. cit.*, p. 14.

⁴ Claude Régy, *Dans le désordre*, *op. cit.*, p. 25.

⁵ Soulignons que le texte du programme, distribué en salle lors des représentations au Festival d'Automne, avait pour titre : « Entre Vie et Mort », ce qui rappelle le roman de Nathalie Sarraute intitulé *Entre la vie et la mort* que Claude Régy connaît. Voir Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, 1968.

⁶ Si nous avons retenu ces deux mises en scène, c'est parce que nous y avons assisté. D'autres développent particulièrement cette matière fantomale, parmi lesquelles : *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck que Claude Régy a créé en 1997, *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse qu'il a mis en scène en 1999 et *Variations sur la mort* de Jon Fosse créé en 2003.

s'est noyée. Ils observent donc une pantomime de cette famille, qui continue de vivre dans l'ignorance de la mort d'un de ses membres, avant que le Vieillard ne se décide à entrer pour les prévenir. Ces deux espaces apparemment distincts entretiennent de nombreuses relations : un des enfants dort à l'intérieur tout au long de la pièce et semble, par un jeu de contraste et de ressemblance, symboliser la quiétude de la jeune fille morte, tandis que les personnages présents dans le jardin sont foncièrement liés à la nuit. Ce sont presque des spectres lestés par ce malheur, comme le dit le Vieillard : « J'ai peur du silence qui suit les dernières paroles qui annoncent un malheur...¹ ». Quant à *La Barque le Soir*, Claude Régy a mis en scène le chapitre 5 intitulé « Voguer parmi les miroirs » du roman éponyme de Tarjei Vesaas qui relève de « l'autobiographie » et du « poème² ». Y sont relatés les perceptions ambiguës et les états de conscience d'un homme qui vogue longuement à la surface de l'eau, entre vie et mort. Il s'agit tant d'une dérive concrète que fantasmée et métaphorique, qui rappelle *Brume de Dieu* où Mattis manque de se noyer.

Les personnages de ces deux fictions sont donc dans un entre-deux, comme l'attestent leurs paroles et l'espace-temps dans lequel ils évoluent. Ainsi, Maeterlinck superpose les états de vie et de mort, comme l'indique cette remarque que le Vieillard adresse à l'Étranger : « Vous semblez avoir froid. Votre poitrine est couverte de terre... Je ne l'avais pas remarqué sur la route à cause de l'obscurité³ ». Les deux personnes ayant trouvé la jeune fille morte sont frappées d'un froid semblable, et l'Étranger semble en partie mis en terre. Maeterlinck prête les symptômes de la mort aux personnages vivants. De plus, l'écriture oxymorique de Vesaas ainsi que sa manière de rendre floues les limites de tous ordres – sur le plan spatio-temporel comme au niveau de la focalisation de la narration – font trembler parole et représentation :

Le meilleur mot venu d'en bas et d'en haut se présente et tout est prêt pour l'action. Il ne voit pas la limite précise qu'il franchit. Ses pieds se mettent à glisser hors de leur position ferme, ils le font sans aucun signal venu d'aucune centrale. Il ne se rend pas compte que c'est lui-même qui glisse vers le bas en cet instant. Parce que cela donne tout autant l'impression de monter⁴.

L'instance narrante est mouvante : elle se situe par moments à l'extérieur de l'homme, parfois en son for intérieur, à l'instar de l'homme qui « glisse » et à qui cette chute

¹ Maurice Maeterlinck, *Intérieur*, in *Œuvres II : Théâtre, Tome 1*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, p. 507.

² Régis Boyer, « Pour présenter *La Barque le soir* de Tarjei Vesaas », in Tarjei Vesaas, *La Barque le soir*, op. cit., p. 9. Régis Boyer conclut ainsi sa réflexion générique : « l'aspect purement poétique devrait, me semble-t-il, nous retenir avant tout ».

³ Maurice Maeterlinck, *ibid.*, p. 505.

⁴ Tarjei Vesaas, *ibid.*, p. 76.

en douceur donne « l'impression de monter », une ascension tout aussi subtile que la descente.

4.2.3.2. Inclure des tiers

Dans ces deux textes, des instances tierces viennent rendre plus saisissante la sculpture de la vie par la mort. Quelles sont-elles et que produisent-elles ?

Dans *Intérieur*, c'est l'enfant qui sommeille, comme l'indique la didascalie liminaire, qui incarne cette instance tierce. Rien ne viendra troubler son repos, pas même l'annonce du drame : il concentre ainsi les paradoxes de la proximité entre vie et mort, des échanges entre ces deux états.



Photographie 16 : *Intérieur* de Maurice Maeterlinck créé par Claude Régy en juin 2013 à Shizuoka.

Crédit : Koichi Miura.

Alors que Maeterlinck l'adosse à l'épaulé de sa mère, Claude Régy l'isole en le revêtant de blanc et en le couchant au centre de la scène. Comme le montre la photographie 16, la position allongée de l'enfant et son vêtement lui permettent de fusionner avec le cadre qui l'entoure, son habit blanc réfléchissant les teintes lumineuses tout autant que le sol sur lequel il repose et le mur du fond dont il se détache. « L'enfant ne s'est pas éveillé ! », telle est la dernière réplique prononcée par l'Étranger, avant que les lumières ne viennent progressivement enserrer l'enfant, jusqu'à tout faire disparaître dans le noir. Même si le spectateur a assisté à son coucher et que l'enfant-acteur – réveillé au salut – a profondément dormi pendant le temps de la représentation, la mort de sa sœur est projetée sur son sommeil de maintes manières, au point de réfléchir sa vie, comme le soulignent les effets lumineux décrits. Par sa position intermédiaire et liminaire, l'enfant est une instance tierce qui incarne le « troisième personnage » dont Maeterlinck parle dans la préface au *Théâtre* de 1901¹.

Dans *La Barque le soir*, c'est la présence du chien mentionnée par la fiction, mais non incarnée sur le plateau qui constitue un tiers. Animal croisé par le personnage dans sa dérive et Cerbère imaginé, il fait sentir une indétermination entre vie et mort, ainsi que leurs interactions réciproques. À l'animal et à l'allusion mythologique, Claude Régy surimpose deux personnages muets qui accompagnent mystérieusement le personnage à la dérive sur ce fleuve aux allures de Styx. Par leur approche sensuelle et leur mutisme, les personnages constituent une présence paradoxale qui incarne sous des traits humains une force non-humaine qui désincarne. L'immobilité et une extrême lenteur caractérisent le jeu scénique, comme le précise Claude Régy :

[le ralenti] maintient un retard d'exécution, il crée de l'inaccompli, il entremêle immobilité et mouvement. On stagne, quoiqu'on bouge, aux abords du statisme².

Cette absence de mouvement donne paradoxalement accès à des variations infimes mais fourmillantes, ce qui est appuyé par la décomposition du spectre lumineux dans des intensités basses dans *La Barque le soir*. Porté par ces deux figures, l'homme qui vogue est l'objet d'une médiation entre des visages humains et des figures incarnant une mort familière, douce et enveloppante, comme le montre la photographie 17. Cette oscillation entre vie et mort ne se réalise donc pas seulement dans l'incarnation et la trajectoire des

¹ Sur la conception du « troisième personnage » développée par Maeterlinck, nous renvoyons au Chapitre 2 de la première partie de notre recherche. Voir Maurice Maeterlinck, préface au *Théâtre* (1901), repris dans *Œuvres I, op. cit.*, p. 499 et sq.

² Claude Régy, « Les États latents du réel », in *Le Corps, le sens*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Compagnie », 2007, p. 190.

personnages : la sculpture du vivant par la mort est aussi une affaire de matérialité, ce que souligne la présence scénique créée.



Photographie 17 : *La Barque le soir* de Tarjei Vesaas, mis en scène par Claude Régy en 2012. Crédit Photo : Pascal Victor.

Développées par la mise en scène régyenne à partir des fictions qu'il a choisies, ces instances tierces constituent des relais pour le spectateur. Elles lui permettent en effet de se projeter dans cette « interzone », parce qu'elles font sentir à quel point « [d]ans un sens immédiat et symbolique, aussi bien corporel que spirituel, nous sommes à chaque instant ceux qui séparent ce qui est relié, et ceux qui relient ce qui est séparé¹ ».

¹ Georg Simmel, « Pont et porte », in *Les Grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, Éditions de l'Herne, 2007, cité par Marion Froger, in « Socialité et médialité : inclure du tiers », « Inclure (le tiers) », *Intermédialités*, n°21, printemps 2013, [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/1020617ar> (lien vérifié le 21/08/ 2015).

Pour conclure, le poème théâtral façonne un espace de médiation. Qu'il s'agisse d'une « sphéricité » théâtrale densifiée ou d'une « interzone » développée, cet espace est toujours dynamique : les processus qui le traversent convient les spectateurs à prendre part au poème théâtral, autrement dit à prendre place parmi ces mouvements. Comment le spectateur est-il sollicité dans les poèmes théâtraux ? Qu'impliquent ces nouvelles sociomédialités ?

4.3. *Pour un spectateur poète*

Le public doit aussi être *poète*, inventer ses sensations, projeter ses propres images et faire l'exploration intérieure qui lui est demandée. Le spectateur n'est alors pas un consommateur. Il retrouve sa liberté de création¹.

Claude Régy invite ainsi les spectateurs à être créateurs, précisant que la liberté qui caractérise leur activité se situe aux antipodes d'une consommation. La scène est doublement un « espace de projection² », où le développement des matières de l'écriture favorise la projection des « propres images » et des sensations du spectateur. La projection équivaut donc en partie à une « exploration intérieure ». Dès lors, l'échelle individuelle semble primer sur la dimension collective de la réception théâtrale : les performances de Daniel Danis et ses déclarations précitées vont également dans ce sens. À propos des effets créés par l'omniprésence d'images sur scène, Frédéric Maurin précise un semblable « mouvement d'atomisation du public, de la lecture globale et collective, au profit d'une réception fortement individualisée, mais pas forcément coupée du reste de la salle³ ». Dans quelle mesure le poème théâtral provoque-t-il une « atomisation » du public ? Comment l'activité du spectateur sollicitée dans son individualité ne s'avère-t-elle pas « forcément coupée » de la collectivité que forme le public ?

Si Vsevolod Meyerhold considérait le spectateur comme quatrième créateur⁴ au tournant des XIX^e et XX^e siècles, Claude Régy s'inscrit dans le sillon de cette conception par « sa volonté de présenter le texte à la réception du spectateur sans qu'une lecture construite soit imposée par la mise en scène⁵ ». L'absence d'une construction préétablie par la mise en scène ouvre la réception du spectateur à bien des possibles : cette émancipation était déjà pointée par Bernard Dort. En montrant les incidences sur la représentation provoquée par l'importance grandissante du metteur en scène au XX^e siècle, le chercheur

¹ Claude Régy, Programme de son spectacle *Melancholia Théâtre*, crée en 2001 au Théâtre de la Colline, p. 2. Nous soulignons.

² Bruno Tackels, *ibid.*, p. 47.

³ Frédéric Maurin cité par Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXI^e : commencements*, *op. cit.*, p. 160. Voir Frédéric Maurin, « Usage et usure de l'image », in Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Écrans sur la scène : Tentations et résistances de la scène face aux images*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Th XX », 1998, p. 71-105.

⁴ Le spectateur était le quatrième créateur après l'auteur, le metteur en scène et l'acteur. Contrairement au naturalisme qui montrait tout, l'imagination du spectateur devait selon Meyerhold « achever de façon créatrice le dessin des allusions données sur scène ». (Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, tome 1, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Th XX », 1973, p. 145.)

⁵ Christian Biet et Christophe Triau, *op. cit.*, p. 827.

soulignait « le renoncement à une unité prescrite *a priori* et la reconnaissance du fait théâtral en tant que polyphonie signifiante, ouverte sur le spectateur¹ ».

Dans le poème théâtral, cette ouverture invite le spectateur à créer, et même à devenir poète. Qu'ajoute le sème de poète à cette figure de créateur que nous avons déjà mentionnée ? La réponse apportée par Orphée dans le film éponyme de Cocteau est à cet égard essentielle. À la question : « Qu'appellez-vous poète ? », Orphée répond : « Écrire sans être écrivain² ». Autrement dit, le spectateur est poète à condition qu'il réalise l'acte d'écrire, qu'il participe à ce geste de création, qu'il contribue à ce mouvement, sans pour autant figer cette action, ni même l'institutionnaliser. Pour Claude Régy, le spectateur peut « écrire » s'il demeure dans une réception que l'on pourrait qualifier d'inchoative :

Ce qui compte c'est l'acte de création, le moment où rien n'existe. Et voilà que quelque chose se produit. Quelque chose – on ne sait exactement quoi – se met à vivre, nous concerne et se développe. C'est cette fragilité, c'est ce moment-là qui doit être capté dans l'écriture par le public en même temps que par les acteurs. Cette fragilité-là, il faut la maintenir autant que dure la représentation. [...] Ne pas s'installer dans l'exécution d'une forme arrêtée. Mais ensemble, acteurs et public, réinventer toujours, à tout moment, l'instant où la chose se crée³.

En veillant à ne fixer ni l'interprétation ni la réception dans une « forme arrêtée », c'est une dynamique résolument ouverte qui est offerte en partage, « qui engage un regard et une écoute beaucoup moins linéaires que réticulaires⁴ ».

Autrement dit, c'est un dispositif qui est mis en commun. Bernard Vouilloux le rappelle ainsi :

Si la notion de dispositif a une nécessité, c'est non seulement de marquer les continuités et les ruptures entre ce que *font* les œuvres et leur contexte historique d'émergence, mais aussi de *défaire* une certaine idée de l'œuvre⁵.

¹ Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1988, p. 178.

² Jean Cocteau, *Orphée*, 1950.

³ Claude Régy, *Dans le désordre*, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2011, p. 69-70.

⁴ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Théâtre du XXIe : Commencements*, *op. cit.*, p. 157. Nous ne gardons pas le terme d'« hyper-spectateur » par lequel Julie Sermon désigne les perceptions plus réticulaires que linéaires du spectateur. Même si nous partageons avec son analyse l'idée que la scène est une interface, la proposition théorique formulée à l'endroit du spectateur se fonde sur le modèle de l'hypertexte. Or, le poème théâtral est un dispositif : le spectateur est poète en ce que son expérience n'est pas agencée exclusivement par un modèle textuel.

⁵ Bernard Vouilloux, « Du dispositif », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif*, *op. cit.*, p. 31. C'est l'auteur qui souligne. Quant à Philippe Ortel, il le souligne ainsi : « L'œuvre n'est pas seulement "ouverte" par la pluralité des signifiés qu'elle véhicule ; elle l'est aussi, plus concrètement par les potentialités issues des dispositifs qui structurent son univers fictionnel. Pour l'artiste comme pour le lecteur, la création commence quand on sent la *variable* derrière la *donnée*, autrement dit la possibilité d'un autre monde derrière celui que l'œuvre actualise finalement. » (Philippe Ortel, « Avant-propos », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif*, *op. cit.*, p. 7.).

« Défaire une certaine idée de l'œuvre » revient dans le cas du poème théâtral à souligner à quel point le spectateur participe plus à l'œuvre qu'il ne « consomme » cette dernière, pour reprendre le terme de Claude Régy. Cette participation transforme le spectateur en poète : le dispositif théâtral fait circuler la poésie en limitant sa fixation en « une forme arrêtée¹ » ainsi qu'en empêchant qu'elle soit définie par une autorité déterminée. Elle n'est pas seulement créée par l'auteur ou par le metteur en scène, elle relève d'une circulation co-créatrice et se trouve partagée entre ces différentes instances et le spectateur. Aussi, une telle circulation a des implications politiques² en ce qu'elle postule que « le partage du sensible³ » est une donnée tant esthétique que politique, une donnée qui n'est pas définitivement fixée.

Pour mieux cerner ce spectateur poète, tout en rendant compte des dynamiques intermédiaires qui traversent le poème théâtral, nous mobilisons deux modèles complémentaires, qui proviennent de champs disciplinaires différents et ne travaillent pas sur des niveaux et des temporalités semblables.

D'une part, le spectateur poète relève du « sujet de l'art » ou « sujet du poème⁴ » élaboré par Meschonnic. Le « sujet du poème » est un rapport qui se réinvente à chaque énonciation, se construisant par la signifiante, ce processus de construction du sens et qui agit au-delà et en-deçà de cette strate sémantique :

C'est l'activité même de subjectivisation d'un discours, d'une pratique. Quand cette pratique est maximale, intégralement subjectivée. Ainsi le sujet du poème se diversifie infiniment⁵.

Ce sujet serait la possibilité d'embrasser toute la multiplicité proposée dans l'écriture et sur le plateau : il se créerait dans la performance et serait une instance démultipliée « infiniment ». Gérard Dessons précise d'ailleurs que la ré-énonciation est déterminante pour spécifier quel est le sujet participant à l'événement théâtral :

Pour penser un sujet du théâtre, la dimension collective ne suffit pas. Rien alors ne le distinguerait d'un sujet du spectacle. Il faut encore que cette collectivité soit définie comme une entité transpersonnelle, ce qui n'est possible – si l'on exclut une métaphysique de la communion des âmes – que par l'activité de ré-énonciation impliquée par le langage⁶.

¹ Claude Régy, *idem*.

² La dimension politique du poème théâtral n'a pas une charge critique aussi explicite que dans les œuvres de Claude Gavreau et Valère Novarina que nous avons analysées dans le Chapitre 2 de la première partie de cette recherche.

³ Voir Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.* .

⁴ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, *op. cit.* , p. 36.

⁵ *Idem*.

⁶ Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, *op. cit.* , p. 57.

C'est donc la ré-énonciation du poème avec toutes les libertés qu'elle comporte qui permet de définir le « sujet du théâtre », et de préciser que la collectivité théâtrale est une entité transpersonnelle. L'activité de ré-énonciation rassemble un groupe de sujets, en faisant circuler une parole qu'il est nécessaire de créer pour partie, d'énoncer à nouveau.

D'autre part, le spectateur poète précise une nouvelle sociomédialité créée par les relations intermédiales qui fondent le poème théâtral. La sociomédialité désigne, rappelons-le, l'étude dynamique – et donc foncièrement changeante – des socialités engagées par les médias. Comment le spectateur devient-il poète ? Qu'implique cette activité que le poème théâtral propose au spectateur ?

4.3.1. Sonder le réel

Tout d'abord, le spectateur est convié par le poème théâtral à explorer le réel, c'est-à-dire à en faire l'expérience, si médiante et partielle soit-elle. C'est en effet parce que le réel est occulté, parce qu'y accéder nécessite un ensemble de médiations que de nombreux « metteurs en scène [travaillent] à provoquer, par le théâtre, l'accès au réel¹ ». Maryvonne Saison souligne en ces termes comment la mise en scène s'intéresse particulièrement au réel au tournant des XX^e et XXI^e siècles :

Quelles que soient les esthétiques², l'enjeu d'une recherche artistique est précisément, avant toute considération particulière, de définir la modalité de sa référence à la contemporanéité et de caractériser le réel qu'elle se donnera pour tâche (même impossible) de représenter³.

Quels rapports le poème théâtral tisse-t-il avec le réel ? Comment convie-t-il le spectateur à sonder ce dernier ? Dans quelle mesure cette invitation offre-t-elle au spectateur une activité créatrice, voire poétique ?

Dans *Remediation : Understanding New Media*, Jay David Bolter et Richard Grusin indiquent, rappelons-le, que la remédiation d'un média par un autre média vise à atteindre le réel directement, ce qui garantit l'authenticité de l'expérience de l'utilisateur⁴ :

We offer this simple definition : a medium is that which remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them *in the name of the real*⁵.

Si le poème théâtral peut être en partie considéré comme une remédiation de la poésie par le théâtre, les modalités de référence au réel que le poème théâtral propose sont d'un tout autre ordre que la relation authentique esquissée par les théoriciens de la remédiation, qui étudient principalement les « nouveaux » médias et ne font pas référence au théâtre ni à la poésie. En effet, le poème théâtral s'attache à montrer et à faire sentir en quoi le réel et son accès sont cachés, pour ne pas dire dérobés. Il suggère qu'une expérience prétendument directe du réel

¹ Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, op. cit., p. 13.

² Ce souci du réel est notamment au fondement de diverses formes de théâtre documentaire et d'esthétiques réalistes. Les poèmes théâtraux ne relèvent pas de ces dernières, mais bien des pratiques de la représentation qu'étudie Maryvonne Saison dans *Les Théâtres du réel* où de nombreuses analyses sont consacrées aux mises en scène de Claude Régy.

³ *Idem*.

⁴ Nous renvoyons à l'explication que nous avons fournie dans le Chapitre 2 de la première partie de cette recherche sur l'expérience que la remédiation propose à l'utilisateur.

⁵ Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, op. cit., p. 65. Nous soulignons. « Nous proposons cette définition : un médium, c'est ce qui remédie, ce qui approprie les techniques, les formes et la portée sociale d'autres médias et tente de rivaliser avec eux ou de les refaçonner au nom du réel. » (Nous traduisons).

est inauthentique. Comme l'explique Claude Régy : « La scène doit être un endroit où "tout est à vif" et en même temps, on a l'impression qu'on "saisit tout derrière un voile"¹ ». La métaphore du voile souligne bien le caractère médiat qui existe entre le réel et la présentation que la scène théâtrale est en mesure d'en offrir.

D'ailleurs, le réel est la quatrième composante du dispositif théâtral. Cet élément constitutif englobe le dispositif et fait même pression sur ce dernier, comme le précise Philippe Ortel :

La forme du dispositif se double d'une force qui la justifie et la menace simultanément, et c'est généralement en faisant sentir cette menace que la littérature rend le dispositif visible. Au conflit interne de ses composantes, toujours possible et volontiers exploité par les écrivains, s'ajoute la pression qu'exerce le milieu dans lequel il s'inscrit. [...] Ce nouveau type de contiguïté ajoute aux trois composantes examinées jusqu'ici une quatrième, le réel, qui les double chacune comme leur ombre².

C'est la contrainte exercée par le réel sur la littérature – et sur l'art en général – qui rend le dispositif manifeste, qui le fait ressortir, comme l'atteste la métaphore de l'« ombre » du réel qui vient doubler tous les niveaux du dispositif.

Comment le réel travaille-t-il le dispositif qu'est le poème théâtral ? Dans quelle mesure ce dernier invite-t-il le spectateur à sonder le réel de façon créatrice ?

4.3.1.1. Entre science et onirisme

Le poème théâtral propose plusieurs biais pour que le spectateur approche le réel, parmi lesquels la science et l'onirisme. Si différents soient-ils, les détours offerts par la science et par l'onirisme indiquent un cheminement possible pour entrapercevoir le réel, cheminement qui postule l'inclusion du spectateur dans ce même réel. Maryvonne Saison précise ainsi ce qui advient du réel au théâtre :

¹ Claude Régy, cité par Arnaud Rykner, « L'Inconnu dans la chambre noire, Claude Régy et les dispositifs », in Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, op. cit. , p. 52.

² Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », op. cit. , p. 52. Voir aussi les travaux de Clément Rosset sur le réel et ses enjeux, notamment : Clément Rosset, *Le Réel et son double : traité sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1993 ; *Le Réel : traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 2004 ; *L'École du réel*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

[ce] qui fait effraction dans l'univers théâtral, ce n'est pas le « réel », mais bien encore une présentation qui en est faite. [...] Cette présentation ne se veut ni connaissance ni savoir¹ de ce qu'elle représente².

La « présentation » du réel qui « fait effraction³ » suscite un mouvement qui « provoqu[e] comme une série de ricochets (on a parlé aussi d'échos) à l'infini, qui réitér[e] l'expérience de l'altérité du réel⁴ ». Ce mouvement favorise la rencontre du spectateur avec l'altérité irréductible du réel : « il y a confrontation à une altérité reconnue en tant que telle et qui nous traverse de part en part dont nous sommes. Ce réel-là ne dépend d'aucun sujet⁵ ». Cette indépendance vis-à-vis du sujet renvoie au fait que le réel – qui appartient à la terminologie lacanienne – est absolument autre. Comme le souligne Marie-Thérèse Mathet, « [u]ne telle altérité constitue une violence⁶ ». Comment les présentations du réel font-elles effraction dans le poème théâtral ? Comment ces effractions peuvent-elles être saisies ?

Tout d'abord, certaines sciences expérimentales offrent des façons de préciser la relation que le poème théâtral trame entre le réel et le spectateur. C'est notamment pourquoi Claude Régy fait référence dans divers entretiens et dans plusieurs ouvrages à l'apoptose découverte par Jean-Claude Ameisen, aux travaux de l'astrophysicien Michel Cassé ou encore aux théories de la physique quantique. De telles découvertes confirment en quelque sorte ses intuitions esthétiques, lorsqu'il décrit son art théâtral en ces termes : « Je ne veux faire du théâtre qu'avec de l'inconcevable inexprimable. De façon presque scientifique⁷ ». Quant à Daniel Danis, il a par exemple dialogué dans le processus de création de sa performance *Traces*⁸ avec de nombreux chercheurs du Commissariat à l'Énergie Atomique (CEA) de Grenoble dans le cadre d'une résidence avec *l'Atelier Arts / Sciences*. Qu'elles soient inspirantes ou bien qu'elles relèvent d'échos plus ou moins fortuits entre explorations scéniques et recherches scientifiques, ces analogies confirment en tout cas que le réel sur

¹ À propos du poème, Meschonnic développe une idée semblable mentionnée précédemment. Entre le savoir et le sujet, le poème établit une relation particulière : « [d]ans l'ignorance du futur, le savoir partiel du passé, le poème est un savoir du futur dans la mesure où il inscrit les déterminations d'un sujet ». (Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit. , p. 87).

² Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, op. cit. , p. 54.

³ Voir *Ibid.*, p. 33 : « [la représentation] ne va plus de soi ; tout se passe comme si la conscience même des réalités vécues devenait impossible et comme si la référence à ces réalités, inopérante, devait laisser place à une "effraction", pour permettre l'irruption de la réalité comme telle sur la scène artistique ».

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁶ Marie-Thérèse Mathet, « Retour sur le réel », [En ligne], http://utpictura18.univ-montp3.fr/Dispositifs/Retour_Reel.php, (lien vérifié le 13/ 08/ 2014). Voir aussi sur cette violence Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.

⁷ Claude Régy, « Les États latents du réel », art. cit. , p. 178.

⁸ *Traces* de Daniel Danis a été présenté en octobre 2013 dans le cadre du salon « Experimenta » à Grenoble.

lequel ouvre le poème théâtral dépasse largement des représentations convenues et circonscrites : il contribue à faire « sentir *au-delà* des limites de la sensibilité commune¹ ».

Ainsi, dans les mises en scène de Claude Régy, l'inertie travaillée permet de ne pas donner l'imitation d'une réalité entendue dans un sens restreint : scénographie, créations sonore et lumineuse accentuent toujours cette tendance, en composant un cadre qui se démarque de toute illustration mimétique, au point d'aller jusqu'à détruire « l'idée même de représentation² ». Le metteur en scène brouille les seuils de perception, de compréhension et même de conscience, redoublant ce qui est à l'œuvre dans bon nombre des textes qu'il a choisis pour la scène. Dans le poème théâtral régyen, les « états latents du réel³ » apparaissent, ou plus exactement ils deviennent sensibles, la mise en scène faisant sentir ce qui est là sans forcément se manifester, allant jusqu'à aviver « l'inextinguible réel incréé⁴ » pour reprendre la formule de René Char. En effet, selon Claude Régy, « la représentation de ce qu'on croit la réalité objective – l'imitation du prétendu réel – [est] un triste appauvrissement face à la prolifération secrète et invisible de ce qui nous entoure et de ce qui est en nous⁵ ». À la réalité qu'il considère comme réductrice, il oppose un réel aussi foisonnant et englobant qu'il se dérobe à notre connaissance. Le metteur en scène conduit non seulement le théâtre « au bord de cette déchirure de la représentation où le doute s'inscrit dans le voir⁶ », mais plus encore il travaille à faire surgir de cette faille des pans de réel inconnus, inexprimables mais qui sont sensibles par tous.

Dans ce cas, le théâtre « ne se donne pour objet ni la représentation d'une réalité, ni celle d'un imaginaire, mais comme l'avènement de l'imaginable⁷ ». Par tous les possibles convoqués, Claude Régy crée bien sur scène « un imaginable dans lequel l'imaginaire n'est pas défini par son autonomie par rapport à la réalité, mais bien au contraire par ce lien essentiel au réel qui entraîne une remise en cause et une réévaluation des réalités convenues⁸ ». Dès lors, l'avènement de l'imaginable réfute l'idée selon laquelle « l'art se réfugierait dans un "imaginaire" radicalement coupé de tout "imaginable"⁹ ».

¹ Maryvonne Saison, « Les "Ateliers Contemporains", Claude Régy et les Figures du Temps », in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 111.

² Claude Régy, *Dans le désordre*, op. cit., p. 184.

³ *Idem*.

⁴ René Char, « Partage formel », in *Fureur et mystère* (1962), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 65.

⁵ Claude Régy, « Les États latents du réel », art. cit., p. 165.

⁶ Monique Borie, *ibid.*, p. 291.

⁷ Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, op. cit., p. 88.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 24-25.

Cette sollicitation d'un imaginaire lié à l'imaginable, ainsi que le déploiement d'un réel riche de latences éclairent par exemple le recours de Claude Régy à la physique quantique. Dans un entretien sur la création de *4.48 Psychose*, il explique à Gwénola David son intérêt pour les théories quantiques :

[...] ces physiciens supposent que les particules virtuelles possèdent une réalité, parce qu'ils parviennent à en déceler les traces. Mais ils n'ont aucune preuve formelle de leur existence. Ils parlent de « présomption d'existence ». Cela signifie donc, à l'inverse, qu'on ne peut pas conclure à l'inexistence de cette réalité parce que dans l'état actuel des méthodes d'observation, nous ne pouvons pas la voir. Cette conception ouvre de formidables champs d'investigations théâtrales. La physique quantique renverse complètement le matérialisme scientifique classique. Toutes les certitudes s'écroulent. La science moderne devient imprécise¹.

Claude Régy souligne ce qui retient son attention, ce qui nourrit ses recherches théâtrales : il n'existe que des vestiges de ce qui existe et, réciproquement, il y a toute une part de réalité qui échappe à la connaissance en l'état actuel des moyens d'observation. Cette explication et, plus largement, ses références scientifiques inscrivent sa quête au croisement de deux approches que tout semble opposer. Sa recherche se situe ainsi entre un matérialisme scientifique, « celui propre au travail phénoménologique sur la perception, mais aussi celui de la physique quantique² » et un onirisme, voire un spiritualisme. Sa description de la « matière mentale » qui traverse les spectateurs est tout à fait révélatrice de ce croisement :

Cette matière mentale qui est retrouvée et réveillée, qui n'a pas de forme, qui est fluide, qui s'en va dans l'éther, qui est dans l'espace, est la seule matière du spectacle. Ce n'est pas ce qu'on voit et ce qu'on entend, la matière du spectacle ! C'est une matière mentale, qui circule dans l'imaginaire des spectateurs, dans leur instinct, dans leur vie intérieure³.

Eu égard à ce croisement paradoxal, Claude Régy inscrit par son théâtre l'imaginaire « dans le réel et lui restitue une matérialité invisible mais perceptible⁴ », contrairement à toute une tradition qui réduit l'imaginaire à de l'irréel – tradition dont Maurice Blanchot est par exemple un des représentants.

L'onirisme⁵ constitue une autre modalité développée dans le poème théâtral qui permet de faire éprouver au spectateur la complexité du réel. Marie-Christine Lesage

¹ Gwénola David, « Entretien avec Claude Régy à propos de *4.48 Psychose* de Sarah Kane », [En ligne] <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/448-Psychose-1334/ensavoirplus/idcontent/8611> (lien vérifié le 3/09/2014).

² Christian Biet et Christophe Triau, *op. cit.*, p. 826.

³ Claude Régy, in *Claude Régy, entretien avec Bruno Tackels, ibid.*, p. 42.

⁴ Maryvonne Saison, « Les "Ateliers Contemporains", Claude Régy et les Figures du Temps », art. cit., p. 118.

⁵ Qu'il soit considéré comme une action, une fabrique d'images, un moyen de connaissance ou bien un levier pour accéder au réel, le rêve est un dénominateur commun à de nombreuses explorations entre théâtre et poésie.

précise, rappelons-le, que l'écriture scénique réalisée par Daniel Danis est « marquée par le corps et le rêve, deux sources d'où jaillit une langue imagée qui réinvente le réel en le racontant à partir de la sensation pure¹ ». L'onirisme offre ainsi un passage riche de possibles entre le corps, la sensation et la langue. Dans le processus de création de Daniel Danis, le rêve est tout à fait déterminant, comme il l'indique :

La poésie dans mon écriture dramatique n'est pas forcément construite en fonction de la phrase ou des mots. Elle est induite par mon expérience intérieure, par des rêves que j'ai faits. Ils sont surtout liés à l'accumulation du temps, de l'espace et de la matière, du mouvement de la matière dans l'espace, d'images virtuelles que j'ai dans l'esprit. J'essaie de chercher pourquoi une image est venue à moi, comment elle est venue et je tente de saisir comment la travailler. Après, ce sont les mots qui prennent le relais de l'image².

Ce sont les rêves ainsi que les images qu'ils forment et laissent qui servent d'impulsion à l'écriture, dans la mesure où les mots « prennent le relais de l'image » – cette traversée dynamique rappelant à certains égards l'activité du chaman³. Si cette sensibilité à l'image peut être rattachée à l'attrait pour les arts visuels dont l'auteur et « écrivain scénique » fait montre, le passage des images aux mots souligne surtout comment le rêve offre à la création théâtrale une logique associative différente des causalités rationnelles qui adviennent dans la réalité. Ce passage vaut non seulement pour la création, mais aussi pour les spectateurs.

Ce glissement des images aux mots vise en effet à ouvrir les perceptions du public, comme l'indique la proposition formulée par Daniel Danis dans la didascalie liminaire de *Ayiti tè fragil ou L'Île saline* – que la mise en scène est bien sûr libre de développer – :

Le mot « images » dans les didascalies fait référence à l'atmosphère, à de possibles projections (vidéo, photo, ombres, etc.) ou suggère des lieux et personnages, pouvant aller de la lumière à la sculpture. Tout est ouvert, pourvu que les mots aériens et liquides trouvent leur ancrage dans un certain réel⁴.

Comme nous l'avons précisé dans le Chapitre 2 de notre première partie, Artaud et Cocteau y recourent, tandis que Maeterlinck a écrit un conte intitulé *Onirologie* publié en 1889, ainsi qu'une *Introduction à la psychologie des songes* parue en 1892. Voir Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits, 1886-1896*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor, Coll. « Archives du futur », 1985, p. 88-91. Soulignons que ce texte est paru huit ans avant *L'Interprétation des rêves* de Freud.

¹ Marie-Christine Lesage, art. cit. , p. 103.

² Daniel Danis, « Des "transactions transitoires" entre théâtre et poésie, entre écriture et scène », in Brigitte Denker-Bercoff et al. (dir.), *Poésie en scène, op. cit.* , p. 216-217.

³ La figure du chaman revient dans les entretiens accordés par Daniel Danis, tandis que Claude Régy perçoit Jean-Quentin Châtelain, le comédien d'*Ode maritime* comme un « acteur-chaman ». (Voir Élise Van Haesebroeck, « *Ode maritime* de Fernando Pessoa, mise en scène par Claude Régy : Interroger la notion d'interzone », art. cit. , p. 22).

⁴ Daniel Danis, *Ayiti tè fragil ou L'Île saline*, in *La Trilogie des flous, op. cit.* , p. 109. À ce jour, la pièce n'a pas été créée, mais elle a été créée sous forme radiophonique par Juliette Heymann en juillet 2011 sur France Culture, dans l'émission *Fictions/ Perspectives contemporaines*.

L'ouverture entre les images et les mots est alors riche de dynamiques intermédiales, puisque le terme « images » se décline sous différentes formes : de « l'atmosphère » à « la sculpture », sans oublier des « projections » en deux dimensions. Quant aux mots, ils sont alors chargés d'autres matérialités que leurs dimensions graphiques et sonores : « aériens et liquides », ils sont reliés à « un certain réel ». L'adjectif « certain » désigne que cet intervalle entre mots et images fait toucher un réel spécifique bien qu'indéterminé.

Quant à Claude Régy, l'onirisme lui permet de susciter intensément l'imaginaire du spectateur et de lui faire créer son propre rapport au réel. Si « [l]e langage "cursif" étouffe toute possibilité de rêve ou d'association¹ », la lenteur et les seuils perceptifs flous qu'il crée favorisent au contraire tous types d'association et de projection onirique. Il le précise ainsi :

Plus on développe quelque chose qui ne se voit pas, ou se voit à peine, plus l'imagination peut développer des visions mais ce sont des visions imaginaires. Non des visions représentées².

Ces « visions imaginaires » se déroulent sur la scène mentale de chaque spectateur, donc d'une façon singulière et idiosyncrasique en même temps que dans une dynamique collective. Soulignons que ces visions ne sont pas seulement suscitées sur le plan visuel. Dans la mise en scène d'*Intérieur* de 2013, le sur-titrage français des paroles prononcées en japonais confère un mystère tout à fait propice à développer « des visions imaginaires ». En effet, la vitesse d'affichage des mots traduits est lente et progressive, tandis que la traduction est partielle : ces deux choix permettent d'accroître la participation imaginaire du spectateur. Des répliques entières en japonais sont entendues, sans que leur sens ne soit explicité. Aussi, pour ceux qui ne comprennent pas le japonais, ces sons agissent sur l'imaginaire en tant qu'ils sont dépourvus de signification propre. De manière générale, la dimension psychologique et certains détails concrets n'ont pas été retenus dans la traduction française projetée, ce qui limite la dimension « représentée » fournie par l'écriture dramatique et favorise donc le développement de « visions imaginaires ». Ainsi, science et onirisme permettent d'inclure le spectateur dans un réel intense, abyssal et inconnu. Comment cette inclusion fait-elle jouer les niveaux pragmatique et symbolique du dispositif théâtral ?

¹ Maryvonne Saison, *op. cit.*, p. 68.

² Claude Régy, *Dans le désordre*, *op. cit.*, p. 184.

4.3.1.2. *Un théâtre « apolitiquement politique »*

« Le théâtre ne peut être politique que s'il n'est pas directement politique¹ » : telle est la thèse soutenue par Élise Van Haesebroeck, thèse qui précise notamment la « politicité² » indirecte, pour ne pas dire médiante du théâtre de Claude Régy. Cette dimension indirecte est liée à plusieurs éléments. Tout d'abord, elle tient à la liberté de composition et d'imagination que le dispositif offre au spectateur en le « laiss[ant] circuler à l'intérieur de sens toujours en émergence, sans lui imposer ces derniers, mais également sans l'en priver³ ». Ce processus où le sens émerge, où il se dispose, où il se propose sans s'imposer, offre en fait « de nouvelles modalités du réel qui ne sont ni des valeurs prédéfinies, mais impossibles à actualiser, ni des formes vides, ni des formes-sens définitivement bloquées⁴ ».

Or, la dimension politique du poétique réside précisément dans ces « nouvelles modalités du réel », comme le souligne Jean-Marie Gleize :

Le « poétique » [...] ne désigne aucun contenu résumable, ne désigne pas non plus l'horizon utopique ou le système de valeurs qui sous-tend, soutient ou oriente les luttes politiques en cours ou le projet politique en général, mais ce qui, du réel, suscite l'écriture, insiste dans l'écriture, résiste dans l'écriture ; interrogé et travaillé comme tel, comme ce à quoi, ici-maintenant, à tel moment de notre histoire individuelle et collective, on se heurte⁵.

C'est bien cette « insist[anc]e » du réel, ces formes de « résistance » dans diverses pratiques du théâtre contemporain que Maryvonne Saison analyse dans *Les Théâtres du Réel*. La chercheuse y souligne à quel point la volonté d'amener le spectateur à « affronter "le réel" » constitue « une modalité politique essentielle du théâtre qui n'est pas concerné par la thématization du politique⁶ ». L'appréhension du réel est politique : dans « une société qui a le plus souvent cessé de se voir représentable⁷ », ces approches du réel proposent en effet de dépasser un tel constat et deviennent une façon de penser la représentabilité.

¹ Élise Van Haesebroeck, *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain*. Claude Régy, le Groupe Merci et le Théâtre du Radeau : un théâtre apolitiquement politique, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Univers théâtral », 2011, p. 573.

² Muriel Plana, *Théâtre et politique II : Pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Orizons, coll. « Comparaisons », 2014, p. 13.

³ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », art. cit. , p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 100-101.

⁵ Jean-Marie Gleize, « Opacité critique », in Jean-Christophe Bailly & Jean-Marie Gleize & Christophe Hanna & Hugues Jallon & Manuel Joseph & Jacques-Henri Michot & Yves Pagès & Véronique Pittolo & Nathalie Quintane, « *Toi aussi, tu as des armes* » : *Poésie & Politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2011, p. 38. De diverses manières, le réel est au cœur de nombreuses démarches poétiques, comme le souligne par exemple la multiplication des « documents poétiques » : voir par exemple Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, Marseille, Al Dante, coll. « Questions théoriques / Forbidden beach », 2007.

⁶ Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, *op. cit.* , p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

Le souci du réel souligne donc une prise de conscience qui pousse à saisir ce qui constitue « la réalité » de façon biaisée. De plus, il traduit la conscience d'une altérité en action, comme le souligne Maryvonne Saison :

Ce qui est primordial, c'est l'opération par laquelle l'altérité est produite et elle ne coïncide pas avec un dépaysement factuel topique dont on feindrait de croire à l'effet immédiat¹.

En incluant le spectateur dans un dispositif qui favorise la présentation de pans de réel, le poème théâtral est politique parce que « l'altérité [y] est posée dans sa radicalité la plus irréductible et parce que, nous "comprenant", elle fait apparaître une dimension d'altérité en nous² ». Ainsi, la « représentabilité de l'altérité³ » est aussi interrogée par ce mouvement.

Dans cette approche médiate de la « politicit⁴ » du théâtre, la mémoire et toutes les variations qui la composent, voire la caractérisent, constituent une façon exemplaire de toucher l'altérité et de solliciter la représentativité comme acte. En effet, le poème théâtral favorise un décalage dans les temporalités qu'il convoque et celles qu'il fait surgir. En précisant ce que la perception de moments poétiques crée pour la réception théâtrale, Anne Ubersfeld mentionne ainsi la participation importante de la mémoire :

[...] la perception poétique a pour caractéristique, comme toute perception artistique (peinture ou musique), de prendre en compte une grande quantité d'éléments dont ni le langage ni la conscience ne sauraient se rendre maîtres, et qui n'en fonctionnent pas moins. [...] Ce qui fonctionne au théâtre, ce n'est pas seulement ce qu'on peut appeler des perceptions subliminales [...] mais c'est la mémoire. La mémoire qui est reprise et récurrence d'éléments antérieurs, mais aussi souvenir (par effet de rime et d'écho) d'éléments phoniques ; de là des effets de reconnaissance, mais surtout un singulier processus de métaphorisation, analogue à celui du leitmotiv musical, le retour du même élément rapprochant deux moments dont la charge thématique et affective diffère⁵.

La mise en scène d'*Intérieur* par Claude Régy offre ce « singulier processus de métaphorisation » : Marthe, une des petites filles du Vieillard, pénètre dans le jardin et raconte comment elle a trouvé la jeune fille morte dans l'eau : « J'ai eu bien de la peine ; ses cheveux ne voulaient pas m'obéir⁶ ». Alors que les gestes des comédiens sont très rares, la comédienne introduit à ce moment-là une rupture rythmique : elle termine sa réplique en

¹ Maryvonne Saison, *ibid.*, p. 57.

² *Ibid.*, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ Muriel Plana, *idem*.

⁵ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, op. cit. , p. 119.

⁶ Maurice Maeterlinck, *Intérieur*, in *Œuvres II. Théâtre, Tome 1*, op. cit. , p. 514.

glissant chacune de ses mains dans sa chevelure et en relevant ses cheveux, pour figurer la désobéissance dont elle vient de parler, ce que montre la photographie 18.



Photographie 18 : *Intérieur* de Maurice Maeterlinck créé par Claude Régy en juin 2013 à Shizuoka.

Crédit : Koichi Miura.

Ce geste, si illustratif puisse-t-il paraître, se colore d'autres images parce que sa rareté le rend hyper-signifiant : il appelle alors le développement de « visions imaginaires¹ ». Et à la représentation de la jeune fille morte, de la vierge noyée – dont Ophélie est l'image topique – se superpose Méduse, dont le visage est encadré par une chevelure qui ne flotte pas dans une eau douce, mais grouille de serpents et de scorpions. À l'instar du leitmotiv musical évoqué par Anne Ubersfeld, ce même élément rapproche alors « deux moments dont la charge thématique et affective diffère² » grandement. Le visage de Marthe ouvre d'ailleurs toute une palette de possibilités entre la figure de la jeune fille morte et celle de Gorgone, dont les yeux peuvent pétrifier tout être mortel qui la regarde. En convoquant la mythologie,

¹ Claude Régy, *Dans le désordre*, op. cit., p. 184.

² Anne Ubersfeld, *idem*.

le metteur en scène diffracte donc la figuration et sollicite la mémoire de chacun, d'autant plus que pour les spectateurs de Claude Régy, ce jeu fait aussi écho à un souvenir de *La Mort de Tintagiles* de Maeterlinck créé en 1997, alors que les servantes évoquaient le fait que Tintagiles dormait entre ses sœurs, ses mains et ses dents pris dans leurs cheveux, pour ne pas qu'on l'arrache à elles. Bien que l'œuvre originelle ne soit pas la même pour tous les spectateurs, la reprise de ce geste par Claude Régy s'apparente à une forme de citation, mythologique ou bien renvoyant à ses propres créations scéniques.

Comme le précise Tiphaine Samoyault, « citer un texte antérieur, y faire allusion d'une manière ou d'une autre peut apparaître comme une autre forme de lien avec le réel¹ ». Cette sollicitation de la mémoire du spectateur, si différée² puisse-t-elle être, lui permet donc d'être poète en ce qu'il crée une partie des visions suscitées par la mise en scène et en ce qu'il éprouve la représentabilité comme acte. Dans le poème théâtral, le processus qui « amèn[e] chacun à renouveler lui-même, de façon autonome, sa propre sensation du monde³ » est politique⁴. Ce mouvement précise la relation fondamentale entre l'œuvre artistique et le monde, comme le souligne Maryvonne Saison :

L'œuvre d'art (et tout particulièrement l'œuvre scénique) n'est ni pure, ni autonome : elle naît insérée dans une réalité, elle est constamment en prise directe sur l'histoire de l'individu et du monde et se présente toujours comme une « modalité de compréhension » de soi et du monde, ou plus encore une modalité d'interrogation sur la construction possible de soi et du monde ; la représentation ouvre une aire des possibles, un imaginable dans lequel l'imaginaire n'est pas défini par son autonomie par rapport à la réalité, mais bien au contraire par ce lien essentiel au réel qui entraîne une remise en cause et une réévaluation des réalités convenues⁵.

Reste à analyser cette « modalité d'interrogation sur la construction possible de soi et du monde » que permet le poème théâtral.

¹ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 116.

² J'ai fait l'expérience d'une mémoire créatrice de façon différée après avoir assisté à *La Barque le soir*. Dans mon souvenir, l'un des deux personnages venant entourer l'homme qui vogue lui parlait, tandis que le second gardait le silence. Or, cet interlocuteur mystérieux avec qui le protagoniste interagissait par la parole était incarné par Nichan Moumdjian, comédien qui ne parlait pas dans cette mise en scène de Claude Régy et qui est sourd et muet de naissance. S'il s'agit d'une défaillance de ma mémoire, le contexte de réception créé par Claude Régy favorise à coup sûr une telle re-création de la mise en scène perçue, qui valorise certains parcours signifiants.

³ Claude Régy, *Espaces perdus*, op. cit., p. 83.

⁴ Voir René Agostini (dir.), *Théâtre poétique et/ou politique ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2011. Dans cet ouvrage collectif, les définitions du théâtre et de la poésie sont nettement génériques, tandis que notre analyse dépasse le cadre générique en considérant le poème théâtral comme un dispositif intermédial.

⁵ Maryvonne Saison, *ibid.*, p. 25.

4.3.2. Le soi en partage et en question

Dans son étude d'un « théâtre apolitiquement politique¹ », Élise Van Haesebroeck indique que « [s]'il veut être subversif², le théâtre doit avoir pour sujet l'individu et, dans le même temps, s'adresser à une communauté³ ». Dans quelle mesure l'articulation entre individu et communauté est-elle subversive dans le poème théâtral ?

Selon la conception de Jacques Rancière, est politique un théâtre du « dissensus », « c'est-à-dire un théâtre qui engendre une communauté au sein de laquelle l'individu-spectateur peut se construire en tant que sujet autonome⁴ ». Comment se forme une communauté qui permet, dans une dynamique « dissensuelle », l'avènement d'un sujet autonome ? En retour, dans quelle mesure un sujet contribue-t-il à construire une communauté fondée sur la productivité du dissensus ?

Rappelons notre hypothèse : d'une part, ce sujet relève du « sujet du poème » théorisé par Meschonnic et qui, par son activité de ré-énonciation, rejoint le « sujet du théâtre » de Gérard Dessons. D'autre part, il s'apparente à une nouvelle sociomédialité, induite par le dispositif intermédial que constitue le poème théâtral. Autrement dit, par sa dimension mouvante, la sociomédialité permet de préciser le « sujet du poème » en rappelant que chaque poème théâtral renouvelle les modalités de réception, c'est-à-dire les pratiques du spectateur.

Ce dernier est inclus dans le poème théâtral en tant que tiers, comme nous l'avons précédemment souligné. Le spectateur n'est pas le membre d'une assemblée qui se construit dans une opposition frontale avec la scène, que cette frontalité soit physique ou symbolique. Dans *Logiques du tiers*⁵, Laurence Dahan-Gaida insiste sur la richesse proposée par ce glissement d'un paradigme binaire à un modèle où le tiers est pris en compte :

[...] tout l'intérêt de la perspective du tiers réside dans la logique de complexité qu'elle implique et qui s'oppose à la logique binaire de la perspective identitaire. Ainsi cette perspective permet, dans les études littéraires, de mieux appréhender des

¹ Élise Van Haesebroeck, *ibid.* : tel est le sous-titre de son essai.

² Comme l'indique Bernard Vouilloux, le dispositif est en soi capable de subversion : « tout se passe à la fois comme si le dispositif, porteur de "subversion", ou à tout le moins de "résistance", et donc de positivité (ou d'une négativité positive), répondait aux forces répressives de la structure et comme si les textes et les images, dès lors qu'ils sont pris dans un mode de fonctionnement esthétique, étaient exonérés des tendances régressives ou conservatrices qui traversent le champ social ». (Bernard Vouilloux, « Du dispositif », in Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif, op. cit.*, p. 27).

³ Élise Van Haesebroeck, *ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ Voir Laurence Dahan-Gaida (dir.), *Logiques du tiers : Littérature, culture, société*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007.

configurations dramatiques (allant du rapport à soi, à l'autre, jusqu'à la triangulation) mettant en jeu des médiations et des médiateurs de toute nature¹.

Cette configuration accentuant les médiations qui sont à l'œuvre permet d'interroger de façon dynamique les présupposés d'une perspective identitaire dans les études théâtrales. Elle invite le spectateur à interroger de façon dialectique son rapport à l'autre et à soi, et à mettre en partage ce questionnement. La poésie théâtrale se définit en effet comme une action dynamique qui tente de saper toute logique binaire, toute certitude et tout partage autoritaire :

Les fonctions s'y échangent aussi, la création devenant pour partie l'œuvre du public orchestrée par le poète ou l'artiste. L'exploration, pour aller de l'avant, défait des identités stables, crée du chaos (comment nommer ce spectacle, qui n'est pas seulement à voir mais à co-inventer ?), avant d'essayer de nouvelles alliances, de nouveaux alliages²

La poésie en tant que mouvement défaisant « les identités stables » n'est pas porteuse d'un contenu précis, ni même d'un savoir particulier. Elle serait plutôt « affaire de croyance » :

[La poésie] suppose en effet qu'une communauté adhère à l'idée de l'existence et de la valeur d'une activité symbolique particulière, irréductible à d'autres usages du discours, et reconnaissable à travers de très importantes variations. Cette activité est essentiellement une activité de médiation : la poésie ne prend pas la parole, elle donne la parole. Elle s'offre comme une médiation³.

Dans quelle mesure la poésie théâtrale « donne[-t-elle] la parole » ? Comment le spectateur est-il lié par le poème théâtral à la communauté dans laquelle il se trouve ? En quoi le partage du soi permet-il de saisir une relation subversive entre l'individu et le collectif ?

4.3.2.1. La médiation du soi par la performance poétique de l'Autre

Tout d'abord, le poème théâtral représente et thématise la médiation du soi, tout en la plaçant au cœur de la réception théâtrale qu'il élabore. C'est ce que *Médée, poème enragé*, créé par le dramaturge, metteur en scène et comédien français Jean-René Lemoine, montre dans toute sa complexité.

¹ *Idem*.

² Brigitte Denker-Bercoff *et al.* (dir.), « Avant-propos », in *Poésie en scène, op. cit.*, p. 9-10.

³ Nadja Cohen *et al.* (dir.), *Poésie et Médias (XX^e- XXI^e siècles), op. cit.*, p. 21.

Cette œuvre ne constitue pas pleinement un poème théâtral, dans la mesure où l'impossible n'y est pas un moteur dramatique. Comme elle relève du poème théâtral eu égard à sa radicalité et à sa performativité, elle permet d'ouvrir notre étude à des dispositifs qui relèvent graduellement du poème théâtral tel que nous l'avons conçu. *Médée, poème enragé* peut donc être considéré comme un cas-limite du poème théâtral, mais cette limite est aussi un gage d'ouverture pour assouplir le dispositif que nous avons théorisé.

Figure de l'altérité¹ par excellence, la magicienne infanticide Médée permet d'aborder de façon singulière le « souci de soi² ». Comme l'explique Paul Ricœur dans *Soi-même comme un autre*, « l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre³ ». Ipséité et altérité sont abordées dans leurs liens inextricables dans ce texte écrit, mis en scène et interprété par Jean-René Lemoine. – C'est d'un même geste qu'émanent cette réécriture et cette performance, à l'instar du monologue intitulé *Face à la mère*⁴ créé par Jean-René Lemoine en 2006. – La réécriture de *Médée* et sa performance problématisent le souci de soi puisqu'il s'y manifeste par un ensemble de médiations qui se réalisent dans des frictions entre cette narration mythique renouvelée et la configuration originale de la performance.

Le souci de soi s'y trouve incarné, et plus largement mis en acte, à travers les traits majeurs de l'herméneutique du soi que Paul Ricœur dégage dans *Soi-même comme un autre*. C'est-à-dire que ce souci devient manifeste par des relations dynamiques qui permettent de tendre vers une herméneutique du soi, vers sa connaissance, sans l'atteindre pour autant. Comment les liens entre réécriture et performance soulignent-ils ces principales dimensions ? Quelles relations trament-ils entre le soi et l'Autre, entre le spectateur et la communauté ?

Le premier trait défini par Paul Ricœur est la dialectique de l'ipséité et de l'altérité, « du soi-même et de l'autre que soi-même⁵ ». Cette dialectique opère à plein car Médée est l'Étrangère. Ayant fui sa terre natale avec Jason, n'étant pas parvenue à obtenir l'asile de façon pérenne dans une autre patrie, ayant tué quasiment toute sa famille de façon plus ou moins directe et commis bien d'autres crimes, elle ne peut être intégrée à aucune cité ni à aucun groupe. Elle est la figure de l'inassimilable.

¹ Voir Florence Fix, *Médée, l'altérité consentie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010.

² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, tome 3. Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, 1994.

³ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 14.

⁴ Jean-René Lemoine, *Face à la mère*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005. L'auteur a mis en scène et interprété ce texte en 2006.

⁵ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 33-34.

La deuxième dialectique est celle de la réflexion et de l'analyse, car « le détour par l'analyse impose précisément le mode indirect et fragmentaire de tout retour au soi¹ ». Jean-René Lemoine choisit en effet de faire seulement parler Médée, au moment où elle rentre en Colchide auprès de son père qui se meurt. Encadrés par un prologue et un épilogue, différents moments de la narration sont marqués : les noms de ces étapes sont projetés sur le mur du fond. « Genèse », « Exil », « Retour » sont les espaces-temps qu'elle traverse par son récit et qui nourrissent ses analyses réflexives. Et partant, celles des spectateurs.

Enfin, Paul Ricœur souligne la dialectique entre « l'ipséité et la mêmété² ». Ce récit rétrospectif est mené face à des spectateurs : c'est dans cette frontalité et ses adresses que Médée se saisit de sa singularité. Autrement dit, par l'affirmation de son ipséité, elle rompt avec des comportements toujours similaires qui lui sont injustement prêtés, avec cette violence prétendument identique qui lui serait inhérente, qu'importe les crimes qu'elle a commis et les gestes qu'elle a faits.

Comment cette réécriture-performance intensifie-t-elle la médiation du soi, en intriquant dynamiquement ces traits de l'herméneutique du soi définis par Paul Ricœur ? Comment sa performance de Médée permet-elle à Jean-René Lemoine de faire dialoguer les altérités nécessaires à la constitution du soi ?

Si le mythe en tant que récit collectif n'a pas d'auteur précis, la performance transforme dans cette œuvre la narration mythique en précisant par son contexte quel est le *je* de Médée. Dans *Le Récit de soi*³, essai se situant dans la lignée des travaux de Michel Foucault et de Paul Ricœur, Judith Butler rappelle que le *je* n'a pas une identité prédéterminée mais qu'il se construit dans l'acte de parole et dans la relation que l'on a avec la personne à qui l'on s'adresse, ce qui vaut pour la situation théâtrale établie par *Médée, poème enragé*. La fiction y est fortement liée au public : non seulement par la forme théâtrale choisie, mais aussi par la frontalité maintenue pendant tout le spectacle et les nombreuses adresses qui convoquent le public. C'est pourquoi le terme de « performance » précise mieux cette œuvre que ne le fait celui de spectacle. *Médée, poème enragé* s'apparente en partie à ces formes de représentation dont Janelle Reinelt résume ainsi les

¹ *Ibid.*, p. 33.

² *Idem.*

³ Judith Butler, *Le Récit de soi (Giving an Account of Oneself, 2005)*, traduit par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2007.

traits définitoires¹ : les performances mettent en scène de façon très radicale le sujet en procès, l'exploration du corps comme matériau et l'exploration des limites du représentable. Dans *Médée, poème enragé*, divers écarts sont creusés entre le corps du performeur, le propos énoncé et les conditions de l'énonciation. Aussi ce *je* est-il au cœur de dissonances qui sont inextricablement liées au contexte de la performance, rendant l'identité particulièrement mouvante.

Si *Médée* a connu de très nombreuses adaptations artistiques à travers les époques et les arts², l'infanticide amoureuse a très rarement été incarnée sous les traits d'un homme : cet écart entre énonciation et contexte est riche. Dans ce monologue, Jean-René Lemoine prête à Médée sa voix et son corps, plus stylisés que travestis. Chaussures de ville, pantalon à pinces, torse drapé dans une tunique en satin bleu nuit – pouvant s'apparenter aux toges antiques, portées tant par les femmes que par les hommes – bras nus, visage légèrement fardé, cheveux ras et mains d'une grâce éloquente, Lemoine propose une Médée hybride, ce qui active un ensemble de médiations dynamiques entre les deux genres, entre la femme mythique et ce corps du comédien si finement stylisé.

Dans *Médée-matériau* de Heiner Müller, Médée n'est « ni homme ni femme³ », alors que Lemoine compose une figure syncrétique qui allie non seulement les deux genres (« et homme et femme » pourrait-on dire), mais qui mêle aussi archaïsme et modernité puisqu'elle traverse les temps avec souplesse et légèreté. Quelques anachronismes – formulés souvent en anglais – affleurent, comme le *beauty-case* qu'elle vole à sa mère en s'enfuyant avec Jason. La mise en scène convoque aussi plusieurs strates temporelles : dans une solitude radicale, debout face à un micro, sous une douche de lumière qui sculpte son corps dont les mouvements sont aussi rares que précis, Médée se tient entre la parole et le chant, accompagnée seulement par le musicien Romain Kronenberg, qui demeure dans l'obscurité à cour. Comme le montre la photographie 19, la douche de lumière isolant l'interprète rappelle cette scénographie de concert, qui valorise sobrement l'expressivité physique d'un

¹ Janelle Reinelt, « La politique du discours : performativité et théâtralité », in *Théâtre / Public*, n°205. *Entre-deux. Du théâtral et du performatif* (numéro dirigé par Josette Féral), *op. cit.*, p. 12-21. Cette définition de la performance rattache *Médée, poème enragé* à la « performance au sens restreint » définie par Joseph Danan dans *Entre théâtre et performance : la question du texte*, mais la création théâtrale de Jean-René Lemoine relève aussi de la « performance au sens large », ne serait-ce que par son attachement institutionnel. Joseph Danan souligne d'ailleurs toutes les nuances qui proviennent de ce flottement entre ces deux acceptions. Voir Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, *op. cit.*

² Citons au théâtre Euripide, Sénèque, Corneille, Heiner Müller, Dea Loher entre autres, Pasolini pour le cinéma, sans oublier l'opéra, la musique, la fiction littéraire, les arts visuels ou encore la danse.

³ Heiner Müller, *Médée-Matériau* (1974), Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 16.

chanteur ou d'une chanteuse. Au « trouble dans le genre¹ » s'ajoute donc cette référence esthétique, qui convoque une mémoire artistique.



Photographie 19 : *Médée, poème enragé* de et par Jean-René Lemoine, créé en mars 2014 à la MC93 de Bobigny, Capture d'écran d'une représentation filmée.

Enfin, un autre ensemble de médiations est tissé au cœur de cette réécriture-performance, où Médée ne cesse de redevenir l'Étrangère inassimilable. En quittant sa famille et en tuant son frère Apsyrté en chemin, elle devient étrangère aux siens, avant d'être Barbare parmi les Grecs, même si elle a tout fait pour devenir « occidentale² » en Grèce :

J'ai tout accepté, pendant des années, des siècles, j'ai tout accepté, j'ai éclairci ma peau, lissé mes cheveux, lavé le khôl de mes yeux, arraché les anneaux de mes narines, les colliers de mon cou, brûlé mes scarifications, gratté mes tatouages, calqué mes pas sur les vôtres, apprivoisé les accents de ma langue³.

Cet exil de sa terre natale est donc explicité par certaines problématiques postcoloniales, ce que soulignent tous les changements qu'elle impose à son corps pour tenter d'être acceptée en retour. Dans la performance, cela entre en résonance avec l'origine haïtienne de Jean-

¹ Voir Judith Butler, *Trouble dans le genre : Pour un féminisme de la subversion* (1990), traduit de l'américain par Cynthia Kraus, Paris, Éditions La Découverte, 2005.

² Jean-René Lemoine, *Médée, poème enragé, op. cit.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 44.

René Lemoine : son maquillage et les variations de l'éclairage laissent voir son teint légèrement basané, comme le montre la photographie 20.



Photographie 20 : *Médée*, poème enragé de et par Jean-René Lemoine, *idem*.

Dans la mesure où la rétrospection qui s'engage est sans illusion, les exils évoqués sont plus nombreux encore. Le récit va des bannissements géographiques successifs de Médée jusqu'à ses exils intérieurs qui la rendent étrangère à l'affection de sa famille qu'elle a assassinée, que l'on pense à son frère, à leur mère morte de chagrin après ce fratricide ou encore – crime plus célèbre – à ses enfants. Médée assure elle-même leur mise à mort, alors qu'elle se trouve répudiée par Jason, qui désire se remarier avec la fille du roi Créon, qu'elle est sur le point d'être bannie de la cité et de voir ses enfants soit devenir *apolis* avec elle, soit perdre la vie aux mains des Corinthiens.

Dans cette réécriture-performance, Médée renaît donc en adressant ses paroles. Cette adresse se développe dans des médiations entre genres différents, entre époques mythique et contemporaine, antique et postcoloniale, mais aussi entre diverses représentations esthétiques. Jean-René Lemoine transforme l'étrangère inaliénable en une instance médiatrice qui fait advenir un soi, le sien notamment. La constitution du soi s'effectue grâce à ces mouvements, qui permettent la forme d'extase dont parle Judith Butler : « je ne deviens ce soi que par un mouvement extatique, qui me fait sortir de moi vers une sphère dans

laquelle je suis simultanément dépossédé de moi-même et constitué comme sujet¹ ». C'est cette dépossession/constitution simultanée que créent cette performance et la dynamique poétique qui la caractérise.

4.3.2.2. *Rhapsode en scène : de la convocation du soi à son souci ?*

Comme Daniel Danis dans *La Trilogie des flous*, Jean-René Lemoine incarne un « rhapsode² » en scène dans *Médée, poème enragé*. Sur scène, ils sont tous deux présents à titre d'auteur et d'acteur : leurs performances viennent interrompre le cours de la fiction qu'ils développent, ce qui montre certains traits de leur processus de création. Jean-Pierre Sarrazac a précisé que le rhapsode peut prendre diverses formes dans les écritures textuelles et scéniques contemporaines :

Fort de toutes ces métamorphoses, le rhapsode s'impose comme une puissance extérieure aux personnages qui vient dynamiter l'équilibre harmonieux de la fable et assumer les discordances et les interruptions. Mais dans le même mouvement de fragmentation, le rhapsode suture ce qu'il a mis en pièce. *Rhaptein* en grec ancien signifie « coudre ». Tout en laissant les coutures apparentes, le rhapsode met en scène ce qu'il a mis en pièces³.

Ce double mouvement du rhapsode qui « dynamite » et « suture » est à l'œuvre dans *Médée, poème enragé* et dans *La Trilogie des flous* : il met en partage et en débat le soi de ces rhapsodes, ce qui n'est pas sans conséquence sur les spectateurs. Comment le rhapsode en scène révèle-t-il les altérités qui le traversent ? Dans quelle mesure ces dernières invitent-elles le spectateur à être poète ?

Tout d'abord, dans la réécriture-performance de Jean-René Lemoine, l'expression « poème enragé » désigne non seulement une forme esthétique, mais aussi une modalité de convocation du soi, qui montre sa résistance à une herméneutique. Médée interpelle le public grâce à une langue poétique du fait de son hybridité : des niveaux de langue sont feuilletés, allant d'un vocabulaire très cru à des termes soutenus. Diverses langues sont mêlées au français, comme l'anglais précédemment évoqué, ou encore l'italien⁴. Des paroles de chanson composent aussi le texte, comme *Nights in white satin*, succès du groupe de rock The Moody Blues ou encore « Or gli perdono ! », un air de *Tosca* de Puccini. Aux diverses

¹ Judith Butler, *op. cit.*, p. 116. C'est l'auteure qui souligne.

² Voir Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame, op. cit.* et Jean-Pierre Sarrazac, *La Poétique du drame moderne et contemporain, op. cit.*

³ Flore Garcin-Marrou, *art. cit.*

⁴ Jean-René Lemoine choisit l'italien surtout pour nommer l'horreur, qui est d'autant plus frappante qu'elle s'avère en partie mise à distance par cette langue.

modalités vocales appelées par cette composition s'ajoute un mélange des références culturelles, à savoir le rock et l'opéra. Dans le même ordre d'idées, la Médée esquissée par Jean-René Lemoine se réfère à d'autres héroïnes littéraires : Iseult, Brunhild, Desdémone et Penthésilée, liste d'amoureuses tragiques, meurtrières pour certaines, qui ponctuent plusieurs moments de la performance. Cette modalité poétique enragée souligne comment le soi convoqué est tissé de diverses altérités, ce qui constitue le soi sans l'expliquer plus précisément. Ainsi, le souci de soi prime bel et bien sur son herméneutique.

De plus, la présence de Médée sur le plateau témoigne d'une fermeté lucide. Elle ne demande pas grâce : « Je suis la plus coupable et la plus misérable. Pas de pardon pour moi, ni morphine, ni camisole¹ ». Si elle n'implore pas de pardon, son récit ne s'apparente pas non plus à une accusation directe : il a lieu sur une ligne de crête entre les deux. Ses souvenirs sont contés principalement au présent qui est appelé par la situation d'énonciation et qui s'inscrit nettement dans une trajectoire tragique : Médée s'exhorte à revenir en arrière pour offrir un récit sans compromis de son passé et aller plus avant vers sa mort. Sa rage n'équivaut donc pas à une fureur surnaturelle ou pathologique, Jean-René Lemoine ne condamnant pas la monstrueuse Médée à sortir de l'humanité, contrairement par exemple à la version de Sénèque. Sa lucidité extrême, dépourvue de honte, montre d'emblée que Médée transcende les jugements moraux traditionnellement formulés à son endroit. Par son récit sur une ligne de crête, Médée dénonce le fait que la capacité réflexive à se dire soit limitée par ce que la société tolère comme dicible. Autrement dit, par son discours, Médée réalise une sorte de renversement. Judith Butler souligne comment la narration que l'on fait de soi-même est d'emblée une fiction déterminée par l'interlocuteur à qui l'on s'adresse. Le renversement dans la réécriture offerte par Jean-René Lemoine est le suivant : au lieu d'être surtout déterminée par le public, d'être conditionnée par ce dernier, Médée réinvente ses interlocutrices, qu'elle nomme ses « amies » à plusieurs reprises. Si la convocation du soi est contrainte par les autres, elle les contraint également en retour : le mouvement est double et devient réciproque.

La pièce fait en outre évoluer Médée et le public à qui elle s'adresse. Dans la dernière partie intitulée « Retour », Médée précise, alors qu'elle est paralysée dans son dernier voyage vers la Colchide : « ce n'était plus moi : c'était Médée et ce n'était pas moi² ». Cette formule rappelle les célèbres répliques que Sénèque prête à Médée et qui indiquent le

¹ Jean-René Lemoine, *op. cit.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 47.

programme de sa tragédie, puisqu'elles se situent à l'ouverture et à la fin. La pièce de Sénèque débute quasiment par « *Medea fiam* », soit « Je deviendrai Médée » et s'achève par « *Medea nunc sum* » : « Maintenant je suis Médée ». Cette phrase précède tout juste le meurtre de ses enfants. L'écho intertextuel est l'occasion pour Jean-René Lemoine d'insérer une variation majeure. Alors que Sénèque fait coïncider le *je*, le présent, le nom de Médée et son infanticide, Jean-René Lemoine les distingue : « ce n'était plus moi : c'était Médée et ce n'était pas moi¹ ». Il montre ainsi que l'identité de Médée était seulement un passage, il évite toute forme d'essentialisation et place son ipséité ailleurs.

L'héroïne tombe en effet dans une paralysie physique et symbolique, qui transforme son corps en une antichambre de la mort. Elle se dissocie de nouveau de Médée :

Le masque pharamineux de Médée remonte à la surface, comme la Gorgone sur le métal du bouclier [...] Je retourne à l'inconscience, à l'état d'avant la vie. Je dis au monde que je suis défaite et que je n'ai pas honte. Farewell².

L'adieu au monde (« Farewell ») est prononcé depuis un autre lieu, d'avant la vie ou de déjà dans la mort, alors que Médée n'est plus qu'un masque prodigieux, qui se retire du présent de la performance pour retrouver le mythe. Médée devient le mythe en ce qu'il est figé : elle rejoint la Gorgone, qui pétrifie ceux dont elle croise le regard et qui, chez Lemoine, se trouve fixée sur le « métal du bouclier ». Par cette dissociation entre le masque, le mythe et le soi, Médée n'obéit donc pas à la convergence tragique tramée par Sénèque. Dans ce « poème enragé », le soi se dérobe ultimement, après avoir été offert en partage à travers ce récit rétrospectif et toutes ses médiations. Ce sursaut final est important dans la façon dont le soi est partagé et interrogé dans le poème théâtral. En le maintenant en mouvement, bien plus d'importance est donnée au souci de soi qu'à son herméneutique : il s'agit plus de faire advenir le soi, de montrer ce qu'il implique que de l'expliquer clairement. Le souci de soi affirme et partage donc l'opacité du soi.

Enfin, ce récit mythique résonne avec des éléments biographiques de l'auteur d'une façon doublement originale, dans la mesure où le mythe ne se fonde pas sur une auctorialité précise et où l'auteur n'explicite pas la présence de tels éléments dans son œuvre. S'il y a des indices d'explicitation, ils apparaissent de façon très feutrée : par exemple, à travers certaines modulations vocales, qui font entendre une voix plus nettement grave, que l'on peut supposer proche de celle de l'auteur. Aucun effet d'autoreprésentation n'est précisé ni

¹ *Idem*.

² *Ibid.*, p. 48.

aux spectateurs ni aux lecteurs. À la fin de la seconde partie, des échos biographiques s'amorcent qui soulignent la prédominance du souci de soi sur sa connaissance, que l'on considère le soi de Médée comme de celui de Jean-René Lemoine. Après la mort de Jason, le mythe reprend en effet son ampleur, en se manifestant nettement :

J'ai oublié comment finissait le poème, si je me suis enfuie sur un char tiré par des chevaux ailés, comme on le raconta un jour, si j'ai couché avec Égée, prince d'Athènes, mon ravisseur, comme on le raconta, si je lui ai donné un fils, mensonges, légendes, oui, légendes¹.

Ce retour du mythe émane d'un glissement : on passe de l'oubli de Médée aux récits des autres : « comme on le raconta », puis à l'établissement des « légendes ». Une bonne part de légende inventée par l'auteur apparaît dans la dernière partie « Retour », où le mythe infiltre explicitement la parole de Médée. Elle retrouve alors son père mourant, ce moment n'étant habituellement pas développé dans les autres versions du mythe. La longue agonie du père de Médée renvoie à l'expérience personnelle de l'auteur, de même que dans *Face à la mère*, le récit d'un homme retournant dans son pays d'origine où sa mère vient d'être assassinée fait écho à l'histoire personnelle de Jean-René Lemoine. Un mot de l'auteur en fin de cet ouvrage renseigne sur l'absence de nom du personnage :

J'ai volontairement omis de donner un nom à celui qui parle, car il y a deux (ou plusieurs) voix qui se répondent, se contredisent, s'écoutent, se mêlent, au fil de ce monologue. [...] L'essentiel est qu'on entende, sur le plateau, la parole multiple d'un être divisé².

De ce substrat biographique ne paraissent donc que les multiplicités qui constituent cet être clivé, autrement dit les altérités qui le traversent et le composent. De même, dans *Médée, poème enragé*, la résonance biographique participe à cette dialectique entre soi et l'autre, entre la fiction et la vie, entre le mythe et sa performance, entre Jean-René Lemoine et Médée, entre eux et l'agonie de leurs pères respectifs. Si résonance biographique il y a, elle ne participe pas à une économie de l'autofiguration théâtrale³, mais elle concerne exclusivement le processus de création et vient souligner le souci de soi au théâtre, sans le fixer, en valorisant les dynamiques qui le forment.

Sous la plume et sous les traits de Jean-René Lemoine, Médée est donc une instance traversée par de nombreuses médiations qui permettent d'approcher le soi, tout en le

¹ *Ibid.*, p. 45.

² Jean-René Lemoine, *Face à la mère*, *op. cit.*, p. 63.

³ Voir Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain. Se dire sur la scène*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2011.

constituant. Dans cette réécriture-performance, les trois traits majeurs de l'herméneutique du soi définis par Paul Ricœur sont intriqués de façon dynamique : la dialectique de l'ipséité et de l'altérité, le détour de la réflexion par l'analyse, ainsi que la dialectique de l'ipséité et de la « mêmété¹ ». De plus, ce « poème enragé » convoque le soi sans pour autant finir par l'expliquer, ce qui nécessiterait qu'il soit figé par un regard extérieur, celui du personnage, de l'auteur ou bien des spectateurs. En fait, le souci de soi prime sur son herméneutique dans le mythe jusque dans ses résonances autobiographiques.

Aussi cette réécriture-performance relève-t-elle d'une approche *queer*² au théâtre : « la posture *queer* consiste à développer les pratiques de re-signification anti-hégémonique, anti-normative pour définir des espaces de résistance à un régime de savoir qui est aussi un régime de la normalité³ ». C'est résolument cette re-signification du souci de soi, résistant aux régimes de savoir et de normalité que Jean-René Lemoine développe, en jetant, selon le mot de Butler, le « trouble » en lui.

Quant à *La Trilogie des flous*, la présence en scène de Daniel Danis y est résolument active : il incarne un poète-performeur, comme l'indique le programme de la performance. Le rhapsode apparaît comme un point de repère, dont la présence tend à rééquilibrer les instabilités qui saisissent la scène. Pourtant, ce repère est paradoxal du fait de son caractère fluctuant : le poète est constamment en mouvement, créant non seulement avec les mots mais aussi avec toutes sortes de matières. Daniel Danis explique ainsi comment il conçoit l'auteur dans une acception élargie :

Il est important que l'on cesse d'accoler au terme « auteur » la seule idée d'écrire des mots. Quand j'écris, la matière prend plus d'importance que les mots. La traversée de la matière est la première transformation qui en suscite d'autres. L'auteur, en particulier l'auteur de théâtre, fait sentir l'expérience de la matière dans les corps, à travers le filtre des mots. J'évite de plus en plus d'être d'emblée dans les mots pour poétiser l'espace et la matière, pour que la poésie puisse redevenir de l'espace et de la matière. Mes recherches s'avèrent toujours des opérations où contrôle et non-contrôle ne cessent de se côtoyer⁴.

Tout comme c'était le cas à la lecture de *La Trilogie des flous*, le spectateur est invité à re-dramatiser des moments rhapsodiques qui sont créés par des traversées de matière.

¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 33.

² Au sens où l'entendent Yan Ciret – à qui *Médée, poème enragé* est dédié – et Muriel Plana dans *Théâtre et féminin : Identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p. 338-341. Ce chapitre s'intitule : « Pour un théâtre *queer* ».

³ Marie-Hélène Bourcier, *Sexpolitiques, Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 29

⁴ Daniel Danis, « Des "transactions transitoires" entre théâtre et poésie, entre écriture et scène », in Brigitte Denker-Bercoff *et al.* (dir.), *Poésie en scène, op. cit.* p. 225.

De plus, la convocation dans la création d'un « contrôle et [d'un] non-contrôle » correspond à un déséquilibre instillé également dans la réception. Le spectateur est invité à devenir un poète actif et ne maîtrisant pas tous ses mouvements. À cette présence active du rhapsode en scène – qui défait et refait la performance –, s'ajoute une distance à soi certaine qui est créée par le microphone amplifiant sa voix. Par les modifications sonores que ce dernier implique, cet élément fait advenir une voix étrange et étrangère à son émetteur, ce qui trouble ce même émetteur bien qu'il incarne le poète¹. La voix du poète est en effet technologiquement assistée, ce qui participe à un brouillage entre intérieur et extérieur, jouant d'un effet d'intimité et d'une profération exagérée, puisque les sons peuvent dépasser l'ordre des capacités humaines, s'apparentant selon Pauline Bouchet à un « devenir-animal² ».

Ainsi, une posture de créateur intermédial apparaît, qui pourrait s'ajouter aux postures littéraires mises au jour par Jérôme Meizoz³. Cette modalité auctoriale de présentation de soi rejoue la position du poète dans l'espace théâtral, elle est d'ordre verbal et non-verbal et elle renvoie à des éléments internes à l'œuvre en question et à des éléments qui sont externes à cette dernière, comme le souligne Daniel Danis en précisant sa conception élargie de l'auteur. Pauline Bouchet explique ainsi qu'elle retient surtout de ce geste sa dimension autoréflexive :

Au moment où Danis quitte une écriture textuelle, il donne à voir ses spectacles les plus autoréflexifs – et peut-être les plus narcissiques – qui ne cessent de mettre en scène l'auteur écrivant, les balbutiements (au sens aussi le plus concrètement vocal, nous le verrons) de la fiction. C'est le cas notamment de *La Trilogie des flous*, un spectacle autour de trois textes, dans lequel Danis est l'actant principal, un auteur sur scène qui semble faire advenir progressivement une fiction⁴.

À nos yeux, cette posture ne saurait se réduire à sa dimension narcissique, car elle met en question le moi du poète-performeur, mais plus encore son soi. S'il est présent sur scène, il n'est pas en contrôle de son identité. De plus, il ne se situe ni en surplomb de son écriture scénique ni même dans une position de maîtrise par rapport à son œuvre. Ce rhapsode mouvant favorise alors la circulation de la poésie théâtrale entre scène et salle, invitant les

¹ L'auteur ne semble alors pas maîtriser pleinement sa création.

² Pauline Bouchet, « La dramaturgie des "flous" : polyphonie et réflexivité dans les créations récentes de Larry Tremblay et Daniel Danis », art. cit. , p. 74.

³ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007. La majorité des exemples étudiés concerne des romanciers. Il serait intéressant de mettre en perspective l'étude de Meizoz avec les modalités auctoriales de présentation de soi au théâtre. Le champ littéraire inclurait le champ théâtral.

⁴ Pauline Bouchet, *La Fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000*, op. cit. , p. 367.

spectateurs à devenir poètes, à s'approprier librement la création dont il s'exproprie lui-même.

4.3.2.3. Le spectateur sans communauté : au plus près de soi ?

Enfin, Claude Régy met aussi en question le soi du spectateur, en le détachant de son lien à une communauté préétablie et soudée sur un plan identitaire. Comme l'explique Bénédicte Boisson¹ qui a suivi plusieurs représentations de *4.48 Psychose* :

Jamais la salle [des Bouffes du Nord] ne trouvait de rythme commun et tout laissait penser que chacun vivait la représentation de manière solitaire, indépendante de la scène et du reste du public. Ces attitudes hétérogènes, qui ne peuvent s'expliquer sommairement par une faiblesse de mise en scène ou par un spectacle de mauvaise qualité, sont plutôt le signe que du théâtre peut avoir lieu alors que chacun reste seul face à l'œuvre. Elles deviennent l'indice d'une disjonction entre théâtre et communauté – disjonction qui agite actuellement une partie de la création contemporaine².

Cette séparation laisse donc le spectateur livré à lui-même, bien qu'il se trouve dans une assemblée : il s'agit d'une « assemblée de disjoints³ ». Pour la chercheuse, cette absence de communauté soudée dans cette création de Claude Régy est loin d'être fortuite :

Elle est volontaire, organisée et s'inscrit à un double niveau. Tout d'abord, tout ce qui permet de dramatiser la salle, de la faire entrer dans un rythme commun avec la scène est supprimé afin que chacun se retrouve seul face à l'œuvre proposée. Mais ce théâtre ne fonctionne pas seulement sur le retrait des points de repères collectifs. Il organise aussi l'interruption de la fonction intégrative de la communauté, pour laisser le spectateur face au vide, déstabilisé⁴.

Ce sont bien ce « vide » et cette résistance à la « fonction intégrative de la communauté » qui permettent à chacun de revenir « au plus près de soi⁵ » :

Mais ce retour à soi volontairement organisé ne suppose pas pour le metteur en scène un repli serein, une confirmation apaisée de sa propre identité. Il n'est que le début d'un processus cherchant à placer le spectateur à l'écoute d'autre chose⁶.

¹ Bénédicte Boisson « Face à *4.48 Psychose* quelle communauté théâtrale ? », in *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, op. cit. , p. 192- 203.

² *Ibid.*, p. 192.

³ Élise Van Haesebroeck, *ibid.* , p. 494.

⁴ Bénédicte Boisson « Face à *4.48 Psychose* quelle communauté théâtrale ? », art. cit. , p. 194. La chercheuse précise ainsi à quelle communauté ce théâtre semble faire appel : « le théâtre de Claude Régy proposerait une expérience de la *communitas* au sens antique. Le but n'y est pas de conférer une identité commune aux spectateurs assemblés. Il s'agit, en mettant le spectateur face à lui-même, en lui proposant une énigme insoluble et en suspendant sa réagrégation au groupe, de créer un vide qui n'est pas nommé, auquel aucune forme n'est donnée ». (*Ibid.*, p. 203).

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 197.

Ainsi, le retour à soi visé n'est pas un aboutissement : il constitue le point de départ d'une écoute inouïe et d'une recherche intime, personnelle. Le spectateur devient donc poète dans la mesure où la mise en scène le constitue comme réceptacle d'une expérience partagée de façon collective, mais aussi comme creuset, à partir de ce « retour à soi ». Ce double mouvement redéfinit l'activité et la passivité du spectateur de façon relative. De plus, l'articulation entre l'individu et la communauté est singulièrement établie dans ce théâtre qui s'apparente selon Claude Régy à un « cinéma de notre corps intérieur¹ ». En effet, « [c]ontrairement à ce qui se passe dans les salles obscures, la scène n'absorbe pas suffisamment les spectateurs pour que le reste du public puisse être totalement oublié² ». La recherche intime développée par chaque spectateur s'effectue donc dans un lien certain avec une dynamique collective, même si cette coprésence ne signifie pas que la communauté a une fonction intégrative. Le spectateur fait partiellement partie de cette « assemblée de disjoints³ » dans laquelle il développe sa propre réception, dans laquelle il devient poète, mesurant notamment par ce mouvement créatif l'altérité qui se loge tant au cœur de la communauté que du soi.

De même, les acteurs sont défaits de leur identité, c'est-à-dire de leurs traits et propriétés idiosyncrasiques dans les créations de Claude Régy :

[...] l'acteur ne joue pas, il est, mais il n'est pas non plus lui-même. Il est dans une forme d'abandon, il devient le support d'identités mouvantes et contradictoires qui, en lui, se cristallisent⁴.

Par exemple, dans *La Barque le soir*, après quelques minutes de silence dans une obscurité dense, le comédien Yann Boudaud surgit sur le rectangle qui forme l'avant-scène : seul son visage présenté de face est perceptible. Ce dernier est, au sens fort, taillé par la lumière. Cette apparition est saisissante, car les traits et les expressions de son visage sont très soulignés et fortement brouillés, comme si la poussière que semble déposer cette lumière découpait son visage et l'estompait en même temps, voire l'engloutissait. La vue des spectateurs est extrêmement sollicitée, tellement les tremblements sont proches de l'immobilité et les effets subtils. Ce visage qui ne prend pas la parole se présente d'emblée comme une surface où se joue cette continue transfiguration, où l'homme traverse plusieurs

¹ Claude Régy, « Un cinéma de notre corps intérieur », propos recueillis par Sébastien Derrey, *Théâtre/Public*, n°124-125, Genevilliers, juillet-octobre 1995, p. 115.

² Bénédicte Boisson, art. cit. , p. 197.

³ Élise Van Haesebroeck, *idem*.

⁴ Bénédicte Boisson, art. cit. , p. 199.

âges, temps, lieux et états. Cette première impression rendue par l'association entre le corps du comédien et la lumière nourrit toute la suite de la création, de façon directe et oblique.

Ces traits qui ne cessent de se métamorphoser révèlent en réalité l'expérience ensuite développée : le récit d'un homme qui sombre plus ou moins volontairement dans un trou boueux et dérive, accroché à un tronc d'arbre, oscillant entre vie et mort, conscience et inconscience. Cette condensation liminaire revêt donc une valeur programmatique et place la perception du spectateur à la lisière de l'hallucination, ce qui est renforcé par la trame sonore. Pour autant, cette image mouvante se trouve dilatée par la présence de miroirs tout au long du texte : ces derniers désignent des éclats lumineux à la surface de l'eau, certains reflets du visage du protagoniste mais aussi, lors de personnifications partielles, ils deviennent ses compagnons dans cette errance étrange. Aussi l'image condensée est-elle nourrie et disséminée dans la suite de la représentation par ce motif des miroirs, comme le précise le texte :

L'égarement a commencé. Dans peu de temps, l'image se mettra à flotter. Se mettra à aspirer, à lier et à intervertir. Ce n'est plus son œil qu[e l'homme] voit là, en bas, c'est un œil en éclats qu'il voit, et cela paralyse d'importantes lignes de communication chez lui¹.

Le spectateur est libre d'associer ou non l'apparition liminaire tremblante et les évocations des miroirs qui la rappellent de façon variée. S'il forme ce champ d'associations, c'est en se fondant sur leur désynchronisation, d'autant que la diction du texte est elle-même décalée, dans le sens où elle est travaillée par une lenteur dense et une articulation inédite.

Être au plus près de soi, pour l'acteur, pour le spectateur comme pour le rhapsode, revient à laisser advenir des altérités et à laisser se développer toutes les potentialités qui résident dans ces mouvements. Le théâtre suscite alors de nombreux mystères et crée des vides abyssaux :

Le but n'y est pas de conférer une identité commune aux spectateurs assemblés. Il s'agit, en mettant le spectateur face à lui-même, en lui proposant une énigme insoluble et en suspendant sa réagrégation au groupe, de créer un vide qui n'est pas nommé, auquel aucune forme n'est donnée².

Cette dépossession est fertile : elle favorise l'activité d'un spectateur poète, activité qui est « apolitiquement politique³ » dans la mesure où elle questionne et partage de façon

¹ Tarjei Vesaas, *La Barque le soir*, op. cit. , p. 74.

² *Ibid.*, p. 203.

³ Élise Van Haesebroeck, *ibid.*

dialectique l'identité, le soi et l'autrui, en laissant chacun libre de sa propre interrogation, en la reliant à sa propre sensibilité.

Conclusion :

Nous avons montré dans cette partie comment, au tournant des XX^e et XXI^e siècles, le poème théâtral constitue un dispositif intermédial. Après avoir spécifié théoriquement ce dernier, nous avons étudié des œuvres textuelles et scéniques relevant de ce même dispositif.

L'analyse de *Bruno Robert était nu* de Jean-Christophe Cavallin a permis dès l'amorce de souligner comment le sonnet « L'Albatros » de Baudelaire parvenait à agencer de façon dynamique une dramaturgie. Ce poème innerve en effet toute la structure de cette pièce, en créant non seulement des échos thématiques, mais aussi en démultipliant les configurations spatio-temporelles et la signification de certaines situations dramatiques. En retour, cette dramaturgie vient questionner la lecture institutionnalisée d'un tel chef-d'œuvre de la poésie moderne. Plus largement, elle rappelle la déclaration de Lautréamont selon laquelle : « La poésie doit être faite par tous. Non par un¹ ». Autrement dit, *Bruno Robert était nu* contribue à mettre en mouvement ce sonnet et son partage, il invite le lecteur et le spectateur à se réapproprier la poésie, son herméneutique ainsi que le geste qui la fonde et la puissance qui la caractérise.

Dans le Chapitre 1, nous avons souligné comment le poème déborde dès les années 1980 les cadres et les limites qui lui ont été attribués. Grâce aux travaux d'Henri Meschonnic, plusieurs notions poétiques déterminantes ont été précisées, comme le continu, le rythme, la poésie considérée comme un « contre-art² » ou encore l'idée que théâtre et poésie mettent tous deux au jour un même mouvement, à savoir « l'inconnu de ce qu'un corps fait au langage³ ». Analyser le « retour » du poème et du poème dramatique dans le champ théâtral a permis d'explicitier à quel point le poème est tant une forme esthétique qu'un acte militant.

D'une part, il réhabilite la figure de l'auteur de théâtre qui a été écornée dans une certaine mesure par l'importance prise par le metteur en scène à compter des années 1960. Se référer au poème revient à plaider pour que l'auteur et l'écriture dramatiques soient considérés sur un pied d'égalité avec le metteur en scène et les logiques propres au plateau, pour que nulle relation hiérarchisée entre ces sphères ne soit reconduite. En ce sens, le poème vise bien à se défaire de tout textocentrisme. Il va même jusqu'à désigner une

¹ Isidore Ducasse dit Lautréamont, « Poésies II » (1870), dans *Œuvres complètes*, Paris, Guy Lévis Mano, 1938, p. 327.

² Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, op. cit., p. 13.

³ Henri Meschonnic, « La force du continu », art. cit., p. 275.

modalité d'écriture englobant les dimensions textuelle et scénique, comme l'explique Joël Pommerat. D'autre part, le poème dramatique contemporain est une forme rhapsodique qui, prenant en compte les mutations du drame, libère l'écriture dramatique de nombreux carcans, comme l'ont montré les travaux d'Alexandra Moreira da Silva.

Le Chapitre 2 souligne quel dispositif constitue le poème théâtral, dont plusieurs traits définitoires sont précisés : la radicalité dynamique, la valorisation de l'écriture comme processus, la performativité et l'impossible comme moteur dramatique. En tant que dispositif théâtral, le poème articule constamment trois dimensions : technique, pragmatique et symbolique. L'intermédialité permet de spécifier les dynamiques en jeu dans et entre ces niveaux du dispositif : les poèmes convoquent en effet les matérialités réelles et possibles de l'écriture et de la scène, ainsi que toutes ses potentialités concrètes comme symboliques, abstraites. Penser le poème théâtral comme dispositif invite à passer d'une incompatibilité possible entre les autonomies textuelle et scénique à des échanges réciproques entre ces dernières, à des transferts mutuels qui n'altèrent ni ne remettent en cause ces deux autonomies respectives.

Dans le Chapitre 3 sont mis en regard trois textes qui constituent, selon notre hypothèse, des poèmes théâtraux : *4.48 Psychosis* de Sarah Kane, *Septembres* de Philippe Malone et *La Trilogie des flous* de Daniel Danis. Ces écritures sont en tension entre retrait et ostension, dans la mesure où la poésie s'y manifeste sous forme de traces – et parfois de marques – intertextuelles, interdiscursives et intermédiales. De plus, cette présence active et souvent exogène de la poésie crée des dramaticités particulières dans le poème théâtral. Elles font jouer le dispositif théâtral, puisqu'elles influencent la lecture ainsi que le devenir scénique de ces textes. D'une part, la dramaticité spectrale provient de l'effacement progressif de repères de l'écriture dramatique. Le poème théâtral participe à la rhapsodisation du drame, comme le montre l'étude des fables, des personnages, des mouvements et des intensités didascaliques. D'autre part, la dramaticité méta-médiale souligne comment les composantes de l'écriture s'apparentent à des médias et comment, en retour, les médias sont mis en débat dans les textes étudiés.

Le Chapitre 4 analyse enfin plusieurs créations scéniques qui forment des poèmes théâtraux : quatre mises en scène de Claude Régy, deux performances poétiques de Daniel Danis et *Médée, poème enragé* écrit, mis en scène et interprété par Jean-René Lemoine. Les scènes élaborées par ces dispositifs sont poématiques, c'est-à-dire qu'elles présentent une activité créatrice. L'écriture y est développée comme une matière qui polarise la scène, ce

que souligne Claude Régy en déployant tant les matérialités que les virtualités des écritures qu'il travaille. De plus, la scène est traversée par un devenir¹ textué. Ainsi, le poème théâtral travaille à façonner un espace de médiation : il est densifié chez Daniel Danis dont les performances visent à atteindre une « sphéricité » théâtrale, tandis qu'il relève d'une « interzone » chez Claude Régy, où les frontières sont touchées sans être marquées :

La poésie nous fait pressentir quelque chose dont on ne peut pas dire qu'il s'agit de la vérité. Mais simplement qu'il n'existe pas de système d'appréhension directe de cette zone. Son accès passe à travers l'indirect².

Cet espace de médiation façonné pour appréhender ce « quelque chose » – qui est pressenti mais qui demeure « indirect » – offre aux spectateurs de se saisir des composantes hétérogènes qui sont en jeu dans le poème théâtral, comme l'a montré notre analyse de la traversée de la matière sonore dans *Brume de Dieu* de Claude Régy.

Ainsi, ces scènes poématiques convient le spectateur à devenir poète. Par les diverses manières de lui faire sonder le réel de façon indirectement politique, par la mise en partage et en question du soi, les poèmes théâtraux précisent comment le spectateur peut éprouver sa liberté de création de façon autonome, tout en étant présent au sein d'une communauté. En outre, à l'instar du spectateur poète, la figure auctoriale varie dans le poème théâtral : elle s'y trouve mise en mouvement, ce que soulignent les rhapsodes en scène, l'importance de la « voix de l'écriture³ », les échos biographiques ou encore le « pla(y)giarism⁴ ». Ces scènes poématiques s'inscrivent bien dans ce paradigme constitué depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, selon lequel la scène est « une façon pour la poésie de se concevoir, c'est-à-dire aussi bien de se penser que de se créer⁵ ». Ajoutons que ces scènes poématiques permettent de la même manière au théâtre de se concevoir, comme le souligne Maryvonne Saison :

Ce moment que le théâtre veut reproduire, c'est-à-dire non pas multiplier à l'identique mais renouveler comme expérience, nous dirons que c'est *l'instant du poème*, celui où le rapport au monde devient rythme et langage [...] Moment où le silence débouche sur la prise de parole, où, du silence et contre lui, le langage advient. Cette parole-là a succombé sous les discours bavards et les œuvres trop

¹ Au sens deleuzien du terme, le devenir est un mouvement « continu délié de toute ligne directrice à venir qui se voudrait fondée sur une intention signifiante ». (Marie-Christine Lesage, « Dans le "liquide du récit" : Daniel Danis, écrivain scénique », in *Voix et Images, op. cit.*, p. 109.)

² Claude Régy et Henri Meschonnic, « *L'Éclésiaste* au théâtre. Une "expérience limite" », in *Théâtre/Public* : « *Les Théâtres de l'autre* », Montreuil, Éditions théâtrales, 1995, n°124-125, p. 114.

³ Jon Fosse, *idem*.

⁴ Antje Diedrich, art. cit., p. 377.

⁵ Brigitte Denker-Bercoff *et al.* (dir.), « Avant-propos », *Poésie en scène, op. cit.*, p. 11.

ambitieuses, elle oppose à une temporalité filée les intensités de ses éclairs qui trouent le temps¹.

Cet « instant du poème » désigne l'expérience qui peut advenir à travers ce dispositif théâtral. De sa circulation et de l'énergie qu'elle suscite peuvent en effet jaillir des « intensités » qui « trouent le temps », qui déchirent l'espace, qui traversent la matière et les identités, qui font dialoguer scène et écriture, corps et langue, le soi et l'Autre, et qui relie chaque spectateur tant à sa propre expérience qu'à une réception commune, c'est-à-dire qui combinent sa propre sociomédialité à l'instance transpersonnelle² que constitue le « sujet du poème ».

¹ Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, *op. cit.*, p. 79. C'est l'auteure qui souligne.

² Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, *op. cit.*, p. 57.

CONCLUSION

1. Entre théâtre et poésie

Quelles relations entretiennent théâtre et poésie au tournant des XX^e et XXI^e siècles ? Grâce à une méthodologie intermédiale, la présente recherche qui s'est concentrée sur le théâtre, sur ses modalités tant textuelles que scéniques, a décrit dynamiquement ce que fait la poésie au théâtre et réciproquement. Les matérialités mobilisées par le théâtre et par la poésie, les processus qui les traversent et les médiations que ces matières engagent ont ainsi été précisés.

Nous avons constitué une généalogie des dynamiques intermédiales qui, d'une part, fondent respectivement le théâtre et la poésie et qui, d'autre part, caractérisent leurs relations. Théâtre et poésie constituent des hypermédias : selon la définition de Chiel Kattenbelt, ce sont des « médias fédérateurs¹ », capables d'intégrer en leur sein d'autres médias et d'autres arts, sans être dépendants de ces derniers pour se réaliser. Tous deux ont un statut d'hypermédia distinct, compte tenu notamment de leurs histoires esthétiques respectives, de leurs imaginaires médiaux et de leurs positions institutionnelles.

De plus, nous avons dégagé quatre configurations rendant compte des dynamiques intermédiales entre théâtre et poésie. Mallarmé et Maeterlinck forment le premier moment de cette généalogie : la transposition sur scène des principes régissant leurs recherches poétiques a été analysée à travers leurs œuvres théâtrales et leurs discours critiques. Stein et Artaud constituent la deuxième configuration intermédiaire, qui se concentre sur leurs façons de ne pas définir la poésie théâtrale selon une acception littéraire, mais de la concevoir dans la performance théâtrale et son événementialité. L'œuvre théâtrale et l'œuvre cinématographique de Cocteau sont au cœur de la troisième configuration intermédiaire étudiée. Par son approche transmédiale de la poésie², Cocteau offre une réflexion en action sur le théâtre et le cinématographe qui constituent pour lui autant des arts que des médias. Gauvreau et Novarina fondent enfin la quatrième configuration intermédiaire analysée. Ils inventent tous deux des langues au théâtre : c'est un geste militant, dans leur contexte social et artistique respectif, qui opacifie graduellement le dialogue théâtral, créant une remédiation critique de la poésie par le théâtre.

¹ Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », art. cit. , p. 194.

² Selon le vœu de Jean Cocteau, ses œuvres sont souvent réparties selon les catégories suivantes : « Poésie », « Poésie de roman », « Poésie critique », « Poésie de théâtre » et « Poésie de cinéma ». (Voir Jean Cocteau, *Romans/poésies, poésie critique, théâtre/cinéma, op. cit.* , p. 1377-1380.)

Plusieurs traits se dégagent de cette généalogie. Tout d'abord, ces dynamiques intermédiales mettent en jeu de nombreux arts et médias, ce qui fait apparaître que théâtre et poésie sont aussi travaillés par les évolutions qui régissent le paysage médial dans lequel ils se trouvent. De plus, la conception du média n'est pas figée dans les configurations intermédiales établies : elles mêlent en effet des médias clairement isolés à des processus médiaux dont les variations sont constamment soulignées. Enfin, ces processus intermédiaux créent des dialogues, des échanges et des porosités entre poésie et théâtre, qui visent notamment à proposer de nouvelles expériences esthétiques à deux destinataires privilégiés : le lecteur et le spectateur.

Consacrée à une actualisation des relations dynamiques entre théâtre et poésie au tournant des XX^e et XXI^e siècles, la seconde partie a élaboré une approche théorique du poème théâtral, que nous définissons comme un dispositif intermédial. Par l'expression « poème théâtral », nous avons désigné des écritures textuelles et des créations scéniques qui confrontent texte et scène – respectivement et conjointement – à leurs fécondes impossibilités. Outre l'impossible comme moteur dramatique, plusieurs traits définitoires sont précisés : la radicalité dynamique, la valorisation de l'écriture comme processus et la performativité. Si le corpus-témoin est composé d'œuvres textuelles et scéniques qui présentent tous ces traits, ce ne sont pas des critères exclusifs, ne serait-ce que parce que l'impossible théâtral n'est pas absolu, mais bien relatif au contexte dans lequel il apparaît. Il existe donc tout un nuancier intéressant à explorer, comme l'ont montré nos analyses de *Médée, poème enragé* de Jean-René Lemoine.

Comment ce dispositif intermédial travaille-t-il ? Tout d'abord, la présence de la poésie au théâtre est matérielle, concrète. Elle se distingue par son caractère plus ou moins exogène dans les écritures textuelles. L'écrit prédomine sur la représentation théâtrale dans les créations scéniques, au point qu'un devenir textué se développe sur le plateau. Ce sont tant les matérialités de l'écriture que ses virtualités qui sont valorisées et rendues perceptibles, notamment grâce au rythme, au jeu de l'acteur, à l'étrangeté qui affecte la parole, voire aux technologies qui épaississent ou évident les matérialités scéniques.

De plus, traversant le théâtre tout en conservant son altérité, la poésie suscite de nombreuses médiations, qui témoignent de la complexité de la dimension pragmatique du dispositif. Dans les textes étudiés, ces médiations sont développées par une dramaticité spectrale qui invite le lecteur et le spectateur à une activité poématique, c'est-à-dire co-créatrice. Dans les créations scéniques analysées, le poème théâtral façonne un espace de

médiation, qui est toujours dynamique. La « sphéricité » théâtrale dense chez Daniel Danis ou encore l'« interzone » développée par Claude Régy placent le spectateur au cœur de nombreux processus et l'invitent à prendre part à ces mouvements. Sollicitant chaque sensibilité et chaque espace mental, cette réception participative tend à être idiosyncrasique avant tout, à l'instar d'une lecture poétique pratiquée individuellement.

Enfin, quand elle advient, la dimension symbolique du dispositif surgit de l'activité poématique qui est proposée au lecteur et au spectateur. Une dramaticité méta-médiale se trouve développée dans les écritures textuelles : elle accentue les processus de création des médias convoqués, approfondit les perceptions qu'ils suscitent et souligne leurs diverses potentialités représentatives. L'espace textuel est travaillé comme une interface, qui fait réfléchir et jouer ensemble les médias et les médiations les uns par rapport aux autres. Cette confrontation dialogique et critique participe d'« une politesse de la représentation¹ ». Quant aux mises en scène analysées, elles transforment le spectateur en poète et le laissent ainsi libre de créer sa réception symbolique, en la reliant à sa propre sensibilité. Son activité est « apolitiquement politique² » dans la mesure où elle sonde le réel et tous ses possibles, que la scène du poème théâtral déploie. Cette dynamique questionne également de façon dialectique le soi, l'altérité et l'identité, en laissant chacun libre de sa propre interrogation.

2. Une interartialité sous le signe de l'hospitalité

Ainsi, comme dispositif intermédial, le poème théâtral témoigne des relations interartiales³ entretenues entre théâtre et poésie. Or, notre recherche a permis de constater que ces dynamiques ne relèvent pas des modèles interartiaux traditionnels.

Le poème théâtral montre tout d'abord que théâtre et poésie ne constituent pas des « sister arts⁴ ». Depuis le XVIII^e siècle, cette sororité artistique a désigné les affinités particulières entre poésie et peinture, pour ensuite être appliquée aux relations entre d'autres arts. Cette conception des « sister arts » présuppose que ces arts « appartiennent à la même

¹ Daniel Bognoux, *La Crise de la représentation*, op. cit. , p. 175.

² Élise Van Haesebroeck, op. cit. .

³ L'« interartistique » désigne pour Patrice Pavis « la rencontre de plusieurs arts à l'intérieur de la représentation ou de la performance », tandis que l'interartialité renvoie plus largement à « la tradition des relations entre les arts » selon Walter Moser. (Voir respectivement Patrice Pavis, « Les Études théâtrales et l'interdisciplinarité », in *L'Annuaire théâtral*, n° 29, printemps 2001, p. 14 et Walter Moser, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in Marion Froger et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité*, Münster, Nodus Publikationen, 2007, p. 69.)

⁴ Voir Jean H. Hagstrum, *The Sister Arts : The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry*, Chicago, Chicago University Press, 1958.

famille, et l'air de famille serait fourni par leur commune appartenance à une esthétique¹ » précise. Dans l'exemple canonique, cette esthétique partagée est celle de l'imitation, qui devient « le *tertium comparationis*² ». De plus, les « sister arts » parviendraient à créer des effets similaires sur leurs récepteurs respectifs. Or, le poème théâtral maintient les hétérogénéités de chacun des arts qui le composent : la poésie traverse le théâtre en maintenant de façon plus ou moins importante son étrangeté, son caractère exogène. Aussi ne s'apparente-t-il pas non plus au modèle de l'union ou de la fusion des arts dont le *Gesamtkunstwerk* wagnérien constitue le parangon : dans le poème théâtral, « il n'y a pas d'effacement des différences pour l'édification d'un sens commun, mais travail de et dans la différence³ ». Enfin, le poème théâtral ne relève pas non plus d'un modèle donnant la préséance à un art sur un autre, modèle que William J.T. Mitchell qualifie par l'expression « sisterhood of radical inequality⁴ » et qui constitue selon Walter Moser une « relation de domination⁵ » dans la mesure où un art est subordonné à l'autre.

Le poème théâtral est au contraire « l'hôte des différences⁶ », dans la mesure où il articule théâtre et poésie sans que ces arts ne relèvent d'une esthétique commune, qui est par exemple présupposée dans les « sister arts », sans qu'ils fusionnent et sans que l'un soit inféodé à l'autre. Il n'y a donc pas de partage autoritaire entre un art inférieur face à un autre qui lui serait supérieur. Même si le poème théâtral dépend institutionnellement du cadre théâtral, chacun de ces deux arts – poésie et théâtre – offre dans ce dispositif « une forme d'hospitalité et d'ouverture à l'altérité artistique⁷ » de l'autre. L'interartialité conçue comme hospitalité⁸ permet donc de rendre compte de la manière dont « les arts passent en effet les uns dans les autres, et cela non pas tant dans les pratiques de mélange ou de synthèse que plutôt chacun pour soi⁹ ». Autrement dit, cette forme d'interartialité révèle le devenir

¹ Walter Moser, art. cit. , p. 70-71.

² *Ibid.*, p. 71.

³ Marie-Christine Lesage, « L'interartistique : une dynamique de la complexité », in *Registres : « Théâtre et interdisciplinarité »*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, n°13, printemps 2008, p. 13.

⁴ William J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 116 : « sororité dont l'inégalité est radicale ». (Nous traduisons).

⁵ Walter Moser, art. cit. , p. 71. Dans cet article, le chercheur analyse des œuvres cinématographiques qui représentent la peinture : ces exemples relèvent de ce modèle de domination, comme le fait Tatiana Burtin à propos de la présence de la peinture dans des mises en scène théâtrales. (Voir Tatiana Burtin, « Interartialité et remédiation scénique de la peinture », in *Intermédialités*, n° 12, 2008, p. 67-93.)

⁶ Je renvoie à la formule de Michel Deguy : « Un poème nous hante qui soit l'hôte des différences » (Voir Michel Deguy, « Le roman du poème », in *Poèmes de la presqu'île*, Paris, Gallimard, 1961, p. 81.)

⁷ Marie-Christine Lesage, *idem*.

⁸ Voir Jacques Derrida et Anne Dufourmantelle, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

⁹ Jean-Luc Nancy, « Les arts se font les uns contre les autres », in Christian Doumet *et al.* (dir.), *Art, regard, écoute. La Perception à l'œuvre*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadres », 2000, p. 159.

intermédial d'un art dans un autre : elle travaille « de et dans la différence¹ » et ce de façon dynamique. C'est pourquoi aucun des arts n'a le statut de modèle², ni ne fait autorité sur l'autre. En ce sens, cette interartialité s'apparente plus à la visitation qu'à l'invitation, qui sont les deux formes d'hospitalité théorisées par Jacques Derrida : la visitation est inconditionnelle, nécessitant de laisser sa maison ouverte et d'accueillir sans rien imposer, tandis que l'invitation est une hospitalité conditionnelle, l'accueil d'autrui se faisant selon les règles qui prévalent chez soi. Cette forme d'interartialité favorise les interactions de la poésie théâtrale avec d'autres arts et médias, comme dans le cas des explorations cinématographiques³ menées par Cocteau par exemple. Notons aussi que ces logiques interartiales ouvrent par exemple de nouvelles perspectives afin que l'édition théâtrale travaille plus franchement sur le devenir intermédial – et notamment scénique – de l'écriture dramatique : il ne s'agit pas de fusionner les pratiques éditoriales de ces arts, ni de les subordonner les uns aux autres, mais bien d'explorer cet entre-deux accueillant et dynamique.

Enfin, au-delà des dynamiques entre théâtre et poésie, cette interartialité permettrait de penser les relations entre d'autres arts. Nadja Cohen et Anne Reverseau pointent par exemple les tendances paradoxales du discours critique contemporain sur le cinéma « poétique » :

Alors que de telles occurrences sembleraient évoquer une hybridation des arts, du moins dans le discours critique, pour d'autres, le cinéma « poétique » serait celui qui exploiterait au contraire pleinement ses propres caractéristiques, dans une logique d'essentialisme du *medium* où le cinéma poétique serait celui qui ne serait rien moins que cinégénique⁴.

Le cinéma « poétique » ne saurait être réduit à ces deux acceptions en partie contradictoires, le « poétique » désignant soit une « hybridation des arts », soit une exploration des

¹ Marie-Christine Lesage, *idem*.

² Cette question du modèle dans les relations interartiales est par exemple abordée dans Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Les Relations Musique-Théâtre : du désir au modèle*, Paris, L'Harmattan, 2010.

³ Plusieurs contributions récentes précisent les relations interartiales entre cinéma et poésie, sans qu'un « modèle » d'interartialité ne soit dégagé : voir Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, op. cit., Didier Coureau (dir.), *Un cinéma de poésie*, in *Recherches & Travaux*, Grenoble, ELLUG, n° 84, 2014, ainsi que les recherches de Georges Didi-Huberman sur le « Cinéma de poésie ». Une conférence intitulée « Cinéma de poésie et politique du cinéma : Pasolini face à Godard » a été donnée à l'UQAM à Montréal le 11 octobre 2013, [En ligne] : <https://vimeo.com/78185747> (lien vérifié le 30/08/2015). Voir aussi Georges Didi-Huberman, « Densité dansée (lettre sur le cinéma de poésie) », in *Po&sie*, Paris, n° 147, 2014, p. 95-119.

⁴ Nadja Cohen et Anne Reverseau « Qu'est-ce que "poétique" ? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma », in *Revue critique de fixation française contemporaine, Écrivains-cinéastes*, n°7, 2013, [En ligne], <http://www.revue-critique-de-fixation-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fix07.19/744>, (lien vérifié le 12/09/2015).

caractéristiques artistiques et médiales propres au cinéma. L'interartialité placée sous le signe de l'hospitalité permettrait d'articuler ces tendances, dans la mesure où les échanges interartistiques ne s'effectuent pas nécessairement au détriment d'une réflexivité sur chaque art.

3. Dimension heuristique du dispositif intermédial

Par ailleurs, le poème théâtral souligne à quel point le dispositif intermédial aide à penser ensemble les liens entre écriture et scène théâtrales, et en particulier leur performativité. Ces liens peuvent être rapprochés des relations entre texte et image que le dispositif selon Bernard Vouilloux permet d'embrasser :

Le rapport entre texte et image, dès lors qu'il est compris à partir des processus de verbalisation et de visualisation, se pose moins en termes d'exclusion réciproque (c'est-à-dire de complémentarité) que de co-implication. C'est cet agencement stratégique d'énoncés et de visibilités qui permet précisément de saisir la notion de dispositif là où, d'une part, l'histoire des idées (en particulier des idées esthétiques) forclôt toute prise en considération du matériau signifiant et des pratiques sémiotiques et où, d'autre part, la poétique des genres ne cerne que les propriétés sémiotiques « implémentées » par lesquelles un texte ou une image intègrent des classes d'œuvres apparentées¹.

Pour Bernard Vouilloux, la « co-implication » des images et des textes peut être pensée grâce au dispositif, tandis que l'histoire des idées et la poétique des genres tendent à réduire l'ampleur et la complexité de cette « co-implication ».

Pour ce qui est du théâtre, le dispositif théorisé par l'« École de Toulouse » invite également à saisir les points et les processus de « co-implication » entre l'écriture textuelle et le développement scénique, comme par exemple le rythme, les effets de matières ou encore les médiations induites. Cette « co-implication » est aussi riche de frictions et de tensions, soulignant comment ces modalités du théâtre sont articulées de façon dynamique.

De plus, en tant que dispositif intermédial, le poème théâtral inscrit la poésie et le théâtre dans le monde, en favorisant une circulation entre ces arts et ce qui les entoure, à savoir ce qui constitue leur dehors. En ce sens, le poème théâtral n'est pas une essence, mais bien une pratique. Arnaud Rykner l'explique en ces termes :

Penser le dispositif, comme concept et méthodologie, ce serait [...], au-delà des systèmes figés, penser les processus dynamiques, au-delà de l'œuvre close sur elle-même, penser son rapport au monde, mais aussi au-delà de l'art et de la culture

¹ Bernard Vouilloux, « Du dispositif », *op. cit.*, p. 30.

dévalorisés par une technocratie à courte vue, penser leur impact sur la réalité et leur possibilité de transformer concrètement celle-ci¹.

Si le dispositif intermédial n'est pas herméneutique², il est en réalité heuristique. Autrement dit, il ne permet pas d'interpréter des signes, il ne donne pas de valeur symbolique, mais il pousse à effectuer des découvertes et à réfléchir sur les façons dont de telles explorations sont conduites. Ainsi, le lecteur et le spectateur ne sont pas tant des déchiffreurs qui doivent percer une œuvre fixée, mais des chercheurs, qui contribuent à créer ce qu'ils découvrent. Cette exploration co-créative est d'ailleurs au cœur de la définition contemporaine du poétique, comme l'explique Christophe Hanna :

La poéticité aujourd'hui peut être décrite comme un concept à la fois « ouvert » et « essentiellement polémique », ce qui signifie non seulement qu'aucun critère ne règle objectivement son application, mais, même, que la discussion concernant sa signification fait partie du mode d'être de ce concept³.

La discussion ouverte par la poéticité fait partie intégrante de sa signification. De même, Peter M. Boenisch pose que l'intermédialité est créée dans la perception des spectateurs de théâtre et pas seulement par les procédés scéniques employés :

Theatre, as an aesthetic act, an artistic medium, and an aesthetic process, relies on its observers. Intermediality, I suggest, is an effect created in the perception of observers that is triggered by performance – and not simply by the media, machines, projections or computers used in a performance⁴.

En vertu de cette dimension heuristique, le poème théâtral en tant que dispositif intermédial est donc bien « apolitiquement politique⁵ ».

Finalement, le poème théâtral constitue un « contre-art⁶ » qui esquisse plusieurs horizons utopiques pour le théâtre. L'épigraphe mallarméenne de cette recherche le souligne précisément :

[L]e poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non *possible au théâtre*, mais *exigeant le théâtre*⁷.

¹ Arnaud Rykner, « Envoi : Note sur le dispositif », *op. cit.*, p. 207.

² Rappelons que, selon Éric Méchoulan, l'intermédialité est une « anti-herméneutique » et se distingue sur ce point de la médiologie.

³ Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, *op. cit.*, p. 33.

⁴ Peter M. Boenisch, art. cit., p. 113. « Le théâtre, comme acte et processus esthétiques, comme médium artistique, dépend de ses observateurs. Selon moi, l'intermédialité est un effet créé dans la perception des observateurs qui est déclenché par la performance – et non simplement par les médias, les machines, les projections ou les ordinateurs qui sont utilisés dans une performance ». (Nous traduisons).

⁵ Élise Van Haesebroeck, *op. cit.*

⁶ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, *op. cit.*, p. 13.

⁷ Stéphane Mallarmé, « Lettre à Henri Cazalis, juin 1865 », in *Correspondances I*, *op. cit.*, p. 166.

Dans les quatre configurations intermédiales mises au jour dans la généalogie menée dans la première partie, la poésie théâtrale propose d'ailleurs une réinvention du théâtre, dont l'impossibilité n'a d'égale que la nécessité. Il en va de même dans le poème théâtral, où l'impossible est un moteur dramatique.

4. Vers une médiacie

En abordant les relations entre théâtre et poésie selon une méthodologie intermédiaire, cette recherche a permis de préciser l'« axe de pertinence¹ » qu'est l'intermédialité, et d'interroger quelques-uns de ses concepts, comme par exemple la remédiation. Cette recherche s'inscrit dans un cadre plus large que nous souhaitons préciser. Pour Patrice Pavis, les Études théâtrales gagneraient à élaborer « une histoire des mentalités écrite à la lumière non seulement des techniques (ce qui a été maintes fois fait), mais des médias. Leur examen indiquerait peut-être l'évolution de la perception des spectateurs au cours des siècles, en fonction des médias disponibles² ». Jean-Marc Larrue pose des premiers jalons dans ce sens quand il conclut sa définition de l'intermédialité en soulignant la nécessité d'une « nouvelle littéracie (que, en toute logique, on pourrait nommer "médiacie")³ ». Le néologisme « médiacie » est fondé sur la « littéracie » – traduction de la notion anglo-américaine de « literacy » – qui désigne « un ensemble donné de relations que nous avons au langage, relations qui se sont développées et qui ont été conditionnées par des circonstances historiques concrètes⁴ ».

À ce sujet, Silvestra Mariniello remarque à quel point le langage est au fondement du système épistémologique qui structure le savoir :

La *littéracie* moderne implique la construction du langage en tant que médiateur universel, construction qui a déterminé (et détermine encore) notre façon de penser le langage ainsi que notre participation à une configuration historique du savoir⁵.

¹ Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », art. cit. , p. 178.

² Patrice Pavis, « Médialité et intermédialité », in *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, op. cit. , p. 153.

³ Jean-Marc Larrue, *ibid.*, p. 179.

⁴ Wlad Godzich, *The Culture of Literacy*, Cambridge, Harvard University Press, 1994, p. 5. La traduction française est de Silvestra Mariniello et se trouve dans son article « La *littéracie* de la différence », in Jean-Louis Déotte, Marion Froger, Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et Intermédialité*, op. cit. , p. 166. En français, les deux orthographes « litéracie » et « littéracie » coexistent : nous avons arbitrairement choisi « littéracie » par souci d'harmonisation.

⁵ Silvestra Mariniello, art. cit. , p. 167. C'est l'auteure qui souligne.

Toutefois, cette exclusivité logocentrique est le signe d'une incomplétude étrange dans le paysage médial des XX^e et XXI^e siècles, car elle « ne nous donne pas les moyens de comprendre notre vie avec les nouveaux médias (outre la photographie et le cinéma, les médias électriques et électroniques), sauf à partir de la perspective du "logocentrisme"¹ ». À certains égards, la médiacrie rejoint les raisons qui ont présidé à la fondation de la discipline des Études théâtrales : sortir théoriquement et institutionnellement l'analyse théâtrale des approches méthodologiques littéraires logocentrées. C'est pourquoi les manières formelles de repérer la poésie au théâtre sont paradoxales. Anne Ubersfeld souligne par exemple que le spectateur de théâtre est averti de moments poétiques par plusieurs changements, comme le « passage au lyrique, à la voix "chantée", [la] permutation de la prose au vers, [la] multiplication des tropes, [l']émergence de thèmes traditionnellement "poétiques" (la nature, l'idylle, ...)»². Ces repères littéraires que la chercheuse indique montrent que la perspective présidant à la saisie théâtrale de la poésie est logocentrique.

Le devenir intermédial de la poésie qui traverse le théâtre – que nous avons analysé de façon généalogique et dans le poème théâtral – permet de penser une médiacrie tout au long du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle. Dans cette médiacrie, le langage et l'écriture sont abordés comme des médias : leurs matérialités, les milieux qu'ils polarisent et les médiations qu'ils engagent sont au cœur d'analyses qui rendent compte de leur importance, sans les définir non plus comme des « médiateur[s] universel[s]»³. Soulignons que cette approche fait en quelque sorte exploser les délimitations nettes des médias isolés et révèle une conception postmédiatique du média, selon laquelle les fluctuations de la médiation prennent le pas sur les cadres fixes des médias. Langage et écriture sont alors reliés à d'autres médias et pris dans diverses dynamiques intermédiales : cette intrication fertile empêche la prédominance d'une littéracie logocentriste écrasante. Maryvonne Saison souligne cet empêchement, lorsqu'elle pointe l'incompatibilité de la sémiologie avec le théâtre poétique qu'elle analyse – et il en va de même avec le dispositif intermédial que constitue le poème théâtral – :

Sans doute la sémiologie est-elle l'ennemie absolue d'un tel théâtre, en tant qu'elle vit de la référence à un système binaire et méconnaît la règle d'immanence essentielle à la poésie⁴.

¹ *Ibid.*, p. 166.

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, *op. cit.*, p. 120.

³ Silvestra Mariniello, *idem*.

⁴ Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel*, *op. cit.*, p. 88.

Dans quelle mesure cette médiacie amorcée pourrait-elle être complétée par l'étude de relations intermédiales entre poésie et théâtre dans lesquelles le langage ne serait pas pris en compte ? Si notre élaboration du poème théâtral s'est fondée sur des œuvres dans lesquelles l'écriture et la langue sont déterminantes, il serait intéressant de mener une étude sur les dynamiques intermédiales entre poésie et théâtre qui tendent à se passer du langage :

Ce n'est pas le moindre de ses paradoxes que le mot « poétique » soit employé quand il n'y a plus de mots [pour certains spectacles de théâtre], alors même que la « poésie » est associée dans l'esprit de tous à une maîtrise et une virtuosité des mots — voire à un apprentissage scolaire de mélodiques poésies prononcées avec plus ou moins de ferveur devant un public plus ou moins attentif¹.

Des similitudes inviteraient à penser un tel théâtre « poétique » – qui se développerait sans mot² – dans une continuité avec d'autres formes d'arts dont la poéticité tiendrait aussi à l'absence de mots. Par exemple, dans sa réflexion sur les dimensions poétiques du cinéma du réel, Corinne Maury postule que : « [l]'image muette, plus facilement déréalisable car silencieuse, serait le lieu par excellence du poétique³ ». La médiacie amorcée par l'étude des relations entre théâtre et poésie pourrait donc être complétée par une analyse des liens entre théâtre, cinéma et « poétique », le poétique désignant un travail de la poésie, qui ne recourt à aucun mot.

5. Le contemporain sans le contemporanéisme

Enfin, le poème théâtral invite à préciser l'historicité du contemporain : d'une part, le dispositif intermédiaire est fortement lié au présent de sa réception et à la participation de ses spectateurs, d'autre part, il a été illustré par des œuvres textuelles et scéniques créées pendant les années 2000 et donc qui dialoguent en partie avec le paysage médial du tournant des XX^e et XXI^e siècles.

Dans un texte intitulé « Contemporain, mais pas trop », Jean-Pierre Sarrazac souligne comment le contemporain tend de plus en plus à devenir un repère temporel assurant une

¹ Brigitte Denker-Bercoff *et al.* (dir.), « Avant-propos », in *Poésie en scène, op. cit.*, p. 16.

² Soulignons que la pantomime est un théâtre qui se passe de mots, dans la mesure où la parole n'y est pas développée sur scène. En revanche, de nombreux textes de pantomime sont extrêmement écrits (tels ceux de Paul Margueritte). Il s'agirait alors de distinguer plusieurs niveaux d'analyse pour ce théâtre et ce cinéma poétiques « muets ».

³ Corinne Maury, *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Yellow now, coll. « Côté cinéma », 2011, p. 15.

valeur esthétique souvent « promotionnelle ¹ ». C'est ce glissement qu'il nomme « contemporanéisme » :

Si le présentisme² est semblable à une bulle dans laquelle s'enferme une société qui ne parvient pas plus à établir le lien avec son propre passé et qui s'avère incapable de se projeter dans l'avenir, le contemporanéisme en est la version artistique³.

Contre cette tendance qui évide le contemporain en le rendant intransitif, le chercheur plaide pour considérer les pratiques théâtrales contemporaines « au regard de la longue durée – ce très long XX^e siècle de la dramaturgie – et du moderne en ses vagues successives⁴ ».

Les deux parties de notre recherche témoignent d'ailleurs de filiations, sinon de reprises entre les diverses explorations poético-théâtrales mises au jour. Ainsi, la pièce-paysage steinienne se trouve développée dans *La Trilogie des flous* de Daniel Danis, à partir d'un processus de création différent. De plus, la présence de l'auteur comme créateur intermédiaire traverse l'œuvre coctalienne, comme elle traverse par exemple la performance danisienne précitée ainsi que *Médée, poème enragé* de Jean-René Lemoine, tandis que les mythes – tels Orphée ou encore Médée – offrent un terrain propice à de telles transformations de matières, de telles traversées d'espace-temps. Le rêve est aussi une modalité poétique privilégiée par ces dynamiques intermédiaires, comme le montre son omniprésence – déjà mentionnée – dans les recherches de Maeterlinck, Artaud, Cocteau, Danis, et plus discrètement chez Gauvreau et Régy.

Quant à la conceptualisation du poème théâtral en tant que dispositif intermédiaire, elle permet de souligner et d'éprouver comment théâtre et poésie favorisent un rapport créatif à l'action inchoative et processuelle, et partant au présent. Tandis que le contemporanéisme « rédui[t] la diversité des configurations entre le textuel et le scénique à une seule figure : [...] le créateur scénique⁵ », la dimension contemporaine du poème théâtral présente des variations du « poète intersectionniste⁶ ». Par cette expression empruntée à Claude Régy, nous désignons l'activité poématique de l'auteur-rhapsode, mais aussi celle de l'acteur et du

¹ Jean-Pierre Sarrazac, « Avant-propos : Contemporain, mais pas trop », in *Critique de théâtre II : Du moderne au contemporain, et retour*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2015, p. 7-8. Ce phénomène se produit au théâtre, ainsi que dans les autres arts.

² Voir François Hartog, *Régimes d'historicité : Présentisme et expérience du temps*, Paris, Le Seuil, 2003.

³ Jean-Pierre Sarrazac, *ibid.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 17. Ce « très long XX^e siècle » commence selon Jean-Pierre Sarrazac dans les années 1880, lors du « carrefour naturalo-symboliste ». Le chercheur ne précise pas de date finale, ni de moment de pivot au tournant des XX^e et XXI^e siècles, contrairement à la charnière précitée que Hans-Thies Lehmann pose dans les années 1970.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ Claude Régy, « Préface », in Arnaud Rykner, *Pas savoir*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 8.

spectateur : tous¹ sont des poètes « intersectionnistes », dans la mesure où ils sont à la fois pris dans les dynamiques intermédiales à l'œuvre et partie prenante de ces dernières, dans la mesure où cette traversée de la poésie au théâtre les dépossède, et partant les co-crée.

Dès lors, la contemporanéité désigne « très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*² », comme l'explique Giorgio Agamben. Aussi, le contemporanéisme n'est pas contemporain, puisqu'il adhère tout à fait à l'époque présente. Ce déphasage qui est au fondement du contemporain crée du jeu et favorise des espaces d'incertitude : ainsi, pour Claude Régy, « le contemporain désigne non pas ce qui est actuel³ mais ce qui réussit à mettre en scène des interrogations propres à notre temps⁴ ». Par ces interrogations, le poème théâtral favorise une adhésion par déphasage, pour reprendre les termes précités de Giorgio Agamben, dans la mesure où le dispositif intermédiaire met en tension texte et corps, parole et espace, livre et scène, mots et matières, identité et altérité. Hors des logiques génériques et de leur autorité, grâce à la circulation offerte par le dispositif, c'est une relation politique à l'œuvre qui est tissée dans la dynamique théâtrale, cette relation relevant précisément de cette adhésion par déphasage, d'une participation décalée.

Cette forme de participation est-elle seulement un trait de la contemporanéité ? Ne permet-elle pas aussi de comprendre la puissance de la poésie présente de façon transhistorique au théâtre ? Si le dispositif intermédiaire étudié montre une poésie théâtrale qui se manifeste de façon explicite, radicale, voire autoréflexive au tournant des XX^e et XXI^e siècles, la poésie est inextricablement liée au théâtre depuis ses origines, sauf qu'elle n'était pas généralement perçue dans l'écriture dramatique et scénique comme une dynamique exogène, une dynamique qui traversait le théâtre en s'en distinguant. Et si toute une activité de la poésie théâtrale se réalisait dans des dynamiques intermédiales, hors des logiques génériques codifiées, comment pourrait-on saisir ce « rythme qui n'est pas dans le sens mais dans le corps de celui qui parle – disons plutôt dans ce qui le traverse (essaie de se faire jour en lui)⁵ » ?

¹ Voir Maryvonne Saison, *ibid.*, p. 84 : « Le théâtre dont nous parlons est donc totalement « poétique » [...] il est poème dans son texte, par sa résistance au discours, il est poème dans ses acteurs (plus qu'interprète, dit Marc François, l'acteur doit être poète et auteur), et il est poème par son public ». Marc François a notamment été acteur dans *Chutes* de Grégory Motton, mis en scène par Claude Régy en 1991.

² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* (2008), *op. cit.*, p. 11. C'est l'auteur qui souligne.

³ Pour Roland Barthes, « le contemporain est l'inactuel ». (Voir Roland Barthes cité par Giorgio Agamben, *ibid.*, p. 8.)

⁴ Élise Van Haesebroeck, *op. cit.*, p. 29.

⁵ Arnaud Rykner, *Pas savoir, ibid.*, p. 11.

En somme, cette recherche montre que la carte de la poésie théâtrale n'est pas son territoire¹ au tournant des XX^e et XXI^e siècles. En effet, la carte de la poésie théâtrale, c'est-à-dire les pratiques poético-théâtrales reconnues institutionnellement², ne recoupe pas exactement le territoire de la poésie théâtrale, à savoir tout ce qui est perçu et vécu dans cet espace esthétique interartial. Autrement dit, sur une carte de la poésie théâtrale n'est pas forcément représenté ce qui constitue son territoire, soit, entre autres, les discours critiques³, les déclarations d'intention des auteurs ou des metteurs en scène, le vocabulaire choisi par les services de relations publiques d'un théâtre pour présenter certains spectacles, et surtout les impressions, les émotions, les sensations et les interprétations des spectateurs. La méthodologie intermédiaire déployée dans cette recherche permet en quelque sorte de réunir ensemble une carte et un territoire de la poésie dans le théâtre contemporain en analysant leurs décalages et leurs différences, c'est-à-dire en considérant aussi les zones où l'une ne coïncide pas avec l'autre. Saisir le devenir intermédiaire de la poésie dans le théâtre au tournant des XX^e et XXI^e siècles ouvre ainsi un espace mouvant, critique et riche d'hétérogénéités, qui invite, d'une part, à préciser diverses conceptions intermédiaires et, d'autre part, à explorer des échanges interartiaux placés sous le signe d'une hospitalité garante de leurs altérités.

¹ Cette analogie cartographique tient compte de l'idée du philosophe et scientifique Alfred Korzybski selon laquelle « la carte n'est pas le territoire ». Voir Alfred Korzybski, « A non-aristotelian system and its necessity for rigour in mathematics and physics », in *Science and Sanity : an introduction to non-aristotelian system and general semantics*, Lakeville, CT, 1948, pp. 747-761. Depuis 1998, une traduction française de Didier Kohn, Mireille de Moura et Jean-Claude Dermis est disponible aux éditions L'Éclat sous le titre *La Carte n'est pas le territoire : Prolégomènes aux systèmes non-aristotéliens et à la Sémantique générale*.

² Cette reconnaissance est garantie par les institutions du champ théâtral, voire les institutions du champ poétique, mais aussi par les discours universitaires.

³ Nous nous inspirons ici des remarques de Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989, p. 10 : « Un des présupposés essentiels – impensé, comme tel - du discours critique sur la poésie est que celle-ci se différencie du récit par *nature*. C'est dire qu'il est nécessaire d'inclure dans le corpus, outre les manifestes et déclarations de poètes, les commentaires et les méditations de certains critiques ou essayistes qui ont largement contribué à imposer auprès des lecteurs, aussi bien que des écrivains, une nouvelle rhétorique des genres littéraires. »

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus primaire

1.1. Textes

Danis Daniel, *La Trilogie des flous*, Paris, L'Arche, 2010.

——, *La Scaphandrière, L'Enfant lunaire*, Paris, L'Arche, 2011.

Kane Sarah, *4.48 Psychosis*, in *Complete plays*, London, Methuen/Drama, 2001.

——, *4.48 Psychose*, traduit de l'anglais par Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, 2001.

Lemoine Jean-René, *Médée, poème enragé*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014.

Maeterlinck Maurice, *Intérieur*, in *Œuvres II : Théâtre, Tome 1*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999.

Malone Philippe, *L'Entretien*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2007.

——, *Septembres*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2009.

Vesaas Tarjei, *Les Oiseaux* (1957), traduit du nynorsk par Régis Boyer, Bassac, Editions Plein Chant, 1986.

——, *La Barque le soir* (1968), traduit du nynorsk par Régis Boyer, Paris, Éditions José Corti, 2012.

1.2. Mises en scène

Danis Daniel, *La Trilogie des flous*, mise en scène créée le 11 novembre 2008 à l'Usine C de Montréal.

——, *L'Enfant lunaire*, mise en scène créée le 7 février 2013 lors de la quatorzième édition du Mois Multi au Studio d'Essai à Québec.

Lemoine Jean-René, *Médée, poème enragé*, spectacle créé en mars 2014 à la MC93 de Bobigny.

Régy Claude, *4.48 Psychose* de Sarah Kane, mise en scène créée le 1^{er} octobre en 2002 au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris.

——, *Brume de Dieu*, d'après *Les Oiseaux* de Tarjei Vesaas, mise en scène créée le 9 novembre 2010 au Théâtre National de Bretagne à Rennes.

——, *La Barque le soir*, d'après le roman éponyme de Tarjei Vesaas, mise en scène créée le 27 septembre 2012 aux Ateliers Berthier de l'Odéon-Théâtre de l'Europe à Paris

——, *Intérieur* de Maurice Maeterlinck, mise en scène créée le 15 juin 2013 au Shizuoka Performing Arts Center à Shizuoka au Japon, lors du World Theatre Festival Shizuoka under Mt.Fuji 2013.

1.3. Film

Barry Alexandre, *Brume de Dieu*, film d'après la mise en scène *Brume de Dieu* de Claude Régy, 93 minutes, LGM Télévision, les Ateliers Contemporains, M_MEDIA.

II. Corpus secondaire

2.1. Textes

Apollinaire Guillaume, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre*, Paris, Gallimard, 1994.

Baudelaire Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Pocket Classiques, 1989.

Baudelaire Charles, *Le Spleen de Paris : Petits poèmes en prose* (1869), Paris, Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 2006.

Cavallin Jean-Christophe, *Bruno Robert était nu*, Tapuscrit, 2012.

Chiambretto Sonia, *Chto : Interdit au moins de 15 ans*, Paris, Inventaire/Invention, 2006.

Cocteau Jean, *Antigone, Les Mariés de la Tour Eiffel*, Paris, Gallimard, 1948.

Cocteau Jean, *Romans/poésies, poésie critique, théâtre/cinéma*, Paris, Librairie générale française, coll. « La Pochothèque », 1995.

Danis Daniel, *Celle-là*, Montréal, Léméac, 1993.

Danis Daniel, *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche, 2001.

Danis Daniel, *Kiwi*, Paris, L'Arche, 2007.

Darwich Mahmoud, *Palestine, mon pays*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

Duras Marguerite, *Les Viaducs de la Seine et Oise*, Paris, Gallimard, 1959.

——, *L'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, 1967.

——, *L'Amante anglaise*, Paris, Cahiers du Théâtre National Populaire, 1968.

——, *India Song : texte théâtre film*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1973.

——, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1991.

Fosse Jon, *Melancholia I* (1997), traduit du norvégien par Terje Sinding, Paris, POL, 1998.

García Rodrigo, *Et balancez mes cendres sur Mickey*, traduit de l'espagnol par Christella Vasserot, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.

- Gauvreau Claude, *La Charge de l'original épormyable* (1956), Montréal, Hexagone, 1992.
- , *Les Oranges sont vertes* (1971), Montréal, Hexagone, 1994.
- Handke Peter, *Par les villages* (1981), traduction de Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 2013.
- Harrower David, *Des couteaux dans les poules*, traduit par Jérôme Hankins avec la collaboration de Claude Régy, Paris, L'Arche, 1999.
- Jelinek Elfriede, *Bambiland*, Reinbek bei Hambourg, Rowolt Verlag, 2004.
- , *Bambiland*, traduit de l'allemand par Patrick Démerin, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2006.
- Koltès Bernard-Marie, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- Lapointe Christian, *C.H.S* suivi de *Sepsis*, Montréal, Les Herbes rouges, 2014.
- Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Guy Lévis Mano, 1938.
- , *Les Chants de Maldoror* (1869), Paris, Le Livre de Poche, 2001.
- Lemoine Jean-René, *Face à la mère*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005.
- Malone Philippe, *Krach* suivi de *S&P*, Fontenay-sous-bois, Quartett, 2013.
- Motton Gregory, *La Terrible voix de Satan*, co-traduction de Claude Régy et d'Arnaud Rykner, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1994.
- Mougel Magali, *Guérrillères ordinaires*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2013.
- Müller Heiner, *Médée-Matérialu* (1974), Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- Novarina Valère, *L'Atelier volant*, in *Théâtre*, Paris, POL, 1989.
- Pessoa Fernando, *Ode maritime* (1915), traduit du portugais par Dominique Touati, traduction revue par Parcidio Gonçalves et Claude Régy, Paris, Éditions de la Différence, 2009.
- Po Kiu-Yi, *Chant des regrets éternels et autres poèmes*, choix, traduction du chinois et présentation par Georgette Jaeger, édition bilingue, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Orphée », Paris, 1992.
- Py Olivier, *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la parole à la parole*, Arles, Actes Sud Papiers, coll. « Apprendre », n°13, 2000.
- Py Olivier, *Les Vainqueurs*, Arles, Actes Sud, 2005.
- Reznikoff Charles, *Holocauste : fragments* (1975), traduit de l'anglais par Jean-Paul Auxeméry, Montpellier, Espaces 34, coll. « Espace théâtre », 1998.
- Rykner Arnaud, *Pas savoir*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010.

Tchekhov Anton, *Ivanov*, traduit par Simone Sentz-Michel avec la collaboration de Claude Régy, Paris, édition dramaturgique, Comédie-Française, 1984.

Vinaver Michel, *11 septembre 2001* (2002), in *Théâtre complet (volume 8)*, Paris, L'Arche, 2003.

2.2. Mises en scène

Chouinard Marie, *Henri Michaux : Mouvements*, chorégraphie créée au Festival international de danse ImPulsTanz en août 2011 à Vienne en Autriche.

Cohen Renaud, *Alice au pays des merveilles*, « cirque-poème » de Fabrice Melquiot et de l'Académie des arts du cirque de Tianjin, créé en 2012 au Festival d'Automne en Normandie.

Collin Pascal et Michel Didym, *Irrégulière* (à partir des *Sonnets et Élégies* de Louise Labé), spectacle musical conçu par Norah Krief et Frédéric Fresson et créé en octobre 2008 au Théâtre Jacques Cœur à Bourges.

Ferlin Matija, *Sad Sam Lucky*, (à partir de poèmes de Srećko Kosovel), performance créée le 19 avril 2012 au Zagrebački plesni centar de Zagreb.

Luchini Fabrice, *Poésie ?*, spectacle créé en janvier 2015 au Théâtre-Paris Villette.

2.3. Films

Cocteau Jean, *Le Sang d'un poète*, 1930, Noir et blanc, 52 minutes, Restauration et remasterisation haute définition, © Comité Jean Cocteau, © 1930 StudioCanal Image.

Cocteau Jean, *Orphée*, 1950, Noir et blanc, 95 minutes, Les Films André Paulvé, Films du Palais Royal.

Cocteau Jean, *Le Testament d'Orphée*, 1960, Noir et blanc, 76 minutes, Restauration et remasterisation haute définition, © Comité Jean Cocteau, © 1959 StudioCanal Image.

III. Corpus critique

3.1. Ouvrages sur la poésie

3.1.1. Monographies

Apollinaire Guillaume, *Œuvres en prose complètes, tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

Arsenault Matthieu, *Le Lyrisme à l'heure de son retour*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Nouveaux Essais Spirales », 2007.

Benjamin Walter, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduction de Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, 1986.

Blaine Julien, *Poèmes Vulgos*, Romainville, Al Dante, 2007.

Blanchot Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

Bobillot Jean-Pierre, *Poésie sonore : Éléments de typologie historique*, Reims, Éditions Le Clou dans le fer, coll. « Éléments », 2009.

Borduas Paul-Émile, *Écrits I*, édition critique par André-G. Bourassa, Jean Fisette et Gilles Lapointe, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1987.

Brault Jacques, *Dans la nuit du poème*, Montréal, Éditions du Noroît, 2011.

Calame Claude, *Masques d'autorité : Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

Claudé Paul, *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1963.

Cohen Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1966.

Cohen Nadja, Depoux Anneliese, Pardo Céline et Reverseau Anne (dir.), *Poésie et Médias : XX^e- XXI^e siècle*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2012.

Cohen Nadja, *Les Poètes modernes et le cinéma (1919-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Collot Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1989.

Collot Michel, *La Matière-émotion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

Combe Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.

Coudert Gilles et Godin Bénédicte (dir.), *Poésie action : Variations sur Bernard Heidsieck*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

Coureau Didier (dir.), *Un cinéma de poésie*, in *Recherches & Travaux*, Grenoble, ELLUG, n° 84, 2014.

Deguy Michel, *Poèmes de la presque île*, Paris, Gallimard, 1961.

Dessons Gérard, Martin Serge, Michon Pascal (dir.), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Paris, Éditions In Press, 2005.

Dessons Gérard, Meschonnic Henri, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, 2005.

Donguy Jacques, *Poésies expérimentales : Zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Presses du réel, 2007.

Dufrenne Mikel, *Le Poétique*, Paris, PUF, 1963.

Friedrich Hugo, *Structure de la poésie moderne* (1956), traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Méditation », 1976.

Galibert Thierry, *Le Poète et la modernité. Poétiques de l'individu de Gérard de Nerval à Antonin Artaud*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Hamburger Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.

Isou Isidore, « Manifeste de la poésie lettriste » (1942), in *Quelques anciens manifestes lettristes et esthapeïristes (1960-1963)*, Paris, Centre de créativité, 1967.

Jenny Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

Kac Eduardo, *Media Poetry : an International Anthology* (1996), Bristol / Chicago, Intellect Books, 2007.

Kristeva Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Essais », 1966.

Kwasny Melissa (dir.), *Toward the Open Field : Poets on the Art of Poetry 1800-1950*, Middleton, Wesleyan University Press, 2004.

Le Bigot Claude (dir.), *Les Polyphonies poétiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003.

Leibovici Franck, *Des documents poétiques*, Marseille, Al Dante, coll. « Questions théoriques / Forbidden beach », 2007.

Mallarmé Stéphane, *Un coup de dés*, épreuves de 1897, [En ligne] : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625644w/f4.image>

Marchand Jacques, *Claude Gauvreau, Poète et Mythocrate. Essai*, Montréal, VLB Éditions, 1979.

Maulpoix Jean-Michel, *La Voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*, Paris, Corti, 1989.

——, *La Poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996.

——, *Du Lyrisme*, Paris, Éditions José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000.

——, *Le Poète perplexe*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2002.

Maury Corinne, *Habiter le monde. Éloge du poétique dans le cinéma du réel*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté Cinéma », 2011.

Meschonnic Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970.

——, *Le Signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975.

- , *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- , *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995.
- , *Le Rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000.
- , *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, 2001.
- Nancy Jean-Luc, *Résistance de la poésie*, Périgueux, William Blake & Co, Art et Arts, coll. « La Pharmacie de Platon », 1997.
- , *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.
- Pelletier Anne-Marie, *Les Fonctions poétiques*, Paris, Klincksieck, 1977.
- Pinson Jean-Claude, *Habiter en poète: essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1995.
- Richol-Müller Marie-Thérèse, *Le Lettrisme mouvement d'avant-garde poétique et pictural né en France après la dernière guerre mondiale*, Paris, Éditions de la Fondation Bismuth-Lemaître, 2008.
- Roger Thierry, *L'Archive du Coup de dés*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- Roweit Margit, *Joan Miró : peinture-poésie*, Paris, Éditions de la différence, 1976.
- Schwitters Kurt, *I (manifestes théoriques et poétiques)*, Paris, Ivrea, 1994.
- Théval Gaëlle, *Poésies ready-made aux XX^e et XXI^e siècles*, thèse de Littérature française dirigée par Anne-Marie Christin, Université Paris VIII, 2011.
- Todorov Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- Valéry Paul, *Œuvres, Tome II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.
- Verdier Lionel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Hachette, 2001.
- Verlaine Paul, *Les Poètes maudits (1884, 1888)*, Cognac, Éditions Le Temps qu'il fait, 1990.
- Zumthor Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983
- , *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- , *La Lettre et la voix. De la « littérature médiévale »*, Paris, Seuil, 1987.

3.1.2. Périodiques et articles

- Alfiéri Pierre et Cadiot Olivier (dir.), *Revue de littérature générale : « La mécanique lyrique »*, n°1, Paris, POL, 1995.

Blaine Julien, entretien avec Jacques Donguy, *Poésure et peinture : d'un art, l'autre*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Bobillot Jean-Pierre, « Les humeurs de M. Roubaud (et autres vrais poètes) », le 23/02/2010. [En ligne] <http://www.sitaudis.fr/Incitations/les-humeurs-de-m-roubaud-et-autres-vrais-poetes.php>.

Cohen Nadja et Reverseau Anne, « Qu'est-ce que "poétique" ? Excursion dans les discours contemporains sur le cinéma », in *Revue critique de fiction française contemporaine, Écrivains-cinéastes*, n°7, 2013, [En ligne], <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.19/744>.

Deguy Michel, « Comme si...comme ça », in *Revue des Deux-Mondes*, Paris, novembre 1993.

Didi-Huberman Georges, « Densité dansée (lettre sur le cinéma de poésie) », in *Po&sie*, Paris, n° 147, 2014, p. 95-119.

Fromet de Rosnay Émile, « Le Coup de dés numérisé : modèles, défis, perspectives », *Synergies Canada*, n° 4, 2012.

Gleize Jean-Marie, « Opacité critique », in Jean-Christophe Bailly & Jean-Marie Gleize & Christophe Hanna & Hugues Jallon & Manuel Joseph & Jacques-Henri Michot & Yves Pagès & Véronique Pittolo & Nathalie Quintane, « *Toi aussi, tu as des armes* » : *Poésie & Politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2011, p. 27-44.

Jakobson Roman, « Linguistique et poétique » (1960), in *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1963.

Mahot Boudias Florian, « Poésie & médias aux xx^e et xxi^e siècles », *Acta fabula*, vol. 13, n° 9, Notes de lecture, Novembre-Décembre 2012, [En ligne] <http://www.fabula.org/revue/document7328.php>

Meschonnic Henri, « Le Théâtre dans la voix », *La Licorne*, n°41, in *Penser la voix*, Poitiers, Université de Poitiers, 1997, p. 16-39.

Nancy Jean-Luc, « Compter avec la poésie », in *La Mécanique lyrique*, Revue de littérature générale, Paris, POL, 1995/1.

Prigent Christian, « Vroum-Vroum et Flip-Flap », février 2010. [En ligne] [http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol blog&numpage=5&numrub=4&numcateg&numsscateg&lg=fr&numbillet=91](http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol%20blog&numpage=5&numrub=4&numcateg&numsscateg&lg=fr&numbillet=91)

Rancière Jacques, « Mallarmé, un poète infiniment attentif à son temps : Entretien », in *La Lettre Horlieu (X)*, n°5, Lyon, 1997, p. 23-39.

Reverdy Pierre, « L'Art du ruisseau », in *Note éternelle du présent*, Paris, Flammarion, 1992.

Roubaud Jacques, « Obstination de la poésie : Un art qui résiste à sa dénaturation », in *Le Monde Diplomatique*, janvier 2010, p. 22-23.

Smirou Sébastien, « Rénovation de la VP », janvier 2010, [En ligne] <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol-blog&numpage=5&numrub=4&numcateg=&numsscateg=&lg=fr&numbillet=88>

Suzanne Gilles, « Vous avez dit élémentaire... Agencement poétique et dispositif d'écriture à propos de la poésie de Julien Blaine », in Butel Yannick et Dieuzayde Louis (dir.), *Incertains regards, Cahiers dramaturgiques, n°1: Écriture contemporaine et dispositif: de la plasticité de l'écriture des textes au devenir de la scène*, Marseille, Presses de l'université de Provence, avril 2011.

Tomiche Anne, « (Anti)-lyrisme d'Artaud ? De l'"ancien souffle lyrique" au souffle de la "révolte contre la poésie" », in Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Antonin Artaud III : Antonin Artaud « littéralement et dans tous les sens*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009, coll. « La Revue des Lettres Modernes », p. 171-191.

Vadé Yves, « Coupes, broderies et déchirures », in *Modernités*, n°4, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, p. 3-37.

3.1.3. Filmographie

Chamboissier Anne-Laure et Franck Philippe en collaboration avec Gilles Coudert, *Bernard Heidsieck, la poésie en action*, 56 minutes, 2013, a.p.r.e.s production, ChamProjects, Solang Production Paris Brussels, Transcultures.

Chayé François, *Cocteau cinéaste*, France, 2001, Les Films Pénélope, 52 minutes.

3.2. Ouvrages sur le théâtre

3.2.1. Monographies

Abirached Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994.

Aristote, *La Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, les Belles lettres, 1990.

Artaud Antonin, *Les Cenci*, Paris, Gallimard, 2011.

Barthes Roland, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, 2002.

Beauchamp Hélène, David Gilbert (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003.

Benhamou Anne-Françoise, *Dramaturgies de plateau*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012.

Berset Alain (dir.), *Valère Novarina. Théâtres du verbe*, Paris, José Corti, 2001.

Ryan Betsy Alayne, *Gertrude Stein's Theatre of the Absolute*, thèse soutenue à University of Illinois at Urbana-Champaign, 1980.

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

Boisson Bénédicte, Folco Alice, Martinez Ariane, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, Paris, PUF, coll. « Licence Lettres », 2010.

Borie Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, 1997.

Bost Bernadette, Louette Jean-François, Vibert Bertrand (dir.), *Impossibles théâtres XIX^e-XX^e siècles*, Chambéry, Éditions Comp'Act, 2005.

Boudier Marion, Carré Alice, Diaz Sylvain et Métais-Chastanier Barbara, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ? : Lexique d'une recherche*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2014.

Butel Yannick, *Essai sur la présence au théâtre : l'effet de cerne*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Cohen Emmanuel, *Le Théâtre non dramatique. Le Théâtre des avant-gardes parisiennes des années 1910 aux années 1930 : Gertrude Stein, dada, surréalisme*, thèse d'Études théâtrales dirigée par Christophe Bident, Université de Picardie Jules Verne, 2014.

Craig Edward Gordon, « L'Acteur et la sur-marionnette » (1907), in *L'Art du théâtre*, Paris, Circé, 1999.

Corvin Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde (1991)*, Paris, Bordas, 2008.

Danan Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2010.

Danan Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2013.

Davis Tracy C. et Postlewait Thomas, *Theatricality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Dort Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 1988.

Dupont Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

Féral Josette (dir.), *Théâtre/Public : « Entre deux : du théâtral et du performatif »*, Montreuil, Éditions théâtrales, n°205, juillet-septembre 2012.

Féral Josette (dir.), *Pratiques performatives : Body Remix*, Québec, Presses de l'Université du Québec / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

Fernandez Laure, *Cadre et écarts : un théâtre hors du théâtre (de la théâtralité dans les arts visuels / 1960-2010)*, thèse d'Études théâtrales dirigée par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Université Paris-III, 2011.

Gouhier Henri, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.

Hartnoll Phyllis (dir.), *The Oxford Companion to the Theatre*, Oxford, Oxford University Press, 1983.

Hoffman Michael J., *Gertrude Stein*, London, G. Prior, 1976

Fix Florence et Toudoire-Surlapierre Frédérique (dir.), *La Didascalie dans le théâtre du XX^e siècle - Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007.

—, *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain. Se dire sur la scène*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2011.

Kirby Michael, *A Formalist Theatre*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1987.

Lehmann Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique* (1999), traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

Le Pors Sandrine, *Le Théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011.

Marie Gisèle, *Le Théâtre symboliste : ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs*, Paris, Nizet, 1973.

Martinez Ariane, *La Pantomime, théâtre en mineur (1880-1945)*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008.

Martinez Ariane et Ryngaert Jean-Pierre (dir.), *Graphies en scène*, Montreuil, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2011.

Mével Matthieu (dir.), *La Littérature théâtrale. Entre le livre et la scène*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2013.

Mounin Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1971.

Naugrette Catherine, *Paysages dévastés*, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004.

Novarina Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, POL, 1989.

—, *Pendant la matière*, Paris, POL, 1991.

—, *Lumières du corps*, Paris, POL, 2006.

—, *L'Envers de l'esprit*, Paris, POL, 2009.

—, *Devant la parole*, Paris, POL, 2010.

Palatini Bowers Jane, « *They watch me as they watch this* » : *Gertrude Stein's metadrama*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.

Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales, 1980.

Pavis Patrice, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1987.

——, *L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, coll. « Fac », 1997.

——, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

——, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.

Plana Muriel, *La Relation roman-théâtre des Lumières à nos jours : théorie, études de textes*, thèse dirigée par Jean-Pierre Sarrazac, Paris III-Sorbonne nouvelle, en 1999.

——, *Théâtre et féminin : Identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012.

——, *Théâtre et politique II : Pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Orizons, coll. « Comparaisons », 2014.

Poulain Alexandra (dir.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du Spectacle – Théâtre », 2011.

Rafis Vincent, *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, Dijon, Presses du réel, 2009.

Rykner Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgies du silence, de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Édition Corti, 1996.

Rykner Arnaud (dir.), *Pantomime et théâtre du corps : Transparence et opacité du hors-texte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Rykner Arnaud, *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.

Ryngaert Jean-Pierre et Sermon Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2006.

Ryngaert Jean-Pierre et Sermon Julie, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. », 2012.

Saison Maryvonne, *Les Théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Art en bref », 1998.

Sauter Willmar, *The Theatrical Event : dynamics of performance and reception*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000.

Sauter Willmar, *Eventness : a Concept of the Theatrical Event*, Stockholm, Stockholm University Press, 2005.

Sarrazac Jean-Pierre, *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, L'Aire, 1981.

Sarrazac Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médiannes, coll. « Villégiatures/Essais », 1995.

Sarrazac Jean-Pierre, *Critique de théâtre : de l'utopie au désenchantement*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2000.

Sarrazac Jean-Pierre, *La Parabole, ou l'Enfance du théâtre*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002.

Sarrazac Jean-Pierre, *Jeux de rêve et autres détours*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004.

Sarrazac Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010.

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

Sarrazac Jean-Pierre, *Critique du théâtre II : du moderne au contemporain, et retour*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2015.

Szondi Peter, *La Théorie du drame moderne* (1956), traduction de Sibylle Muller, Belval, Circé, 2006.

Tackels Bruno, *Les Écritures de plateau : état des lieux*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015.

Thiérot Gérard (dir.), *Le Théâtre postdramatique – Vers un chaos fécond ?*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2013.

Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Paris, Éditions sociales, 1977.

Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin Sup, 1996.

Vaïs Michel, *L'Écrivain scénique*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1978.

Vinaver Michel, *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud, 1993.

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

3.2.2. Périodiques et articles

Alafandary Isabelle, « Voix et responsabilité dans le théâtre de Gertrude Stein », in *Revue Tropismes*, n°17, 2011, [En ligne], <http://revues.u-paris10.fr/index.php/tropismes/article/view/115/html>

Chevallier Jean-Frédéric, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », in *L'Annuaire théâtral*, n° 36, 2004, p. 27-43.

Côté Jean-François, « Gertrude Stein dramaturge : un théâtre pour personne », in Jean-François Chassay et Eric Giraud (dir.), *Contemporanéité de Gertrude Stein*, Paris, Édition des archives contemporaines, 2011.

Fosse Jon, « La Gnose de l'écriture », *LEXI/textes 4*, Paris, L'Arche, 2000.

Frankland Marie, « *La Charge de l'original épormyable : une dramaticité sauvage* », in *L'Annuaire théâtral*, n°32, Montréal, automne 2002, p. 165-176.

Garcin-Marrou Flore, « Le Drame émancipé », in *L'Aventure « Poétique »*, Dossier Critique n° 24, Novembre-Décembre 2012 (volume 13, numéro 9). [En ligne], <http://www.fabula.org/acta/document7404.php>.

Harbec Jacinthe, « La musique dans les ballets et spectacles », in David Gullentops et Malou Haine (dir.), *Jean Cocteau, textes et musique*, Sprimont, Pierre Mardaga éditeur, 2005.

Helbo André, « Le théâtre : une communication en déni ? », in *Études littéraires*, Québec, Département des littératures de l'Université de Laval, vol. 13, n° 3, 1980, p. 461- 470.

Laoureux Denis, « Maurice Maeterlinck et les arts plastiques : filiations et concomitances », in *Textyles*, Bruxelles, Le Cri, n° 17-18, 2000, p. 100-112.

Lesage Marie-Christine, « L'interartistique : une dynamique de la complexité », in *Registres : « Théâtre et interdisciplinarité »*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, n°13, printemps 2008, p. 11-26.

Maurin Frédéric, « Usage et usure de l'image », in Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les Écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Th XX », 1998, p. 71-105.

Mégevaud Martin, Thomasseau Jean-Marie, Verrier Jean (dir.), *Littérature : « Théâtre : le retour du texte ? »*, Paris, Armand Colin, n°138, 2005.

Mervant-Roux Marie-Madeleine, « Un dramatique postthéâtral ? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *L'Annuaire théâtral*, Montréal, n°36, 2004, p. 13-26.

Meyerhold Vsevolod, *Écrits sur le théâtre, tome 1*, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Th XX », 1973.

Neveux Olivier et Talbot Armelle (dir.), *Théâtre/Public : « Penser le spectateur »*, n° 208, Juin 2013.

Novarina Valère, « Quadrature », *Scherzo*, Paris, n°11, octobre 2000, p. 18-19.

—, « L'homme hors de lui : entretien avec Jean-Marie Thomasseau », in *Europe : « Novarina »*, n°880-881, août-septembre 2002, p. 162-175.

Pavis Patrice, « Les Études théâtrales et l'interdisciplinarité », in *L'Annuaire théâtral*, Montréal, n°29, printemps 2001, p. 13-27.

Plassard Didier et Carole Guidicelli (dir.), *Alternatives théâtrales : « Expériences de l'extrême »*, Bruxelles, n°99, novembre 2008.

Py Olivier, « Entretien », propos recueillis par Jean-François Perrier à l'occasion du Festival d'Avignon de 2005. [En ligne], www.festival-avignon.com/lib_php/download.php?fileID=1163.

Rykner Arnaud, « Figures du tableau vivant chez Maeterlinck », in *Textyles*, n°41, Bruxelles, Le Cri, 2012, p. 15-30.

—, « Traversées du regard : toiles métalliques, rideaux de gaze, rayons X et autres écrans fin-de-siècle », in *Études théâtrales*, Louvain, 2017 (À paraître).

Sarrazac Jean-Pierre (dir.), *Études théâtrales : « Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910 »*, Louvain, n° 15-16, 1999.

Sarrazac Jean-Pierre, « Choralité – Note sur le postdramatique », in *Alternatives théâtrales : « Choralités »*, Bruxelles, n°76-77, janvier 2003.

Simonot Michel, « De l'innocence des lectures : Les lectures de textes de théâtre », in *Ágon : Revue des arts de la scène : « Des lectures, pour quoi faire ? »*, novembre 2011, [En ligne], <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1859>

Vitez Antoine, « Éditorial », *L'Art du théâtre*, n° 1, printemps 1985.

3.3. Ouvrages sur les liens entre théâtre et poésie

3.3.1. Monographies

Agostini René (dir.), *Théâtre poétique et/ou politique ?*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Alcolombre Thierry, *Mallarmé, la poétique du théâtre et l'écriture*, Fleury-sur-Orne, Librairie Minard, 1995

Artaud Antonin, *Œuvres complètes, IX*, Paris, Gallimard, 1979.

—, *Œuvres complètes, XXIV*, Paris, Gallimard, 1988.

—, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1998.

Barber Stephen, *Antonin Artaud : Blows and Bombs*, London, Faber, 1983.

Beaufils Eliane (dir.), *Quand la scène fait appel...La théâtre contemporain et le poétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Perspectives transculturelles », 2014.

Bobillot Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck : poésie action*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1996.

Bonnefoy Yves, *Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats*, Paris, Mercure de France, 1998.

Bouchardon Marianne, *Théâtre-poésie. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours*, thèse de Lettres modernes dirigée par Claude Leroy, Université de Nanterre-Paris X, 2004.

Chartreux Bernard, *Rester partir, Une passion sous les tropiques*, Paris, Fédération Nationale de théâtre, Coll. « Théâtrales », 1982.

- Chassay Jean-François et Giraud Éric (dir.), *Contemporanéité de Gertrude Stein*, Paris, Édition des archives contemporaines, 2011.
- Corneille Pierre, *Trois discours sur le poème dramatique* (1660), Paris, Garnier-Flammarion, 1999.
- D'Aubignac, *La Pratique du théâtre* (1657), édité par Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2001
- De Jesus Cabral Maria, *Mallarmé hors frontières Des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2007.
- Denker-Bercoff Brigitte, Fix Florence, Schnyder Peter et Toudoire-Surlapierre Frédérique (dir.), *Poésie en scène*, Paris, Orizons, coll. « Comparaisons », 2015.
- Dessons Gérard, *Maeterlinck : le théâtre du poème*, Paris, Éditions Laurence Teper, 2005.
- Detue Frédéric, Dubouclez Olivier (dir.), *Valère Novarina : le langage en scène*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La revue des Lettres modernes », 2009.
- Diderot Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel* suivi de *De la Poésie dramatique* et de *Paradoxe sur le Comédien* (1757, 1758 et 1830), Paris, Gallimard, 2005.
- Fisher Dominique D., *Staging the language and Language(s) of the stage : Mallarmé's poème critique and Artaud's poetry-minus-texte*, New York, Peter Lang, 1994.
- Folco Alice, *Dramaturgie de Mallarmé*, thèse d'Études théâtrales dirigée par Jean-Pierre Sarrazac, Université de Paris III-Sorbonne nouvelle, 2006.
- Gamper Herbert et Handke Peter, *Espaces intermédiaires*, Paris, Christian Bourgois, 1992.
- Genette Gérard, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points-essais », 2004.
- Ha Hyung-Ju, *Le Poème dramatique et la mise en scène dans le théâtre contemporain*, Thèse dirigée par Patrice Pavis, Université Paris VIII, 2008.
- Kirkkopelto Esa, *Le Théâtre de l'expérience : Contributions à la théorie de la scène*, Paris, PUPS, 2008.
- Longuenesse Pierre, *Yeats dramaturge : la voix et ses masques*, Rennes, PUR, 2012.
- Macé Nathalie, *Le Pays à l'envers de l'endroit : Mise(s) en scène du poète et de l'art poétique dans le théâtre de Paul Claudel*, Paris, Champion, collection « Littérature de Notre Siècle », n° 26, 2005.
- Maeterlinck Maurice, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits, 1886-1896*, textes réunis et commentés par Stefan Gross, Bruxelles, Labor, Coll. « Archives du futur », 1985.
- , *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986.

—, *Le Réveil de l'âme : poésie et essais*, choix de textes établi et commenté par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999.

—, *Œuvres I*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999.

—, *Œuvres II. Théâtre, tome I*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999.

Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

—, *Correspondances I*, édition établie par Henri Mondor, Paris, Gallimard, 1959.

—, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2003.

Moreira da Silva Alexandra, *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*, thèse d'Études théâtrales dirigée par Jean-Pierre Sarrazac, Paris III-La Sorbonne nouvelle, 2007.

Pommerat Joël, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2007.

Rezvani Serge, *Théâtre : dernier refuge de l'imprévisible poétique*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2000.

Schiau Botea Diane, *Le Texte et le lieu du spectacle de La Plume au Mur : Stéphane Mallarmé parmi les avant-gardes*, thèse d'Études théâtrales dirigée par Catherine Naugrette et Mary Shaw, Université Paris III-Sorbonne nouvelle, 2010.

Stein Gertrude, *Lectures in America*, New York, Random House, 1935.

—, *What are Masterpieces*, New York, Pitman, 1940.

Wolowski Witold, *L'Adialogisme et la poétisation du texte dramatique dans le théâtre de François Billeldoux*, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005.

3.3.2. Périodiques et articles

Barège Thomas, « Poéticité de la scène contemporaine », in *Acta fabula*, vol. 15, n°7, septembre 2014. [En ligne], <http://www.fabula.org/revue/document8837.php>.

Benhamou Anne-Françoise, « Pourquoi êtes-vous metteur en scène ? », in *Pourquoi êtes-vous metteur en scène ?*, Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg, n° 6, mai 2005.

Chartreux Bertrand, « Du "poème dramatique" », in *Théâtre Populaire Romand*, Journal n°145, mai 1982.

Cocteau Jean, « Préface de 1922 », in *Antigone, Les Mariés de la Tour Eiffel*, Paris, Gallimard, 1948.

Dort Bernard, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance » (1984), *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995, p. 244-275.

Fisette Jean, « Claude Gauvreau: musicien, dramaturge, poète », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. III, n° 2, 1992, p. 7-20.

Fix Florence et Frédérique Toudoire-Surlapierre, « Appel à communication pour *Poésie en scène* », [En ligne], http://www.fabula.org/actualites/poesie-et-scene-contemporaine_50884.php.

Guénoun Denis, « Du drame entre poésie et pratique », *Po&sie*, Paris, Belin, n°96, 2001, p. 105-116.

Guénoun Denis, « Brèves remarques sur la théâtralité du poétique », *Po&sie*, Paris, Belin, n°120, 2007, p. 373-375.

Hoffert Yannick, « Spectacle poétique, poésie de plateau : un hanneton en questions », in Brigitte Denker-Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Poésie en scène*, Paris, Orizons, coll. « Comparaisons », 2015, p. 199-213.

Jolly Geneviève, « Le Paradoxe du théâtre : un anti-spectacle », in Dessons Gérard, Martin Serge, Michon Pascal (dir.), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Paris, Éditions In Press, 2005, p. 87-96.

Longuenesse Pierre, « Du drame poétique à l'écriture de plateau : Yeats entre Irlande et Europe », communication présentée au Colloque « Les Nouveaux Matériaux du Théâtre » le 21 février 2015 à Reims.

Meschonnic Henri, *Théâtre/Public : « Théâtre oracle »*, n°189, juin 2008.

Plassard Didier, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », in *Prospero European Review : Theatre and Research*, Edition 3, 2012-2013.

Pommerat Joël, Dossier d'Auteurs, Carnet n°10, Aneth (Aux nouvelles écritures théâtrales) : [En ligne] http://www.aneth.net/doc_auteur_art.php?IdAuteur=639&IdDocument=170.

Schifano Laurence, « Autoportraits orphiques », in *Catalogue de l'exposition : Jean Cocteau, sur le fil du siècle*, Paris, Centre Pompidou, 2003, p. 53-61.

3.4. Ouvrages sur le dispositif

3.4.1. Monographies

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque de poche », 2014.

Bourriaud Nicolas, *L'Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 1998.

Dahan-Gaida Laurence (dir.), *Logiques du tiers : Littérature, culture, société*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007.

Hanna Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Romainville, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2010.

Kapelusz Anyssa, *Usages du dispositif au théâtre : fabrique et expérience d'un art contemporain*, thèse d'Études théâtrales dirigée par Joseph Danan, Paris III-Sorbonne nouvelle, 2012.

Mathet Marie-Thérèse (dir.), *Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2001.

Mathet Marie-Thérèse (dir.), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003.

Ortel Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2008.

Phelan Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londres/New York, Routledge, 1993.

Quintyn Olivier, *Dispositifs / Dislocations*, Romainville, Questions théoriques, coll. « Forbidden beach », 2007.

Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

Rykner Arnaud, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2004.

3.4.2. Périodiques et articles

Beuscart Jean-Samuel et Peerbaye Ashveen, « Histoires de dispositifs », in *Terrains & Travaux : revue de sciences sociales*, Paris, ENS Cachan, 2006/ 2, n°11.

Butel Yannick et Dieuzayde Louis (dir.), *Incertains regards, Cahiers dramaturgiques, n°1: Écriture contemporaine et dispositif : de la plasticité de l'écriture des textes au devenir de la scène*, Marseille, Presses de l'université de Provence, avril 2011.

Danan Joseph, « Témoins d'une présence », in Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette & Georges Banu (dir.), « Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre », *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011.

Foucault Michel, « Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et Écrits*, T.II., Paris, Gallimard, 1977.

Jacquinet-Delaunay Geneviève et Monnoyer Laurence (dir.), *Hermès : « Le Dispositif : entre usage et concept »*, Paris, CNRS Éditions, n°25, 1999.

Vouilloux Bernard, « La critique des dispositifs », in *Critique*, Paris, Éditions de Minuit, n°718, mars 2007/ 3, p. 152-168.

Rykner Arnaud, « Du dispositif et de son usage au théâtre », in David Gilbert et Jacques Hélène (dir.), *Tangence : « Devenir de l'esthétique théâtrale »*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, n°88, automne 2008, p. 91-103.

Rykner Arnaud, « Envoi : Note sur le dispositif », in *Corps obscènes : Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages* suivi de *Note sur le dispositif*, Paris, Orizons, 2015, p. 207-228.

3.5. Ouvrages théoriques sur les problématiques intermédiales

3.5.1. Monographies

Aceland, Charles R. (dir.), *Residual Media*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 2007.

Auslander Philip, *Liveness : Performance in mediatized culture*, London / New York, Routledge, 1999.

Badillo Patrick-Yves (dir.), *Écologie des médias*, Bruxelles, Éditions Emile Bruylant, coll. « Médias, Société et Relations internationales », 2008.

Barbier Frédéric et Bertho Lavenir Catherine, *Histoire des médias : de Diderot à Internet*, Paris, Armand Colin/Masson, 1996.

Balme Christopher B. et Moninger Markus (dir.), *Crossing media : Theater, Film, Fotografie, Neue Medien*, München, ePODIUM Verlag, 2004.

Bay-Cheng Sarah, Kattenbelt Chiel, Lavender Andy, Nelson Robin (dir.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

Bolter Jay David et Grusin Richard, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999.

Carroll Noël, *Theorizing The Moving Image*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1996.

Chapple Freda et Kattenbelt Chiel (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Themes in Theatre », 2006.

Christin Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995.

Christin Anne-Marie, *Poétique du blanc : Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009.

Debray Régis, *Le Pouvoir intellectuel en France*, Paris, Éditions Ramsay, 1979.

Debray Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Bibliothèque des Idées, 1991.

- Debray Régis, *Manifestes médiologiques*, Paris, Gallimard, coll. « Hors série Connaissance », 1994.
- Debray Régis, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, coll. « Premier Cycle », 2000.
- Debray Régis et Merzeau Louise (dir.), *Medium : Rythmes*, n°41, Octobre-Décembre 2014.
- Déotte Jean-Louis, *L'Époque de l'appareil perspectif : Brunelleschi, Machiavel, Descartes*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- , *L'Époque des appareils*, Paris, Éditions Lignes & Manifestes, 2004.
- , *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Déotte Jean-Louis, Froger Marion et Mariniello Silvestra (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Didi-Huberman Georges, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 2007.
- , *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.
- Duborgel Bruno (dir.), *Figures du grapheïn : arts plastiques, littérature, musique*, Saint-Etienne, Presses de l'université de Saint-Etienne, 2000.
- Dworkin Craig, *No Medium*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2013.
- Elleström Lars (dir.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- Galloway Alexander R., *The Interface Effect*, Cambridge, Polity Press, 2012.
- Genette Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Gitelman Lisa, *Already New : Media, History and the Data of culture*, Cambridge Mass., MIT Press, 2006.
- Godzich Wlad, *The Culture of Literacy*, Cambridge, Massachussets/ London, England, Harvard University Press, 1994.
- Greenberg Clement, « Towards a new Laocoon » (1940), in Francis Francina (dir.), *Pollock and After : the Critical Debate*, New York, Harper and Row, 1985, p. 41-42.
- , *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961.
- , *Art et culture : Essais critiques* (1988), traduit par Ann Hindry, Paris, Éditions Macula, 2014.
- Guillemette Lucie et Hébert Louis (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Presses de l'Université de Laval, coll. « Vie des Signes », série « Actes » , 2008.
- Gullentops David, *Poétique du lisuel*, Paris, Éditions Paris-Méditerranée, coll. « Créis », 2001.

Hagemann Simon, *Penser les médias au théâtre : Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique – Arts Vivants », 2013.

Hagstrum Jean H., *The Sister Arts : The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry*, Chicago, Chicago University Press, 1958.

Higgins Dick, *A Dialectic of Centuries: Notes towards a Theory of the New Arts*, New York & Barton, Vermont Printed Editions, 1978.

——, *Horizons : The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984.

Jenkins Henry, *Convergence culture : When old and new media collide*, New York, New York University Press, 2006.

——, *La Culture de la convergence : des médias au transmédia*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, Armand Colin/ Institut National de l'Audivisuel, 2013.

Larrue Jean-Marc et Pisano Giusi (dir.), *Archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Images et sons », 2014.

Larrue Jean-Marc (dir.), *Théâtre et Intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2015.

Laurel Brenda, *Computers as Theatre* (1993), Upper Saddle River NJ, Addison-Wesley, 2014.

Lessing Gotthold Ephraim, *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie* (1886), traduit de l'allemand par A. Courtin, Paris, Hermann, 1990.

McLuhan Marshall, *Understanding Media : The Extensions of Man* (1964), Cambridge, MIT Press, 1994.

——, *Verbi-Voco-Visual Explorations*, New York, Ultramarine Publishing Company, 1967.

——, *Pour comprendre les media*, Paris, Seuil, 1968.

——, *La Galaxie Gutenberg* (1962), Paris, Gallimard, 1977.

Méchoulan Éric, *D'où viennent nos idées ? Métaphysique et intermédialité*, Montréal, VLB Éditeur, 2010.

Meyer Urs, Simnowski Roberto, Zeller Christoph (dir.), *Transmedialität : Zur Ästhetik paraliterarische Verfahren*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2006.

Müller Jürgen E., *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, Modus Publikationen, 1996.

Nelson Ted, *Literary Machines*, Swarthmore, Ted Nelson, 1982.

Phelan Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londres/New York, Routledge, 1993.

Salter Chris, *Entangled. Technology and the transformation of performance*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2010.

Samoyault Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan coll. « 128 », 2001.

Sauter Willmar, *The Theatrical event : Dynamics of performance and perception*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000.

Surmann Caroline, *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau : intermédialité et esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Weber Samuel, *Theatricality as medium*, New York, Fordham University Press, 2004.

Wolf Werner, *Musicalisation of Fiction : a Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999.

3.5.2. Périodiques et Articles

Balme Christopher B., « Intermediality : Rethinking the Relationship between Theatre and Media », in *TheWis*, n°1, 2004.

Besson Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », 2014, [En ligne], <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2/document>.

Bobillot Jean-Pierre, « Poésie sonore & médiopoétique », in *French Forum*, University of Nebraska Press, Volume 37, Numbers 1-2, Winter/Spring 2012, p. 19-34.

Bobillot Jean-Pierre, « Naissance d'une notion : la médiopoétique », in Cohen Nadja, Depoux Anneliese, Pardo Céline et Reverseau Anne (dir.), *Poésie et Médias : XX^e- XXI^e siècle*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2012, p. 155-173.

Burtin Tatiana, « Interartialité et remédiation scénique de la peinture », in *Intermédialités : « Remédier »*, Montréal, n° 12, 2008, p. 67-93.

Cisneros James, « Remains to be seen – Intermediality, Ekphrasis and Institution », in Forger Marion et Müller Jürgen E. (dir.), *Intermédialité et socialité – Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, 2007, p. 15-28.

Debray Régis, « Qu'est-ce que la médiologie ? », [En ligne], <http://mediologie.org/>

Froger Marion et Maazouzi Djemaa (dir.), *Intermédialités : « Inclure (le tiers) »*, n° 21, printemps 2013.

Gaudreault André et Marion Philippe, « Un média naît toujours deux fois », *Sociétés et représentations*, numéro spécial sur « Le Croisée des médias », 9, 2000.

Greenberg Clement, « La Nouvelle sculpture », in *Art et Culture : Essais critiques* (1988), traduit de l'anglais par Ann Hindry, Paris, Éditions Macula, 2014.

Jeanneret Yves, « La médiologie de Régis Debray », in *Communication et langages*, n°104, 2^{ème} trimestre, 1995.

Kattenbelt Chiel, « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality », in Chapple Freda et Kattenbelt Chiel (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Themes in Theatre », 2006, p. 29-39.

Kattenbelt Chiel, « Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships », in *Culture, language and representation*, vol VI, 2008, Universitat Jaume I, p. 19-29.

Kattenbelt Chiel, « Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity », in Bay-Cheng Sarah, Kattenbelt Chiel, Lavender Andy, Nelson Robin (dir.), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p. 29-37.

Kérouack Sophie, « Appareil », Repérage sur le site du CRI de l'UdeM, [En ligne], http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/surg_concept_desc.asp?type=3&id=11823&concept_id=39.

Krämer Sybille, « Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung ? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren », in Stefan Munker (dir.), *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt, S. Fischer, 2003, p. 78-90.

Larrue Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », in *Intermédialités : « Remédier »*, n°12, automne 2008, p. 13-29.

Larrue Jean-Marc, « Sound Reproduction Technique in Theatre: A Case of Mediatic Resistance », in Lynne Kendrick et David Roesner (dir.), *Theatre Noise. The Sound of Performance*, Cambridge, Cambridge Scholars, 2011, p. 14-22.

Larrue Jean-Marc, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », in *Theater Research in Canada / Recherches Théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2, automne 2011, p. 174-206.

Méchoulan Éric, « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », in *Intermédialités : « Naître »*, n°1, printemps 2003, p. 9-27.

Moser Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in Froger Marion, Müller Jürgen E. (dir.), *Intermédialité et socialité : Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, 2007, p. 69-92.

Müller Jürgen E., « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n° 16, 2006, p. 99-110.

Ortel Philippe, « L'envers du cinéma dans la poésie de Pierre Reverdy », in Cohen Nadja, Depoux Anneliese, Pardo Céline et Reverseau Anne (dir.), *Poésie et Médias : XX^e- XXI^e siècle*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2012, p. 27-52.

Rajewski Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », in Philippe Despoix et Yvonne Spielmann (dir.), *Intermédialité : « Remédier/ Remediation »*, n°6, 2005, p. 43-64.

Röttger Kati, « Questionner l' "entre" : une approche méthodologique pour l'analyse de la performance intermédiaire », in Larrue Jean-Marc (dir.), *Théâtre et Intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2015, p. 117-131.

Schröter Jens, « Four Models of Intermediality », in Bernd Herzogenrath (dir.), *Travels in Intermedia[lity] : ReBlurring the Boundaries*, Hanover (New Hampshire), Dartmouth College Press, 2012, p. 15-36.

Véron Éliséo, « De l'image sémiologique aux discoursivités », in *Hermès : « Espaces publics en images »*, Paris, n°13-14, 1994, p. 45-64.

Vuillemin Jean-Claude, « Pratique théorique et jouissance théâtrale », in *Poétique*, Paris, Seuil, n°174, 2013 (2), p. 189-213.

Wilson-Bokowiec Julie, Bokowiec Mark, « Sense and sensation : the act of mediation and its effects », in *Intermédialités*, n°12, automne 2008, p. 129-142.

3.6. Études sur les créateurs étudiés dans le corpus primaire

3.6.1. Daniel Danis

3.6.1.1. Monographies

Balkowski Tatiana, *Daniel Danis : une dramaturgie du retrait*, thèse en Science du littéraire dirigée par Philippe Roger, EHESS, 2014.

Blonde David, *De Gauvreau à Danis : repères pour une poétique de la langue théâtrale*, mémoire de Lettres françaises dirigé par Dominique Lafon, Université d'Ottawa, 2003.

Bouchet Pauline, *La Fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000*, thèse de doctorat dirigée par Yves Jubinville et Jean-Pierre Ryngaert, Paris III- Sorbonne nouvelle/ UQÀM, 2014.

Hemmerlé Marie-Aude, *La Parole-matière : Le statut de la parole dans trois pièces de Daniel Danis* Cendres de cailloux, Le chant du dire-dire, Le langue-à-langue des chiens de roche, mémoire de Master 2 dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, Paris III-Sorbonne nouvelle, 2002.

3.6.1.2. Périodiques et articles

Bouchet Pauline, « La dramaturgie des "flous" », in *L'Annuaire théâtral*, Montréal, n°47, printemps 2010, p. 69-83.

Danis Daniel, « Programme de *L'Enfant lunaire* », [En ligne], <http://www.atelier-arts-sciences.eu/Daniel-Danis-L-enfant-lunaire>.

David Gilbert, « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, n°1, 2007, p. 63-81.

David, Gilbert (dir.), *Voix et Images : « Daniel Danis »*, Montréal, Presses de UQÀM, Vol. XL, n°1 (118), automne 2014.

Lesage Marie-Christine, « Modalités analogiques et structures imagées du langage dramatique actuel : Étude du *Syndrome de Cézanne* de Normand Canac-Marquis et de *Celle-là* de Daniel Danis », thèse de doctorat soutenue à l'Université Laval en 1998.

Lesage Marie-Christine, « La dramaturgie québécoise contemporaine : Petits instantanés d'un paysage en pleine transformation », *Pausa*, n°32, 2010.

Moss Jane, « Daniel Danis et la dramaturgie de la parole », *Dalhousie French Studies*, vol. 41 (hiver 1997), p. 117-128.

3.6.2. Sarah Kane

3.6.2.1. Monographies

Angel-Perez Élisabeth, *Voyages au bout du possible : Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2006.

Chénétier Marion, *L'Oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Saarbrücken, Allemagne, Éditions universitaires européennes, 2010.

Saunders Graham, *Love me or kill me : Sarah Kane et le théâtre*, traduit de l'anglais par Georges Bas, Paris, L'Arche, 2004.

Sierz Aleks, *In-yer-face ! Le Théâtre britannique des années 1990*, traduit de l'anglais par Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-TeXier, Rennes, PUR, 2011.

3.6.2.2. Périodiques et Articles

Angel-Perez Elisabeth, « Spectropoétique de la scène : Modalités du spectral dans quelques pièces du théâtre anglais contemporain », in Elisabeth Angel-Perez et Pierre Iselin (dir.), *La Lettre et le fantôme : le spectral dans la littérature et les arts (Angleterre, États-Unis)*, Paris, PUPS, 2006.

Couillaud Laure, « Sarah Kane et Antonin Artaud : quelques exemples d'un dialogue manifeste », in Sarah Clément et Diane Massone (dir.), aidées de Valérie Alias et Pénélope Patrix, sous la responsabilité d'Évelyne Grossman, *Travaux en cours*, n°8, Paris, Imprimerie Paris Diderot, Novembre 2012, p. 19-24.

Diedrich Antje, « "Last in a Long Line of Literary Kleptomaniacs": Intertextuality in Sarah Kane's *4.48 Psychosis* », in *Modern Drama*, Volume 56, Number 3, Fall 2013, p. 374-398.

Jolly Geneviève, « Le théâtre de Sarah Kane: poétique de la violence », *Registres*, vol. 9-10, hiver 2004-printemps 2005, p. 53-62.

Kane Sarah, « Une conversation avec Nils Tabert » (1998), in *Outrescène : « Sarah Kane »*, 2003, n° 1, p. 65-75.

Karsenti Tiphaine et Mendelsohn Sophie, « Sarah Kane, *4.48 Psychose* : Écrire depuis la mort », in *Savoirs et clinique*, n°5, 2004/2, p. 19-26.

Thielemans Johan, « Interview with Sarah Kane and Vicky Featherstone » (1999), in Andrew Mc Kinnon (dir.), *Rehearsing the Future : 4th European Directors Forum – Strategies for the Emerging Director in Europe*, London, Directors Guild of Great Britain et al. , 1999, p. 9-15.

3.6.3. Philippe Malone

Le Pors Sandrine, « Le théâtre ou la possibilité du poème : lyrisation du drame et espaces phonés dans *Vivre dans le secret* de Jon Fosse et *Septembres* de Philippe Malone », in *Quand la scène fait appel...Le théâtre contemporain et le poétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Perspectives transculturelles », 2014, p. 39- 54.

Malone Philippe, « Une oeuvre littéraire mais fondamentalement théâtrale », Entretien avec Sylvain Diaz, Paris, janvier 2012, in *Âgon : Revue des arts de la scène* [En ligne], <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2211>

3.6.4. Claude Régy

3.6.4.1. Monographies

Mervant-Roux Marie-Madeleine (dir.), *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, n°23, Paris, Éditions CNRS, 2008.

Régy Claude, *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1998.

——, *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999.

——, *L'État d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002.

——, *Au-delà des larmes*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.

——, *La Brûlure du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2011.

——, *Dans le désordre*, propos provoqués et recueillis par Stéphane Lambert, Arles, Actes Sud, 2011.

Van Haesebroecke Élise, *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain : Claude Régy, le Groupe Merci et le Théâtre du Radeau, un théâtre apolitiquement politique*, Paris, L'Harmattan, 2011.

3.6.4.2. Articles

Banu Georges, Kadivar Pedro et Saada Serge (dir.), « Claude Régy : metteur en scène déraisonnable », in *Alternatives théâtrales*, n°43, Bruxelles, 1993.

David Gwénola, « Entretien avec Claude Régy à propos de *4.48 Psychose* de Sarah Kane », [En ligne], <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/448-Psychose-1334/ensavoirplus/idcontent/8611>

Régy Claude, « Des médias au médiat », in *Europe*, Paris, n°648, avril 1983, p. 68-71.

——, « Un cinéma de notre corps intérieur », propos recueillis par Sébastien Derrey, in *Théâtre/Public*, n°124-125, Gennevilliers, juillet-octobre 1995, p. 106-111.

——, « Les sons et les sens », in Georges Banu (dir.), *De la parole aux chants*, Arles, Actes-Sud, 1995, p. 88-91.

——, « Les états latents du réel », in Françoise Héritier *et al.*, *Le Corps, le sens*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et compagnie », 2007, p. 163-192.

Van Haesebroeck Élise, « *Ode maritime* de Fernando Pessoa, mise en scène par Claude Régy : Interroger la notion d'interzone », in *Synergies Algérie*, Paris, Gerflint, n°10, 2010.

——, « *Homme sans but* et *Comme un chant de David* de Claude Régy, faire entendre la théâtralité de l'écriture », in *Synergies*, France, n°8, 2011.

——, « Claude Régy, un théâtre au bord du silence », in *Loxias*, n°33, 2011.

3.6.4.3. Films

Coronel Elisabeth et de Mezamat Arnaud, *Claude Régy, le passeur*, Documentaire, 92 minutes, Abacaris Film, La Sept ARTE, 1997.

Vincent Soulié, *Claude Régy : entretien avec Bruno Tackels*, Documentaire, 53 minutes, Le Forum des Images, coll. « Le canal du Savoir », 2000.

3.7. Ouvrages généraux

3.7.1. Monographies

Agamben Giorgio, *Le Langage et la mort*, traduit par Marilène Raiola, Paris, Christian Bourgeois, 1997.

—, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot, coll. « Rivages Poche/Petite Bibliothèque », 2008.

Ameisen Jean-Claude, *La Sculpture du vivant : le suicide cellulaire ou la mort créatrice*, Paris, Seuil, 1999.

Balandier Georges, *Le Désordre. Éloge du mouvement*, Paris, Fayard, 1988.

Barthes Roland, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964.

—, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

—, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

—, *S/Z*, (1970), in *Œuvres complètes, tome 2*, Paris, Seuil, 1994, p. 558 et sq.

Baudrillard Jean, *L'Esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002.

—, *Power Inferno*, Paris, Galilée, 2002.

—, *Oublier Artaud*, Paris, Sens & Tonka Éditeurs, 2005.

Bougnoux Daniel, *La Crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.

Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

—, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000)*, Paris, Seuil, 2013.

Bourcier Marie-Hélène, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique, 2005.

Burgelin Claude et de Gaulmyn Pierre (dir.), *Lire Duras : écriture, théâtre, cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

Butler Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* (1990), traduit de l'américain par Cynthia Kraus, Paris, Éditions La Découverte, 2005.

—, *Le Récit de soi (Giving an Account of Oneself, 2005)*, traduit par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2007.

Cocteau Jean, *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.

—, *Du cinématographe*, édition sous la direction d'André Bernard et Claude Gautéur, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.

- Dambre Marc et Gosselin-Noat Monique (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.
- Debord Guy, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992.
- Deleuze Gilles et Parnet Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1997.
- Deshays Daniel, *De l'écriture sonore*, Marseille, Éditions Entre-vues, 1999.
- Derrida Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Parages*, Paris, Galilée, 1986.
- Derrida Jacques et Dufourmantelle Anne, *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.
- Didi-Huberman Georges, *Devant l'image*, Paris, Éditions Minuit, 1990.
- Doumet Christian, Lagny Michèle, Ropars-Wuilleumier Marie-Claire, Sorlin Pierre (dir.), *Art, regard, écoute. La Perception à l'œuvre*, Saint-Denis, Presses de l'Université de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadres », 2000.
- Fix Florence, *Médée, l'altérité consentie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010.
- Flaubert Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Nizet, 1966.
- Foucault Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
- , *Histoire de la sexualité, tome 3. Le Souci de soi*, Paris, Gallimard, 1994.
- Fried Michael, *Contre la théâtralité : du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Essais », 2007.
- Gauvin Lise, *Langagement. L'Écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
- Girard René, *Le Bouc-émissaire*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1982.
- Hartog François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Le Seuil, 2003.
- Korzybski Alfred, *La Carte n'est pas le territoire : Prolégomènes aux systèmes non-aristotéliens et à la Sémantique générale*, traduction française de Didier Kohn, Mireille de Moura et Jean-Claude Dermis, Paris, L'Éclat, 1998.
- Lojkin Stéphane, *L'Œil révolté*, Paris, Jacqueline Chambon, 2007.
- Mathet Marie-Thérèse (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.
- Meizoz Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- Mitchell William J.T., *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

- Morin Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Le Seuil, 1990.
- Nancy Jean-Luc, *L'Oubli de la philosophie*, Paris, Galilée, 1986.
- , *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994.
- Ortel Philippe (dir.), *La Littérature à l'ère de la photographie : Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- Prigent Christian, *Ceux qui merdRent*, Paris, POL, 1991.
- Rancière Jacques, *Mallarmé, la politique de la sirène*, Paris, Hachette Littérature, 1970.
- , *Le Partage du sensible : esthétique et politiques*, Paris, La Fabrique, 2000.
- Renaud Jacques, *Le Cassé*, Montréal, Éditions Parti Pris, 1964.
- Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Rosset Clément, *Le Réel et son double : traité sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1993.
- , *Le Réel : traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- , *L'École du réel*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.
- Sarraute Nathalie, *Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, 1968.
- Weisgerber Jean, *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle* (1984), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986.

3.7.2. Périodiques et articles

- Antin David, « Some questions about modernism », in *Occident*, Berkeley, University of California, n° VIII, New series, Spring 1974, p. 6-39.
- Korzybski Alfred, « A non-aristotelian system and its necessity for rigour in mathematics and physics », in *Science and Sanity : an introduction to non-aristotelian system and general semantics*, Lakeville, CT, 1948, p. 747-761
- Loiseleur Aurélie, « Le Procès des poètes : Flaubert contre "l'écume du coeur" », *Flaubert*, n°2, 2009, [En ligne], <http://flaubert.revues.org/854>.
- Potte-Bonneville Mathieu, « Foucault, la vie et la manière », [En ligne] <http://www.laviedesi-dees.fr/Foucault-la-vie-et-la-maniere.html#nb4>

ANNEXES

I. Entretien avec Daniel Danis¹

Des « transactions transitoires » entre théâtre et poésie, écriture et scène

L'auteur québécois Daniel Danis a signé plusieurs textes pour le théâtre, parmi lesquels *Cendres de cailloux* en 1992, *Celle-là* en 1993, *Le Chant du dire-dire* et *Le Langue-à-langue des chiens de roche* en 1998, *Terre océane* en 2003, *E, roman-dit* en 2004, et, plus récemment *Mille Anonymes*, *Ayiti tè fragil ou L'Île Saline* et *La Trilogie des flous* publiés en 2010, *La Scaphandrière* et *L'Enfant lunaire* parus en 2011. Il a aussi écrit des textes pour le jeune public, tels que *Sous un ciel de chamaille*, *Kiwi*, *Le Pont de pierres et la Peau d'images* et *Bled*. Ses textes ont été récompensés à maintes reprises : il a notamment remporté trois fois le Prix du Gouverneur Général du Canada, ainsi que le Grand Prix de littérature dramatique dans la catégorie Oeuvre Francophone. Publiées principalement chez L'Arche en France, ses pièces sont traduites en une douzaine de langues et jouées au Canada, au Mexique et en Europe.

Daniel Danis appartient aux « auteurs dramatiques québécois [qui] revendiquent ouvertement le statut poétique de leur langue théâtrale² », comme le souligne son manifeste poétique en guise de mot d'auteur présent dans le programme de la mise en scène du *Langue-à-langue des chiens de roche* en 2001 par Michel Didym, au théâtre du Vieux-Colombier :

corps et langue sont uns, ils se nomment et se manifestent de même nature, je précise, l'écriture aboutissante n'est que le prolongement de l'expérience vécue, rêvée, imaginée, j'enfonce mon corps-Québec dans le sol, prendre racines, m'interroger sur la langue, la bouche remplie de terre et de lacs [...] Je n'écris pas, le théâtre de ma langue est un acte humide, j'essaie de bâtir de miniatures océans oubliés, d'y répandre des files et remonter à la surface des mots grouillants et écaillés avec des corps nourriciers pour peut-être mieux saisir les rages et les « au secours d'amour » de la communauté des miens terriens³.

Cette affirmation poétique est ancrée dans le corps « nourricier » qui permet de retrouver les saveurs de la langue, dans ce corps qui ne fait qu'« un » avec la langue. D'ailleurs, Daniel Danis poursuit cette déclaration dans ses créations scéniques, ne la restreignant pas à un travail sur la langue et sur la fable.

Depuis une dizaine d'années, ses recherches sont mues par le désir de travailler la scène, avant de la mêler à un processus d'écriture. Elles tendent à unir ces processus dans un

¹ Cet entretien a été mené à Québec en juin 2012 et Paris en octobre 2012 et avril 2014. Il est paru dans Brigitte Denker-Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Poésie en scène*, Paris, Orizons, coll. « Comparaisons », 2015, p. 215- 225.

² David Blonde, *De Gauvreau à Danis : repères pour une poétique de la langue théâtrale*, mémoire de Lettres françaises dirigé par Dominique Lafon, Université d'Ottawa, 2003, p. 10.

³ Daniel Danis, Programme de la mise en scène du *Langue-à-langue des chiens de roche* en 2001 par Michel Didym, au théâtre du Vieux-Colombier, cité dans Dominique Lafon, « Le Langue-à-dire du théâtre québécois », in Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Les Théâtres québécois et franco-canadiens au XX^e siècle*, Montréal, Presses de l'UQAM, 2003.

même temps, comme le montrent les créations de *Lacryma Terra* en 2002, *La Trilogie des flous* en 2008, *Yukie* en 2009, *L'Enfant lunaire* en 2010, *Mille Anonymes* en 2011 et *Traces* en 2013. Ces créations explorent poétiquement des passages entre l'écriture et le plateau, ce qui fait aussi émerger des enjeux scéniques très concrets. Les arts numériques font partie intégrante des moyens développés dans ces perspectives, grâce aux possibilités scéniques qu'ils offrent. C'est pourquoi Daniel Danis est un des créateurs associés aux productions *Recto Verso* à Québec, lesquelles soutiennent des recherches et créations résolument multidisciplinaires. Pour ces recherches, il a aussi créé en 2006 la compagnie « Daniel Danis, arts/sciences ».

La qualité poétique de votre langue théâtrale a été soulignée par la critique dès vos premiers textes et vous l'avez revendiquée de diverses manières. Dans quelle mesure votre langue est-elle poétique ? Quels processus de création favorisent la poéticité de votre langue ?

La poésie dans mon écriture dramatique n'est pas forcément construite en fonction de la phrase ou des mots. Elle est induite par mon expérience intérieure, par des rêves que j'ai faits. Ils sont surtout liés à l'accumulation du temps, de l'espace et de la matière, du mouvement de la matière dans l'espace, d'images virtuelles que j'ai dans l'esprit. J'essaie de chercher pourquoi une image est venue à moi, comment elle est venue et je tente de saisir comment la travailler. Après, ce sont les mots qui prennent le relais de l'image. Si j'ai l'idée d'une écriture poétique, elle est le plus souvent en amont de l'image et du vécu dans cette image, dans la matière.

Je ne pense pas la poésie dans l'écriture théâtrale comme j'envisage d'écrire un poème. Si mes pièces *Terre océane* ou *E, roman-dit* se terminent chacune par un poème épique, ce sont des structures poétiques que j'ai écrites et pensées ainsi. L'écriture d'un poème ne dépend pas d'images perçues ou rêvées, il s'agit d'un processus différent. Dans le poème, il y a pour moi une juxtaposition entre certains mots : ils existent parce qu'ils sont dans un même espace-temps où se produit une transaction entre l'image et le mot, une transaction transitoire. Le poème procède surtout d'une question de rythme. Dans le poème, il y a une condensation à l'intérieur de la parole. Je ne réfléchis pas au mouvement de la même manière qu'au théâtre : les ellipses sont beaucoup plus grandes et des points perméables demeurent.

Par contre, je n'écris jamais du texte dramatique comme un poème ou comme une forme poétique potentielle. Je précise d'abord ce qu'est l'action et j'y transfère certaines images et sensations. Je commence à écrire une pièce quand j'ai préparé tout un matériel, quand j'ai l'entièreté des images et des sensations. Mes préparations sont énormes : ça fait par exemple dix ans que je travaille sur un nouveau texte dont j'entamerai peut-être l'écriture l'année prochaine. Dix ans que j'accumule, que certaines choses me reviennent, alimentent ce texte, *Georgia*. Parallèlement aux images, je travaille des formes. Un jour, j'arrive à tout joindre et sans comprendre pourquoi, je me trouve exactement au bon endroit. Il s'y est accumulé du savoir à mon insu. Ces passages entre ce chemin de création et l'écriture créent de la poésie, peuvent du moins donner l'impression d'en créer.

Outre l'écriture dramatique, vous vous intéressez depuis longtemps à la scène, à la mise en espace. En quoi votre approche concrète de la scène façonne-t-elle une qualité théâtrale singulière, différente ?

Mon intérêt pour la scène est induit par ma formation en arts visuels. En 1992, j'ai présenté dans une galerie d'art à Chicoutimi un projet de théâtre sans comédiens, intitulé *Eve et Prométhée*. Hormis les comédiens, tous les éléments de la représentation étaient présents : du texte était donné par un disque qui tournait en continu, le décor était étoffé et les spectateurs pouvaient en faire le tour ou s'asseoir, voire s'approcher de certains objets. Si je devais recommencer aujourd'hui, je poursuivrai ce geste-là au lieu d'aller directement vers le texte. Partir de la scène est un défi passionnant, et depuis une dizaine d'années j'écris des textes en concevant des projets scéniques, fidèles à mes préoccupations en arts visuels. J'écris de plus en plus expressément pour mes désirs de scène, sans avoir envie de monter d'autres textes que j'ai écrits pour le théâtre.

Je souhaite créer des expériences qui m'amènent à flirter en temps réel avec l'espace-temps, à saisir ce qu'est le réel sur scène et dans la vie, parce que c'est aussi ce que je cherche intérieurement. Comme j'ai beaucoup vécu dans l'imaginaire et dans les rêves, je veux opérer ce déplacement et cette quête à la scène, c'est-à-dire que je souhaite reconquérir une part de réel avec des acteurs, et ce, sur un plan fictionnel. J'en parle ainsi maintenant, mais ça a toujours été présent dans mon esprit.

De façon remarquable, cette recherche est d'emblée passée par des dispositifs scéniques poétiques, comme en 2002 dans *Lacryma Terra*. Il s'agissait de quatre stations, conçues avec des comédiens dans un atelier. Elles abordaient l'être, sa place, ses difficultés, son rapport au territoire et sa quête d'identité dans un monde économique. Chacun des dispositifs a été travaillé selon des particularités différentes et l'ensemble proposait un parcours dans une rue de Chicoutimi. J'écrivais d'emblée pour la dimension scénique de cette déambulation, de sorte qu'il s'agissait presque d'un même geste. Des esquisses des dispositifs sont même souvent venues avant l'écriture. Toutes ces étapes m'ont permis de commencer à trouver un nouveau vocabulaire pour mes créations. Le lieu m'a poussé à créer des ruptures entre le cérémoniel du parcours et tout ce qui se trouvait autour des stations : les voitures qui passaient à côté, les passants bavards ou encore les lumières de la ville. Tout à coup, le spectateur était interpellé par quelque chose qui semblait flotter dans ce dispositif ancré dans la réalité, au point de faire perdre certains repères. Ce vacillement qui interpelle est une forme de poésie à mon sens.

***La Trilogie des flous*¹ a été créée à l'Usine C à Montréal en 2008. Vous avez signé le texte, la mise en scène et vous avez aussi interprété le « poète-performeur ». Cette trilogie déploie une poésie verbale, par le choix d'une parole pleine d'ellipses et aussi une poésie événementielle, émanant de la création de chocs au sein de la performance,**

¹ Daniel Danis, *La Trilogie des flous*, Paris, L'Arche, 2010. Elle a été mise en scène en 2008, du 11 au 16 novembre, par Daniel Danis à l'Usine C de Montréal.

ainsi qu'entre les mots et la performance. Comment avez-vous articulé ces deux qualités poétiques dans votre processus de création ?

La Trilogie des flous se compose des trois textes-performances *JE NE*, *Sommeil et Rouge* et *Reneiges*, sur lesquelles j'ai d'abord travaillé séparément. J'ai écrit *JE NE*¹ parallèlement à une collaboration avec le danseur et chorégraphe Rachid Ouramdane. Ce texte traite de métamorphoses, et ces dernières ne peuvent passer que par le corps de l'autre.

*Sommeil et Rouge*² est nourri d'un poème intitulé « Le Chant de l'éternel regret » de Po Kiu-Yi, poète chinois du VIII^e siècle. J'ai voulu ramener ce texte poétique aux contemporains parce qu'il me semblait mal compris. En fait, je l'ai principalement considéré comme une matière. C'est à partir de ce constat que j'ai décidé de retourner sur scène. Il fallait que je vive cette matière de l'intérieur pour pouvoir expliquer aux actants³, pendant le travail de création, quels étaient mes états. J'ai incarné un « poète-performeur » et j'ai traversé la mise en scène de *Sommeil et Rouge* en acceptant comme auteur de ne pas dire tous mes mots. Personne ne l'a relevé, mais c'est un geste notable de venir sur scène et de ne pas vouloir jouer son poème ni le réciter en intégralité. En fait, ce n'est pas important de dire tout le poème parce que la scène est une expérience qui n'est pas de l'ordre du texte, du récit. Il faut décroquer le texte, sous l'influence de la scène.

C'est pourquoi j'ai divisé la création de *Sommeil et rouge* en trois parcours, réalisés par une danseuse, un poète-performeur et un cuisinier. Ce dernier est dans un temps réel, que l'on perçoit particulièrement par les odeurs dégagées. Il côtoie le poète-performeur qui évolue dans un autre espace-temps, à un autre niveau et dont la voix est amplifiée par des variations microphoniques. Quant à la danseuse, elle suit un parcours qui n'est pas dicté par le poème, avançant aussi sur un plan différent. Il m'intéressait de décupler les trois niveaux de l'action temporelle et de démultiplier les lieux où se situe chacun des interprètes, notamment par des projections de captation du plateau en temps réel. Ces écarts, ces dissociations, ces décalages sont majeurs. Tout est là-dedans et cela ébranle la représentation théâtrale. Comment absorbe-t-on le temps dans ces divers parcours ? Que sentent et comprennent les autres actants et les spectateurs ? Les actants doivent d'abord réaliser un protocole scénique, avant de travailler le texte. Ce dernier doit arriver après, pour permettre aux actants d'être pleinement présents, mais à plusieurs niveaux. Ce qui a permis de concevoir l'espace scénique, c'est une carte graphique qui ne présente pas les mêmes tracés que dans le poème.

Enfin, *Reneiges*⁴ a formé un tout, avec les deux précédents textes. Il reste que chacune des expériences était plus forte individuellement qu'ensemble, réunies sous le titre

¹ La performance, codirigée et interprétée par les deux artistes, est créée en 2004. Elle a été présentée à la Ferme du Buisson à Noisiel, à la Ménagerie de verre à Paris ainsi qu'au Festival Klapstuck à Leuven, en Belgique.

² *Sommeil et Rouge* a été créé par Daniel Danis à l'Usine C en avril 2006.

³ Daniel Danis préfère souvent ce terme « actant » à celui d'« acteur ». Il s'en explique dans la suite de l'entretien.

⁴ *Reneiges* a été présenté sous forme de laboratoire à l'Usine C et au Fresnoy-Studio national des arts contemporains (Tourcoing), au printemps 2008 sous la direction de Daniel Danis.

La Trilogie des flous. Beaucoup de temps de travail et beaucoup d'argent ont manqué, tout a été comprimé, même en terme de temps de représentation et je le regrette.

Ces mises en scène vous ont permis de rendre concrets certains passages entre écriture et scène, d'en faire l'expérience et de la proposer en partage. En quoi ces recherches sollicitent-elles les acteurs d'une autre façon ?

Les différentes strates que je veux convier sur scène sont déroutantes pour les acteurs, et leur « jeu ». Il ne peut pas s'agir de la strate du quotidien, d'une certaine psychologie ni de celle du « poétal », de l'éclairé. Quand on a fait un oratorio autour de *Cendres de cailloux*¹, ça ne fonctionnait pas du tout. Les acteurs *faisaient* de la poésie. Or il ne me semble pas juste de déclamer un poème sur scène, de faire *comme si* l'on disait quelque chose d'écrit comme un poème. Il s'agit de trouver la zone entre le fait de convoquer du réel et la façon de donner le texte, en ménageant une présence et un certain retrait de cette dernière.

Il faut que je trouve comment travailler avec les acteurs pour qu'ils habitent l'espace avant de connaître le texte. Ensuite, j'écris, je leur confie le texte à mettre avec les gestes et l'espace qu'ils auront créés. Leur corps sera déjà « organisé » en termes d'espace, de temps, de dynamique, et ce indépendamment de la matière textuelle. C'est dans cet espace que le texte doit être mis en route et non, selon le schéma inverse qui veut que l'acteur apprenne son texte, puis le profère en cherchant comment le dire dans l'espace. J'aimerais briser cette logique de travail, car je n'arrive pas à l'employer dans les pistes qui m'intéressent.

Quels éléments vous ont paru absolument nécessaires dans vos recherches scéniques ?

Tout d'abord, je serais incapable de retirer l'objet de la scène. Je précise : l'objet n'est pas l'accessoire. Je trouve l'accessoire détestable parce qu'il essaie de reproduire le réel, en faux. La matière du réel, son poids et sa texture m'intéressent. Et aucun faux-semblant ne peut remplacer ces éléments, il est impossible de tricher sur la lourdeur d'une roche par exemple. J'ai un temps fabriqué des sculptures à partir de matériel aratoire dont je modifiais l'utilisation. La pelle à neige que je présentais dans *Reneiges* relevait de ce type de déviation que l'accessoire ne permet pas. L'objet ne peut pas être faux sur scène, d'autant que sa matérialité et son poids l'en empêchent. Mes mises en scène comportent très souvent un objet par lequel je réfléchis le reste du monde en quelque sorte. Dans *Mille anonymes*², c'était un foyer en fonte suspendu : il était maison, feu et minerais. Cet objet demeure la trace de ce qui circule autour, comme le détail qui révèle le tout. J'aurais d'ailleurs voulu qu'un homme très fort vienne soulever ce foyer en fonte. Il faut en effet déployer une force agissante extraordinaire pour déplacer des objets. Penser la scène de façon poétique me ramène donc inlassablement à sa matérialité. L'acteur est bien un actant, un agissant. Il fait

¹ Daniel Danis, *Cendres de cailloux*, Montréal, Léméac, 1992.

² Daniel Danis, *La Trilogie des flous*, op. cit., 2010. *Mille anonymes* a été créé en mai 2011 à la Salle Multi de Méduse à Québec, dans une mise en scène de Daniel Danis.

le verbe de l'objet, comme c'était le cas dans *Lacryma Terra* où l'actrice en pédalant entraînait les images derrière elle, au rythme de ses mouvements et indépendamment de ses mots. Mais l'actant agit moins sur la matière que la matière ne le fait agir : l'acteur réel est en quelque sorte l'objet de l'objet.

De plus, lorsqu'un actant arrive devant un ballon par exemple, toute une série de verbes nous viennent, sont créés et je trouve intéressant qu'ils restent tous actifs, en suspens. Comment détourner les réflexes de compréhension et les causalités attendues ? L'objet est alors déterminant : il vient en contrepoint de ce qui est raconté. Le spectateur passe par l'objet pour mieux entendre ce qui est dit, mais ce qui est dit ne relate pas ce qui est là. Le lien n'est pas illustratif, mais poétique. Le spectateur est convié à le saisir ainsi, pour le faire jouer à d'autres niveaux. Dans *Reneiges*, un bloc de glace suggère le froid sur scène, mais quand cette glace est offerte aux spectateurs, le bloc procure diverses sensations, selon ce que les spectateurs imaginent, les uns voulant prendre la glace, d'autres en manger, etc. Ces sensations n'ont pas forcément de liens logiques avec ce qui est dit dans le poème, d'autant que certains mots ne sont pas clairement audibles. Les spectateurs ont la possibilité de voyager entre ces objets, sans avoir besoin de la présence, ni de l'autorité d'un conteur.

Dans le même ordre d'idées, je crois de plus en plus que le costume doit être porté ailleurs que sur l'acteur. Je souhaiterais que des images ou des objets prennent le relais du costume, qu'ils présentent textures et motifs. Il s'agirait, par exemple, dans un cadre fictionnel d'interroger la matière du costume, ses qualités, son rôle dans la fiction, d'opérer différentes dissociations, et ce avec les spectateurs. Le costume se créerait petit à petit, en fonction des spectateurs et des pistes du poème. Exposer le costume, le déplier mettrait à nu un pan de la représentation et pourrait faire accéder au réel, au concret. Cela permettrait dans un cadre intime d'activer les imaginaires, la mémoire, sans rien imposer.

Dans vos recherches, quels rôles jouent la scénographie, les créations sonore et lumineuse ?

L'Enfant lunaire donne un horizon de réponses intéressant. Ma collaboration avec le plasticien Julien Maire m'a permis de chercher sur scène une autre écriture de plateau, de faire une nouvelle expérience scénique, grâce à son univers artistique. Il m'a proposé de créer un espace de lecture où un acteur-lecteur déambulait, où un pantographe se déplaçait et où du papier se déployait grâce à des objets mécanisés. Tous les éléments étaient de l'ordre de l'aplat parce que je ne voulais rien qui soit en hauteur, rien qui soit vertical. Je souhaitais que tout soit rivé vers le sol et que le spectateur voie tous les objets, toute la manipulation, l'émanation du spectacle si l'on peut dire. Dans cette dissociation entre la représentation du texte et la représentation scénique, l'on a essayé de créer des ramifications entre l'espace sonore, l'espace visuel et l'acteur, considérés comme trois choses autonomes.

Cela a demandé aux spectateurs d'être à la fois extrêmement attentifs au texte et de voir ce qui était projeté dans le texte. Il fallait lutter contre l'habitude de voir sur scène ce qui est raconté par le texte, pour se laisser aller dans une autre expérience. C'est pourquoi la création sonore n'était pas illustrative, ce qui a provoqué des moments d'incompréhension.

Pour *L'Enfant lunaire*, je ne voulais pas de musique mais du son. Il y avait au bord du plateau une corde sonorisée, sur laquelle l'actant marquait certains moments. Sa voix amplifiée par un micro sans fil permettait en travaillant de façon ténue sur quelque chose de petit d'ouvrir des espaces, à la fois horizontaux et verticaux. Mais cette ouverture n'est pas une illustration du récit que l'actant effectue.

Cette perte des codes de la représentation demande donc une attention auditive et visuelle, elle exige des projections mentales de la part du spectateur, comme en arts visuels. Tout n'est pas donné. L'acteur n'incarne pas les personnages par ses différentes voix, il n'est pas non plus un conteur, il s'agit toujours de trouver une ligne de crête entre plusieurs pistes d'interprétation, pour que le texte soit tout le temps en perspective d'une présence active. Nous avons travaillé le postural, le geste, pour travailler des silhouettes de personnages. Les allers-retours entre la conscience d'être ici et celle d'être dans le texte permettent à mon sens l'élévation dans la poésie du texte. Ils poussent à quitter le plancher pour atteindre la verticalité où le récit nous conduit, puisqu'il multiplie toutes les images qui nous traversent.

Si c'était à recommencer, le procédé serait le même car il était juste : il s'agirait de créer un espace plus petit, restreint et des objets d'abord pour laisser vivre l'objet scénique. Puis, l'écriture du texte viendrait de ce lieu-là. Limiter le temps à une vingtaine de minutes serait important car sinon, l'objet créé s'épuise très rapidement. *L'Enfant lunaire* était prévu à l'origine pour une galerie d'art, mais ce projet a finalement été avalé par le théâtre, ce que j'éviterai à l'avenir.

Quel type d'espace vous permettrait de développer au mieux ces écarts entre écriture et plateau, ces transactions entre théâtre et poésie ?

Je souhaite créer un espace où une fiction semble être racontée, mais où elle se passe surtout dans les spectateurs, via des mots-clés qui leur permettent certains passages, certaines traversées. Cette présentation d'éléments poétiques dans l'espace, entre lesquels certains points de jonction sont possibles, est foncièrement déroutante. De plus, les objets convoqués inviteraient à ouvrir l'espace-temps de façon multidimensionnelle : celui qui entend ne perçoit pas la même chose que celui qui voit, ni que celui qui voit et entend. La virtualité dans le texte poétique ne me paraît pas suffisante sur le plan scénique, elle demande d'aller plus loin dans l'expérience. Le dire et l'espace que suggère ce dire poétique doivent se révéler, se miroiter dans l'objet, par l'objet. Il y a alors des incidences, ça s'accroche ensemble comme des atomes et ça fait circuler le sens, les sens dans un territoire ouvert. Quelques spectateurs sont venus me dire plus tard qu'ils avaient fait des rêves suite à ces créations, à partir de sensations ou d'éléments perçus, ce qui atteste de certains chemins inconscients parcourus de mots à objets, d'autres transactions.

Plus concrètement, ce lieu idéal est un atelier, que j'appelle le Séjour, car ce terme désigne à la fois un lieu de rencontre et une durée. L'idée m'en est venue face aux difficultés des acteurs à livrer leur texte sur scène, quand je leur partageais ce que j'envisageais. L'atelier nous place complètement ailleurs : on n'y fabrique pas du théâtre, des images mais on y prépare et conduit une expérience. Je veux cesser d'être rattrapé par le théâtre, parce

que telle scène est trop grande et nécessite donc d'être éclairée à certains endroits et masquer ailleurs par des pendrillons. Je ne veux plus travailler dans un espace théâtral qui suscite toute une série de réflexes de représentation, comme la scène, les coulisses, la frontalité. C'est ce que j'ai constaté quand j'ai fini *Mille Anonymes*, puis à nouveau après *L'Enfant lunaire*. Il faut que je désapprenne le théâtre pour mieux aller vers autre chose.

Cet atelier en bois mesurerait six mètres sur six, ou à peine plus. Le bois amène une matérialité vivante, créant en soi déjà une présence. Il construit un espace archaïque et physique, dont les dimensions sont éloignées de tout gigantisme théâtral. L'atelier aurait un plancher surélevé, ce qui permettrait d'exploiter des trappes. Il n'y aurait pas de coulisses ni d'éclairages comportant une certaine emphase théâtrale. Il n'y aurait pas non plus d'entrée de spectateurs, toutes les entrées s'effectuant en même temps. Cette structure serait mobile. Peu importe le lieu, le même atelier accueillerait des présentations brèves (d'une demi-heure maximum). Il serait amovible : un pan pourrait être retiré, des trous s'y faire, il pourrait s'ouvrir complètement. J'ai dégagé une vingtaine de possibilités.

De plus, les spectateurs se placeraient tout autour du carré servant de scène. Cette disposition quadri-frontale empêcherait de considérer le plateau comme s'il s'agissait d'un tableau esthétique. On ne pourrait alors pas mesurer les positions et les actions sous l'angle de « la beauté », puisque d'autres points de vue coexisteraient. Qu'importe ce que l'on perçoit d'une action, ce qui compte c'est l'expérience engendrée, à savoir l'action de voir une action. Cette expérience-là accroît le multidimensionnel. Mais il faut encore prendre en compte le face-à-face dans cette réflexion, à savoir être vu regardant par un regardeur et inversement. Ça me semble intéressant à creuser, puisque c'est une situation proche de celle des acteurs et qu'elle va en partie dans le sens d'un décloisonnement entre fiction et réalité. Reste à savoir comment la laisser accueillir des possibilités oniriques.

Sur ce point, certaines nouvelles technologies participent à rendre sensibles les rêves, car elles donnent plus d'espace mental. Elles permettent en effet de concrétiser et de virtualiser dans un même mouvement plusieurs strates. En ce sens, elles sont au cœur de ma recherche de la prégnance du réel, non seulement du réel, mais aussi de la façon dont il advient sur scène et dont il s'imprime en nous. Le virtuel confère une juste distance pour comprendre l'épaisseur du réel et sa précision, qui n'est pas toujours perceptible dans toute son acuité. Entre le virtuel et l'archaïsme – dont l'atelier est en partie porteur, il y a une opposition. Mais ces dissociations sont aussi complémentaires dans l'expérience qu'elles proposent. Je n'ai pas tous les éléments en main, mais les nombreux défis présents sont passionnants : comment ouvrir sur du sens sans en figer ? Comment ne pas apporter de réponses au pourquoi, mais percevoir le comment ?

Votre incarnation du « poète-performeur » dans *La Trilogie des flous* ou encore la thématization de l'écriture dans *L'Enfant lunaire* placent au centre une figure qui écrit, que l'on pourrait qualifier de poète. Comment expliquez-vous la présence de cette instance, qui semble moins attendue selon votre processus de recherches scéniques ? L'auteur reconquiert-il un espace théâtral dans ces expériences poétiques ?

Oui, il s'agit bien d'une présence du poète. Il est important que l'on cesse d'accoler au terme « auteur » la seule idée d'écrire des mots. Quand j'écris, la matière prend plus d'importance que les mots. La traversée de la matière est une première transformation qui en suscite d'autres. L'auteur, en particulier l'auteur de théâtre, fait sentir l'expérience de la traversée de la matière dans les corps, à travers le filtre des mots. J'évite de plus en plus d'être d'emblée dans les mots, pour poétiser l'espace et la matière, pour que la poésie puisse redevenir de l'espace et de la matière. Mes recherches s'avèrent toujours des opérations où contrôle et non-contrôle ne cessent de se côtoyer. C'est pourquoi je me considère comme un écrivain scénique, plus proche des écrivains de plateau que des metteurs en scène. Ce que l'auteur tenterait de reconquérir..., c'est une question encore complètement ouverte, puisque la mise en œuvre d'événements potentiels s'effectue avec de moins en moins de texte dans mes recherches.

II. Entretien avec Philippe Malone¹

« Écrire dans l'épaisseur du livre, en profondeur, vers la scène »

Philippe Malone est auteur et photographe. Il a écrit une quinzaine de textes de théâtre dont *Pasaran*, *Titsa*, *Morituri*, *III*, *L'Entretien*, *Septembres*, *Krach* ou encore *Blast*. Si la langue a toujours été au cœur de ses pièces, *L'Entretien*, paru en 2007, inaugure une « bascule poétique² » dans son écriture théâtrale, cette voie permettant de « transformer le politique en esthétique³ ». Ses textes sont régulièrement lus, joués et mis en onde en France et à l'étranger, plusieurs ont été notamment traduits en allemand, en polonais et en italien. Il appartient groupe PETROL⁴, un laboratoire d'écriture qu'il a fondé avec trois autres auteurs.

Comment avez-vous découvert le théâtre ? Et comment s'est développée votre pratique de l'écriture théâtrale ?

J'ai découvert le théâtre en seconde en allant voir *Le Malade Imaginaire* de Molière : j'ai détesté. J'ai assisté à un deuxième spectacle en Afrique, alors que j'aidais à la technique lumière : c'était encore *Le Malade Imaginaire* et cette fois, je ne l'ai pas vraiment vu puisque je travaillais dessus. Ma rencontre avec le théâtre s'est effectuée de façon très concrète, en accrochant des projecteurs, en travaillant dans les cintres. Et c'est au même moment que j'ai commencé à écrire, mais, paradoxalement, sans être influencé par le théâtre. J'ai écrit des romans et des nouvelles, avant d'arriver à une adresse théâtrale. Dans ma pratique d'écriture, je n'ai pas distingué d'emblée le théâtre du reste de la littérature, de même qu'en tant que lecteur, je me suis plongé dans tous les genres, dans toutes les formes : je lisais de la littérature, je ne savais pas que je lisais particulièrement du théâtre. Ce que je connais du théâtre – et j'estime que j'en connais peu de choses – c'est à cette approche littéraire globale que je le dois. Mon expérience de technicien lumière mise à part, je n'ai pas eu de pratique de plateau, j'évite même d'être sur un plateau. Mon métier de photographe me donne plutôt une approche des choses en deux dimensions. Je ne sais absolument pas concevoir la fabrique d'un univers symbolique en trois dimensions sur scène, même si cela me fascine, je peux seulement émettre des avis critiques face à une proposition scénique.

¹ Cet entretien a été réalisé à Paris le 2 avril 2015 à la Sorbonne-Nouvelle, à l'occasion d'une rencontre entre Philippe Malone et les étudiants de Licence 2 d'Études théâtrales qui suivaient le cours « Vers une scène poétique ».

² Philippe Malone, « Une oeuvre littéraire mais fondamentalement théâtrale », Entretien avec Sylvain Diaz, Paris, janvier 2012, in *Ágon : Revue des arts de la scène* [En ligne], <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2211> (lien vérifié le 12/09/2015)

³ *Idem*.

⁴ Le groupe PETROL est un laboratoire d'écriture constitué par Lancelot Hamelin, Sylvain Levey, Philippe Malone et Michel Simonot. Il a été créé après l'écriture à huit mains d'un texte commandé en 2006 par le Théâtre Gérard Philippe en 2006 : voir Lancelot Hamelin, Sylvain Levey, Philippe Malone et Michel Simonot *L'Extraordinaire Tranquillité des choses*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2006, ainsi que Groupe PETROL, *Roms & Juliette*, Montreuil, Éditions théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2012.

Des tragiques grecs ou de Shakespeare, je retiens une grande liberté : il y a du roman, du chant, des parties dialoguées – mais pas seulement, même si c’est ce que l’on a longtemps privilégié. Quand j’écris, je me sens très libre d’évacuer les contraintes du plateau. Je gagne ma vie, à côté de l’écriture, comme photographe, et cette indépendance financière me laisse une plus grande liberté, elle ne me force pas à un format d’écriture. Pour cette raison aussi je limite les commandes : on commande un texte par rapport à ce que vous avez écrit, et non en fonction de ce que vous allez écrire.

Dans mon approche littéraire du théâtre, j’invite le plateau autrement, en travaillant sur des effets d’espace et sur la profondeur, c’est-à-dire en développant une écriture en trois dimensions. Par exemple, je me suis concentré sur l’intensité des voix de personnages et non sur les personnages à proprement parler, ce qui, je crois, apparaît nettement dans *L’Entretien*¹ et plus encore dans *Septembres*². Cela crée une perspective sonore : les indications de tonalités qui apparaissent transforment le texte en une partition. Cette perspective n’est pas propre au plateau, elle pourrait être développée d’une autre manière dans un roman.

Dans plusieurs de vos derniers textes, comme *L’Entretien*, *Septembres* et *Krach*³, vos partis pris formels sont affichés de façon manifeste, notamment par des choix graphiques précis ou encore par la disposition des mots dans l’espace du livre. Comment avez-vous développé cette recherche dramaturgique ?

Je dis souvent que la forme et le fond sont exactement la même chose, Victor Hugo a cette formule très juste : « La forme, c’est le fond qui remonte à la surface ». Les partis pris formels ne sont en fait jamais premiers dans mon processus, même s’ils sont évidents. Pour *L’Entretien*, je souhaitais décortiquer les enjeux de pouvoir dans une entreprise et montrer comment un discours libéral se répercute dans des corps singuliers. En résidence d’écriture à la Chartreuse, j’ai assisté un soir à une discussion sur le dialogue qui m’a beaucoup travaillé. Qu’est-ce que dialoguer aujourd’hui dans la vie comme au théâtre ? Qui parle ? Qui répond et comment ? Penser le dialogue comme interaction réciproque est en fait une conception très optimiste. La télévision, la radio comme d’autres dispositifs modernes nous confrontent à un flot monologué continu, ils ne permettent aucune interaction : si l’on répond, on est seul, on ne s’adresse à personne. Le dialogue dans le monde du travail m’est alors apparu comme un entrecroisement de monologues. J’ai remplacé tous les dialogues par des monologues qui se poursuivent les uns les autres, qui s’imbriquent, se croisent, reprenant à mon compte d’une certaine manière, le travail de Vinaver. Il me fallait aussi créer plus de vitesse pour ce « dialogue » contemporain tissé de monologues enchevêtrés : j’ai enlevé les noms des personnages devant leurs répliques pour permettre une lecture plus rapide, ainsi qu’un mouvement général de la langue qui soit plus vif. Je n’ai pas supprimé les personnages, mais j’ai adopté un code typographique pour pouvoir les reconnaître : les paroles de la jeune fille sont en caractères italiques, celles de sa mère, la Syndicaliste, entre

¹ Philippe Malone, *L’Entretien*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2007.

² Philippe Malone, *Septembres*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2009.

³ Philippe Malone, *Krach*, Le Perreux sur Marne, Quartett, 2013.

parenthèses, celles de la Cheffe d'entreprise en lettres droites et celles du Chœur sont grisé. Ce code graphique a établi un dispositif d'écriture permettant aux discours de s'entremêler rapidement. Il a fait changer le cours de l'histoire que j'avais élaborée dans un synopsis. Ce qui s'est écrit n'était pas ce qui était prévu : j'ai suivi les mouvements du moteur d'écriture, ses dérives. Cela a créé de l'accident et alors, ces discours m'ont échappé, ils sont parvenus à ne plus être seulement des discours.

J'ai expérimenté beaucoup de choses par ce dispositif. Dans une même phrase, en changeant de graphies plusieurs fois, je peux créer une forme dialoguée très serrée, dans laquelle il y a une porosité totale entre un discours et un autre, entre la réplique d'un personnage et celle de son interlocuteur. Cette forme est pour moi très proche de ce dont on fait l'expérience dans la réalité. Souvent, une conversation dialoguée s'apparente à deux monologues qui, à certains moments, se touchent, voire s'influencent, mais qui demeurent la majeure partie des monologues distincts. Cela montre comment l'écoute d'un interlocuteur est plus ou moins relative. À cette période, Michel Simonot m'a aussi parlé d'une expérience menée par l'École de Palo Alto aux États-Unis : on y obligeait des personnes dont les discours étaient diamétralement opposés à s'écouter. Après un certain temps d'écoute forcée, le discours de chacun avait légèrement dérivé vers celui de son interlocuteur.

***Septembres* présente un phénomène semblable de porosité entre plusieurs discours, et en particulier entre votre propre écriture et de nombreuses « paroles passagères¹ » issues de poèmes. Comment et pourquoi avez-vous tramé ensemble ces poésies et votre texte théâtral ?**

Septembres est parti d'un désir de parler du terrorisme, sans travailler sur le fanatisme – pour ne pas être enfermé dans cette grille. Ce projet a eu deux éléments déclencheurs : la découverte d'*Oxygène*² de Ivan Viripaev et la lecture de textes de Jean Baudrillard écrits après le 11 Septembre 2001 et qui portent sur l'impérialisme américain et sur l'impensé occidental du suicide³. Je suis parti d'un enfant, neutre au début – comme « das Kind » en allemand –, et qui est finalement devenu un jeune garçon. J'ai voulu montrer ce qui préside à de tels processus de déshumanisation, présenter comment quelqu'un est délardé de sa peau d'humain au point d'aller se faire exploser dans une foule, de devenir kamikaze.

Dans les premières versions, la ponctuation était présente mais j'ai voulu ralentir le débit de la langue, en déployant une écriture qui épouse la marche de l'enfant, son réveil, ses pas, ses découvertes. Enlever la ponctuation m'a permis de développer un souffle par lequel le lecteur chemine, suit l'enfant dans son parcours. La forme est née de cette nécessité de ralentir le rythme pour la marche. J'enlève en réalité les signes visibles et conventionnels de

¹ L'expression est empruntée par Philippe Malone à un poème de Mahmoud Darwich. Voir Mahmoud Darwich, « Passants parmi des paroles passagères », in *Palestine, mon pays*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

² Ivan Viripaev, *Oxygène*, traduit du russe par Elisa Gravelot, Tania Moguilevskaia, Gilles Morel, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005.

³ Voir *Power Inferno* et *L'Esprit du terrorisme* de Jean Baudrillard, ces deux textes ayant été publiés en 2002 aux éditions Galilée.

la ponctuation, mais le texte est ponctué par son rythme, sa scansion, les variations typographiques. D'une certaine manière, la ponctuation se fait non pas entre les mots, mais sur les mots. Il revient au lecteur de trouver l'espace de la ponctuation à l'intérieur de l'écriture, de trouver sur quoi il va s'appuyer grâce aux respirations visuelles et sonores. Il est possible, je pense, de trouver un rythme de lecture, mais ce n'est pas simple.

Cette longue marche a été alimentée par des poèmes que je lisais à la période de l'écriture. Pour écrire, j'ai besoin de beaucoup lire. De même que pour photographier, j'ai besoin de m'imprégner d'images. Je constitue une bibliothèque pour catalyser l'écriture : ce sont surtout des poèmes qui ont irrigué *Septembres* et c'est pourquoi ils traversent ce texte sous forme de « paroles passagères¹ ». Il y a ainsi un double hommage : aux poètes et aux victimes et cet hommage comporte pour moi une grande charge politique. Si j'ai travaillé à partir de véritables listes de victimes, écrire la liste de *Septembres* a été difficile, compte-tenu des consonances des prénoms. Ce sont des prénoms kabyles, arabes, arméniens et juifs, auxquels se joignent, à la fin de la liste, des noms de poètes ; la guerre tuant la littérature et la poésie. Une logique alphabétique est d'abord assumée, puis la liste enregistre les prénoms de nombreux poètes, allant du X^e siècle de la poésie arabe jusqu'aux influences plus contemporaines : Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Darwich etc.

Les poètes et leurs paroles sont cités explicitement, mais il y a aussi des discours qui sont mêlés les uns aux autres, sans être mis en exergue dans l'écriture. C'est proche de ma façon d'écrire : à partir d'un magma, d'une matière illisible où se trouvent fiction, les idées qu'elle comporte, qui la nourrissent, des références, des liens internet, etc. À partir de cette masse, je réécris. Pour *Septembres*, l'intrication de discours indifférenciés m'a été inspirée par *Bambiland*² de Elfriede Jelinek, cette pièce de théâtre dont la traduction française est présentée comme un roman³. C'est un livre absolument étonnant dans lequel une ménagère regarde la guerre d'Irak à la télévision, tout en vaquant à plusieurs occupations : elle repasse, fait à manger, zappe. On trouve donc dans une seule phrase des descriptifs de missiles, une recette de cuisine et des extraits de *Bambi* qui passe sur une autre chaîne. Tout est très serré : tous ces sujets peuvent par exemple se rattacher à un seul verbe. J'ai trouvé cette façon de procéder d'une incroyable modernité : la manière dont on est bombardé d'informations excède la pensée verticale, on est sollicité horizontalement par une pluralité de discours, qui nous traversent et auxquels il n'est pas toujours facile de répondre. On compile. *Bambiland* est difficile à lire, mais sa force n'a rien d'usurpé. Je me suis inspiré de cette façon de procéder pour le passage sur les explosions, où j'ai travaillé à détruire le langage et où le souffle développé jusque-là subit des inflexions. J'ai rassemblé des extraits du discours de Goebbels où il annonce pour la première fois la « Solution finale », des passages de déclarations de Talibans, d'une allocution à la logique tout à fait paranoïaque prononcée par Georges Bush dans laquelle il justifie pendant une heure l'emploi de la torture à Guantanamo en opposant les terroristes, « eux », à un certain « nous ». Tous ces discours

¹ Mahmoud Darwich, *idem*.

² Elfriede Jelinek, *Bambiland*, Reinbek bei Hambourg, Rowolt Verlag, 2004.

³ Elfriede Jelinek, *Bambiland*, traduit de l'allemand par Patrick Démerin, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2006.

sont rassemblés et travaillés ensemble pour créer un climax : il n'est pas important de les dissocier, bien au contraire.

Quels rapports votre écriture entretient-elle avec le plateau ? En quoi est-elle ouverte vers la scène ?

Il y a deux ans, j'ai animé un stage avec le metteur en scène Serge Tranvouez qui s'intitulait « Écrire et mettre en scène ses propres textes ». J'accompagnais des stagiaires dans leur écriture, puis Serge leur faisait faire une lecture précise de leurs textes (tout devait être lu, y compris les retours à la ligne, les pauses, les effets de graphie, etc.) et enfin, ça prenait forme sur le plateau. Ce qui était très intéressant, c'est que lorsque qu'était soulevé un problème par l'écriture, ce problème se retrouvait sous une autre forme à la lecture, puis réapparaissait au plateau, encore sous une autre forme. L'intérêt de l'écriture théâtrale est bien qu'elle implique l'intervention d'un dispositif extérieur à un moment donné. En écrivant du théâtre, on estime que le texte a besoin d'un dispositif qui lui est étranger pour être partagé, pour être lu ou joué. Une différence majeure entre le théâtre et le roman, c'est à mon sens que le roman intègre un dispositif littéraire grâce auquel il se suffit à lui-même. Or, au théâtre, on postule qu'un dispositif autre – le plateau au sens large – viendra prendre en charge l'écriture. Si j'écris avec cette destination-là, je dois faire le deuil d'une totale maîtrise de ce que j'aurais voulu réaliser par l'écriture.

Pour mes textes, je joue au début « le rôle du commissaire politique » avec les metteurs en scène souhaitant les monter, ce qui permet de discuter, en amont du travail scénique, de contresens possibles. Il y a en effet des dissociations importantes à faire entre idéologie, politique et esthétique. J'aime aussi de plus en plus discuter de formes avec les comédiens, notamment à propos de *Krach* et de *Septembres* qui sont deux partitions, proches de partitions musicales. De même que des musiciens ne lisent pas les notes, mais les jouent, je souhaite que les comédiens ne lisent pas ces textes, mais qu'ils les jouent dans leurs mouvements, leurs accélérations, leurs ralentissements, leurs scansion, leurs rythmiques, leurs ruptures. Il est important de prendre en charge ce qui est à jouer et non seulement le sens : sans quoi, on réduit le texte à n'être qu'un discours politique, qu'une parole idéologique. Jouer – dans le sens musical – implique aussi qu'il y a autant de différences, de nuances possibles qu'il n'y a d'interprètes. Parler de littérature et de théâtre c'est parler de forme.

Vos textes sont publiés dans plusieurs maisons d'édition : *Les Solitaires Intempestifs*, *Espaces 34* et *Quartett*. Est-ce que les cadres et les possibilités proposés par les maisons d'édition vous permettent de développer la dimension typographique ou encore les effets de mise en page qui appartiennent à votre recherche dramaturgique ? Dans quelle mesure cette dernière nécessite-t-elle d'être transmise par d'autres formes sensibles ?

L'édition papier est insatisfaisante sur ce point. Elle ne parvient pas à traduire concrètement la recherche d'une troisième dimension. Mon rêve serait d'écrire dans

l'épaisseur du livre, en profondeur, vers la scène. C'est ainsi que j'intègre le théâtre dans mon écriture. Pour *III*¹ – qui se fonde en partie sur *Richard III* de Shakespeare –, j'ai écrit des fragments de scènes, sans les agencer selon un ordre précis. Les scènes étant indépendantes, j'ai dit plusieurs fois au metteur en scène de les monter dans l'ordre qu'il souhaitait. Après coup, je pense que le livre n'aurait peut-être pas dû être édité ainsi, car une linéarité est bien imposée par le format du livre et par les numéros qui distinguent les scènes les unes des autres. Peut-être aurait-il fallu l'éditer sous forme de feuillets non numérotés, rassemblés de façon éparse dans un petit coffret. En le présentant selon cette logique livresque, on aurait proposé aux metteurs en scène de décider d'un ordre que je refusais d'instituer dans l'écriture.

J'aimerais travailler une écriture numérique qui quitterait le format et les repères du livre. Le problème, c'est que l'écriture numérique singe très souvent l'écriture sur papier. J'ai pensé écrire un texte dont les mots changent en fonction de l'intensité du regard. Plus on s'arrêterait sur un mot, plus il y en jaillirait de propositions différentes. Selon la vitesse de la lecture, on créerait un certain texte : ce serait une expérience de co-création intéressante, chacun fabriquant un matériau numérique et poétique par la lecture. Les limites sont techniques... Les ingénieurs avec qui j'étais en contact m'ont tout de suite dit d'oublier cette idée... Il fut aussi un temps envisagé de travailler avec le CNRS et la Chartreuse sur un logiciel d'écriture qui permettrait d'avoir des formes graphiques variées, des outils littéraires et d'autres perspectives quant à la mise en page. Le projet n'a pas été poursuivi. Pour l'instant, beaucoup d'auteurs écrivent sur *Indesign*, ce logiciel donnant plus de liberté dans la mise en page que des logiciels classiques de traitement de texte. L'outil est important. On ne jardine pas avec un marteau.

¹ Philippe Malone, *III*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions Espaces 34, 2007. À relier à la question de la bascule poétique dont Philippe parle dans l'entretien avec Sylvain Diaz.

III. Résumé long

1. Entre théâtre et poésie

Quelles relations entretiennent théâtre et poésie au tournant des XX^e et XXI^e siècles ? La présente recherche qui se concentre sur le théâtre, c'est-à-dire sur ses modalités textuelles et scéniques, a d'emblée choisi de ne pas définir le théâtre et la poésie de façon essentialiste, mais d'élaborer leurs définitions en explorant leurs interactions. Selon notre hypothèse, l'intermédialité offre un cadre théorique qui spécifie avec acuité l'« entre » théâtre et poésie, sans limiter ce dernier à une approche générique. La méthodologie intermédiaire permet en effet de décrire dynamiquement ce que fait la poésie au théâtre et réciproquement. Les matérialités mobilisées par le théâtre et par la poésie sont dépeintes, les processus qui les traversent et les médiations que ces matières engagent se trouvent précisés. Il s'agit aussi de saisir dans quelle mesure l'intermédialité peut caractériser les relations entre théâtre et poésie et de voir ce qu'elle révèle de ces arts. En retour, l'analyse des liens dynamiques entre théâtre et poésie met en évidence certaines dimensions intermédiales.

2. Généalogie intermédiaire des explorations transversières

Dans la première partie de cette recherche, nous constituons une généalogie des dynamiques intermédiales qui, d'une part, fondent respectivement le théâtre et la poésie et qui, d'autre part, caractérisent leurs relations. Les conceptions intermédiales que Mallarmé a développées dans son œuvre nous permettent d'abord de montrer comment certaines de ses recherches poétiques et théâtrales travaillent notamment sur les supports que sont la page, le livre et la scène. Dans l'amorce, sont soulignés : les enjeux intermédiaux du *Coup de dés*, la performativité des textes poétiques de Mallarmé et la façon dont ses expérimentations théâtrales pensent la théâtralité scénique « comme un possible du texte¹ ». Il s'agit pour lui de renouveler les modalités de réception du lecteur et du spectateur, qui sont conviés à participer au processus de construction de l'œuvre.

Dans le Chapitre 1 de cette première partie, nous montrons comment théâtre et poésie mettent les médias dans tous leurs états dès la fin du XIX^e siècle. Leur composition multimédiale, et même intermédiaire, pousse à ne pas approcher théâtre et poésie comme des médias isolés suivant ce que proposent la médiologie et la médiopoétique. Théâtre et poésie constituent en réalité des hypermédias : autrement dit, selon la définition de Chiel Kattenbelt, ce sont des « médias fédérateurs² », capables d'intégrer en leur sein d'autres médias et d'autres arts, sans être dépendants de ces derniers pour se réaliser. Tous deux ont un statut d'hypermédia distinct.

¹ Alice Folco, *Dramaturgie de Mallarmé, op. cit.*, p. 11.

² Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », art. cit., p. 194.

Ainsi, le théâtre – et plus précisément la scène théâtrale – constitue un hypermédia exemplaire¹, dans la mesure où, de façon transhistorique, la scène fait dialoguer divers arts et médias, rassemblant plusieurs techniques, différentes matérialités ainsi que des processus hétérogènes variés. Pourtant, tout au long du XX^e siècle, c'est surtout la spécificité médiale du théâtre qui a été recherchée et mise en avant. Alors que les médias de masse comme le cinéma, la radio, la télévision ou encore Internet se sont développés de façon fulgurante et prospère, le théâtre a réagi selon deux tendances qui peuvent paraître contradictoires. D'une part, il a intégré² selon diverses intensités ces médias à son processus de création et à ses possibilités de représentation. D'autre part, eu égard à la présence de ces médias, voire à leur concurrence, il s'est « rethéâtralisé³ », en tentant de préciser ses caractéristiques fondamentales, comme l'explique Peter M. Boenisch :

[...] although endangered, at this time theatre was also praised as the *pure* and *immediate* anti-medium : the residue of a *real* and *authentic* culture in a world of mass media and televisual daftness⁴.

Notons qu'il n'y a pas à proprement parler d'essence du théâtre, mais que le théâtre relève d'une conception historique liée au contexte médiatique : face aux médias de masse et à la télévision, il est loué pour sa pureté, son « immédiate[té] », comme à l'exact opposé d'un média.

Quant à la poésie, elle n'est pas considérée comme un hypermédia de façon transhistorique, alors qu'elle a toujours été travaillée au moins par une double médialité : l'oral et l'écrit. Toutefois, la multiplication des médias au XX^e siècle a non seulement contribué à augmenter les médialités explorées par la poésie, mais a aussi participé à rendre toutes ces recherches intermédiaires plus manifestes. En effet, plusieurs formes poétiques se réalisent en débordant la médialité de l'écriture et le support que constitue le livre. Ce dernier peut soit être conservé dans des configurations mixtes⁵ où il est

¹ Le théâtre forme un hypermédia si exemplaire qu'il est souvent employé de façon métaphorique pour préciser d'autres relations hypermédiales, c'est notamment le cas dans l'ouvrage de Brenda Laurel, *Computers as Theatre* (1993), Upper Saddle River NJ, Addison-Wesley, 2014.

² Sur cette intégration des médias dans le théâtre, voir Simon Hagemann, *Penser les médias : Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique – Arts Vivants », 2013. Simon Hagemann souligne ainsi comment les médias et les arts peuvent influencer l'évolution du théâtre : « Premièrement, les changements dans le paysage des arts et des médias peuvent provoquer un changement de la position qu'occupe le théâtre dans ce paysage. Deuxièmement, comme forme de représentation, le théâtre doit prendre en compte les changements du rapport au monde que vivent les spectateurs ». (*Idem*, p. 13).

³ Peter M. Boenisch précise ainsi une configuration médiatique dans laquelle le théâtre s'est rethéâtralisé : « Soon after cinema appeared on the screen theatre was asked to leave the stage by some critics and artists, while others promoted a re-theatricalization of the stage, concentrating on what they thought were theatre's very own and exclusive powers. It is possible to see the history of the theatre avant-garde in the first half of century, from Craig to Artaud, in this light. » (Peter M. Boenisch, art. cit., p. 103). « Peu après que le cinéma est apparu à l'écran, certains critiques et artistes ont demandé au théâtre de quitter la scène, alors que d'autres ont promu une re-théâtralisation de la scène, se concentrant sur ce qu'ils pensaient être en propre et de manière exclusive les puissances du théâtre. C'est à travers ce prisme que l'on peut lire l'histoire du théâtre d'avant-garde de la première moitié du siècle de Craig à Artaud ». (Nous traduisons).

⁴ *Idem*. C'est l'auteur qui souligne. « [...] bien que menacé, le théâtre était aussi à cette même époque loué en tant qu'anti-média *pur* et *immédiat* : le reste d'une culture *authentique* et *réelle* dans un monde de médias de masse et d'idiotie télévisuelle ». (Nous traduisons).

⁵ Nous renvoyons aux études développées dans Nadja Cohen *et al.*, *Poésie et médias (XX^e-XXI^e siècle)*, op. cit..

mis en dialogue avec d'autres supports et d'autres médias, soit être complètement délaissé au profit d'autres supports, comme le souligne par exemple l'*e-poetry* (*electronic-poetry*). L'hybridité intermédiaire qui caractérise une partie de la poésie et son détachement plus ou moins grand vis-à-vis de la médialité écrite sont perçus comme des modifications considérables :

La mutation [de la poésie sous l'influence des médias modernes] est assez prononcée pour que la poésie contemporaine ne puisse plus être définie dans un cadre strictement textuel. La poésie est-elle aujourd'hui l'héritage d'un état ancien, objet à ce titre d'une valeur patrimoniale [...] ? Est-elle en survivance, ou en mutation, et dans ce cas, comment peut-on l'appréhender¹ ?

En ne dépendant plus exclusivement de la médialité écrite qui a longtemps été dominante, la valeur de la poésie semble avoir changé, ce qui souligne à quel point l'imaginaire médial peut être puissant et signifiant sur le plan symbolique. La variation des médialités de la poésie invite en tout cas à chercher d'autres façons de saisir la poésie, d'envisager ses valeurs² et de réfléchir aux manières par lesquelles elle convoque le lecteur.

Ces débordements intermédiaires pointent en réalité des phénomènes de résistance entre un imaginaire médial de la poésie qui privilégie l'écrit et le livre, et des pratiques dont l'intermédialité est plus nettement manifeste au long du XX^e siècle. Ces résistances soulignent comment les médias convoqués par la poésie n'ont pas la même valeur institutionnelle : les prix de poésie, les critiques et les diffuseurs sont en effet majoritairement liés aux formes écrites et publiées de poésie. Toutefois, l'inflation des festivals de poésie et d'autres types d'événements publics indiquent par exemple que l'institution de la poésie tend à prendre en considération d'autres médias :

La poésie est-elle demeurée au livre ou même à la lecture à haute voix ? Ne peut-on lire dans la faveur des programmes des festivals de poésie et dans leur nombre toujours plus grand (non seulement les manifestations du « Printemps des poètes », mais aussi parmi d'autres « La Scène poétique » à Lyon, « Les Voix de la Méditerranée » à Lodève, « Samedi Dimanche Aussi » à Bazoches du Morvan) que sourd le désir d'une poésie destinée à la scène plus qu'à la lecture silencieuse et privée³ ?

D'ailleurs, si poésie et théâtre constituent apparemment deux pratiques sociomédiales clairement opposées, soit « une activité individuelle, solitaire, et une conduite de groupe⁴ », ils partagent des origines foncièrement communes, comme le souligne Denis Guénoun :

[...] la conception [de la poésie] comme affaire de lettres – de graphes et de livres – survenue bien tard [a été] longtemps précédée par une pratique orale des poèmes, et donc par une destination du poétique à la diction qui semble l'apparenter de plus près au théâtre⁵.

¹ *Ibid.*, p. 20.

² C'est l'un des enjeux fondamentaux qui apparaît dans la polémique entre Jacques Roubaud et Christian Prigent que nous avons analysée dans le Chapitre 1 de la première partie.

³ Brigitte Denker-Bercoff *et al.*, « Avant-propos », in *Poésie en scène, op. cit.*, p. 17.

⁴ Denis Guénoun, « Du drame entre poésie et pratique », art. cit., p. 106.

⁵ *Ibid.*, p. 105.

Dans le Chapitre 2, nous établissons une généalogie des explorations traversières entre théâtre et poésie qui ont été menées au théâtre à partir de la fin du XIX^e siècle. Pour ce faire, nous avons dégagé quatre configurations qui rendent compte, selon notre hypothèse, des dynamiques intermédiales entre théâtre et poésie. Soulignons que chaque configuration s'attache autant aux recherches conduites par les artistes qu'à leurs œuvres considérées comme achevées et qu'elle est fondée sur des analyses comparatives afin de mettre en tension les éléments rapprochés.

Mallarmé et Maeterlinck forment le premier moment de cette généalogie. Les deux créateurs symbolistes ont transposé sur scène les principes régissant leurs recherches poétiques : ils ont entre autres travaillé le langage par la suggestion pour faire entrer « le mystère dans les lettres¹ ». Leur préoccupation d'ordre littéraire prend pour horizon la scène théâtrale, dont les possibles sont démultipliés grâce notamment à un dialogue nourri avec d'autres arts². Leurs recherches poético-théâtrales ont développé des dynamiques intermédiales : les matérialités, même invisibles, sont exacerbées et rendues plus sensibles sur la scène, qui devient un milieu actif. Quant au spectateur et au lecteur, ils sont invités à participer à un ensemble de médiations, notamment par le silence omniprésent sur scène et par la spatialité poétique.

Stein et Artaud constituent la deuxième configuration intermédiaire de notre généalogie. Tous deux cherchent à concevoir un théâtre dont l'activité poétique ne se définit plus selon une acception littéraire : la poésie y est principalement scénique et elle se joue dans la performance théâtrale. Leurs expériences poético-théâtrales envisagent la scène, ses conditions, ses matérialités et ses dynamiques, ce qui se traduit selon diverses intensités dans leurs réflexions théoriques, leurs écritures dramatiques et scéniques. Langue et espace sont travaillés ensemble, s'éprouvant l'un l'autre : ils valorisent la performativité du théâtre et la poésie comme activité. Stein et Artaud abordent la scène théâtrale de façon interartistique et intermédiaire. Les arts présents sur le plateau artaudien concourent à une « sorte d'expression centrale³ », soulignant que le théâtre est un hypermédia, tandis que Stein travaille les composantes de l'écriture théâtrale dans leurs matérialités, ce qui multiplie les médiations entre elles : la langue est active en tous sens et fait prendre conscience au lecteur et au spectateur de leurs propres perceptions et de la complexité de l'expérience théâtrale. Artaud et Stein placent donc le spectateur et le lecteur au centre de leur théâtre renouvelé dont l'événementialité est majeure.

L'œuvre théâtrale et l'œuvre cinématographique de Cocteau sont au cœur de la troisième configuration intermédiaire étudiée. La « poésie de théâtre⁴ » qu'il élabore dans *Les Mariés de la Tour Eiffel* propose une visibilité scénique remarquable. De plus, elle est riche en dynamiques intermédiales, eu égard aux processus interartistiques qui s'y développent et aux technologies présentes dans la fiction théâtrale. Tout cela contribue à insuffler une

¹ Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », in *Igitur, Divagations, Un coup de dés, op. cit.*, p. 281-288.

² Toutefois, si plusieurs arts ont inspiré les conceptions mallarméennes et maeterlinckiennes de la scène théâtrale, leurs œuvres ne mêlent pas pour autant différents arts.

³ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (Premier Manifeste) », *op. cit.*, p.139.

⁴ Jean Cocteau, « Préface de 1922 », in *Antigone, Les Mariés de la Tour Eiffel, op. cit.*, p. 67.

certaine « jeunesse¹ » au quotidien et à revivifier les lieux communs. Par son approche transmédiatique de la poésie, Cocteau offre une réflexion en action sur le théâtre et le cinématographe qui constituent pour lui autant des arts que des médias. Il travaille notamment à légitimer l'art du cinématographe en déployant toutes ses potentialités médiales, comme le soulignent de façon éloquente ses représentations d'Orphée en poète intermédiaire. Qu'importent les médias sur lesquels la poésie est développée, qu'importent les arts qu'elle traverse, elle demeure intermédiaire, active et performative. En développant la transmédiaticité de la poésie et en multipliant ses matières et ses médiations, Cocteau offre paradoxalement au spectateur une expérience directe de la poésie, l'invitant à un déchiffrement créatif.

Gauvreau et Novarina fondent enfin la quatrième configuration intermédiaire analysée. Ils inventent tous deux des langues au théâtre : c'est un geste militant, dans leur contexte social et artistique respectif, qui opacifie graduellement le dialogue théâtral, créant une remédiation critique de la poésie par le théâtre. La dialectique entre transparence et opacité qui caractérise leurs langues néologiques présente en réalité une critique des concepts centraux de la remédiation telle qu'elle est théorisée par Bolter et Grusin. L'accès au réel construit par les œuvres de ces deux auteurs et l'« authenticité » déterminant l'expérience du lecteur et du spectateur sont discutés. Cette remédiation renforce la médialité de la langue et fait de cette langue un « média dominant² ». En effet, les arts et les médias qui sont conviés dans leurs dramaturgies ont des régimes de représentation spécieux et contraignent les corps en jeu. Il revient au poète comme figure créatrice de dynamiser la scène et de souligner comment la poésie est active au théâtre, ce qui entraîne une interprétation particulière des acteurs, ainsi qu'une réception personnelle et multiple.

Cette généalogie permet de montrer diverses facettes de l'hypermédialité du théâtre, de la poésie et de l'intermédiaticité de leurs relations. Plusieurs traits s'en dégagent. Tout d'abord, ces dynamiques intermédiaires mettent en jeu de nombreux arts et médias, ce qui fait apparaître que, d'une part, le théâtre et la poésie sont des hypermédias, et que, d'autre part, ils sont travaillés par les évolutions qui régissent le paysage médial dans lequel ils se trouvent. De plus, les recherches poético-théâtrales analysées soulignent que la conception du média n'est pas figée dans ces quatre configurations intermédiaires : elles mêlent en effet des médias clairement isolés à des processus médiaux dont les variations sont constamment soulignées, ce qui valorise les médiations. Enfin, ces processus intermédiaires créent des dialogues, des échanges et des porosités entre poésie et théâtre, qui visent notamment à proposer de nouvelles expériences esthétiques à deux destinataires privilégiés : le lecteur et le spectateur.

3. Le poème théâtral : un dispositif intermédiaire

La seconde partie de notre recherche se concentre sur un type d'actualisation des relations dynamiques entre théâtre et poésie au tournant des XX^e et XXI^e siècles. Nous y élaborons théoriquement le poème théâtral, que nous définissons comme un dispositif

¹ *Ibid.*, p. 65.

² Werner Wolf, *Musicalisation of Fiction: a Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 38.

intermédial, avant de développer des analyses textuelles et scéniques de poèmes théâtraux. Ces analyses soulignent à partir d'un corpus-témoin comment ce dispositif opère et quels sont ses enjeux.

Dans l'amorce, l'analyse de *Bruno Robert était nu* de Jean-Christophe Cavallin montre comment une dramaturgie peut être agencée par un poème, à savoir « L'Albatros » de Baudelaire. Ce sonnet irrigue la structure de la pièce, transforme les lieux et les temporalités, brouille les strates de signification et les niveaux de compréhension pour les personnages comme pour les lecteurs. Cet agencement équivaut donc à une mise en mouvement des composantes dramatiques par le poème, tant par la puissance de ses images que par le poids de l'institution poétique. En effet, l'action se déroule dans un établissement scolaire et l'herméneutique traditionnelle représentée par l'exercice de l'explication de texte se trouve ébranlée et questionnée.

Le Chapitre 1 synthétise les débordements du poème, qui sont de plusieurs ordres. Tout d'abord, les travaux de Meschonnic précisent des notions majeures comme le continu du langage, le rythme et ses modalités visuelles et audibles, la signifiante ou encore le « sujet du poème ». Ces conceptions soulignent que le poème est une forme-sens qui se concentre, comme le théâtre, sur « l'inconnu de ce qu'un corps fait au langage¹ ». De plus, le poème constitue une modalité du « retour du texte » au théâtre à partir des années 1980, modalité qui se traduit par le désir de prendre des libertés par rapport à des critères formels préétablis, par une volonté d'afficher le « travail de la langue² », de trouver une place institutionnelle³ à l'auteur dramatique et de poser des défis à la scène. Qu'il s'agisse du poème ou bien du « poème dramatique⁴ » dans le théâtre contemporain, il est question des libertés et des réinventions d'une écriture théâtrale dont le champ d'exploration est de plus en plus vaste et dont les potentialités scéniques sont démultipliées. Comme le remarque Alexandra Moreira da Silva, « [p]eut-être l'autonomie de la représentation, revendiquée par un certain nombre d'artistes, n'est-elle pas incompatible avec l'autonomie du texte⁵ ». Soulignons enfin avec Hans-Thies Lehmann que le paysage médial de cette période détermine fortement l'avènement du théâtre postdramatique : « [...] dans le sillage du développement, puis de l'omniprésence des *médias* dans la vie quotidienne depuis les années 1970, surgit une pratique du discours théâtral nouvelle et diversifiée⁶ », qui répond « à la

¹ Henri Meschonnic, « La force du continu », art. cit. , p. 275.

² Bernard Chartreux, *idem*.

³ À partir des années 1980, plusieurs dramaturges, parmi lesquels Bernard Chartreux, revendiquent en France une place institutionnelle au théâtre en se réclamant du champ poétique. Autrement dit, leurs œuvres et leurs postures – au sens où les définit Jérôme Meizoz – se réclament de l'imaginaire que la poésie véhicule et visent, par ce biais, à acquérir une nouvelle place dans le champ théâtral, après avoir été excentré par l'importance accordée aux metteurs en scène dès les années 1960. Dans la mesure où l'intermédialité prend en compte les inscriptions et caractéristiques institutionnelles, saisir ce positionnement poétique des dramaturges relève aussi d'une approche intermédiaire des relations entre théâtre et poésie.

⁴ Voir Alexandra Moreira da Silva, *La Question du poème dramatique dans le théâtre contemporain*, *op. cit.*

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* (1999), *ibid.*, p. 28. C'est l'auteur qui souligne. Hans-Thies Lehmann ajoute, quant à la dimension excessive que peut recouvrir la coupure qu'il perçoit avec les médias : « Peut-être la profondeur de la césure ici postulée risque-t-elle d'être surestimée : la destruction des bases du théâtre dramatique (en vigueur tout de même durant des siècles), la transformation radicale de la scène dans la lumière équivoque de la civilisation des médias. Mais l'inverse, à savoir ne toujours considérer dans le neuf

communication sociale transformée, aux conditions des technologies de l'information généralisées¹ ». Du point de vue de l'approche textuelle comme de l'analyse scénique, les années 1970-1980 constituent donc une période charnière à partir de laquelle nous pouvons saisir les nombreux débordements du poème.

Le Chapitre 2 se concentre sur l'élaboration théorique du poème théâtral. Par l'expression « poème théâtral », nous désignons des écritures textuelles et des créations scéniques qui confrontent à la fois texte et scène – respectivement et conjointement – à leurs fécondes impossibilités. Outre l'impossible comme moteur dramatique, plusieurs traits définitoires sont précisés : la radicalité dynamique, la valorisation de l'écriture comme processus et la performativité. Si le corpus-témoin est composé d'œuvres textuelles et scéniques qui présentent tous ces traits, ce ne sont pas des critères exclusifs, ne serait-ce que parce que l'impossible théâtral n'est pas absolu, mais bien relatif au contexte dans lequel il apparaît. Il existe donc tout un nuancier intéressant à explorer, comme le montrent nos analyses de *Médée, poème enragé* de Jean-René Lemoine. Au tournant des XX^e et XXI^e siècles, théâtre et poésie sont dynamiquement imbriqués dans le dispositif intermédiaire que nous avons nommé le poème théâtral. Si le dispositif est fréquemment convoqué dans les Études théâtrales pour spécifier les composantes techniques et pragmatiques du théâtre, nous avons recours à la notion de dispositif théorisée par l'« École de Toulouse » parce qu'elle prend également en compte la dimension symbolique qui peut advenir de cette intrication d'hétérogénéités. Associé à la méthodologie intermédiaire, le dispositif permet donc de décrire dynamiquement les niveaux techniques, pragmatiques et symboliques du poème théâtral.

Dans les Chapitres 3 et 4, l'analyse d'un corpus-témoin permet de montrer comment ce dispositif peut être activé : les écritures sont placées en tension entre retrait et ostension, tandis que les scènes sont développées afin d'être poématiques. Même si les chapitres sont respectivement consacrés à des œuvres textuelles et scéniques, nos études ne constituent pas seulement

[...] un développement linéaire qui irait du textuel vers le scénique, mais [...] une "mise-en-jeu", [...] une "mise-en-scène" concurrentielle et polyphonique du texte (pris lui-même dans l'écart, dans le "jeu" entre la voix et le geste de l'acteur) et des autres éléments de la représentation : décors, lumières, sons, etc²...

Par exemple, *4.48 Psychosis* de Sarah Kane est analysé dans le Chapitre 3, tandis que le chapitre suivant présente une étude de la mise en scène que Claude Régy a fait de ce même texte. De même, l'analyse du texte *La Trilogie des fous* de Daniel Danis est développée avant d'être mise en tension dans le Chapitre 4 avec celle de la performance que l'auteur a lui-même mis en scène. Une synthèse transversale de ces deux chapitres permet de montrer plus avant les liens entre les versants textuels et scéniques du poème théâtral. Nous distinguons par souci de clarté les trois niveaux du dispositif, même si ces derniers sont dynamiquement intriqués.

que la variante du familier, me semble constituer un danger plus grand, qui risque d'aveugler et d'avoir des conséquences plus désastreuses ». (*Ibid.*, p. 29).

¹ *Ibid.*, p. 28.

² Jean-Pierre Sarrazac, art. cit. , p. 63.

Tout d'abord, la dimension technique montre comment la présence de la poésie au théâtre est matérielle, concrète. Dans les textes étudiés, la poésie se manifeste par des traces – ou des marques si leur lecture est conventionnellement fixée – qui peuvent s'afficher de façon graphique. Qu'elles soient intertextuelles, interdiscursives ou bien intermédiaires, ces traces suscitent par leur caractère exogène des reliefs dans l'écriture dramatique. Quant aux créations scéniques analysées, elles affichent aussi diverses matérialités. Ainsi, l'écrit prédomine sur la représentation théâtrale et un devenir textué se développe sur scène. Ce sont tant les matérialités de l'écriture que ses virtualités qui sont valorisées et rendues perceptibles, notamment grâce au rythme, au jeu de l'acteur, à l'étrangeté qui affecte la parole, voire aux technologies qui épaississent ou évident les matérialités scéniques. Si une esthétique épurée caractérise la scène des poèmes théâtraux étudiés, elle n'advient qu'en creusant des matières exacerbées.

De plus, traversant le théâtre tout en conservant son altérité, la poésie suscite de nombreuses médiations, qui témoignent de la complexité de la dimension pragmatique du dispositif. Dans les textes étudiés, ces médiations sont développées par une dramaticité spectrale : les fables rhapsodiques des poèmes théâtraux nécessitent une redramatisation, les personnages sont présentés en médiation, l'action y est transformée en mouvements et en intensités. Cette dramaticité spectrale invite le lecteur et le spectateur à une activité poématique, c'est-à-dire co-créatrice, qui pousse à envisager le devenir scénique du poème théâtral dans la variété de ses ouvertures vers le plateau, fût-il imaginaire. En spectralisant l'écriture dramatique, en soulignant les ruines des éléments qui fondaient cette dernière, le poème théâtral induit du jeu entre lecteur et texte, entre spectateur et scène potentiels. Dans les créations scéniques analysées, le poème théâtral façonne un espace de médiation, qui est toujours dynamique. La « sphéricité » théâtrale dense chez Daniel Danis ou encore l'« interzone » développée par Claude Régy placent le spectateur au cœur de nombreux processus et l'invitent à prendre part à ces mouvements. Ainsi, la réception du poème théâtral est participative. Sollicitant chaque sensibilité et chaque espace mental, elle tend à être idiosyncrasique avant tout, à l'instar d'une lecture poétique pratiquée individuellement.

Enfin, quand elle advient, la dimension symbolique du dispositif surgit de l'activité poématique qui est proposée au lecteur et au spectateur. Dans les textes étudiés, une dramaticité méta-médiale se trouve développée : elle accentue les processus de création des médias convoqués, approfondit les perceptions qu'ils suscitent et souligne leurs diverses potentialités représentatives. L'espace textuel est travaillé comme une interface, qui fait réfléchir et jouer ensemble les médias et les médiations les uns par rapport aux autres. Cette confrontation dialogique et critique participe d'une éthique, d'« une politesse de la représentation¹ », pour reprendre l'expression de Daniel Bounoux. Quant aux mises en scène analysées, elles transforment le spectateur en poète et le laissent ainsi libre de créer sa réception symbolique, en la reliant à sa propre sensibilité. Son activité est « apolitiquement politique² » dans la mesure où elle sonde le réel et tous ses possibles, que la scène du poème théâtral déploie. De plus, cette dynamique questionne de façon dialectique le soi, l'altérité et

¹ Daniel Bounoux, *La Crise de la représentation*, op. cit., p. 175.

² Élise Van Haesebroeck, *idem*.

l'identité, en laissant chacun libre de sa propre interrogation. Être au plus près de soi, pour l'acteur, pour le spectateur, comme pour le rhapsode, revient à laisser advenir des altérités et à laisser se développer toutes les potentialités qui résident dans ces mouvements. À bien des égards, l'activité du poète emprunte à un état de passivité qui permet d'être consciemment et inconsciemment traversé par la présence matérielle de la poésie, par ses médiations démultipliées, ainsi que par les ouvertures symboliques qu'elle favorise.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Photographie 1 : Philippe Halsman, <i>The Versatile Jean Cocteau</i> , © Copyright 2014 Halsman Archive.....	154
Photographie 2 : Jean Cocteau, <i>Orphée</i> , 1950. Capture d'écran.....	169
Photographie 3 : Jean Cocteau, <i>Le Sang d'un poète</i> , 1930. Capture d'écran.....	174
Photographie 4 : Jean Cocteau, <i>Le Testament d'Orphée</i> , 1960. Capture d'écran.....	175
Photographie 5 : <i>4.48 Psychose</i> de Sarah Kane, créé en 2002 par Claude Régy aux Bouffes du Nord à Paris, Crédit photo : Brigitte Enguerand.	389
Photographie 6 : <i>4.48 Psychose</i> de Sarah Kane, créé en 2002 par Claude Régy aux Bouffes du Nord à Paris, Crédit photo : Brigitte Enguerand.	393
Photographies 7, 8, 9 : Livret de <i>La Trilogie des flous</i> de Daniel Danis, distribué lors des représentations à l'Usine C à Montréal en novembre 2008.	395
Photographie 10 : <i>La Trilogie des flous</i> de Daniel Danis, <i>idem</i> . Capture d'écran d'une vidéo de répétition.....	396
Photographie 11 : <i>La Trilogie des flous</i> de Daniel Danis, <i>idem</i> . Capture d'écran d'une vidéo de répétition.....	396
Photographie 12 : <i>La Barque le soir</i> de Claude Régy, d'après <i>La Barque le soir</i> de Tarjei Vesaas. Crédit : Pascal Victor.	406
Photographie 13 : <i>La Trilogie des flous</i> de Daniel Danis, <i>idem</i> . Capture d'écran d'une vidéo de répétition.....	408
Photographie 14 : <i>L'Enfant lunaire</i> de Daniel Danis, créé à Québec en novembre 2013. Crédit : Gaétan Gosselin.....	413
Photographie 15 : <i>Brume de Dieu</i> de Claude Régy, d'après <i>Les Oiseaux</i> de Tarjei Vesaas, créé en 2010 à la Ménagerie de Verre à Paris, Crédit : Pascal Victor.....	418
Photographie 16 : <i>Intérieur</i> de Maurice Maeterlinck créé par Claude Régy en juin 2013 à Shizuoka. Crédit : Koichi Miura.....	429
Photographie 17 : <i>La Barque le soir</i> de Tarjei Vesaas, mis en scène par Claude Régy en 2012. Crédit Photo : Pascal Victor.	431
Photographie 18 : <i>Intérieur</i> de Maurice Maeterlinck créé par Claude Régy en juin 2013 à Shizuoka. Crédit : Koichi Miura.....	446
Photographie 19 : <i>Médée, poème enragé</i> de et par Jean-René Lemoine, créé en mars 2014 à la MC93 de Bobigny, Capture d'écran d'une représentation filmée.....	453
Photographie 20 : <i>Médée, poème enragé</i> de et par Jean-René Lemoine, <i>idem</i>	454

INDEX

A

acteur, 15, 92, 93, 126, 127, 128, 132, 166, 190, 196, 200, 205, 206, 211, 263, 269, 270, 286, 350, 353, 378, 383, 386, 408, 410, 412, 417, 420, 421, 425, 426, 430, 433, 442, 456, 463, 464, 475, 485
activité, 29, 66, 84, 96, 105, 106, 107, 113, 116, 135, 142, 143, 150, 151, 162, 165, 180, 194, 199, 200, 204, 205, 211, 212, 226, 228, 231, 235, 237, 241, 276, 288, 296, 310, 311, 313, 315, 317, 319, 320, 333, 338, 339, 345, 349, 355, 370, 371, 374, 401, 405, 410, 421, 433, 435, 436, 437, 442, 449, 450, 463, 464, 467, 475, 476, 485
adaptation, 19, 20, 41, 390, 452
Agostini René, 448
Alcolombre Thierry, 111, 112
Alfiéri Pierre, 287
altérité, 86, 184, 210, 217, 241, 243, 294, 352, 439, 446, 451, 460, 463, 465, 475, 476, 477, 485
Angel-Perez Elisabeth, 316, 317, 348, 349
Antoine André, 18, 19
Apollinaire Guillaume, 29, 30, 77, 82, 107, 308, 353
Aristote, 25, 26, 29,
Arsenault Mathieu, 32, 250
art, 17, 18, 20, 25, 27, 28, 29, 30, 33, 35, 36, 38, 51, 56, 61, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 74, 75, 79, 82, 83, 84, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 100, 106, 111, 113, 122, 124, 125, 127, 128, 131, 134, 136, 143, 145, 149, 150, 152, 157, 158, 160, 162, 170, 171, 175, 176, 178, 179, 180, 190, 204, 209, 227, 228, 231, 233, 235, 238, 241, 242, 243, 253, 254, 261, 263, 272, 277, 279, 282, 283, 284, 285, 297, 298, 311, 315, 324, 325, 327, 331, 338, 342, 343, 347, 349, 351, 357, 362, 374, 375, 378, 388, 390, 392, 393, 400, 401, 404, 405, 407, 409, 411, 424, 435, 438, 439, 440, 441, 442, 445, 448, 456, 461, 462, 463, 466, 468, 474, 477, 479, 480, 481, 482,
Artaud Antonin, 3, 44, 105, 109, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 209, 210, 211, 314, 375, 442, 474, 484
Audiberti Jacques, 18
Auslander Philipp, 93
auteur, 18, 26, 35, 36, 42, 43, 56, 71, 89, 114, 116, 125, 166, 174, 182, 196, 200, 204, 211, 227, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 245, 246, 250, 263, 264, 265, 269, 270, 277, 295, 307, 318, 323, 324, 325, 327, 342, 345, 346, 359, 363, 373, 384, 386, 391, 395, 398, 400, 407, 409, 416, 422, 433, 434, 435, 442, 451, 452, 456, 458, 459, 460, 461, 466, 484, 485

B

Balkowski Tatiana, 323, 326, 327
Balme Christophe B., 33, 89, 90, 92, 94
Barber Stephen, 314
Barère Thomas, 106

Barthes Roland, 190, 242, 263, 388, 393, 399, 400, 425, 485
Baudelaire Charles, 15, 27, 108, 217, 218, 219, 226, 399, 400, 466
Baudrillard Jean, 131, 318
Bay-Cheng Sarah, 35, 95, 356, 400
Beaufils Eliane, 106, 251, 309, 352
Beckett Samuel, 118, 516
Benhamou Anne-Françoise, 238
Benjamin Walter, 28
Besson Rémy, 33, 405
Betsy Alayne Ryan, 131, 134, 149
Beuscart Jean-Samuel, 272
Biet Christian, 97, 374, 433, 441
Blaine Julien, 62, 77, 79, 80, 83
Blanchot Maurice, 23, 117, 267, 268, 269, 441
Blonde David, 359
Bobillot Jean-Pierre, 36, 37, 66, 68, 69, 70, 71, 75, 79, 84
Boenisch Peter M., 63, 93, 480
Bolter Jay David, 187, 193, 194, 198, 207, 293, 369, 437
Borie Monique, 336, 426, 427, 440
Bouchardon Marianne, 30, 31, 32, 56, 61, 105, 107, 130, 152, 182, 185, 197, 199
Bouchet Pauline, 5, 266, 324, 325, 335, 344, 345, 395, 411, 461
Bournoux Daniel, 357, 363, 476
Bourdieu Pierre, 52, 190
Brault Jacques, 228, 243
Butel Yannick, 278, 279
Butler Judith, 252, 452, 454, 455, 456, 457, 460

C

Cadiot Olivier, 287
Calame Claude, 32
Carroll Noël, 90, 92, 94
Cavallin Jean-Christophe, 5, 217, 219, 220, 466
Chartreux Bernard, 3, 18, 24, 25, 28, 32, 33, 36, 37, 39, 40, 41, 56, 63, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 96, 97, 105, 108, 111, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 255, 265, 476, 479, 480, 484,
Chassay, 135, 139, 140
Chevallier, 349, 350, 351, 357
Chiambretto Sonia, 306, 307, 353
Chouinard Marie, 20
Christin Anne-Marie, 49, 50, 51, 52, 286
cinématographe, 3, 75, 106, 152, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 180, 209, 210, 474
circulation, 40, 70, 79, 145, 146, 149, 151, 171, 189, 204, 306, 310, 370, 378, 383, 384, 399, 420, 435, 461, 469, 479, 485
citation, 37, 190, 300, 301, 307, 312, 319, 331, 416, 448
Caudel Paul, 18, 108, 230, 269
co-création, 40, 52, 94, 96, 97, 116, 135, 151, 165, 375, 409, 410, 412, 427
Cocteau Jean, 3, 44, 61, 64, 79, 105, 109, 142, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162,

163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 203, 209, 210, 211, 212, 373, 434, 442, 474, 478, 484
 Cohen Jean, 23, 24, 28
 Cohen Nadja, 49, 66, 70, 71, 73, 74, 75, 82, 172, 450, 478
 Combe Dominique, 486
 contemporain, 3, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 39, 44, 106, 110, 111, 113, 138, 198, 215, 223, 224, 228, 240, 244, 245, 246, 248, 251, 252, 253, 254, 255, 259, 262, 263, 264, 269, 272, 309, 315, 331, 332, 337, 338, 346, 348, 349, 351, 373, 374, 378, 382, 385, 390, 391, 399, 409, 437, 441, 445, 456, 459, 467, 478, 481, 483, 484, 485
 contexte, 16, 19, 38, 83, 89, 90, 92, 93, 107, 109, 134, 154, 156, 163, 223, 224, 230, 232, 233, 253, 280, 285, 286, 299, 305, 325, 344, 347, 356, 370, 373, 374, 375, 410, 434, 448, 452, 453, 474, 475
 convention, 211, 299, 326, 328, 402
 Cormann Enzo, 20
 Corneille Pierre, 26, 453
 corps, 9, 16, 17, 33, 42, 43, 67, 78, 80, 86, 105, 106, 109, 111, 125, 126, 129, 130, 145, 158, 171, 200, 202, 205, 207, 208, 227, 229, 230, 232, 238, 239, 249, 253, 255, 261, 266, 281, 282, 294, 301, 304, 309, 310, 316, 317, 326, 327, 332, 336, 338, 344, 346, 350, 352, 353, 360, 361, 362, 373, 374, 386, 392, 405, 410, 414, 417, 419, 420, 423, 425, 426, 427, 442, 453, 454, 458, 460, 463, 464, 466, 469, 485
 Corvin Michel, 22, 146, 153, 181, 249
 Craig Edward Gordon, 37, 127, 170, 336, 426
 créateur, 52, 83, 96, 105, 142, 147, 174, 177, 200, 202, 203, 204, 205, 208, 211, 240, 268, 342, 397, 433, 434, 461, 484
 critique, 15, 21, 27, 28, 44, 49, 69, 72, 76, 83, 90, 92, 100, 106, 110, 113, 118, 122, 131, 135, 138, 143, 153, 156, 161, 164, 165, 166, 167, 169, 171, 178, 182, 188, 193, 194, 195, 196, 198, 203, 207, 226, 228, 237, 243, 250, 272, 273, 274, 280, 281, 287, 294, 315, 333, 356, 360, 361, 363, 375, 435, 445, 474, 476, 478

D

D'Aubignac, 26, 506
 Dahan-Gaida Laurence, 449, 509
 Danan Joseph, 5, 248, 263, 272, 278, 332, 335, 339, 351, 364, 372, 409, 453
 Danis Daniel, 3, 42, 43, 148, 184, 196, 238, 265, 266, 293, 295, 298, 300, 304, 305, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 333, 335, 343, 344, 345, 346, 347, 350, 353, 356, 359, 363, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 380, 389, 390, 394, 395, 396, 397, 399, 400, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 433, 439, 442, 443, 456, 460, 461, 467, 468, 476, 484
 danse, 20, 70, 92, 113, 124, 125, 129, 136, 145, 154, 158, 160, 370, 453
 Darwich, 301, 306
 de Jesus Cabral Maria, 110, 112, 113, 114, 117, 120, 121, 122
 Debray Régis, 66, 67, 68
 Deguy Michel, 49, 477
 Deleuze Gilles, 279, 390

Denker-Bercoff Brigitte, 17, 21, 35, 41, 43, 63, 80, 181, 346, 372, 375, 394, 403, 404, 407, 412, 414, 415, 442, 450, 460, 468, 483
 Déotte Jean-Louis, 275, 281, 282, 283, 284, 481
 Derrida Jacques, 126, 248, 477, 478
 Dessons Gérard, 31, 114, 118, 120, 128, 129, 147, 212, 419, 421, 435, 449, 469
 devenir intermédiaire, 3, 39, 40, 41, 44, 400, 407, 478, 482, 486
 devenir scénique, 22, 39, 55, 105, 135, 198, 199, 240, 251, 263, 264, 271, 295, 297, 310, 317, 322, 326, 331, 337, 346, 355, 360, 390, 467
 devenir textué, 39, 390, 391, 399, 400, 402, 475
 didascalie, didascalique, 143, 158, 162, 166, 168, 187, 321, 333, 337, 350, 353, 354, 355, 410, 429, 442, 466
 Diderot Denis, 26, 27, 314
 Didi-Huberman Georges, 350, 402, 478
 Diedrich Antje, 312, 313, 314, 315, 342, 347, 468
 dispositif, 3, 35, 39, 40, 41, 44, 66, 77, 82, 92, 132, 146, 201, 212, 240, 255, 257, 261, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 296, 297, 298, 299, 306, 308, 311, 317, 322, 323, 326, 327, 328, 333, 334, 356, 364, 369, 370, 372, 373, 376, 377, 378, 383, 388, 391, 401, 403, 405, 406, 411, 412, 413, 415, 424, 434, 435, 438, 444, 445, 446, 448, 449, 451, 466, 467, 469, 475, 476, 477, 479, 480, 482, 483, 484, 485
 dispositif théâtral, 40, 41, 92, 132, 146, 284, 285, 286, 288, 369, 376, 377, 391, 403, 415, 435, 438, 443, 466, 468
 Donguy Jacques, 74, 83
 Dort Bernard, 39, 73, 233, 234, 235, 236, 237, 248, 270, 334, 401, 433, 434
 dramaticité, 129, 202, 263, 331, 332, 333, 335, 336, 338, 339, 342, 345, 346, 349, 351, 353, 355, 356, 357, 361, 362, 363, 364, 394, 409, 467, 475, 476
 dramaturgie, 16, 17, 29, 70, 109, 110, 118, 120, 128, 197, 204, 205, 217, 219, 220, 248, 266, 308, 310, 316, 317, 319, 320, 327, 335, 337, 338, 339, 341, 344, 346, 357, 362, 364, 374, 391, 392, 394, 411, 461, 466, 484
 Dujardin Edouard, 112
 Dumas fils Alexandre, 110
 Dworkin Craig, 37, 170
 dynamique, 3, 17, 24, 32, 34, 36, 51, 56, 62, 63, 64, 67, 72, 88, 92, 94, 96, 100, 108, 111, 116, 119, 120, 124, 126, 129, 138, 139, 161, 179, 187, 188, 211, 226, 227, 228, 230, 232, 238, 252, 260, 261, 262, 266, 268, 275, 280, 283, 285, 286, 287, 289, 293, 294, 295, 296, 300, 301, 306, 310, 311, 317, 318, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 334, 335, 348, 350, 357, 369, 372, 377, 378, 386, 389, 390, 391, 397, 398, 405, 408, 409, 413, 419, 421, 425, 427, 431, 434, 436, 442, 443, 449, 450, 456, 460, 463, 466, 467, 475, 476, 477, 478, 479, 485

E

écart, 24, 28, 89, 90, 118, 130, 287, 321, 373, 374, 453
 échange, 80, 81, 90, 91, 94, 187, 192, 278, 358
 écriture, 3, 17, 18, 20, 21, 25, 27, 30, 32, 39, 40, 41, 42, 43, 49, 50, 51, 52, 53, 73, 76, 77, 78, 82, 97,

105, 110, 111, 112, 117, 125, 129, 130, 132, 133, 135, 139, 140, 142, 144, 146, 147, 150, 151, 153, 170, 172, 197, 198, 199, 200, 205, 206, 209, 210, 218, 220, 223, 224, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 279, 285, 289, 293, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 309, 310, 312, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 335, 336, 337, 338, 341, 344, 345, 346, 349, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 392, 394, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 407, 409, 411, 412, 413, 414, 419, 420, 425, 428, 433, 434, 435, 442, 443, 445, 460, 461, 466, 467, 468, 469, 475, 478, 479, 482, 483, 485

écriture dramatique, 18, 20, 25, 27, 32, 200, 223, 241, 243, 248, 250, 259, 265, 295, 321, 324, 327, 332, 335, 336, 345, 351, 353, 359, 362, 363, 372, 377, 383, 442, 443, 467, 478, 485

écriture scénique, 246, 262, 345, 398

Eliot T. S., 18, 19, 253, 304, 312

énergie, 5, 133, 135, 197, 204, 205, 210, 212, 311, 378, 398, 409, 420, 469

espace performatif, 70, 71, 78, 95, 96, 323

espace textuel, 44, 54, 56, 244, 294, 296, 312, 322, 323, 325, 336, 352, 361, 363, 476

essentialiste, 3, 15, 55, 86, 93, 98, 226, 250, 261, 347

Études intermédiales, 33, 40

Études littéraires, 1, 22, 70, 242, 504

Études théâtrales, 1, 9, 22, 29, 33, 40, 50, 51, 70, 89, 90, 94, 105, 233, 260, 272, 278, 324, 399, 476, 481, 482

expérience, 3, 5, 21, 29, 35, 40, 42, 80, 91, 97, 98, 111, 122, 124, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 141, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 156, 170, 172, 174, 177, 178, 180, 193, 194, 195, 196, 198, 206, 207, 210, 211, 218, 220, 227, 231, 232, 251, 259, 272, 278, 281, 283, 287, 297, 304, 307, 308, 315, 324, 326, 327, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 346, 354, 357, 358, 360, 363, 374, 375, 378, 383, 397, 400, 401, 404, 405, 406, 409, 410, 411, 413, 414, 419, 421, 422, 425, 434, 437, 439, 442, 448, 459, 460, 462, 463, 464, 468, 469, 484

exploréen, 181, 183, 184, 185, 188, 189, 193, 194, 195, 196

F

Féral Josette, 260, 400, 453

Filliou Robert, 62

Fix Florence, 17, 21, 63, 350, 353, 451, 459

Flaubert Gustave, 15

Folco Alice, 29, 50, 54, 112

forme dramatique, 18, 29, 31, 107, 118, 138, 187, 234, 244, 346, 364, 370, 382

Foucault Michel, 108, 109, 275, 276, 277, 424, 451, 452,

Frankland Marie, 202, 204

Friedrich Hugo, 27, 30, 73

Froger Marion, 61, 63, 275, 282, 284, 431, 476, 481

Fuller Loie, 113, 124

G

Galloway Alexander R., 39, 94, 285, 392

Garcin-Marrou Flore, 115, 333, 338, 342, 349, 456

Gauvreau Claude, 3, 44, 109, 142, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 192, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 359, 370, 474, 484

généalogie, 3, 44, 101, 108, 110, 130, 132, 152, 171, 209, 210, 240, 474, 475, 481

Genette Gérard, 31, 300, 301

Gilbert David, 40, 265, 321

Giraud Éric, 135, 139, 140

Gitelman Lisa, 37, 73

Godzich Wlad, 481

Gondinet Edmond, 125

Gouhier Henri, 239

graphie, graphique, 9, 315, 316, 318, 329, 338, 354

Greenberg Clement, 90, 91

Grusin Richard, 187, 193, 194, 198, 207, 293, 369, 437

Guénoun Denis, 25, 42, 235, 250, 253, 255, 260, 374

Guillemette Lucie, 301, 311

Gullentops David, 157, 401

H

Hagemann Simon, 99, 100

Hagstrum Jean H., 476

Handke Peter, 19, 227, 267, 301, 303, 306, 309, 333, 338, 347, 378, 381

Hanna Christophe, 287, 288, 333, 334, 445, 480

Harbec Jacinthe, 157, 160, 162

Hartnoll Phyllis, 18

Hébert Louis, 184, 301, 311

Heidsieck Bernard, 62, 75, 80

Helbo André, 242

Hemmerlé Marie-Aude, 323

herméneutique, 67, 69, 219, 280, 287, 298, 300, 304, 312, 329, 451, 452, 456, 458, 460, 466, 480

hétérogénéité, 30, 271, 274, 287, 304, 307, 321, 417

Higgins Dick, 37, 38, 63

Hoffert Yannick, 21

Hoffman Michael J., 139, 143, 144, 148, 351

hospitalité, 3, 476, 477, 479, 486

hybridité, hybride, 32, 33, 37, 39, 61, 107, 182, 294, 412, 456

hypermédia, 37, 38, 70, 71, 72, 88, 89, 95, 96, 98, 136, 141, 151, 152, 160, 163, 211, 474

hypermediacy, 188, 189, 193, 194, 198

I

identité, 91, 92, 100, 142, 252, 329, 452, 458, 461, 462, 463, 464, 465, 476, 485

idiosyncrasique, 145, 147, 184, 195, 207, 310, 321, 421, 443, 476

imagé (dispositif), 279, 280, 297, 299, 306, 311, 317, 322, 406, 411, 413, 415, 424

imageant (dispositif), 279, 280, 297, 311, 322, 378, 411, 412, 413, 424

imaginaire médial, 81

imagination, 331

imaginaire, 5, 116, 117, 141, 296, 315, 329, 353, 383, 384, 410, 416, 419, 433, 443, 445

immédiacy, 194
impossible, 3, 29, 120, 152, 171, 268, 269, 289, 293,
295, 318, 331, 348, 353, 355, 369, 437, 439, 451,
467, 475, 481
inchoatif, 199, 200, 202? 207, 211, 267, 268, 370,
380, 414, 434, 483
inconnu, 105, 119, 120, 160, 164, 212, 227, 229, 232,
251, 255, 326, 383, 419, 444, 466
institution, 35, 74, 84, 109, 267, 275, 371, 373, 397,
486
intensité, 131, 205, 354, 538, 543
interartialité, 3, 61, 63, 476, 477, 478, 479, 515
interartistique, 130, 136, 151, 153, 156, 157, 160,
163, 171, 201, 211, 407, 476, 477
interdiscursivité, 34, 296, 301, 311, 315, 317, 320,
322, 329
interface, 39, 41, 167, 168, 253, 285, 297, 336, 361,
363, 369, 371, 391, 392, 393, 394, 397, 399, 402,
434, 476
intermédia, 37, 38, 63
intermédialité, 3, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 53,
55, 56, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73,
75, 76, 81, 83, 86, 88, 89, 90, 94, 95, 96, 97, 98, 99,
100, 106, 107, 152, 155, 156, 160, 163, 164, 165,
169, 170, 171, 176, 180, 186, 209, 212, 226, 233,
255, 282, 284, 285, 286, 288, 298, 301, 311, 329,
356, 467, 474, 476, 480, 481
intertextualité, 18, 19, 34, 94, 300, 301, 303, 305,
313, 329
Isou Isidore, 78

J

Jakobson Roman, 42, 190, 226, 241
Jullien Jean, 111
Jeanneret Yves, 66, 67, 514
Jelinek Elfriede, 317, 318
Jenkins Henry, 79, 178
Jolly Geneviève, 224, 399, 400

K

Kac Eduardo, 85
Kane Sarah, 3, 19, 42, 43, 248, 265, 266, 293, 294,
298, 300, 303, 304, 312, 313, 314, 315, 316, 317,
318, 321, 323, 331, 333, 335, 339, 340, 341, 342,
345, 347, 348, 349, 352, 357, 358, 360, 362, 371,
388, 389, 391, 392, 393, 423, 441
Kapelus Anyssa, 272, 278
Karsenti Tiphaine, 348, 357, 358, 362
Kattenbelt Chiel, 3, 35, 38, 70, 71, 72, 88, 95, 107,
163, 178, 179, 200, 267, 285, 288, 356, 400, 401,
474
Kérouack Sophie, 282, 284
Krämer Sybille, 96
Kristeva Julia, 27

L

Labiche Eugène, 15
langue, 21, 25, 28, 30, 31, 41, 42, 43, 76, 78, 84, 85,
86, 98, 105, 106, 107, 111, 114, 117, 120, 128,
135, 139, 142, 143, 144, 145, 147, 151, 172, 181,
182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 192, 194,
195, 196, 197, 198, 199, 200, 204, 205, 206, 208,

210, 237, 238, 240, 241, 246, 249, 251, 253, 261,
264, 265, 275, 276, 281, 299, 302, 304, 305, 307,
316, 317, 321, 323, 325, 326, 327, 328, 330, 343,
344, 356, 357, 359, 360, 361, 362, 373, 374, 380,
381, 385, 386, 387, 420, 421, 442, 454, 456, 469,
483
Laoureux Denis, 123, 124, 128
Larrue Jean-Marc, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 61, 62,
63, 64, 66, 69, 70, 83, 88, 92, 93, 95, 96, 99, 100,
161, 178, 179, 285, 298, 391, 397, 474, 481
Laure Couillaud, 314, 352
Lautréamont, 27, 300, 466
Lauwers Jan, 22, 237, 238, 239, 240
Lavender Andy, 35, 95, 356, 400
Le Pors Sandrine, 250, 251, 309
Lebel Jean-Jacques, 62
lecteur, 3, 24, 32, 36, 41, 52, 77, 78, 85, 106, 116, 121,
130, 139, 147, 151, 164, 165, 189, 190, 192, 195,
197, 198, 200, 209, 210, 211, 224, 230, 231, 254,
286, 294, 295, 296, 299, 300, 303, 304, 306, 307,
309, 310, 311, 312, 315, 316, 317, 325, 327, 328,
329, 333, 335, 336, 338, 339, 341, 342, 344, 345,
346, 351, 352, 355, 362, 377, 393, 394, 398, 401,
412, 416, 434, 466, 475, 476, 480
Lehmann Hans-Thies, 22, 29, 30, 237, 239, 284, 484
Lemoine Jean-René, 3, 43, 373, 450, 451, 452, 453,
454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 467, 475, 484,
491
Lessing Gotthold Ephraim, 90
lisuel, 399, 401, 402
littérature, 15, 16, 20, 22, 31, 56, 71, 74, 81, 86, 110,
111, 113, 123, 133, 136, 158, 185, 209, 226, 233,
234, 247, 287, 300, 303, 312, 313, 324, 329, 348,
380, 383, 386, 400, 438
livre, 20, 29, 30, 39, 49, 62, 73, 76, 78, 79, 82, 84, 86,
113, 154, 169, 178, 187, 190, 199, 260, 273, 285,
295, 303, 314, 323, 329, 336, 345, 354, 356, 359,
360, 362, 371, 384, 394, 398, 485
Lojkine Stéphane, 26, 273
Longuenesse Pierre, 129
Luchini Fabrice, 15, 16, 19
lumineux/lumineuse, lumière, 266, 377, 391, 418,
430, 440, 463
lyrique, 32, 287
lyrisme, 23, 31, 32, 142, 205, 206, 208, 250, 251

M

Macé Nathalie, 56
Maeterlinck Maurice, 3, 27, 30, 31, 43, 44, 105, 107,
109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119,
120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130,
133, 147, 152, 156, 209, 210, 211, 212, 266, 370,
371, 377, 378, 386, 427, 428, 429, 430, 435, 442,
446, 447, 448, 469, 474, 484
Mahot Boudias Florent, 36, 68, 69
Mallarmé Stéphane, 3, 11, 27, 28, 29, 44, 49, 50, 51,
52, 53, 54, 55, 73, 77, 78, 81, 108, 109, 110, 111,
112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121,
122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 133, 135,
150, 152, 156, 209, 210, 211, 212, 227, 230, 231,
296, 370, 386, 474, 481
Malone Philippe, 3, 42, 251, 265, 293, 295, 298, 300,
301, 303, 306, 308, 309, 317, 318, 319, 321, 323,

328, 330, 333, 336, 338, 348, 351, 352, 353, 354,
357, 358, 359, 361, 362, 383, 399, 467
Marguerite Paul, 113, 126
marque, 27, 51, 52, 100, 152, 154, 164, 183, 224, 233,
235, 250, 299, 300, 307, 316, 327, 339, 356, 359,
369
Martinez Ariane, 29, 40, 124, 390
matérialité, 28, 35, 36, 49, 82, 182, 189, 224, 241,
259, 295, 299, 320, 336, 352, 380, 384, 388, 389,
391, 392, 400, 420, 427, 430, 441
Mathet Marie-Thérèse, 273, 439
matière, 21, 52, 54, 64, 120, 134, 152, 185, 186, 197,
200, 204, 205, 218, 264, 269, 302, 305, 315, 316,
317, 323, 324, 348, 350, 352, 360, 363, 375, 377,
380, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 402, 408, 409,
410, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 425,
427, 441, 442, 460, 467, 468, 469
Maulpoix Jean-Michel, 199, 250
McLuhan Marshall, 67, 74, 85, 187, 333
Méchoulan Éric, 19, 34, 35, 62, 67, 298, 311, 480
Médée, 43, 373, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456,
457, 458, 459, 460, 467, 475, 484
médiacie, 481, 482, 483
médial, 35, 81, 83, 84, 86, 98, 475, 482, 483
médialité, 32, 35, 36, 38, 64, 66, 70, 92, 93, 100, 140,
146, 198, 208, 285, 298, 389, 390, 399, 431, 474,
481
médias, 3, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 44, 51, 55, 57, 59, 61,
62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 78,
79, 80, 81, 82, 85, 86, 88, 89, 93, 94, 95, 96, 98, 99,
100, 101, 106, 107, 152, 153, 154, 155, 163, 164,
166, 169, 170, 171, 173, 175, 177, 178, 179, 180,
183, 187, 189, 193, 200, 208, 209, 210, 280, 285,
286, 318, 333, 336, 354, 356, 357, 360, 361, 362,
363, 369, 381, 393, 397, 401, 407, 436, 437, 467,
474, 475, 476, 478, 480, 481, 482
médiation, 36, 53, 55, 67, 68, 75, 79, 85, 100, 106,
109, 116, 117, 119, 121, 130, 133, 140, 151, 180,
198, 209, 285, 286, 288, 293, 294, 296, 332, 333,
336, 337, 346, 347, 348, 349, 350, 356, 357, 358,
359, 360, 361, 363, 369, 373, 376, 391, 393, 397,
399, 401, 416, 425, 427, 437, 450, 451, 453, 454,
455, 458, 459, 474, 475, 476, 479, 482
médiologie, 66, 67, 68, 69, 209, 480
médiopoétique, 37, 66, 68, 69, 70, 209
médium, 35, 36, 37, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 74, 75, 90,
91, 92, 363, 437, 480
Melquiot Fabrice, 20
Mendelsohn Sophie, 348, 357, 358, 362
Mervant-Roux Marie-Madeleine, 332, 370, 371, 375,
380, 387
Meschonnic Henri, 31, 105, 226, 227, 228, 229, 230,
231, 232, 249, 251, 252, 255, 274, 283, 287, 354,
360, 362, 377, 382, 388, 392, 401, 419, 421, 435,
439, 449, 466, 468, 481
Mével Mathieu, 39
Meyerhold Vsevolod, 433
Michaux Henri, 20, 108, 494
milieu, 15, 32, 35, 36, 53, 75, 83, 99, 100, 116, 119,
122, 126, 128, 130, 131, 133, 152, 158, 168, 188,
198, 217, 220, 285, 286, 359, 404, 405, 419, 427,
438
Molière, 15, 250
Moreira da Silva Alexandra, 17, 19, 25, 44, 224, 226,
234, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 253,

254, 255, 262, 263, 268, 315, 328, 331, 332, 378,
380, 384, 399, 400, 405, 406, 467
Morin Edgar, 280
Moser Walter, 63, 476, 477
Mougel Magali, 19
mouvement, 33, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 50, 57, 75, 76,
77, 78, 100, 106, 107, 110, 111, 125, 126, 129,
130, 131, 139, 140, 142, 146, 147, 148, 149, 150,
151, 158, 162, 173, 177, 182, 193, 197, 205, 209,
223, 228, 229, 234, 253, 260, 261, 264, 265, 266,
268, 270, 277, 287, 293, 294, 298, 306, 308, 317,
324, 325, 336, 346, 350, 351, 352, 353, 355, 356,
357, 363, 370, 372, 374, 378, 381, 383, 384, 387,
390, 391, 394, 397, 400, 401, 404, 405, 407, 415,
419, 421, 430, 433, 434, 439, 442, 446, 448, 450,
455, 456, 457, 458, 460, 463, 466, 468
Müller Jürgen E., 32, 61, 63, 64, 78, 370, 453, 476
multimédia, 37
musique, 19, 20, 70, 77, 78, 84, 86, 124, 125, 129,
133, 136, 145, 157, 158, 160, 168, 199, 200, 359,
417, 419, 446, 453
mystère, 23, 110, 116, 119, 130, 156, 176, 202, 210,
211, 387, 440, 443

N

Nancy Jean-Luc, 23, 24, 28, 234, 237, 252, 254, 374,
422, 478
Nelson Robin, 35, 95, 356, 400
Novarina Valère, 3, 30, 31, 107, 109, 181, 182, 183,
184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 197,
198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208,
209, 210, 211, 212, 236, 240, 249, 251, 295, 296,
297, 370, 435, 474

O

opacification, 187, 188, 189, 190, 192, 195, 196, 197,
198, 208, 227, 322
Orphée, 154, 155, 156, 161, 163, 164, 165, 166, 167,
168, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178,
179, 180, 203, 211, 373, 409, 434, 484
Ortel Philippe, 3, 40, 44, 82, 146, 255, 272, 273, 274,
275, 277, 280, 282, 283, 285, 296, 297, 434, 438,
449
ostension, 293, 296, 297, 299, 326, 328, 331, 369,
466

P

pantomime, 26, 40, 108, 113, 124, 125, 126, 136, 145,
158, 160, 428, 483
partage, 16, 17, 42, 54, 62, 68, 74, 78, 80, 81, 94, 105,
117, 119, 129, 134, 172, 211, 223, 231, 238, 252,
309, 310, 317, 326, 345, 355, 381, 393, 419, 427,
434, 435, 449, 450, 456, 458, 464, 466, 468, 477
Paul Claudel, 56, 421
Pavis Patrice, 18, 19, 21, 22, 26, 33, 34, 154, 233, 240,
241, 259, 296, 370, 374, 476, 481
Peerbaye Ashveen, 272
perception, 51, 52, 97, 99, 120, 126, 133, 134, 140,
141, 146, 147, 149, 163, 177, 230, 231, 274, 275,
278, 287, 300, 318, 374, 399, 401, 405, 413, 414,
440, 441, 446, 464, 480, 481

performance, 18, 20, 22, 38, 40, 41, 63, 71, 72, 84, 86, 92, 93, 96, 106, 134, 150, 223, 233, 240, 251, 259, 260, 263, 286, 311, 323, 324, 332, 335, 339, 344, 345, 350, 356, 363, 364, 369, 372, 377, 389, 394, 395, 396, 397, 398, 407, 409, 411, 412, 413, 414, 435, 437, 439, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 458, 459, 460, 461, 474, 476, 480, 481, 484
 performativité, 3, 34, 41, 42, 49, 53, 54, 62, 81, 94, 95, 96, 97, 106, 107, 142, 147, 151, 177, 199, 230, 252, 259, 260, 261, 267, 268, 270, 289, 293, 295, 303, 355, 356, 369, 394, 398, 399, 400, 451, 453, 467, 475
 personnage, 118, 119, 120, 121, 155, 178, 196, 202, 250, 252, 253, 263, 294, 318, 324, 326, 333, 337, 338, 339, 345, 346, 347, 348, 349, 353, 354, 395, 430, 459, 460, 461
 Pey Serge, 62
 Phelan Peggy, 93, 509, 513
 photographie, 64, 75, 92, 108, 120, 153, 162, 163, 168, 169, 173, 174, 175, 193, 281, 297, 388, 389, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 405, 406, 408, 412, 413, 417, 418, 429, 430, 431, 446, 452, 454, 481
 Plana Muriel, 105, 445, 446, 460, 478, 502
 Plassard Didier, 505, 508
 plasticité, 41, 128, 160, 272, 279, 499, 510
 poématique, 142, 310, 317, 338, 345, 355, 370, 371, 374, 375, 405, 421, 424, 475, 476, 485, 554
 poème, 3, 11, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 49, 50, 51, 52, 53, 61, 68, 71, 73, 75, 76, 78, 80, 85, 105, 114, 116, 117, 122, 123, 125, 126, 127, 129, 135, 142, 143, 144, 150, 156, 157, 161, 164, 181, 199, 212, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 272, 274, 277, 280, 283, 284, 286, 289, 296, 297, 298, 301, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 312, 315, 317, 322, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 341, 346, 347, 350, 353, 354, 355, 356, 360, 362, 364, 369, 370, 371, 373, 374, 375, 377, 378, 379, 385, 392, 394, 397, 399, 400, 401, 404, 407, 409, 414, 416, 418, 425, 428, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 442, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 458, 459, 460, 466, 467, 468, 469, 475, 476, 477, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485
 poème dramatique, 19, 21, 26, 399
 poème théâtral, 3, 39, 40, 41, 42, 44, 238, 239, 240, 257, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 272, 277, 280, 284, 289, 296, 297, 298, 304, 306, 308, 310, 311, 315, 317, 322, 329, 331, 333, 334, 337, 338, 339, 341, 346, 350, 353, 355, 356, 362, 364, 369, 370, 371, 374, 375, 377, 379, 392, 394, 397, 399, 400, 401, 404, 414, 416, 418, 425, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 442, 446, 448, 449, 450, 451, 458, 466, 467, 468, 475, 476, 477, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485
 poésie, 3, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 49, 51, 54, 55, 56, 57, 61, 62, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 98, 101, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 124, 125, 127, 129, 130, 132, 133, 135, 138, 139, 141, 142, 143, 145, 146, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 188, 189, 190, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 204, 207, 208, 209, 210, 212, 217, 218, 219, 220, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 236, 240, 242, 243, 250, 251, 253, 261, 267, 268, 281, 286, 287, 288, 295, 296, 297, 299, 301, 305, 306, 312, 324, 328, 329, 332, 333, 335, 346, 350, 356, 363, 364, 369, 370, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 386, 394, 397, 398, 401, 403, 404, 407, 412, 414, 415, 421, 435, 437, 442, 448, 450, 460, 461, 466, 467, 468, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 481, 482, 483, 484, 485, 486
 poète, 17, 18, 20, 22, 26, 43, 49, 51, 53, 56, 71, 75, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 107, 108, 110, 112, 113, 119, 121, 124, 129, 131, 138, 142, 143, 152, 154, 155, 156, 159, 164, 165, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 188, 193, 194, 195, 196, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 211, 217, 218, 219, 228, 240, 253, 269, 304, 345, 346, 350, 369, 373, 389, 394, 396, 397, 399, 407, 408, 409, 411, 412, 433, 434, 435, 436, 448, 450, 456, 460, 461, 463, 464, 468, 476, 485
 poétique, 18, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 31, 32, 37, 40, 41, 42, 43, 49, 51, 52, 54, 55, 56, 61, 68, 69, 74, 75, 77, 78, 80, 81, 84, 90, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 117, 119, 120, 122, 123, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 135, 139, 141, 142, 143, 146, 147, 150, 152, 154, 158, 164, 165, 169, 173, 174, 175, 179, 181, 184, 185, 186, 190, 196, 197, 199, 200, 204, 205, 206, 207, 211, 217, 218, 220, 226, 227, 229, 230, 235, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 267, 268, 274, 277, 286, 287, 293, 294, 297, 299, 300, 303, 304, 306, 309, 310, 324, 327, 328, 333, 334, 335, 342, 344, 349, 352, 353, 359, 363, 369, 370, 374, 399, 401, 406, 407, 415, 421, 428, 437, 438, 445, 446, 448, 450, 456, 476, 478, 479, 480, 482, 483, 484, 485, 486
 politique, 44, 49, 80, 181, 182, 183, 189, 192, 197, 198, 227, 229, 231, 276, 301, 435, 445, 446, 448, 449, 453, 460, 464, 468, 476, 478, 480, 485
 Pommerat Joël, 238, 239, 240, 261, 262, 263, 467
 possible
 possibilité, 11, 38, 51, 52, 55, 75, 86, 97, 108, 116, 122, 123, 126, 130, 175, 195, 246, 324, 331, 334, 345, 358, 359, 362, 375, 385, 410, 411, 414, 435, 438, 448, 467, 481
 postdramatique, 22, 30, 223, 237, 254
 postmédiatique, 64, 65, 98, 99, 100, 209, 285, 482
 potentialité, 264, 330, 355, 383
 pragmatique, 3, 31, 32, 40, 76, 98, 224, 250, 277, 278, 280, 282, 286, 287, 296, 298, 333, 355, 356, 364, 376, 377, 412, 444, 467, 475
 Prigent Christian, 83, 84, 86, 181
 processus, 96, 116, 119, 121, 130, 137, 139, 152, 157, 160, 165, 175, 178, 180, 188, 189, 193, 194, 209, 210, 220, 227, 230, 232, 238, 243, 252, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 274, 276, 279, 283, 286, 289, 293, 299, 307, 310, 320, 324, 328, 335, 338, 363, 369, 370, 371, 377, 380, 394, 397, 405, 412, 413, 415, 416, 417, 421, 422, 426,

427, 431, 435, 439, 442, 445, 446, 448, 456, 459,
462, 467, 474, 475, 480
Py Olivier, 17, 18

R

radicalité, 3, 27, 127, 259, 260, 261, 263, 268, 270,
289, 293, 369, 446, 451, 467, 475
Rafis Vincent, 426
Rajewski Irina O., 98
Rancière Jacques, 49, 53, 54, 281, 283, 334, 435, 449
Ray, Lionel 107, 108
réel, 38, 63, 74, 80, 109, 122, 128, 131, 177, 190, 193,
194, 196, 197, 198, 207, 211, 231, 252, 259, 273,
278, 283, 287, 327, 359, 373, 397, 401, 408, 410,
414, 426, 427, 430, 437, 438, 439, 440, 441, 442,
443, 444, 445, 446, 448, 468, 469, 476, 483
réflexivité, 261, 333, 335, 356, 357, 361, 399, 411,
461, 479
Régy Claude, 3, 42, 43, 105, 227, 254, 263, 266, 360,
370, 371, 373, 374, 375, 377, 378, 380, 381, 382,
383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 393, 399,
400, 401, 402, 403, 405, 406, 407, 410, 413, 414,
416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425,
426, 427, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 437, 438,
439, 440, 441, 442, 443, 445, 446, 447, 448, 462,
463, 467, 468, 476, 484, 485
remédiation, 106, 187, 188, 190, 193, 194, 196, 197,
198, 199, 200, 207, 208, 212, 293, 369, 437, 474,
477, 481
résistance médiatique, 83, 86, 92, 227
retrait, 206, 233, 291, 293, 296, 297, 299, 323, 327,
328, 331, 346, 349, 369, 462, 467, 515, 530, 553
rêve, 110, 116, 141, 155, 172, 180, 305, 326, 342,
359, 442, 443, 484
Reverdy Pierre, 82, 108
rhapsode, 22, 245, 250, 337, 344, 345, 456, 460, 461,
464, 485
rhapsodie, 22, 235, 252, 342
Rimbaud Arthur, 15, 27, 108
Röttger Kati, 63, 72, 96, 100
Roubaud Jacques, 83, 84, 85, 86, 98
Rykner Arnaud, 3, 27, 33, 40, 44, 110, 118, 120, 126,
146, 255, 272, 273, 274, 277, 279, 282, 283, 284,
297, 322, 378, 383, 385, 387, 405, 424, 425, 438,
445, 480, 485, 486
Ryngaert Jean-Pierre, 38, 40, 346, 373, 390, 392, 402,
433, 434
rythme, 16, 19, 31, 50, 51, 111, 116, 129, 158, 190,
191, 197, 204, 205, 208, 228, 229, 230, 231, 232,
249, 261, 302, 308, 309, 336, 345, 348, 352, 354,
359, 374, 391, 392, 394, 408, 409, 410, 419, 420,
421, 423, 439, 462, 466, 468, 475, 479, 485

S

Saison Maryvonne, 198, 437, 438, 439, 440, 441, 443,
445, 446, 448, 468, 469, 482, 483, 485
Salter Chris, 259
Samoyault Tiphaine, 300, 307, 329, 448
Sardou Victorien, 110
Sarrazac Jean-Pierre, 17, 22, 25, 29, 39, 50, 55, 105,
181, 183, 197, 223, 224, 235, 240, 243, 244, 245,

249, 251, 254, 264, 269, 278, 284, 331, 332, 337,
338, 342, 345, 351, 385, 390, 391, 399, 456, 484
Sauter Willmar, 147
scène, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 25, 27, 29, 30, 31, 32,
35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 55, 56, 63, 78, 80, 81, 84,
88, 90, 93, 95, 96, 97, 105, 106, 107, 109, 110, 111,
112, 114, 115, 117, 118, 120, 122, 123, 124, 125,
126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135,
136, 138, 139, 140, 141, 145, 146, 147, 148, 149,
150, 151, 152, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 164,
166, 168, 169, 170, 181, 182, 185, 188, 189, 190,
197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207,
209, 210, 211, 223, 224, 233, 234, 235, 236, 237,
238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248,
249, 251, 253, 254, 255, 259, 260, 261, 262, 263,
264, 265, 266, 268, 269, 270, 278, 279, 285, 289,
293, 295, 305, 307, 309, 317, 318, 321, 323, 324,
325, 328, 330, 331, 332, 335, 336, 338, 344, 345,
346, 348, 349, 350, 351, 353, 355, 356, 357, 359,
360, 363, 364, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375,
377, 378, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387,
388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 397, 398,
399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408,
409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418,
419, 420, 421, 423, 425, 426, 427, 429, 431, 433,
434, 435, 437, 438, 439, 440, 442, 443, 446, 448,
449, 450, 451, 453, 456, 459, 460, 461, 462, 463,
466, 467, 468, 469, 474, 475, 476, 477, 479, 483,
485, 486
Schehadé Georges, 18
Schiau Botea Diana, 49, 51, 53, 54, 78, 81, 296, 322,
323, 325
Schröter Jens, 33, 94, 95
sensation, 144, 327, 419, 442, 448
signifiante, 51, 116, 190, 230, 232, 377, 412, 419,
421, 422, 435, 437
Simonot Michel, 264, 265, 330, 348
sociomédialité, 32, 35, 36, 38, 62, 64, 66, 73, 80, 96,
285, 298, 436, 449, 469, 474, 481
sonore/son, 15, 37, 62, 68, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 82,
86, 120, 158, 190, 230, 231, 266, 321, 324, 381,
385, 386, 392, 409, 416, 417, 418, 419, 420, 421,
422, 423, 424, 440, 464, 468,
spectacle, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 25, 27, 34, 43, 51, 53,
76, 78, 81, 84, 97, 113, 114, 124, 129, 130, 136,
141, 159, 160, 161, 189, 201, 246, 272, 279, 296,
332, 361, 362, 371, 381, 382, 389, 393, 403, 404,
411, 412, 414, 416, 417, 425, 433, 435, 441, 450,
452, 461, 462
spectaculaire, 19, 97, 128, 202, 236, 361, 362, 401,
404, 405, 406, 409, 415
spectateur, 3, 16, 21, 24, 32, 36, 41, 52, 92, 93, 96, 97,
106, 116, 119, 121, 130, 132, 135, 139, 140, 141,
144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 156, 164, 165,
167, 172, 177, 178, 179, 180, 184, 189, 190, 192,
193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 205, 206, 207,
209, 210, 211, 224, 231, 252, 254, 263, 270, 283,
286, 296, 312, 327, 331, 332, 333, 346, 351, 355,
356, 362, 369, 372, 374, 375, 376, 377, 378, 381,
383, 386, 389, 391, 393, 394, 400, 401, 402, 404,
406, 409, 410, 411, 412, 414, 416, 417, 418, 419,
421, 422, 424, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436,
437, 438, 439, 442, 443, 445, 446, 448, 449, 450,
451, 456, 460, 461, 462, 463, 464, 466, 468, 469,
475, 476, 480, 482, 485

spectral, 332, 335, 337, 338, 339, 345, 346, 349, 351, 352, 353, 364, 394, 466, 474
 Stein Gertrude, 3, 44, 109, 130, 131, 132, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 187, 209, 210, 211, 351, 411, 474
 sujet du poème, 435, 449, 469, 551
 support, 29, 35, 36, 52, 68, 79, 141, 150, 281, 299, 316, 317, 329, 353, 463
 Surmann Caroline, 64, 153, 166, 171, 174, 177, 180
 Suzanne Gilles, 77, 79, 275
 symbolique, 3, 40, 52, 66, 67, 68, 86, 110, 112, 277, 278, 279, 280, 282, 296, 298, 338, 356, 360, 361, 364, 370, 376, 377, 412, 424, 431, 444, 449, 450, 458, 467, 476, 480
 Szondi Peter, 29, 30, 284, 331

T

Tackels Bruno, 237, 238, 372, 374, 377, 380, 381, 386, 398, 413, 414, 433, 441
 technique, 3, 29, 36, 40, 66, 68, 76, 98, 253, 277, 278, 280, 281, 282, 296, 376, 377, 378, 412, 467
 technologie, 36, 167, 405, 409
 théâtral, 3, 15, 18, 19, 27, 35, 39, 40, 41, 42, 54, 56, 92, 93, 105, 106, 107, 116, 119, 120, 121, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 156, 160, 181, 186, 190, 194, 199, 202, 204, 207, 210, 211, 223, 224, 230, 232, 233, 235, 236, 237, 239, 240, 242, 243, 246, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 277, 278, 279, 280, 284, 285, 286, 288, 289, 296, 297, 298, 303, 306, 317, 318, 322, 324, 325, 329, 332, 334, 335, 338, 343, 344, 346, 349, 351, 355, 362, 369, 370, 373, 375, 376, 377, 381, 383, 388, 389, 391, 400, 403, 404, 407, 415, 425, 426, 432, 434, 435, 437, 438, 439, 444, 445, 449, 451, 453, 461, 466, 467, 469, 474, 475, 476, 477, 480, 482, 484
 théâtralité, 42, 54, 55, 62, 92, 128, 147, 177, 199, 224, 235, 253, 260, 263, 330, 333, 348, 353, 361, 362, 363, 374, 375, 382, 388, 391, 399, 400, 401, 402, 407, 453
 théâtre, 3, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 79, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 193, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 217, 220, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 259, 260, 261, 263, 264, 266, 267, 269, 270, 272, 273, 274, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 288, 293, 295, 296, 297, 305, 309, 310, 312, 314, 315, 317, 318, 324, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 335, 336, 339, 346, 348, 349, 350, 353, 356, 359, 360,

361, 362, 363, 364, 369, 370, 372, 374, 375, 378, 381, 382, 383, 384, 386, 387, 390, 392, 394, 397, 398, 399, 400, 403, 404, 406, 407, 409, 410, 412, 414, 415, 416, 422, 424, 425, 426, 427, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 445, 446, 448, 449, 453, 459, 460, 462, 463, 464, 466, 468, 469, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485
 Théval Gaëlle, 71, 83, 286
 tiers, 30, 224, 277, 283, 284, 403, 429, 430, 431, 449
 Todorov Tzvetan, 23, 107
 Toudoire-Surlapierre Frédérique, 17, 21, 63, 353, 459
 trace, 125, 299, 300, 316, 397, 399, 419
 transposition, 16, 96, 301, 388, 390, 473
 traversée, 112, 160, 189, 199, 253, 294, 296, 306, 329, 364, 419, 442, 459, 460, 468, 485
 Triau Christophe, 97, 374, 433, 441
 trouble, 230, 232, 352, 423, 454, 460, 461

U

Ubersfeld Anne, 190, 206, 236, 446, 447, 482, 503
 usager, 36, 75, 76, 96, 132, 152, 178, 193, 194, 274, 286, 287, 288, 437
 utopique, 212, 295, 330, 445

V

Vadé Yves, 52
 Valéry Paul, 81, 82
 Van Haesebroeck Elise, 388, 425, 442, 445, 449, 462, 463, 464, 476, 480, 485
 Vauthier Jean, 18
 Verdier Lionel, 250, 398
 Véron Éliséo, 36
 Vesaas Tarjei, 43, 266, 371, 382, 384, 406, 416, 418, 419, 420, 428, 431, 464
 Vilar Jean, 18
 Villiers de L'Isle-Adam Auguste, 107
 visible, 50, 52, 80, 120, 125, 152, 166, 167, 179, 189, 190, 265, 317, 336, 349, 353, 362, 388, 391, 392, 401, 402, 424, 425, 426, 438
 visuel, 21, 26, 62, 230, 231, 255, 273, 341, 392, 401, 402, 410, 443
 Vitez Antoine, 40, 264, 269
 Vitrac Roger, 30, 107
 Vouilloux Bernard, 273, 275, 277, 434, 449, 479
 Vuillemin Jean-Claude, 96, 97

W

Wagner Richard, 124
 Weber Samuel, 286

Y

Yeats William Butler, 129

Z

Zimmermann Marie-Claire, 310
 Zola Émile, 111
 Zumthor Paul, 71

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	7
INTRODUCTION	13
1. <i>Entre théâtre et poésie</i>	15
2. <i>Poésie théâtrale protéiforme au tournant des XX^e et XXI^e siècles</i>	17
3. <i>La poésie dans les théories théâtrales</i>	21
4. <i>Qu'est-ce que la poésie ?</i>	23
5. <i>Les marqueurs formels de la poésie dramatique</i>	25
6. <i>Révolutions poétiques et théâtrales : transcender formes et supports</i>	27
7. <i>Spécifier l' « entre » théâtre et poésie : de l'intergenre à l'intermédialité</i>	30
8. <i>Concepts intermédiaires pour aborder la poésie théâtrale</i>	34
9. <i>Devenir intermédiaire du poème et dispositif théâtral</i>	39
10. <i>Un corpus-témoin entre texte et scène</i>	41
11. <i>Parcours de la recherche</i>	44

PREMIÈRE PARTIE

EXPLORATIONS TRAVERSIÈRES ENTRE THÉÂTRE ET POÉSIE AU XX^e SIÈCLE : UNE GÉNÉALOGIE INTERMÉDIALE

Amorce : les conceptions intermédiaires de Mallarmé	49
---	----

Chapitre I.

« Poésies de théâtre » au XX^e siècle : mettre les médias dans tous leurs états

1.1. MÈDILOGIE, MÈDIPOÉTIQUE : LIMITES DE DEUX APPROCHES DU MEDIUM	66
1.2. POÉSIE, THÉÂTRE : DEUX HYPERMÉDIAS SPÉCIFIQUES	70
1.2.1. <i>Penser l'intermédialité de la poésie au XX^e siècle</i>	73
1.2.1.1. <i>Recherches poétiques et multiplication des médias</i>	74
1.2.1.2. <i>Poésie et intermédialité : au sein du livre, en sortant du livre</i>	76
1.2.1.3. <i>Mise en question de l'imaginaire médial de la poésie</i>	81
1.2.2. <i>Penser l'intermédialité du théâtre plus encore</i>	88
1.2.2.1. <i>De la spécificité médiale du théâtre à son intermédialité</i>	89
1.2.2.2. <i>Performativité et co-création</i>	94
1.3. « POÉSIES DE THÉÂTRE » : VERS UNE INTERMÉDIALITÉ POSTMÉDIATIQUE ?	98

Chapitre II.

Recherches intermédiales dans quelques expériences poético-théâtrales

2.1. DEMULTIPLIER LES POSSIBLES DU THEATRE : MALLARME ET MAETERLINCK	110
2.1.1. <i>Éprouver le théâtre : de déceptions en aspirations</i>	112
2.1.2. <i>La suggestion, ses médiations et ses milieux</i>	116
2.1.2.1. Des matérialités autrement sensibles.....	117
2.1.2.2. Autour du mystère.....	119
2.1.3. <i>Vers une scène poétique</i>	122
2.1.4. <i>Tramer une autre scène entre les arts</i>	124
2.2. CONCEVOIR LA POESIE DANS L'EVENTEMENT THEATRAL : ARTAUD ET STEIN	131
2.2.1. <i>Deux avant-gardes « antagonistes »</i>	134
2.2.1.1. Conceptions de l'art.....	134
2.2.1.2. Approches interartistiques.....	135
2.2.2. <i>Renouveler le théâtre par une poésie intermédiaire</i>	138
2.2.2.1. Des actions théâtrales redéfinies.....	139
2.2.2.2. Langue, espace et ritualisation.....	142
2.2.2.3. Le spectateur au cœur de l'événementialité théâtrale.....	147
2.3. DEPLOYER LES MATIERES DE LA POESIE : L'INTERMEDIALITE SELON COCTEAU	152
2.3.1. <i>La « poésie de théâtre », une « dentelle en cordages »</i>	156
2.3.1.1. Poésie du quotidien et scène interartistique.....	157
2.3.1.2. Où arts et technologies jouent de concert.....	161
2.3.2. <i>Orphée, poète intermédiaire</i>	164
2.3.2.1. Entre théâtre et cinéma : l'intermédialité de la poésie.....	165
2.3.2.2. Le cinématographe, véhicule de poésie.....	171
2.3.3. <i>Transmédialité de la poésie coctailienne</i>	177
2.4. INVENTER DES LANGUES AU THEATRE : LA POESIE POLITIQUE DE GAUVREAU ET NOVARINA	181
2.4.1. <i>La remédiation au cœur du théâtre de la langue</i>	187
2.4.1.1. Une opacification politique de la langue.....	189
2.4.1.2. Une remédiation critique de la poésie par le théâtre : « le réel » en question.....	193
2.4.2. <i>Vers une scène inchoative</i>	199
2.4.2.1. Des scènes multi-artistiques coercitives.....	200
2.4.2.2. Dans le miroir du créateur.....	202
2.4.2.3. L'acteur, le spectateur : des poètes en action ?.....	205
<i>Conclusion</i>	209

DEUXIEME PARTIE
LE POÈME, UN DISPOSITIF POUR LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN

Amorce : d'un poème agençant une dramaturgie 217

Chapitre I.

Débordements du poème

1.1. LES DEGAGEMENTS DU POEME SELON MESCHONNIC	226
1.1.1. <i>Se concentrer sur le poème</i>	226
1.1.2. <i>Ce que fait le poème : l'historicité, le continu et le rythme</i>	228
1.1.3. <i>Ce que le poème rend présent : dire et entendre « au sens fort »</i>	231
1.2. LE POEME POUR INVENTER DES LIBERTES DANS LE CHAMP THEATRAL	233
1.2.1. <i>Le poème créant du jeu entre texte en retour et activité scénique</i>	235
1.2.2. <i>S'affirmer au théâtre avec le poème : les enjeux de cette forme-sens</i>	240
1.2.3. <i>Le poème dramatique contemporain : un « détour » libérateur ?</i>	244
1.3. OUVERTURES DU POEME DRAMATIQUE DANS LE THEATRE CONTEMPORAIN	248
1.3.1. <i>Un langage « fugué »</i>	249
1.3.2. <i>Une « voix poétique » active</i>	250
1.3.3. <i>Du dramatique réinventé car « fractalisé »</i>	252

Chapitre II.

Le poème théâtral, un dispositif intermédial

2.1. RADICALITE DYNAMIQUE DU POEME THEATRAL	262
2.1.1. <i>L'écriture, un processus valorisé dans le poème théâtral</i>	264
2.1.2. <i>La performativité du poème théâtral</i>	267
2.1.3. <i>L'impossible, un moteur entre texte et scène</i>	268
2.2. PENSER LE POEME THEATRAL EN TANT QUE DISPOSITIF	272
2.2.1. <i>Le dispositif, un paradigme en tension</i>	272
2.2.2. <i>Complexité du dispositif au théâtre</i>	277
2.2.3. <i>Le dispositif artistique préféré à l'appareil</i>	281
2.2.4. <i>Dispositif théâtral et intermédialité</i>	284

Chapitre III.

Écritures en tension entre retrait et ostension

3.1. LA POESIE, DES TRACES INTERMEDIALES DANS L'ECRITURE THEATRALE	299
3.1.1. <i>Des intertextes poétiques plus ou moins exogènes</i>	300
3.1.2. <i>Marques poématiques dans Septembres de Malone</i>	306
3.1.3. <i>Espaces interdiscursifs féconds</i>	311
3.1.3.1. <i>Complexifier les représentations : la « kleptomanie littéraire » chez Kane</i>	312
3.1.3.2. <i>L'interdiscursivité, un procédé dramaturgique chez Malone</i>	317
3.1.3.3. <i>Aux limites de l'interdiscursivité, les motifs danisiens</i>	320
3.1.4. <i>Failles intermédiales dans La Trilogie des fous de Danis</i>	323

3.2. QUELLES DRAMATICITES SONT EN JEU DANS LE POEME THEATRAL ?	331
3.2.1. Une dramaticité spectrale.....	335
3.2.1.1. Les fables des poèmes théâtraux : rhapsodiques et redramatisantes ?.....	337
3.2.1.2. Personnages en médiation dans ces « pièces-paysages »	346
3.2.1.3. Mouvement et intensités didascaliques.....	350
3.2.2. Mise en débat des médias : une dramaticité méta-médiale ?	356
3.2.2.1. L'écriture questionnée en tant que média	357
3.2.2.2. Réflexivité critique sur les médias : l'espace textuel comme interface.....	361

Chapitre IV.

Des scènes poématiques

4.1. L'ECRIURE, UNE MATIERE POLARISANT LA SCENE	377
4.1.1. Matérialités et virtualités de l'écriture : la recherche de Claude Régy.....	380
4.1.1.1. Prédominance de l'écrit sur la représentation.....	382
4.1.1.2. L'écriture, une texture scénique	384
4.1.2. Devenir « textué » de la scène.....	388
4.1.2.1. L'écrit pour interface scénique.....	391
4.1.2.2. La théâtralité du « lisuel »	399
4.2. FAÇONNER UN ESPACE DE MEDIATION	403
4.2.1. Vers une « sphérité » théâtrale : La Trilogie des flous de Daniel Danis.....	404
4.2.1.1. Une scène intensifiant les perceptions	407
4.2.1.2. Dispositif imagé et dispositif imageant : quelle création pour le spectateur ?	411
4.2.2. Traverser la matière sonore : Brume de Dieu de Claude Régy.....	416
4.2.2.1. Intensifier une écoute sensible	419
4.2.2.2. Développer une écoute poématique	421
4.2.3. L'« interzone » selon Claude Régy.....	425
4.2.3.1. Matière fantomale au cœur du théâtre.....	425
4.2.3.2. Inclure des tiers	429
4.3. POUR UN SPECTATEUR POETE	433
4.3.1. Sonder le réel.....	437
4.3.1.1. Entre science et onirisme	438
4.3.1.2. Un théâtre « apolitiquement politique »	444
4.3.2. Le soi en partage et en question.....	448
4.3.2.1. La médiation du soi par la performance poétique de l'Autre.....	449
4.3.2.2. Rhapsode en scène : de la convocation du soi à son souci ?.....	455
4.3.2.3. Le spectateur sans communauté : au plus près de soi ?	461
Conclusion :	465

CONCLUSION	471
1. Entre théâtre et poésie.....	473
2. Une interartialité sous le signe de l'hospitalité.....	475
3. Dimension heuristique du dispositif intermédiaire.....	478
4. Vers une médiacrie.....	480
5. Le contemporain sans le contemporanéisme	482

BIBLIOGRAPHIE.....	487
I. CORPUS PRIMAIRE	489
1.1. Textes.....	489
1.2. Mises en scène.....	489
1.3. Film.....	490
II. CORPUS SECONDAIRE	490
2.1. Textes.....	490
2.2. Mises en scène.....	492
2.3. Films.....	492
III. CORPUS CRITIQUE	492
3.1. Ouvrages sur la poésie.....	492
3.1.1. Monographies.....	492
3.1.2. Périodiques et articles.....	495
3.1.3. Filmographie.....	497
3.2. Ouvrages sur le théâtre.....	497
3.2.1. Monographies.....	497
3.2.2. Périodiques et articles.....	501
3.3. Ouvrages sur les liens entre théâtre et poésie.....	503
3.3.1. Monographies.....	503
3.3.2. Périodiques et articles.....	505
3.4. Ouvrages sur le dispositif.....	506
3.4.1. Monographies.....	506
3.4.2. Périodiques et articles.....	507
3.5. Ouvrages théoriques sur les problématiques intermédiaires.....	508
3.5.1. Monographies.....	508
3.5.2. Périodiques et Articles.....	511
3.6. Études sur les créateurs étudiés dans le corpus primaire.....	513
3.6.1. Daniel Danis.....	513
3.6.1.1. Monographies.....	513
3.6.1.2. Périodiques et articles.....	513
3.6.2. Sarah Kane.....	514
3.6.2.1. Monographies.....	514
3.6.2.2. Périodiques et Articles.....	514
3.6.3. Philippe Malone.....	515
3.6.4. Claude Régy.....	515
3.6.4.1. Monographies.....	515
3.6.4.2. Articles.....	516
3.6.4.3. Films.....	516
3.7. Ouvrages généraux.....	517
3.7.1. Monographies.....	517
3.7.2. Périodiques et articles.....	519
 ANNEXES	 521
I. ENTRETIEN AVEC DANIEL DANIS	523
<i>Des « transactions transitoires » entre théâtre et poésie, écriture et scène.....</i>	<i>523</i>
II. ENTRETIEN AVEC PHILIPPE MALONE	533
<i>« Écrire dans l'épaisseur du livre, en profondeur, vers la scène »</i>	<i>533</i>
III. RESUME LONG	539

TABLE DES ILLUSTRATIONS	549
INDEX	551
TABLE DES MATIÈRES	559