



Dossier Acta Litt&Arts : Les conditions du théâtre : la théâtralisation

(/) Romain Bionda

Référence :

Romain Bionda, « La théâtralisation : présentation des contributions », dans *Acta Litt&Arts*, n° 4, *Les Conditions du théâtre : la théâtralisation*, en ligne : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/201-la-theatralisation-presentation-des-contributions>.

La théâtralisation : présentation des contributions

Résumé :

Cet article présente le sommaire du n° 4 d'*Acta Litt&Arts*, intitulé *Les Conditions du théâtre : la théâtralisation*. Il accueille les contributions de Violaine Anger, Eddy Banaré, Marie Cléren, Pauline Donizeau, Antoine Doré, Marion Grébert, Pierre-Louis Rosenfeld, Cristina Tosetto et Cécile Vilvandre. Ce sommaire fait partie du triptyque sur *Les Conditions du théâtre* formé par le n° 19 de la revue *Fabula-LhT* (sur *le théâtralisable et le théâtralisé*) et le vol. 18, n° 8, dossier n° 47 d'*Acta fabula* (un état de la recherche).

Texte intégral

À la suite de l'appel lancé en 2015 par *Fabula-LhT* pour un numéro projeté sous le titre *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé*, il est apparu qu'une partie des propositions concernaient plus directement les enjeux de la

théâtralisation et gagnaient à former un sommaire séparé. La revue *Acta Litt&Arts* s'est montrée intéressée à les recueillir dans le numéro que voici, et que les lignes qui suivent viennent présenter1.

- 1 Merci à Christine Noille d'avoir permis ce partenariat avec le portail de l...

- 2 « Avant-propos : trois sommaires pour un projet », ici même (<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/195-les-conditions-du-theatre-la-theatralisation>) et dans *Fabula-...*

Acta
Litt&Arts |
Colloques,
séminaires et
dossiers en
ligne

- 2 Parce qu'il forme toutefois bien, avec le numéro 19 de *Fabula-LhT*, un ensemble qui concerne la question de ce qui est possible et intéressant au théâtre sous l'angle de ses conditions, auxquelles la revue *Acta fabula* consacre en outre un dossier, on trouvera une introduction générale au projet sur les *conditions du théâtre* dans l'« avant-propos » (<http://www.fabula.org/lht/19/avant-propos.html>) auquel on se permettra de renvoyer immédiatement la lectrice et le lecteur2.

La théâtralisation

- 3 Réfléchir aux enjeux de la théâtralisation est une gageure, tant ils sont nombreux. Ce dossier, forcément incomplet à cet égard, retient trois axes de réflexion. Le premier consiste en l'exploration des enjeux politiques et sociaux, tandis que le second cible plutôt les enjeux artistiques et esthétiques. Quant au troisième, il concerne plus spécifiquement la notion de théâtralité.

- 4 La première partie, « **Théâtre (du) politique** », s'attarde sur le rapport que le théâtre entretient avec le réel à la faveur de quatre exemples analysés par Pierre-Louis

Rosenfeld (l'assassinat de Concino Concini en 1617 sur l'ordre du roi Louis XIII et ses représentations), Pauline Donizéau (*No Time for Art* de Laila Soliman dans le contexte de la révolution égyptienne de 2011), Eddy Banaré (*Le Dernier Crépuscule* [2000] de Pierre Gope et les discours sur l'émancipation kanak) et Cécile Vilvandre (le théâtre d'entreprise depuis les années 1980 en France et au Canada). La deuxième partie, intitulée « **Projets (trop ?) singuliers** », considère deux exemples qu'un siècle sépare, mais qui concernent chacun à sa façon l'utopie d'un théâtre sans corps, que présentent Violaine Anger (*Roméo et Juliette* [1839] d'Hector Berlioz) et Marie Cléren (les *Bühnenkompositionen* de Vassily Kandinsky). Ces six contributions invitent par différents biais à réfléchir à ce qui peut « faire théâtre ». C'est donc tout naturellement que le numéro se clôt par « **La théâtralité en questions** », partie composée de deux études qui essaient de penser la part du sonore dans le fait théâtral : celle d'Antoine Doré (l'oralité aux yeux des auteurs dramatiques contemporains) et celle de Marion Grébert (le son dans la représentation du fantôme). Elle est complétée par une note de lecture que l'on doit à Cristina Tosetto (la théâtralité dans l'article fameux de Roland Barthes : « Le théâtre de Baudelaire »).

5

Avant toutefois de les présenter, il faut remarquer que derrière l'apparente simplicité de la notion de « théâtralisation », qui désigne intuitivement le fait de *rendre théâtral* quelque chose³, se cache en réalité un infini problème qui tient notamment à la polysémie du terme « théâtre ». Éric Eigenmann, ne cachant rien aux étudiant·e·s de la difficulté qui les attend, expose ainsi en préambule de son « cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne » sur le mode dramatique que « le théâtre désigne un *art du spectacle*, art combinatoire impliquant diverses techniques d'expression corporelles et vocales, mais aussi plus largement visuelles et auditives » et « un *genre littéraire* ». Il continue : « c'est encore et peut-être surtout la *qualité* particulière que l'on reconnaît à la représentation ou au texte en question [...] lorsqu'ils sont réussis, efficaces » — sans compter que le terme « s'applique en outre à un *espace architectural* » et qu'il

couvre enfin un vaste *réseau métaphorique*, qui retient du sens propre les aspects spectaculaires, architecturaux et/ou fictionnels : *théâtres* d'exploits ou de violences, *théâtres* de montagnes, simulacres ou feintes considérées comme *du théâtre* ou *de la comédie*⁴.

- 3 Patrice Pavis dans son premier *Dictionnaire* invite à distinguer *théâtralisa*...

- 4 Éric EIGENMANN, « Le mode dramatique » (2003), dans *Méthodes et problèmes*, ...

6 Pour faire face à ce cirque notionnel, il aura bien fallu recourir à quelques acrobaties...

Théâtre (du) politique

7 Avec **Pierre-Louis Rosenfeld**, le terme de « théâtralisation » se révèle toute son ambiguïté : elle est à la fois, *concrètement*, une mise en scène au théâtre (dans un espace architectural, au moyen d'un « art combinatoire ») et, *métaphoriquement*, une « mise en scène » hors du théâtre. Dans son article sur le rapport entre le ballet de cour *La Délivrance de Renaud* (dans lequel joue Louis XIII), l'assassinat de Concino Concini que le roi ordonne en 1617 (dont le ballet est communément interprété comme une annonce) et *La Magicienne étrangère* (tragédie attribuée à Pierre Matthieu, qui en exploite par la suite une partie de « l'action »), P.-L. Rosenfeld réfléchit en effet à ce qui relève dans ces trois événements d'une « spectacularité », d'une « dramaticité » et enfin d'une « théâtralité » qui montrent en quoi le projet de l'assassinat et sa réalisation constituent un objet multiple *théâtralisable* (au théâtre, et ailleurs). En conférant à ce dernier terme une amplitude maximale, P.-L. Rosenfeld invite *in fine*, à partir de l'exemple de ce « coup de majesté », à saisir « la place du spectateur dans le monde⁵ ».

- 5 Voir Pierre-Louis ROSENFELD, « Du politique au spectaculaire, du réel au th...

8 Le dossier prolonge la réflexion sur le rapport du théâtre au réel, et plus spécifiquement sur son rapport au politique. Devant l'impératif d'action, explique **Pauline Donizeau** qui se penche sur le cas du théâtre égyptien pendant la révolution de 2011, la recherche de Laila Soliman emprunte résolument au documentaire. Avec *No Time for Art*, c'est l'impertinence d'une esthétisation du réel qui est pointée par la metteuse en scène, qui organise une réponse aux discours médiatiques et à la suspension de l'état de droit. Plus largement, P. Donizeau remarque que, dans le contexte révolutionnaire égyptien, le rôle politique de l'art est réinvesti en plein par une partie des artistes, qui le revendiquent (reste à savoir si en le jouant, ils enfreignent les règles du jeu — et lequel). À la faveur de cet exemple, P. Donizeau entend enfin « nourrir une réflexion sur ce que pourrait être un *théâtre politique*, en tant qu'il se différencierait d'un *théâtre du politique*⁶ ».

- 6 Voir Pauline DONIZEAU, « Théâtre de la révolution, théâtre révolutionnaire,...

9 **Eddy Banaré** choisit de mobiliser la notion de *contre-fiction* pour « saisir les modalités selon lesquelles les pièces se font l'écho de débats politiques, et s'instituent également comme espaces de débats ». Il étudie le théâtre de Pierre Gope qui, dans le contexte de décolonisation de la Nouvelle-Calédonie, travaille

- 7 Voir Eddy BANARÉ, « Représentations et contre-fictions dans *Le Dernier Crép...*

notamment les discours sur l'émancipation kanak. Initiant un cycle « minier », *Le Dernier Crépuscule* (2000) s'empare de la question de l'exploitation du nickel, qui cristallise les espoirs et les craintes liés à la construction nationale de Kanaky. Au plus fort du tragique que recèle la pièce, la présence de la langue nengone, que ne traduit pas Gope, dans un registre que ne comprennent que le personnage du sorcier et sans doute peu de spectateurs (ce niveau de langue étant réservé aux cérémonies), est « le signe d'un patrimoine menacé ». La pièce, conclut E. Banaré, « apparaît [ainsi] comme le premier signal d'un faisceau d'inquiétudes (politiques, identitaires et écologiques) suscitées par l'exploitation minière⁷ ».

10

Bien que d'un autre ordre puisqu'il s'agit désormais de politique interne aux entreprises, les inquiétudes sur lesquelles fait fond le théâtre qu'étudie **Cécile Vilvandre** n'en sont pas moins à prendre au sérieux, malgré la tonalité souvent comique qu'il adopte. En s'adressant à des équipes de comédiens spécialisés dans cette activité, les entreprises ont la possibilité, depuis une quarantaine d'années en Europe et en Amérique du Nord, de commander des interventions qui relèvent de « deux méthodes d'écriture » : les saynètes « clé en main », à choisir dans un catalogue, et les interventions « sur mesure », qui collent au plus près aux besoins exprimés et dont les modalités sont très diverses. Le but affiché : dédramatiser les dysfonctions en les dramatisant. L'inventivité déployée au gré de conditions parfois difficiles (lorsque les personnes dont on parle se trouvent dans la salle, par exemple) mais aussi générée par elles fait alors s'interroger C. Vilvandre : « L'association du théâtre et de l'entreprise était-elle [...] si étonnante ?⁸ »

- 8 Voir Cécile VILVANDRE, « La saynète d'entreprise. Le spectacle d'une médiat...

Projets (trop ?) singuliers

11

L'étonnement vient peut-être en considérant des projets qui, pour des raisons diverses, s'éloignent de ce que l'on pense communément théâtralisable, parce que trop éloignés de l'idée que l'on se fait du théâtre, de l'image que l'on en a, ou encore du désir qui motive notre représentation (du projet considéré — ou du théâtre).

12

Violaine Anger invite à considérer *Roméo et Juliette* (1839), la « symphonie dramatique » d'Hector Berlioz, que le public peine à identifier : s'agit-il de théâtre, ou de symphonie ? Si l'œuvre est « pensée comme une symphonie », il « s'y ajoute une logique théâtrale » qui, toutefois, fait l'économie de la représentation des deux amants. Alors que les autres personnages sont incarnés (au moins vocalement), on « entend » Roméo et Juliette « simplement en écoutant la symphonie ». V. Anger

- 9 Voir Violaine ANGER, « Un théâtralisable berliozien », dans *ibid.*, en ligne.

explique à la faveur d'un détour par la *Symphonie fantastique* (1830) et *Lélio* (1832), « monodrame lyrique », que la musique symphonique est à considérer dans l'idée de Berlioz « comme un discours sonore susceptible d'intégrer dans son tissu les sons réels, les bruits du monde », mais aussi comme pouvant « représenter des choses dans l'imagination » et, bien plus, comme pouvant en faire « sentir la présence ». « Voyez ces corps ? », dit le Père Laurence dans *Roméo et Juliette*. Non. Mais, comme le remarque V. Anger, « il n'est [pas] nécessaire de » les montrer « pour le[s] faire exister⁹. »

13

Un siècle plus tard, les projets développés par Vassily Kandinsky trouvent leur principe « non plus [dans] le texte, ou l'acteur, mais [dans] le décor dont tous les éléments seraient mobiles » : les gestes des comédiens « se réduisent à mettre en valeur les couleurs et les formes dans lesquelles ils sont drapés ». Or ses *Bühnenkompositionen* ont beau s'éloigner radicalement du théâtre que pratiquent ses contemporains, elles « contiennent » selon **Marie Cléren** « tous les germes du théâtralisable, en concentrant [...] les intérêts des artistes d'avant-garde pour une synthèse des arts refusant une représentation naturaliste du monde. » Il reste qu'elles ont été peu souvent réalisées, et que les rares tentatives n'ont pas fait date. Au terme d'une analyse de certains manuscrits et d'un inventaire des principales mises en scène jusqu'à nos jours, M. Cléren attire l'attention sur le fait que la difficile question du sens de ces *Compositions* (dont l'une des clés se trouverait dans la prise en compte de leur « dimension spirituelle ») peut expliquer au moins en partie « pourquoi les œuvres de Kandinsky ne suscitent pas au théâtre l'enthousiasme attendu » de la part des spectateurs, mais aussi des metteurs en scène susceptibles de s'en emparer. « Les pièces de Kandinsky auraient-elles eu plus de succès si [cet] aspect [...] avait été compris par les [...] metteurs en scène [...] ?¹⁰ » On demande à voir...

- 10 Voir Marie CLÉREN, « Les *Compositions pour la scène* de Kandinsky : laborat...

La théâtralité en questions

14

Ce qu'on demande à voir, on aurait peut-être, parfois, plutôt meilleur temps de l'entendre. C'est du moins l'idée que défend **Marion Grébert** qui remarque que le fantôme a beau être un personnage « irréprésentable » ou immontrable, et à ce titre accaparé par une certaine théorie du théâtre auquel il est métaphoriquement assimilé (le fantôme, c'est ce qui hante tous les comédiens qui tentent d'incarner un personnage par définition jamais là), il a bien été non seulement théâtralisé, mais encore avec succès — cela,

- 11 Voir Marion GRÉBERT, « Sonorité du fantôme. Un théâtralisable à l'épreuve ...

diversement, depuis le v^e siècle de notre ère (d'autant plus que « théâtraliser » ne signifie pas nécessairement *représenter*). Si son caractère irréprésentable s'est peut-être estompé avec les progrès techniques qui aujourd'hui sont mis à profit au cinéma, il faut se rappeler que le domaine du sonore a également bénéficié d'innovations majeures lors des deux derniers siècles. Or en l'absence d'écrans ou d'hologrammes, le fantôme était déjà possible : non seulement parce que l'on avait d'autres moyens visuels à disposition qui pouvaient suffire, mais encore, et c'est ce que M. Grébert entend montrer, parce que le théâtre est un art qui met à profit l'*audio*-visuel, ou plutôt « une tension entre audible et visible » qui serait « un procédé d'expression de la hantise que nous continuerions d'avoir en commun¹¹ » avec les théâtres qui précèdent les nôtres.

15

Même lors de l'écriture, activité qu'on s'imagine silencieuse, la question de l'audible peut se poser — ou plutôt de l'oralité. C'est l'un des résultats de l'enquête qu'a menée **Antoine Doré** auprès de plus de 80 auteurs dramatiques en activité, en leur demandant « ce qui fait théâtre dans “leurs” textes ». Si un tiers des auteurs répondent que leur œuvre est construite autour de « personnages » et respecte les principes dramaturgiques (« l'action, les objectifs, les obstacles et les conflits »), la majorité évoque des « qualités [...] que l'on peut regrouper autour de la notion d'oralité ». Après en avoir livré un commentaire, A. Doré complète son enquête d'abord par une mise en relation avec ce qu'on qualifie parfois de « poésie sonore », dont il examine les modalités de publication (écrite ou orale), et émet ensuite des hypothèses qui permettent d'expliquer en partie l'importance de l'oralité pour ces auteurs : elles tiennent d'une part aux « enjeux spécifiques des metteurs en scène des secteurs subventionné et indépendant » et d'autre part à « la multiplication d'espaces de diffusion et de légitimation des textes théâtraux, propices à des auteurs cherchant à produire des textes pouvant être reconnus indépendamment d'une création scénique ». De fait, « chacun de[s] trois espaces de socialisation des textes » que constituent la création scénique, l'édition théâtrale et le répertoire des comités de lecture « possède une autonomie relative » qui a pu favoriser chez les auteurs, selon A. Doré, une reconfiguration dans leur compréhension de ce qui « fait théâtre¹² ».

- 12 Voir Antoine DORÉ, « L'oralité : un référentiel de théâtralité chez les a...

16

Enfin, parce qu'à ce sujet il est difficile de ne pas évoquer Roland Barthes et son fameux « Théâtre de Baudelaire », **Cristina Toso** livre une note de lecture dans laquelle elle pose l'hypothèse que Barthes y laisse transparaître son propre « désir de théâtre », qui pourrait être assez éloigné des préoccupations liées à la théâtralisation¹³...

- 13 Voir Cristina TOSETTO, « Note de lecture : “Le théâtre de Baudelaire” de R...

Les lectures continuent !

17 Dans le temps qui sépare le lancement du projet, il y a deux ans, et aujourd'hui, d'autres entreprises ont abouti (ou sont sur le point d'aboutir) qui concernent parfois des sujets très proches (ainsi du numéro 276 de la revue *xvii^e siècle*, paru il y a tout juste quelques semaines, qui porte sur le coup de majesté de Louis XIII qu'examine dans ce dossier P.-L. Rosenfeld) — hasard inévitable du calendrier qui nous rassure sur le fait que ces objets intéressent sinon la « communauté » scientifique, au moins une collectivité d'individus à laquelle on peut se sentir directement associé... et à laquelle on espère que d'autres pourront s'associer librement, poussés par la curiosité. Que les lectures, donc, continuent !

Notes

1 Merci à Christine Noille d'avoir permis ce partenariat avec le portail de l'Université de Grenoble.

2 « Avant-propos : trois sommaires pour un projet », ici même (<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/195-les-conditions-du-theatre-la-theatralisation>) et dans *Fabula-LhT*, n° 19, *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé*, en ligne, 2017. URL : <http://www.fabula.org/lht/19/avant-propos.html> (<http://www.fabula.org/lht/19/avant-propos.html>).

3 Patrice Pavis dans son premier *Dictionnaire* invite à distinguer *théâtralisation* et *dramatisation* : « Théâtraliser un événement ou un texte, c'est l'interpréter scéniquement en utilisant scènes et comédiens pour camper la situation. L'élément visuel de la scène et la mise en situation des discours sont les marques de la théâtralisation. La dramatisation porte, au contraire, uniquement sur la structure textuelle : mise en dialogues, création d'une tension dramatique et de conflits entre les personnages, dynamique de l'action. » (Patrice PAVIS, « Théâtralisation », *Dictionnaire du théâtre*, 2nde éd. [1996], Paris, Armand Colin, 2009, p. 357-358.)

4 Éric EIGENMANN, « Le mode dramatique » (2003), dans *Méthodes et problèmes*, en ligne (<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/index.html>) sur le site du Département de français moderne de l'Université de Genève. L'auteur souligne.

5 Voir Pierre-Louis ROSENFELD, « Du politique au spectaculaire, du réel au théâtral. L'assassinat de Concini en 1617 et ses représentations », dans *Acta Litt&Arts*, n° 4, *Les conditions du théâtre : la théâtralisation*, en ligne, 2017.

6 Voir Pauline DONIZEAU, « Théâtre de la révolution, théâtre révolutionnaire, révolution du théâtre en Égypte ? *No Time for Art* (2011) de Laila Soliman », dans *ibid.*, en ligne.

7 Voir Eddy BANARÉ, « Représentations et contre-fictions dans *Le Dernier Crépuscule* de Pierre Gope », dans *ibid.*, en ligne.

8 Voir Cécile VILVANDRE, « La saynète d'entreprise. Le spectacle d'une médiation en prise directe sur la réalité », dans *ibid.*, en ligne.

9 Voir Violaine ANGER, « Un théâtralisable berliozien », dans *ibid.*, en ligne.

10 Voir Marie CLÉREN, « Les *Compositions pour la scène* de Kandinsky : laboratoire du théâtralisable, échec du théâtralisé », dans *ibid.*, en ligne.

11 Voir Marion GRÉBERT, « Sonorité du fantôme. Un théâtralisable à l'épreuve de l'irreprésentable », dans *ibid.*, en ligne.

12 Voir Antoine DORÉ, « L'oralité : un référentiel de théâtralité chez les auteurs dramatiques contemporains », dans *ibid.*, en ligne.

13 Voir Cristina TOSETTO, « Note de lecture : "Le théâtre de Baudelaire" de Roland Barthes », dans *ibid.*, en ligne.

Bibliographie

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

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

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

EIGENMANN Éric, « Le mode dramatique » (2003), dans *Méthodes et problèmes*, en ligne sur le site du Département de français moderne de l'Université de Genève : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/index.html>
(<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/index.html>).

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, 2nde éd. (1996), Paris, Armand Colin, 2009.

Pour citer ce document

Romain Bionda, «La théâtralisation : présentation des contributions», *Acta Litt&Arts* [En ligne], Acta Litt&Arts, Les conditions du théâtre : la théâtralisation, Sommaire, mis à jour le : 16/10/2017, URL : <http://ouvrir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/201-la-theatralisation-presentation-des-contributions>.

Quelques mots à propos de : Romain Bionda (/revues/actalittarts/auteur/202)

Université de Lausanne

Du même auteur (/revues/actalittarts/auteur/202)

Publications en *open access* dans *Acta Litt&Arts* (/revues/actalittarts/)



(<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>)

Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>)

ISSN 2496-5731

- Mentions légales (/mentions-legales)
- Se connecter (/user)

Ce site est développé par

-  UNIVERSITÉ
Grenoble Alpes (<http://www.univ-grenoble-alpes.fr/>)

-  ramure.net (<http://ramure.net>)