

LIRE, VOIR LE THÉÂTRE

Jouer avec Denis Guénoun

Romain Bionda

Qu'est-ce que lire le théâtre avec Denis Guénoun ? Commentant pour ses étudiants *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès, il montre que des didascalies internes au dialogue, dans le texte, permettent de « reconstituer toute une séquence de gestes » qui « font partie, au sens strict, de la réalité extralinguistique : ils ressortissent au monde des choses et des corps ». « Ainsi procède, dans ce cas singulier, l'attestation, au sein du drame, de la présence et de la vie des corps que le drame ne parvient jamais à totalement contenir. » Les gestes, « par leurs effets dans le langage, et leur ombre portée dans le dialogue », doivent donc retenir l'attention des étudiants, même « à la lecture » :

Une analyse dramaturgique serrée devrait établir un inventaire rigoureux de ces « effets de scène », de ces surgissements de choses ou de gestes dans la seule matière des mots. [GUÉNOUN 2009b : 146]

C'est peut-être là le moment d'avouer publiquement — à Denis, mais aussi aux éditeurs du présent livre, Éric, Marc et Martin, ainsi qu'à tous les collègues au sommaire, dont ma directrice de recherches, Danielle, et à tous nos futurs lecteurs — l'une des raisons qui me poussent à rédiger une thèse sur la lecture des textes dramatiques : cet inventaire rigoureux, je ne suis pas certain que l'étudiant que j'étais en date du 20 décembre 2006 aurait su comment s'y prendre. J'essaie de reconstituer. « Dans la vie » comme on dit, je goûtais volontiers ces « surgissements de choses ou de gestes dans la seule matière des mots », grandioses ou infimes : j'en voyais joyeusement partout — d'où mon choix d'étudier les lettres en général et le théâtre en particulier. Mais paradoxalement ou conséquemment, je ne sais pas, cette fièvre des « effets » renforçait ma suspicion scolaire à leur égard, acquise par

Référence bibliographique :

Romain Bionda, « Lire, voir le théâtre. Jouer avec Denis Guénoun », dans Éric Eigenmann, Marc Escola et Martin Rueff (dir.), *Avec Denis Guénoun. Hypothèses sur le théâtre, la politique, l'Europe, la philosophie*, Genève, MetisPresses, coll. « Voltiges », p. 29-45.

Résumé :

Selon Denis Guénoun, il n'y a « [r]ien de perceptible, de visible, dans le dramatique comme tel. Rien de théâtral, donc, si théâtral désigne ce qui est montré, offert au regard, donné à la vue. La scène du drame est un espace de pensée. » Quant au théâtral, celui-ci ressortirait d'une part à un passage – il « se produit sur l'exacte limite du son et du corps, où la voix est précisément logée » : « [l]a théâtralité, c'est la mise/en/scène même » – et d'autre part à un résultat, puisque « [l]a mise en scène a proprement affaire avec le jeu, avec ce qui reste sur la scène quand le drame s'efface ». Cela posé (il n'y aurait rien de théâtral dans le drame et le théâtre consisterait dans une *praxis*), dans quelle mesure peut-on lire les textes dramatiques comme du théâtre – à quelles conditions et selon quelles modalités ? D. Guénoun n'a pas donné de réponse directe à cette question. Mais à partir des distinctions qu'il propose entre la « poésie » et la « pratique » et entre la « scène-image » et la « scène-faire », notamment, il est permis de formuler quelques hypothèses quant à la façon dont nous pourrions lire le théâtre avec lui.

☞ notes, pages 39-43

☞ bibliographie, pages 43-45

principe à la fièvre des « faits ». Les romans, parfois largement dialogués, n'offrent-ils pas aussi à notre appréhension des « séquences de gestes » ? Qu'est-ce qui nous assure après tout que tel élément est bien le signe d'un effet de scène *de théâtre*, et non pas de scène tout court¹ ?

Ces questions demeurent, notamment en raison d'une lecture tardive mais (trop ?) attentive de l'avertissement déposé par Anne UBERSFELD au début du premier tome de son fameux *Lire le théâtre* : « C'est l'indistinction texte-représentation qui permet paradoxalement aux tenants de la primauté du texte de reverser sur ce dernier l'effet de la représentation. »² [1996a : 14] Nulle envie d'accorder la primauté à quoi que ce soit, ni de confondre les objets et leurs effets ! Reste que ces précautions de principe n'empêchent pas de se laisser entraîner aujourd'hui sur une voie médiane entre l'école et « la vie », moins fiévreuse mais également *engagée*, qui autorise, si on le veut bien, à lire avec Denis Guénoun non pas seulement *Dans la solitude des champs de coton*, mais encore (tout) le théâtre.

Lire, voir

Reprenons :

S'il existe [...] deux régimes (au moins) d'action distincts : celui des actions dramatiques, qui font la logique du drame [...] et celui des actions scéniques qui activent le corps et constituent la modalité physique de la représentation, la pièce de Koltès [*Dans la solitude des champs de coton*] représente la tentative remarquable de maintenir cette distinction, cet écart entre les actes du drame et les faits de la scène, mais en assumant toute leur réalité dans le dialogue, en les ingérant dans l'élément dramatique du dialogue pur. [GUÉNOUN 2009a : 146-147]

Au contraire de « ce qui est montré, offert au regard, donné à la vue » sur une scène de théâtre, l'action dramatique est pour Guénoun « un objet de pensée » qui a lieu sur une scène du même ordre. « Rien de perceptible, de visible, dans le dramatique comme tel. *Rien de théâtral, donc*. S'il faut « poser ou supposer [un] lien de cause à effet » pour engager la dramatisation des faits, c'est-à-dire la « mutation des *pragmata* (les faits) en *dramata* (les actions dramatiques) »³, la théâtralisation procède en effet autrement :

Le fait, séquence pragmatique, est théâtralisable, descriptible comme composition de gestes visibles, de mouvements du corps. Dans sa multiplicité d'événement, il peut être traité comme jeu de scène. [2005b : 93-94]

C'est dans ce jeu de scène que le théâtre consiste : il « se produit sur l'exacte limite du son et du corps, où la voix est précisément logée ». Le théâtre tient ainsi dans un passage : « [l]a théâtralité, c'est la mise/en/scène même » [1998 : 32-33]. Il tient encore dans un résultat : « [l]a mise en scène a proprement affaire avec le jeu, avec *ce qui reste* sur la scène quand le drame s'efface » [2005b : 53] — c'est-à-dire non pas les *pragmata* des *dramata*, mais les faits ressortissant au *jeu* comme « *praxis* » (dont, rappelons-le, « le propre est de comporter sa finalité en soi-même ») :

Le jeu est maintenant une *praxis* en ceci que, même s'il produit des levées d'identification (et il en produit assurément), même s'il enclenche des *personnifications imaginaires*, ce ne sont pas ces figurations qui l'instituent et le meuvent, mais son auto-exposition comme existence sur la scène. [1997 : 150-151]

Mais donc : si le théâtre consiste dans une *praxis*, dans quelle mesure le théâtral a-t-il sa place dans le texte ? Comment, dans ces conditions, peut-on lire les textes dramatiques comme du théâtre ? Denis GUÉNOUN n'écrit-il pas, sans ambiguïté, que « [l]a théâtralité n'est pas dans le texte », qualifié d'ailleurs de « livresque » ? [1998 : 32]

Voici un début de piste : le théâtre se situerait « entre poésie et pratique » [2005b : 33].

Le théâtre est, désormais à nu, le jeu de la présentation de l'existence dans sa justesse et sa vérité. Ses règles sont en nombre fini, mais une d'entre elles les prescrit toutes : celle qui veut que cette présentation trouve sa source et sa ressource intime dans la confrontation de l'existence et de la poésie. Le théâtre est le jeu de cet exister que jette au regard le lancer d'un poème. Il est seul à cela : seul à lancer le poème jusqu'au-devant de la vue, et seul à y jeter, y livrer l'intégrité d'une existence. [1997 : 150-151]

Si la poésie « *se produit* dans le régime très particulier d'ostentation qu'est la scène » [2009b : 149-150], c'est selon des modalités mystérieuses qui ont traité à l'exhibition paradoxale du texte dans son « invisibilité ». Ce paradoxe tiendrait au théâtre : « Les mots sont des

sons, et des sens: doublement in-montrables. Et le théâtre veut les donner à voir.»⁴ [1998 : 28]

[...] [A]isément, trop aisément gagnée pour un classique, plus difficile — plus réjouissante aussi — à produire chez un contemporain, c'est cette distance, ce voyage du texte à la scène qui doit se lire, se voir, — et c'est le regard sur cela qui fonde le plaisir, la jubilation singulière du public du théâtre. [*Ibid.* : 36]

«Se lire, se voir». On peut vouloir ajouter des guillemets au verbe «lire» dont l'usage est métaphorique, dans la mesure où les spectateurs, en raison même de leur activité spectatrice, ne lisent pas (ou pas simultanément): ils sont occupés à regarder, à écouter, et à sentir. On pourrait également vouloir en ajouter à «voir», puisqu'un tel «voyage» ne se voit pas exactement: il se sent, il se mesure. Autre hypothèse: il ne faut pas ajouter de guillemets car ce voyage existe précisément *entre le lire et le voir*, dans le «regard sur cela» dont il est question dans le passage qu'on vient de citer.

Le regard théâtral

Outre le fait d'évoquer le modèle sémiologique de la «représentation comme texte» développé par Anne UBERSFELD [1996a : 27-33], cette juxtaposition du lire et du voir peut faire penser à certaines formules d'Henri GOUHIER [2002]. Par exemple: «La représentation est moins un achèvement qu'un nouvel éclairage: nous continuons à lire sous une autre lumière, mais c'est la lumière de la rampe.»⁵ [2002 : 79] Cela fait aussi écho à ce qu'on peut relever avec Danielle CHAPERON [2017 : 83-95]: la salle est souvent constituée de lecteurs, et ce fait doit être pris en compte pour comprendre les fonctions de la mise en scène de textes préexistants. Mais il n'est pas certain que ces lecteurs «continuent à lire» dans une salle de théâtre.

GUÉNOUN écrit:

Le public de théâtre veut voir le passage du texte à la scène. C'est cette demande que soutient son regard très singulier. Ce regard présuppose le texte. Il fouille la scène pour en exhumer le texte enfoui (invisible). Le regard du spectateur est ici une très étrange ouverture à l'écoute. Non pas au sens où il devrait fermer les yeux pour entendre. Au contraire,

il doit les ouvrir grand pour scruter la scène, y déceler les signes du passage (invisible) du texte. [1998 : 36]

C'est ce «regard» que «présuppose le texte» pourtant «invisible» qui va nous intéresser ici.

Dans un article fort stimulant, GUÉNOUN remarque que Proust, à l'instar de Novarina, développe une «pensée de l'acteur» [2005b : 122]. Il se demande ce que *fait* la Berma sur scène lorsqu'elle joue *Phèdre* de Racine, d'abord dans un passage de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, ensuite dans un autre du *Côté de Guermantes I*. Il remarque que le narrateur, qui assiste aux deux représentations, vit deux expériences similaires qui laissent pourtant deux impressions très différentes. Dans le premier cas, Marcel confronte son impression de spectateur à une «idée préalable»: il est déçu. Dans le second, il «la re[çoit] pour elle-même» [*ibid.* : 126]: il est ravi. Cette «idée préalable», c'est celle qu'il se faisait du rôle de Phèdre après l'avoir «étudié d'avance» [PROUST 1988 : 347] — c'est-à-dire, sans doute, après l'avoir lu.

Le plaisir du spectateur, rappelons-nous, se trouverait selon Guénoun avant tout dans la considération du *jeu*, c'est-à-dire non du seul représenté, mais de la (re)présentation. L'une des thèses les plus stimulantes de Denis GUÉNOUN, que je ne discuterai pas, consiste en effet dans l'idée que, si «la recherche de gratifications situationnelles, dramatiques, identificatoires» est aujourd'hui comblée par le cinéma, l'on irait désormais au théâtre

[...] dans l'intention de s'y faire présenter une *opération de théâtralisation*. On veut voir le *devenir-théâtre* d'une action, d'une histoire, d'un rôle. Les spectateurs de théâtre, la formule est peut-être moins niaise qu'il n'y paraît, *vont au théâtre pour y voir du théâtre*. On pourrait même dire: *y voir le théâtre*⁶. [1997 : 153-154]

Cette hypothèse est soutenue par la conviction que la [...] détermination frontale et visuelle du spectaculaire s'oppose à une tendance très profonde de la pensée et de la pratique contemporaines. C'est un certain rapport au monde, très daté, que celui qui pose le monde devant soi comme image.⁷ [2005b : 156]

En ce sens, le spectateur est moins susceptible de «s'identifier» à un rôle qu'il s'avère lui-même un acteur en puissance⁸, et se découvre acteur en acte. «La nécessité du *théâtre qu'on fait* est nécessité de joueurs, mais en appelle à des compagnons de jeu qui *font les spectateurs*.»

C'est pourquoi

[l]a nécessité du regard théâtral est une nécessité joueuse, qui accompagne le jeu de joueurs en position virtuelle de jouer aussi. Après le jeu, avant le jeu, en attente ou en appel d'un jeu qui peut-être ne viendra jamais, mais qui se pose en horizon de la vue. La nécessité du regard théâtral est, autant que celle du faire, nécessité de jeu, nécessité du jeu. Les autres (spectateurs théoriciens, spectateurs narcissiques) sont les survivances de temps qui s'éloignent. Seuls les joueurs, en désir de jeu, sont les regardants d'aujourd'hui. Le regard sur le jeu, parce qu'il n'est ni regard cognitif, ni investissement imaginaire sur les bonnes formes de l'objet, s'articule aux jeux possibles que chacun active pour soi. Le regard actif, regard de notre actualité, est un regard (de) joueur. Joueur en puissance, en puissance de jeu, qui regarde l'autre qui joue pour échanger fictivement ses conduites avec les siennes, en attendant de les croiser vraiment. [1997 : 164-165]

C'est ici que l'on commence à comprendre, dans cette « crise de la condition spectatrice » qu'identifie Guénoun, selon quelles modalités la lecture du théâtre est envisageable, car en toute logique, ce regard à « la nécessité joueuse », occupé à scruter l'opération de la théâtralisation, l'interstice du poème et du spectacle, doit pouvoir être activé depuis le spectacle comme depuis le poème — c'est-à-dire à la lecture du texte également.

Un second regard

Cette lecture doit procéder en quelque façon d'un *second regard*. Second, parce que ce regard qui porte sur « cette distance, ce voyage du texte à la scène qui doit se lire, se voir », ne ressortit pas seulement à un acte, mais encore à une faculté. Mais encore : second aussi car « le premier regard dissocie plus difficilement le texte des signes qui le portent ». Or « il faut [...] cette distinction pour que le chemin du texte à la scène soit visible — pour qu'il y ait du théâtre. » Autrement dit, il faut du temps pour que les textes « donne[nt] à lire leur théâtralité propre »⁹ [1998 : 36]. C'est le temps qui sépare, pour le narrateur de *La Recherche*, la première fois qu'il voit la Berma en scène, après avoir lu le texte, et la seconde fois, plus tardive.

Attardons-nous sur la *Lettre au directeur de théâtre* (1996), qui se termine sur une invitation à la jouer — invitation pouvant surprendre le lecteur qui, malgré les avertissements disséminés au fil du texte par « Denis », en arrive peut-être à la même conclusion que le directeur de théâtre auquel la *Lettre* semble adressée [2000 : 87] :

— Mais Denis, dis-tu alors, l'écrit n'est pas jouable !

Ce monologue, des heures perdurant !

Aucune action ! Aucun drame !

— Aucune action, je n'en suis pas sûr :

s'il n'en comporte aucune,

jette-le, il ne vaut rien. S'il dure

des heures, coupe, coupe, sans gêne,

les écrits d'auteurs veulent être forcés, chevauchés.

Mais que ce soit un monologue,

ça, mon ami,

permets-moi de te dire que c'est une illusion de première lecture.

C'est donc paradoxalement au moment même où le texte s'offre à une utilisation scénique admettant les coupes, le forçage et le chevauchement, qu'il veut être relu. La seconde lecture préconisée ici est celle où doit justement s'exercer ce second regard qui permettra de « dissocier [...] le texte des signes qui le portent » — et opérer le passage du poème au théâtre (la *théâtralisation*) sur le mode du jeu décrit précédemment. Bien sûr, Denis Guénoun n'en livre pas le mode d'emploi, qui s'opposerait peut-être à celui prévalant au théâtre dans ces années 1990, où il est clair que la mise en scène comme *interprétation* des textes intéresse tendanciellement moins que la mise en scène comme *utilisation* (on dit alors couramment des textes qu'ils sont des « matériaux »), dans une évolution qui n'est pas propre au théâtre¹⁰. À peine Guénoun donne-t-il dans ses textes théoriques des indices, en invitant par exemple à considérer la dimension dialogale du monologue au travers d'une attention à l'adresse et à ce qu'il nomme la « *décision-devant* »¹¹. Si Denis GUÉNOUN appelle de ses vœux l'émergence d'une « écriture du jeu », d'une « partition apte à faire lever la *praxis* du jeu », il demande à ce qu'elle assume toutefois « sa propre constitution comme *poétique* » [1998 : 56].

On se souvient d'UBERSFELD qui en ouverture de *Lire le théâtre* se désolait de la définition de la théâtralité par Barthes, qui impliquerait selon elle que

le texte serait [...] une simple pratique scripturale justiciable d'une lecture "littéraire", tandis que la théâtralité serait le fait de la représentation[...] S'il en est ainsi, une sémiologie du texte théâtral n'a aucun sens et toute sémiologie du fait théâtral devrait être celle de la représentation.

Elle avance dès lors deux arguments contre cette conception de la théâtralité comme étant le propre du spectacle. D'abord, le texte aurait « une double existence », car il existerait « à l'intérieur de la représentation sous sa forme de voix, de *phonè* » — point sur lequel je ne m'attarde pas ici¹². Ensuite, et cela nous intéresse directement : « Si l'on peut lire Racine comme un roman, l'intelligibilité du texte racinien ne s'en porte pas bien. » [UBERSFELD 1996 a: 17] Dans un article déjà cité, intitulé « Brèves remarques sur la théâtralité du poétique », GUÉNOUN revient justement sur le cas Racine. Qu'en dit-il ? Que si Racine semble *a priori* organiser « un *retrait* du théâtral » et « monte[r] le poétique, en apparence, contre la théâtralité ostensible, contre l'*opsis* » [2009 b: 151], c'est « dans ce *retrait* du théâtral lui-même [que] s'engendre une théâtralité inouïe » : « On le sait, *on le voit* sans cesse : il se joue dans Racine un paroxysme de théâtre. »¹³ [*Ibid.* : 152] Denis GUÉNOUN semble opérer ici un étrange retour depuis le temps où il semblait affirmer contre Ubersfeld que « [l]a théâtralité n'est pas dans le texte »¹⁴ [1998 : 32]. Mais il ne souscrit pas exactement aux fameuses « matrices de "représentativité" » qu'abriterait le texte de théâtre selon Ubersfeld¹⁵. Il s'agit plutôt d'y reconnaître un appel :

Tout comme le théâtre veut du poème pour sans cesse se refaire, le poétique, au plus profond de sa réserve, en appelle à l'impudeur histrionique des planches et tréteaux. [GUÉNOUN 2009 b: 155]

Cet appel, mon esprit n'arrive pas à le caractériser — je ne saisis pas ce que Guénoun veut dire.

Néanmoins — second aveu, en lien direct avec le premier sur lequel s'ouvre cet article —, il m'arrive bien souvent d'y répondre : de « voir » en lisant, avec ce regard théâtral qui est aussi ce *second regard*, de « lire » le passage du poème au théâtre, d'apprécier le bénéfice à ne pas lire tel passage de Racine « comme un roman », mais bien comme un drame qui, quoiqu'il n'ait « [r]ien de perceptible, de visible, [r]ien de théâtral, donc » (« Raison du drame »), « fait signe vers ce qui le dépasse, qui l'excède et qui l'outré » (« Cours du 20 décembre 2006 »). Ce faisant,

je fais bien plus que de « m'imaginer une mise en scène », comme on le professe souvent. Et c'est là que Denis Guénoun a une intuition redoutable : je suis en attente de jeu. Je ne sais pas si cela est vraiment propre à notre époque, mais il faut bien dire qu'au moins en imagination, je joue, que j' imagine des amis comédiens qui joueraient ce texte. En imagination, je les examine. En imagination, je les regarde jouer, voire : *je joue à les faire jouer de la manière dont je voudrais qu'ils jouent, ou dont je jouerais moi-même*. Je suis, en imagination, leur spectateur, mais aussi leur metteur en scène, voire leur partenaire — voire eux-mêmes.

Qu'est-ce qu'une lecture scénique ?

Dans un article, Jean DE GUARDIA et Marie PARMENTIER citent Molière : « On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées ; et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre. » Ils commentent :

Molière pose ainsi pour plusieurs siècles un principe fondamental : la bonne lecture du théâtre est celle qui se fait « avec les yeux du théâtre », celle qui parvient à visualiser la représentation, et donc à reconstituer mentalement l'ensemble du « jeu » et des « ornements » du théâtre — ce qu'on appellera plus tard une mise en scène.

Cette « bonne lecture », c'est ce qu'ils appellent la « lecture scénique », qui s'apparente pour eux à une « mise en scène mentale », distincte d'une mise en scène réelle notamment parce qu'elle « efface la distinction entre l'observateur et ce qu'il observe » [2009 : 132-133]. Jean de Guardia et Marie Parmentier n'exploitent pas vraiment cette remarque qu'ils formulent eux-mêmes, mais qui semble fondamentale en l'occurrence : on ne considère pas uniquement la scène comme une image, comme « scène-image » dirait Denis GUÉNOUN, mais aussi peut-être comme un faire, comme une « scène-faire »¹⁶ [2010 : 12]. De fait, il est possible que le lecteur *joue* — non pas concrètement comme le ferait un comédien, mais imaginativement. Pourquoi ? Parce qu'il s'agit de théâtre, ou parce que le texte y fait penser. Le lecteur y sent en tout cas un *appel*, auquel il a envie de répondre ou répond malgré lui. Cette lecture *comme jeu*¹⁷ n'est pas une lecture à haute voix qui aurait lieu sur une scène et qui, nous dit Guénoun, ne suffit de toute façon pas pour

faire théâtre, car il lui manque le fait de vouloir montrer l'invisible des mots. Non, cette lecture a lieu *pour soi*, au bénéfice de ce second regard qui est aussi le regard théâtral, à l'entre-deux de la « lecture » orale (« pure vocalité ») du texte que l'on « entendrait ») et du « spectacle » (« monstration pure »)¹⁸ [GUÉNOUN 1998 : 30] de l'image que l'on « verrait » — qui sont deux écueils à éviter sur la scène si l'on veut « lire, voir » le théâtre. *Pour soi* : elle n'est donc pas théâtrale ; il lui manque son assemblée. Mais elle est *scénique* dans la mesure où elle fait la place d'une part à un apparaître, à une « scène-image », que l'on vise lorsqu'on « s'imagine une mise en scène », d'autre part à une praxis, à une « scène-faire ».

Peut-on caractériser plus précisément la place de ce « scène-faire » dans la lecture ? On pourrait être tenté de mobiliser la lecture dite « opératoire » examinée par exemple par Sanda GOLOPENTIA [1993, 1994] dans le cadre de son travail sur le texte didascalique, qui consisterait dans la bonne « exécution » du texte, considéré alors généralement, à la suite de la théorie des symboles de Nelson GOODMAN [1990]¹⁹, comme un mixte de « partition » (le dialogue) et de « script » (les didascalies) — mais l'on voit que ce faire-ci est déjà un acte, quand le lecteur ne s'en trouve qu'au seuil. La théorie de Goodman vise à décrire le fonctionnement des « systèmes » et « schémas notationnels » vis-à-vis de leurs « concordants » et de « l'œuvre », mais pas la lecture privée des textes (étape que Goodman passe totalement sous silence). Ainsi quand DE GUARDIA & PARMENTIER [2009] tentent d'expliquer avec Goodman pourquoi la lecture d'un roman diffère de ce qu'ils appellent la « lecture fictionnelle » (non scénique) d'un texte dramatique, ils oublient d'une part que la distinction de Goodman ne vaudrait que pour le lecteur reconnaissant au texte une dimension prescriptive ou descriptive (ce que précisément ne fait pas un lecteur qui lirait le texte dramatique « comme un roman », sans se préoccuper de sa dimension *scénique*) et surtout qu'il est toujours possible de lire un script comme partition et réciproquement²⁰. Goodman insiste sur le fait que des usages déviants sont possibles (ils doivent être considérés), et on peut faire l'hypothèse qu'ils sont légion en ce qui concerne les textes dramatiques. C'est là que, malgré un certain vague, *l'appel* de Denis Guénoun saisit quelque chose de cette lecture du texte dramatique *comme théâtre*, non pas contre le « roman » (Übersfeld), ni exactement entre la « fiction » et la « scène » (de Guardia et Parmentier), mais à l'interstice de l'image et du faire.

Si donc on peut en lisant du théâtre « s'imaginer une mise en scène », c'est en tant qu'on la regarderait (comme spectateur), en tant qu'on la configurerait (comme metteur en scène), et aussi en tant qu'on la *jouerait* (comme acteur)²¹. C'est pourquoi la lecture scénique ne peut pas être simplement tenue ni pour la « représentation mentale d'une représentation d'une fiction » [DE GUARDIA & PARMENTIER 2009 : 139], ni même pour la représentation mentale de sa *présentation* : elle est aussi sa *théâtralisation* imaginaire — non seulement de la fiction, mais encore *du texte* en lui-même. Elle est une lecture au moins en partie *conjuguée au futur*²² — et c'est donc le paradoxe qui la fonde que de faire signe vers un au-delà du texte qui est aussi un *après*.

Voilà peut-être en quoi cette lecture n'aurait pas convenu à l'étudiant que j'étais, habitué à un exercice — l'analyse de texte — dont le principe est de ne jamais « sortir du texte ». On lit, on voit pourquoi.

Notes

- 1 Ainsi : « En deçà d'un modèle théâtral explicite ou non, c'est la prégnance du mode dramatique qui est le fait essentiel. L'espèce de privilège conféré depuis Aristote à la *mimésis* directe suffirait à expliquer l'attachement de la littérature à la scène entendue comme mode de représentation. Même en dehors du théâtre, la scène ambitionne toujours de faire voir des hommes parlant et agissant devant nous, quand bien même ce serait par la médiation du récit comme c'est le cas dans le roman ou dans la fable. » [LARROUX 2001 : 37] Sur les « effets de scène » et « le caractère irréprésentable, incompréhensible au sens propre ou innommable de ce qui surgit », voir Philippe ORTEL [2003] (dont on sait l'apport à la théorie du dispositif) ; compte rendu de Stéphane LOJKINE [2002], pour qui il est possible que « quelque chose dans le roman, à un moment donné, ouvre l'espace d'une scène de théâtre » (p. 14). Voir le compte rendu du livre dirigé par Mathet : Sylvain FORT [2001].
- 2 L'autrice souligne. Je ne m'entends pas sur le caractère tentaculaire de cette remarque, à contextualiser notamment dans le « conflit » entre études littéraires et théâtrales qui aura duré presque un siècle, et dont les effets se font encore sentir.
- 3 Sur le lien entre le drame et « la catégorie plus large des récits », voir GUÉNOUN [2009 : 16].

- 4 «Car le théâtre, quant à lui, n’use pas du visuel comme d’une métaphore — ainsi le fait la pensée, qui prétend voir, mais seulement de l’œil analogique du *logos*. Comme le théâtre, la théorie recèle une référence au voir dans son noyau étymologique. Mais, en ce point, la parenté reste lointaine : ce que le théâtre veut, c’est le visible même, dans son effectivité sensorielle.» [1998 : 28-29]
- 5 Pendant un demi-siècle, Henri GOUHIER a tenté d’approcher «ce monde étrange qui est l’œuvre commune de l’auteur, de l’acteur et du spectateur.» [2002 : 19]. Ce rapport fonderait «l’œuvre théâtrale», *commune* au texte et au spectacle, comme un «art à deux temps», partagé entre «création» et «recréation». Gouhier ne prétend pas que le spectacle serait inscrit dans le texte, mais met en garde le metteur en scène qui ne verrait «plus d’autre œuvre que la sienne» et perdrait donc de vue l’œuvre de l’écrivain. Il dénonce aussi la vedette, acteur à succès qui, n’étant plus «un exécutant[,] est la fin de l’œuvre» [*ibid.* : 95-104].
- 6 Il précise : «On décrirait sans peine le mode de ce regard, à propos de toutes les composantes de la représentation : décors, costumes, lumières, musique, mise en scène. Devant lui, chacune opère comme *passage* — apparemment comme tout élément représentatif, qui sans cesse reconduit, fait voyager l’œil de l’objet matériel à la figure suggérée. Mais tout se passe comme si le sens de ce passage s’était inversé : ce ne sont plus les signes scénographiques qui renvoient à un signifié de fiction, et se cachent sous lui — c’est la fiction elle-même qui s’estompe devant l’être-là des choses sur la scène, et flèche le regard vers ce qui, de ces choses, marque le mode proprement pratique de la monstration. [...] Leçon sans fin de l’art moderne : l’aveu du geste de montrer. Et c’est ce que l’œil regarde : non plus *l’effet* de l’illusion, mais la sobriété ludique et opératoire de sa venue.» [1997 : 157]
- 7 Denis GUÉNOUN est lui-même passé «de la position d’acteur à celle de regardant» [1997 : 152], ce qui a sans doute quelque incidence sur ce qu’il «voit», et comment.
- 8 «Un spectateur de théâtre, loin de ce que Brecht pouvait, ou croyait, observer encore, ne sort pas dans [*sic*] la salle avec le désir de faire ce que fait le héros : mais il peut en sortir avec le vif désir de faire ce que fait l’acteur. Et ce désir est désir d’une vie : vie sur la scène, et bientôt, pour peu qu’on lui lâche la bride, vie de théâtre, vie pour et par le théâtre.» [1997 : 159-160]
- 9 C’est pourquoi les «nouvelles pièces sont plus difficiles à mettre en scène» que les «textes classiques» et que «Beckett, aujourd’hui, y accède seulement.»
- 10 On pourrait en effet faire l’hypothèse qu’on assiste au XX^e siècle au passage de ce qu’on peut appeler l’ère de l’*interprétation*, au théâtre

avec Denis Guénoun

- comme dans les théories littéraires au moins, à l’ère de l’*utilisation*, annoncée dès les années 1960 avec la «mort de l’auteur» et la «naissance du lecteur» (BARTHES [1984 : 61-67], actée par le débat sur la limite entre interprétation et surinterprétation (bien mis en scène dans COLLINI, Stefan (dir.) [1996]), et vécue aujourd’hui, même si on trouve toujours des mises en scène à visée «interprétatives», en partie ou totalement.
- 11 Voir aussi GUÉNOUN [2005b : 79-90].
- 12 Voir aussi BIONDA [2016].
- 13 «On le sait, on le voit», de deux manières : 1. «Le théâtre est cet usage déterminé des scènes qui ne montre un corps que troué de langue — et 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 mue à quoi il s’active.» 2. «[...] le poétique, pris ou considéré en lui-même [...] ouvre à l’extériorité du physique, du “scénique” si l’on veut, à la scène comme présentation physique du lieu, de tout lieu — y compris ce lieu de l’âme et de la parole qu’est le corps.» Denis Guénoun continue ainsi : «Du dedans du langage où il s’affaire, le poème est l’ouverture au dehors, à l’exposition des matières, à la spatialité et à l’espacement. C’est ce qui le fait poème : cette extraction de soi vers le dehors de l’espace et de son temps. Et il ne faut pas ici penser l’espace comme transcendantal “pur”. Le poétique est toujours affaire de sites, de demeures — et en particulier du sol et de la fabrique de planches où s’affaire le site de l’agir et le dégagement de son *lieu*. Et donc affaire de *corporation*, comme lieu et scène du dire. [...] Le lieu, non pas seulement comme site, cadre ou vase : mais exposé, ouvert — ce que construit le réel même du plateau et la gestique de ses occupants. Le lieu, l’extérieur, le concret matériel de la spatialité éprouvé comme lieu scénique, aire de jeu : voilà peut-être ce qu’appelle ou produit, par effraction langagière, le devenir poétique du poème. Le poème ne se contient pas dans les mots : il veut le jeu outré de leur exhibition. Et donc aussi les corps des *arrivants* sur les planches, la déformation langagière de leurs gestes, leur livraison dans l’aire et le jeu.» [GUÉNOUN 2009b : 153-155]
- 14 Voir aussi BARTHES [1954 : 45-52] qu’Ubersfeld semble mécomprendre.
- 15 «Notre présupposé de départ est qu’il existe à l’intérieur du texte de théâtre des matrices de textuelles de “représentativité” ; qu’un texte de théâtre peut être analysé selon des procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les noyaux de théâtralité dans le texte. Spécificité non tant du texte que de la lecture qui peut en être faite.» [UBERSFELD 1996a : 16-17]
- 16 GUÉNOUN écrit que la scène est un «espace», une «séquence» et un «plateau». Comme espace, la scène est un vide, est le vide devant lequel

Lire, voir le théâtre

- se réunit une assemblée, le vide « produit par l'assemblée qui s'écarte » : « au théâtre, ce qui vient sur scène est radicalement provisoire. Ce qui occupe le vide sera vite évacué. » Comme « avoir-lieu », la scène est une « entité dramaturgique, unité ou composant de l'action. » Guénoun attire l'attention sur le fait que « la scène (espace) est ce qui rend possible et conditionne le déploiement de la scène (action) ». La scène-plateau, elle, est la « monstration de ce qui arrive, de l'action ». Elle est « l'espace où se produit le temps de l'action », « l'articulation d'un espace-temps. Ou, pour le dire autrement : la scène est le lieu de cet avoir-lieu — puisqu'en français, par un beau montage, avoir lieu veut dire se produire, advenir, arriver. C'est sur la scène que le temps de l'action trouve son espace, ou que l'espace que nécessite l'action y accueille sa temporalité. » [2010 : 16-21]. On doit encore compléter cette mise au point par un retour sur les « deux dimensions primordiales, et hétérogènes, de l'être en scène » [2005b : 12] : « une dimension de face, faite d'adresse, éventuellement contractée en présence. Et une dimension de profil, faite d'image éventuellement fictionnée (figurée) comme action. » En d'autres mots : « Sur toute scène, vit une double fonction de phénoménalité (régime de l'apparaître, de la manifestation) et d'agir (ordre du faire, de la praticabilité). Cette bidimensionnalité fait le système propre de l'existence scénique. [...] La scène est le lieu d'un phénomène, et d'un acte. D'un apparaître, et d'une praxis. Scène-image, et scène-faire. Il lui faut une face, et un profil. » [2005b : 18-22]
- 17 On pense évidemment à Michel PICARD [1986] qui propose avec l'approche qui est la sienne d'examiner les liens que la lecture littéraire entretient avec les différentes formes de jeu. Comme nous le proposons plus bas, la dimension temporelle joue un rôle déterminant dans le jeu de la lecture du théâtre, que le livre suivant de Michel PICARD [1989], intitulé justement *Lire le temps*, n'entend pas examiner en particulier.
- 18 Entre 1992 et 1997, le sens du terme « spectacle » subit une spectaculaire transformation. En 1992 : « On proposera d'appeler spectacle l'activité scénique qui produit le visible pour lui-même, sans donner à voir sa provenance dans l'invisible du texte et des mots. » [GUÉNOUN 1998 : 30] En 1997 : « Voir un spectacle, c'est voir la théâtralité dans son opération propre : la mise en œuvre, le versement (la *version*) au théâtre, le geste de basculement sur la scène d'une réalité non scénique, poème ou récit. » [GUÉNOUN 1997 : 155] Dans ce dernier cas, « spectacle » s'oppose à « pièce ».
- 19 Pour une synthèse utile de la position de Goodman au sujet des textes dramatiques, voir Bernard VOUILLOUX [1997].
- 20 « Dans un *incipit* romanesque traditionnel, le texte introduisant le protagoniste est un script que le lecteur peut réaliser (provisoirement) de

mille manières dans son esprit. [...] Inversement, au début d'un texte de théâtre, la construction du personnage dépend d'abord de partitions appelées à être strictement exécutées par le lecteur : les rubriques [...] et la *dramatis personae*, qui donne souvent l'état civil des personnages, leurs relations (amant de, père de, etc.) ou leur raison sociale (serviteur, confidente) » [DE GUARDIA & PARMENTIER 2009 : 138]. On ne voit pas en quoi les noms de personnages dans un roman, leur état civil et leurs relations s'ils sont donnés (ce qui n'est pas toujours le cas au théâtre, d'ailleurs) sont appelés à être imaginés avec plus de liberté par un lecteur. Lorsqu'on lit dans la liste des personnages de *Dom Juan* « Un spectre », la marge imaginative est plutôt large, d'autant plus que des informations capitales manquent : on ne sait pas encore qu'il est voilé. Elle ne saurait d'ailleurs être lue d'une manière univoque par un lecteur (surtout contemporain), ce qui n'en fait pas assurément une partition, mais peut-être bien un script (si l'on tient à parler dans le vocabulaire de Goodman — mais rappelons qu'un lecteur n'est pas un « exécutant » au sens où Goodman l'entend).

- 21 Il y aurait alors une réflexion à mener sur les incidences que cette lecture peut avoir sur la focalisation dans le texte dramatique, qui est déjà largement instable parce que la focalisation externe, qui est son régime ordinaire, laisse souvent la place à des effets de focalisation interne, sur le mode de l'intermittence (voir BIONDA [2019]). En effet, cette possibilité de lire le théâtre comme acteur instabilise également le sujet focalisateur.
- 22 Voir BIONDA [2017].

Bibliographie

- BARTHES, Roland [1954]. « Le théâtre de Baudelaire », in *Théâtre populaire*, n° 8, p. 45-52.
- BARTHES, Roland [1984]. « La mort de l'auteur » (1968), in *Le Bruissement de la langue*, Paris : Seuil, p. 61-67.
- BIONDA, Romain [2016]. « Pierre Ménard, metteur en scène du *Qui-chotte?* La mise en scène des classiques, ou l'existence simple des textes dramatiques », in *Fabula-LhT*, n° 17, WELFRINGER, Arnaud (dir.) *Pierre Ménard, notre ami et ses confrères*; www.fabula.org/lht/17/bionda.html.
- BIONDA, Romain [2017]. « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) », in *Poétique*, n° 181, p. 67-82; également en ligne : www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-67.htm.

- BIONDA, Romain [2019]. «L'hésitation du spectateur. Le théâtre fantastique mode d'emploi (*Hamlet*)», in ABRECHT, Delphine, MICHEL, Lise & PIOT, Coline (dir.), *Portraits de spectateurs de théâtre : faire œuvre d'une réception*. Montpellier : L'Entretemps.
- CHAPERON, Danielle [2017]. «Le travail de la lecture dans la mise en scène contemporaine», in PLUTA, Izabella & GIROT, Gabrielle (collab.), *Metteur en scène aujourd'hui — identité artistique en question ?* Rennes : PUR, p. 83-95.
- COLLINI, Stefan (dir.) [1996]. *Interprétation et surinterprétation* (1992), trad. de Jean-Pierre Cometti. Paris : PUF.
- FORT, Sylvain [2001]. «Le lieu de la scène», in *Acta fabula*, en ligne : <http://www.fabula.org/revue/cr/134.php>.
- GOLOPENTIA, Sanda [1993]. «Les didascalies de la source locutoire», *Poétique*, n° 96. Seuil : Paris.
- GOLOPENTIA, Sanda [1994]. «Économie des didascalies», in GOLOPENTIA, Sanda & MARTINEZ, Monique (dir.), *Voir les didascalies*. Toulouse et Paris : Ophrys.
- GOODMAN, Nelson [1990]. *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* (1968, 1976), trad. de Jacques Morizot. Paris : Arthème Fayard.
- GOUHIER, Henri [1989]. *Le Théâtre et les arts à deux temps*. Paris : Flammarion.
- GOUHIER, Henri [2002]. *L'Essence du théâtre* (1943, 1968). Paris : Vrin.
- DE GUARDIA, Jean & PARMENTIER, Marie [2009]. «Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique», in *Poétique*, n° 158.
- GUÉNOUN, Denis [1997]. *Le Théâtre est-il nécessaire ?* Paris : Circé.
- GUÉNOUN, Denis [1998]. «L'exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre», in [1992]. *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Paris : Circé, p. 9-43. Initialement publié sous la forme d'un essai, Paris : Aube.
- GUÉNOUN, Denis [2000]. *Lettre au directeur de théâtre* (1996), 3^e éd. Le Revest-les-Eaux : Les Cahiers de l'Égaré.
- GUÉNOUN, Denis [2005a]. *Avez-vous lu Reza ?* Paris : Albin Michel.
- GUÉNOUN, Denis [2005b]. *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*. Paris : Belin.
- GUÉNOUN, Denis [2009a]. «Dramaturgie du football et question nationale», in BUTLER, Judith et alii, *Pourquoi des théories ?* Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- GUÉNOUN, Denis [2009b]. *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie*. Paris : Belin.
- GUÉNOUN, Denis [2010]. «Qu'est-ce qu'une scène ?», in DEGUY, Michel et alii, *Philosophie de la scène*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.

- KOWZAN, Tadeusz [1988]. «Texte écrit et représentation théâtrale», in *Poétique*, n° 75, p. 363-372.
- LARROUX, Guy [2001]. «Présentation. Rhétorique et poétique de la scène», in MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *La Scène. Littérature et arts visuels*. Paris : L'Harmattan, p. 37-44.
- LOJKINE, Stéphane [2002]. *La Scène de roman. Méthode d'analyse*. Paris : Armand Colin.
- ORTEL, Philippe [2003]. «Ordre et désordre de la scène», in *Acta fabula*, en ligne : <http://www.fabula.org/revue/cr/406.php>.
- PICARD, Michel [1986]. *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*. Paris : Minuit.
- PICARD, Michel [1989]. *Lire le temps*. Paris : Minuit.
- PROUST, Marcel [1988]. *Le Côté de Guermantes I* (1920-1921), *À la recherche du temps perdu*, éd. de Jean-Yves Tadié, vol. 2. Paris : Gallimard.
- UBERSFELD, Anne [1996a]. *Lire le théâtre I* (1977), 2^e éd. Paris : Belin.
- UBERSFELD, Anne [1996b]. *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* (1981), 2^e éd. Paris : Belin.
- VOUILLOUX, Bernard [1997]. *Langages de l'art et relations transesthétiques*. Paris : L'éclat.

avec
DENIS GUÉNOUN

Hypothèses sur le théâtre,
la politique, l'Europe, la philosophie

Textes réunis par
Éric Eigenmann, Marc Escola et Martin Rueff

© MētisPresses, 2020
www.metispresses.ch
information@metispresses.ch

ISBN: 978-2-940563-78-4

Reproduction même partielle interdite
Tous droits réservés pour tous pays

Publié avec le soutien de la Fondation MPAP61 Michelle et Philippe Audemars-Piguet, du Département de français moderne et du Fonds général de l'Université de Genève, ainsi que du Centre d'études théâtrales de la Faculté des lettres et du Fonds des publications de l'Université de Lausanne

Les éditions MētisPresses bénéficient du soutien de la République et canton de Genève

Sommaire

PROLOGUE: HYPOTHÈSES SUR UN LIVRE

- 11 Lever de rideau**
Portrait de l'écrivain en hypothèse
Éric Eigenmann, Marc Escola et Martin Rueff
- 17 Avant-propos**
Robert Abirached
- 21 Pourquoi des hypothèses ?**
Denis Guénoun

HYPOTHÈSES SUR LE THÉÂTRE

- 29 Lire, voir le théâtre**
Jouer avec Denis Guénoun
Romain Bionda
- 47 «En attendant leur tour»**
Les critiques de théâtre et le partage du jeu
Lise Michel
- 59 Le théâtre qu'on fait, le théâtre qu'on voit**
Bénédicte Louvat
- 71 Descendre au parterre**
(Déloger le public de théâtre)
Marc Escola
- 87 Après le drame**
La comédie est-elle nécessaire ?
Danielle Chaperon
- 103 Apocatastase scénique**
Une hypothèse sotériologique sur le théâtre
Esa Kirkkopelto

- 121 **Dramaturgie de la faille**
Pour dépasser trois limites
Patrick Suter
- 135 **Ruptures**
Denis Guénoun
- HYPOTHÈSES SUR LA PAROLE
- 143 **La puissance et l'acte**
La *position* de Denis Guénoun
Martin Rueff
- 175 **Le poème prophète de malheur?**
Joie et tristesse aujourd'hui
Michel Deguy
- 181 **Une pensée du jeu mise en jeu**
Traduire Guénoun et penser le théâtre de Calderón
María J. Ortega Máñez
- HYPOTHÈSES SUR LA POLITIQUE ET SUR LA PHILOSOPHIE
- 199 **Hypothèses sur les Arabes (et l'Europe)**
Jean-Baptiste Brenet
- 215 **Le poème juif dans les *Hypothèses sur l'Europe***
Ivan Segré
- 225 **Chercher un nom**
Thomas Dommange
- HYPOTHÈSES SUR LA SCÈNE
- 249 **Le jeu et le creux**
Présence d'Augustin chez Denis Guénoun
Olivier Dubouclez
- 269 **Histoire et nouveauté**
Une lecture théologique de la *Trilogie de Pâques*
Christophe Chalamet
- 281 **Voir les mots...**
Trois points de suspension après
Paysage de nuit avec œuvre d'art
Nathalie Kremer
- 301 **La révolte des fils**
Filiation, héritage et soulèvement
dans le théâtre de Denis Guénoun
Éric Eigenmann
- 325 **Pour la poétique du *Citoyen***
Jérôme Thélot
- 339 ***Mai, juin, juillet* et le devenir-révolution**
Émeline Jouve
- 355 **Chemin(s) vers la parole**
Genèse du poème d'*Aux corps prochains*
Alexis Leprince
- LE PARTAGE DES HYPOTHÈSES
- 379 **Un attroupement qui transforme l'énergie**
Bernard Bloch, entretien avec Éric Eigenmann
- 385 **Une gêne politique à l'égard des ruptures**
Hervé Loichemol
- 389 **Éprouver le fondement non-politique de la politique**
Stanislas Roquette, entretien avec Éric Eigenmann
- ÉPILOGUE: HYPOTHÈSES SUR LA VIE ET SUR L'ŒUVRE
- 399 **Un sémite de plus**
Jean-Louis Jeannelle
- 409 **Préface à l'édition américaine de *Un sémite***
Judith Butler
- 417 **Un autre sémite**
Jean-Luc Nancy
- 427 **À propos du texte de Jean-Luc Nancy: «Un autre sémite»**
Denis Guénoun
- 431 **Le chantier**
Denis Guénoun
- 439 *Chronologie*
- 447 *Publications de Denis Guénoun*
- 459 *Les auteurs*

22. «*Jouer sa vie*», lectures de pièces de Denis Guénoun, mises en espace, Rouen Théâtre des Deux-Rives mars 2008. °
23. *La Nuit des buveurs (Le Banquet)* de Platon, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Paris, juin 2008.
24. *Le Projet du film Cinna*, film vidéo (30 min.), production Artépo, 2009.
25. *L'Augmentation*, de G. Perec, (en chinois), Théâtre Xinguang et Grand Théâtre de Shanghai, mai-août 2010.
26. *Qu'est-ce que le temps ? (Le Livre XI des Confessions d'Augustin)*, Brangues, juin 2010, tournée (TNP-Villeurbanne, Chaillot, Comédie de Genève, diverses villes et pays).
27. *Artaud-Barrault*, Théâtre Marigny octobre 2010 (Centenaire Jean-Louis Barrault), tournée (Chaillot, TNP-Villeurbanne, Comédie de Genève, diverses villes et pays).
28. *Demeure fragile*, de Valère Novarina, Église réformée de Paris-Plaisance, 1^{er} février 2012.
29. *Vive l'art, quand il ignore son nom !*, (Gaston Chaissac et Jean Dubuffet), Lavoisier Moderne Parisien mai 2013, tournée.
30. *Les Pauvres Gens*, de Victor Hugo, Institut Supérieur des Techniques du Spectacle (Avignon) mai 2014 ; Festival d'Avignon juillet 2014.
31. *Aux corps prochains (Sur une pensée de Spinoza)*, Théâtre National de Chaillot TNP-Villeurbanne, mai 2015, tournée.
32. *Soulever la politique (Prologue)*, Hugo, Jaurès, Malraux et R. Luxemburg, grande nef du Panthéon (Paris), mars 2017.

° = également comédien

* = auteur de la musique de scène

x = musicien de scène

Les auteurs

ROBERT ABIRACHED, ancien Directeur du théâtre et des spectacles au ministère de la culture (France), professeur émérite de l'Université Paris X-Nanterre || ROMAIN BIONDA, assistant doctorant à l'Université de Lausanne || BERNARD BLOCH, comédien, metteur en scène || JEAN-BAPTISTE BRENET, professeur à l'Université Paris I-Panthéon Sorbonne || JUDITH BUTLER, professeure à l'Université de Californie à Berkeley || CHRISTOPHE CHALAMET, professeur de théologie, Université de Genève || DANIELLE CHAPERON, professeure à l'Université de Lausanne || MICHEL DEGUY, directeur de la revue *Poésie*, professeur émérite de l'université Paris VIII || THOMAS DOMMANGE, philosophe, enseigne au Cégep Edouard-Montpetit (Montréal) || OLIVIER DUBOUCLEZ, chargé de cours en philosophie, Université de Liège || ÉRIC EIGENMANN, professeur à l'Université de Genève || MARC ESCOLA, professeur à l'Université de Lausanne || DENIS GUÉNOUN, professeur émérite à Sorbonne Université (Faculté des Lettres) || JEAN-LOUIS JEANNELLE, professeur à Sorbonne Université (Faculté des Lettres) || ÉMELINE JOUVE, Maîtresse de conférences, INU Champollion/Université Toulouse-Jean Jaurès || ESA KIRKKOPELTO, professeur à l'Académie de Théâtre de Malmö, Lund University (Suède) || NATHALIE KREMER, professeure à la Sorbonne nouvelle || ALEXIS LEPRINCE, professeur de Lettres, doctorant de l'Université de Bourgogne-Franche-Comté || HERVÉ LOICHEMOL, metteur en scène, ancien directeur de la Comédie de Genève || BÉNÉDICTE LOUVAT, professeure à Sorbonne Université (Faculté des Lettres) || LISE MICHEL, professeure associée à l'Université de Lausanne || JEAN-LUC NANCY, professeur émérite de l'Université de Strasbourg || MARIA J. ORTEGA MÁÑES, chercheuse et traductrice || STANISLAS ROQUETTE, comédien, metteur en scène || MARTIN RUEFF, professeur à l'Université de Genève || IVAN SEGRÉ, philosophe || PATRICK SUTER, professeur à l'Université de Berne || JÉRÔME THÉLOT, professeur à l'Université Jean-Moulin Lyon III.