

## FAIRE THÉÂTRE DE TOUT

Espace, temps et place du spectateur

## DU MÊME AUTEUR

### *Aux Presses universitaires de Grenoble*

*La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, 1992, 1999

*Culture et communication*, 2006

*Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*, 1999

*La Démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*, 2006

*Pour des humanités contemporaines.*

*Sciences, technique, culture : quelles médiations ?* 2013

*La Médiation culturelle.*

*Expérience esthétique et construction du vivre-ensemble*, 2017

### *Chez d'autres éditeurs*

*La Dramatisation : une pratique d'expression et de communication par le corps*, Cahiers théâtre Louvain, « Arts du spectacle », 1981

*Esthétique de l'animation culturelle*, université de Grenoble, 1981

*Acteur-Spectateur. Une relation dans le blanc des mots*, Nizet, 1996

*Esthétique de la communication*, PUF, « Que sais-je? », 1997

*Le Théâtre des amateurs, expérience de l'art. Accompagnement et autonomie.* Textes réunis et présentés par Marie-Christine Bordeaux, Jean Caune et Marie-Madeleine Mervant-Roux, L'Entretemps, 2011

*Le Théâtre de Jean-Claude Grumberg.*

*Mise en pièces de la question juive*, Le Bord de l'eau, 2016

*Formes artistiques et pratiques culturelles.*

*Enjeux théoriques et politiques*, L'Harmattan, 2018

JEAN CAUNE

# Faire théâtre de tout

Espace, temps  
et place du spectateur

*éditions*  
**THEATRALES**

Créées en 1981, les éditions Théâtrales sont, depuis le 2 octobre 2015, une société coopérative d'intérêt collectif rassemblant fondateurs, salariés, auteurs et partenaires culturels dans un même mouvement de défense et de diffusion des écritures théâtrales contemporaines. La maison souhaite ainsi partager et incarner les valeurs du mouvement coopératif français et de l'économie sociale et solidaire.

La collection « Sur le théâtre » interroge les formes et les esthétiques du spectacle vivant et de la littérature dramatique. Elle s'attache à proposer des repères et des réflexions sur le théâtre et ses écritures. Un temps de recul nécessaire pour tous les amateurs de théâtre, chercheurs ou simples passionnés. Une vision sur l'avenir de ces formes artistiques. Collection dirigée par Pierre Banos.

ISBN : 978-2-84260-840-8 • ISSN : 1952-0093

© 2021, éditions THÉÂTRALES

47, avenue Pasteur, 93100 Montreuil

Selon les articles L. 122-4, L. 122-5-2 et 3 du Code de la propriété intellectuelle, une autorisation doit être demandée à l'auteur ou à l'éditeur pour toute représentation ou reproduction à usage public de tout ou partie de cet ouvrage. L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du CFC (Centre français d'exploitation du droit de copie).

En couverture : Anna Mazzia dans *Cour d'honneur*, de Jérôme Bel, Cour d'honneur du palais des Papes, Festival d'Avignon, 2013.

Photo © Émile Zeizig - Mascarille.

## REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier mon amie et collègue Marie Sibeud pour sa lecture attentive, informée et empathique. Par ses remarques et ses critiques, elle m'a permis d'alléger le texte, d'éclaircir quelques points et d'éviter les redites.

Je souhaite également remercier les responsables des revues à l'origine de certains textes, en particulier Jean-Marc Antoine, de la revue *Mouvement*, et Jacques Téphany, qui a dirigé le cahier « Jean Vilar » de la revue *L'Herne*. En me donnant l'occasion d'être publié, ils m'ont permis d'approfondir ma réflexion sur la représentation théâtrale.

Mes remerciements s'adressent aussi à l'Anrat - Association nationale de recherche et d'action théâtrale pour son soutien, association dont je partage les valeurs en matière d'éducation populaire, de coopération entre artistes et pédagogues. Je me retrouve pleinement dans le concept de généreuse transmission qu'est l'École du spectateur.

Enfin, j'exprime un sentiment de gratitude aux animateurs et aux responsables des centres de séjour des jeunes au Festival d'Avignon (centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active (Ceméa), ville d'Avignon et Festival d'Avignon), avec qui j'ai pu confronter mes expériences de débat ouvert et interactif sur la représentation théâtrale et mettre en œuvre des méthodes actives sur le jeu dramatique. Ce livre, qui leur est dédié, s'inscrit dans une volonté de transmission d'un art éphémère qui conjugue dimension sensible et thématiques culturelle et politique.

### **NOTE DE L'ÉDITEUR**

Les références entre parenthèses qui suivent les citations renvoient aux ouvrages figurant en bibliographie, p. 203-210.

## EN OUVERTURE

La représentation théâtrale est le plus souvent examinée comme un fait sociologique et esthétique, ce qu'elle est sans aucun doute. Pourtant, dans cette optique, les discours, qu'ils soient académiques ou médiatiques, risquent de négliger ce qui donne à l'événement théâtral sa dimension culturelle. La représentation théâtrale est un « fait social total », au sens donné par Marcel Mauss : un fait inscrit dans une culture qui doit être décrit et compris, sur un plan tant individuel que collectif ; un fait donné à voir et à entendre dans un temps et un espace singuliers. Un fait qui mobilise engagement et distance, attention et disponibilité, de la part de la personne qui en est la destinataire.

J'ai souhaité aborder la représentation théâtrale à partir d'une approche contemporaine de la culture : celle de sa capacité à construire du commun, du *nous*. Cette perspective conduit à envisager la représentation non seulement comme un objet artistique qu'il s'agirait d'analyser dans ses éléments constitutifs et leur structuration, mais aussi comme une relation sensible et intelligible entre la scène et la salle. La scène, comme lieu où le personnage agit, où le corps se manifeste en action et où la parole s'énonce ; la salle, comme lieu où des spectateurs sont réunis pour participer à un événement dont la finalité est précisément de nouer une relation scène/salle. Cette rencontre, lorsqu'elle se réalise, crée un espace particulier, l'espace théâtral, qu'il faut considérer comme un lieu de pratiques culturelles spécifiques.

L'ambition de ce livre est de proposer une mémoire vive pour un art qui se caractérise par sa dimension éphémère. Cette mémoire est à construire ; elle est constitutive d'une sensibilité contemporaine. C'est pourquoi j'ai voulu m'appuyer sur des philosophes de la modernité comme Hannah Arendt, Walter Benjamin, Hans-Georg Gadamer, Henri Gouhier, Paul Ricœur... En cela, ce livre énonce son engagement : participer au devoir de transmission, mission qui conjugue politique et esthétique. Mon intention est de croiser une démarche qui met l'accent sur la dimension sensible de l'espace (ici) et du temps (maintenant) du spectacle et une approche attentive aux thématiques sociétales et culturelles qui émergent

entre le dernier tiers du xx<sup>e</sup> et le début du xxi<sup>e</sup> siècle. C'est à mon sens la présence, la pertinence et la visibilité de ces thématiques qui permettent d'évaluer la dimension politique du théâtre (texte et représentation), plus d'ailleurs que l'énonciation d'une ambition rhétorique : « émancipation du spectateur » ou « transformation du monde ».

Les transformations sociales, politiques et techniques qui affectent nos sociétés modifient et renouvellent les attentes vis-à-vis des fonctions culturelles et politiques du théâtre. C'est donc la place du spectateur, son comportement sensible, ses références partagées, sa jouissance, qui sont interrogés à la lumière des pratiques culturelles d'aujourd'hui. Celles-ci inscrivent la personne dans une appartenance à une culture caractérisée par la diversité et l'hybridation des formes et par l'accent porté sur l'acte de dire : l'énonciation. Parler de l'art du théâtre, c'est d'abord évoquer des cas concrets et significatifs, qu'ils se manifestent dans l'actualité du spectacle ou dans l'activité éditoriale et critique sur le théâtre.

La représentation théâtrale n'existe que par la présence d'individus réunis pour la circonstance : c'est ce qui lui donne une fonction de sociabilité. Dans ces temps de numérisation, de réseaux, d'événements médiatiques construits et diffusés par la télévision et communiqués par le Web, force est de reconnaître que la fonction sociale de la représentation s'est brouillée et la conscience de sa singularité s'est fragilisée. Mon propos veut rappeler pourquoi et comment la représentation théâtrale propose des souches variées d'identification et de projection. Sa spécificité est de nature anthropologique. « Le propre de la représentation est déterminé par le fait qu'elle se fonde sur la relation interpersonnelle, ici et maintenant, qui se réalise entre la scène et la salle à partir des actions et des paroles énoncées sur la scène » (Caune, 1996). Cette relation s'établit par une médiation qui doit autant au texte et à la communication spécifique introduite par le jeu de l'acteur – sa présence et son action – qu'aux attentes sociales que la représentation suscite. « Qui écoute une histoire forme société avec qui la raconte », écrit Walter Benjamin (Benjamin 2000b, p. 117). On peut supposer que la relation sociale engendrée par la scène et orientée vers la salle est une forme première de communication, une forme, pour ainsi dire, artisanale. Elle vise à fournir des occasions sécularisées de rassemblement et de participation, énonçant des récits et

des mythes, montrant des comportements susceptibles d'être des foyers de reconnaissance et d'identification pour le spectateur<sup>1</sup>.

De plus, la représentation participe à la production d'une mémoire collective. C'est ce que j'évoquerai en abordant la question de la représentation des classiques. Si aujourd'hui, pour de multiples raisons, de nature culturelle et sociale, la transmission des classiques a perdu une partie de ses enjeux, notamment pour ce qui concerne la construction ou le maintien d'une identité culturelle, notion problématique s'il en est, la question de la distance culturelle et de la fragmentation sociale garde toute son importance. La représentation conserve une nécessité première par l'occasion qu'elle offre : la compréhension et l'interprétation des paroles et des actions humaines.

La transmission du texte par le biais de la scène est essentielle dans la construction d'un destin partagé et d'une conscience commune. En particulier parce que la représentation assure le passage de l'écrit à l'oral. « L'interprétation rapproche, égalise, rend contemporain et semblable, ce qui est véritablement rendre *propre* ce qui d'abord était étranger »<sup>2</sup> (Ricœur, 1986, p. 153).

J'ai voulu, pour parler de la représentation, reprendre et transposer le point de vue de Wolfgang Iser qui, dans *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, circonscrit ainsi la place du lecteur : « Le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui le reçoit et ce n'est qu'au cours de la lecture que l'œuvre acquiert son caractère particulier de processus. [...] L'œuvre est ainsi la constitution du texte dans la conscience du lecteur » (Iser, 1985).

Charles Baudelaire, à propos du poème, et Marcel Duchamp, pour ce qui concerne le tableau, avaient accordé au récepteur un statut actif dans la production du sens. Pour ce dernier, toute œuvre d'art relève de deux polarités : « Il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et de celui qui la regarde » (Duchamp, 2014, p. 122). « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux », écrivait ce dernier, alors que pour Baudelaire, « c'est le lecteur qui fait le poème ».

---

1 Dans les années 1960, Bernard Dort a développé une approche essentielle, en mettant en résonance point de vue esthétique et point de vue sociologique (Dort, 1967).

2 C'est Ricœur qui souligne.

Au théâtre, le spectateur est actif dans son écoute et sa vision. Avant de comprendre le sens de ce qui advient dans la performance théâtrale, il doit y être sensible, c'est-à-dire être affecté par les paroles et les actions du personnage exprimées par l'acteur sur le plateau. Deux catégories de pensée, celles de l'espace et du temps, permettent de rendre compte de l'art et de la pratique artistique en général. Au théâtre, il s'agit de comprendre comment le temps vécu, dans l'espace scène/salle, donne à la mémoire, celle des textes et de leur traitement sur la scène, une importance essentielle. La spécificité de la représentation théâtrale est de montrer des éléments significatifs de l'expérience humaine. La dimension fondamentale de la représentation lui est donnée par la présence physique de l'acteur ; elle est un *dit*, une parole, en même temps qu'elle est un *dire*, une action.

Le problème théorique premier qui se pose concernant la communication entre la scène et la salle est celui de la part, respective, complémentaire et indissociable, prise par les mots, les gestes, les attitudes, les comportements. L'alchimie complexe qui s'établit dans le jeu de l'acteur – ce qu'il dit et ce qu'il montre – est le support du sens. Mon objectif est d'indiquer comment la représentation théâtrale peut être un objet de connaissance. Et c'est la réflexion herméneutique de Paul Ricœur sur la « conduite orientée de façon sensée » (l'action comme objet de compréhension) qui me servira de guide (Ricœur, 1986).

La représentation théâtrale, dans la seconde partie du xx<sup>e</sup> siècle, ne s'est plus contentée de trouver ses sources d'inspiration dans les œuvres écrites, qu'elles le soient pour être mises en jeu et en espace ou qu'elles proviennent d'autres modes d'écriture : romanesques, poétiques, biographiques ou sociologiques... Le théâtre s'est aussi emparé de tout ce qui ne semblait pas digne d'en être, au-delà de ce qui fait littérature ou fiction. Et c'est en cela qu'il est devenu contemporain. Il a, d'une part, intégré sur la scène des « langages » qui n'étaient pas verbaux – ceux du geste, du corps, du son, de l'image... – et leur a donné un statut équivalent à celui du langage verbal. D'autre part, il a traité des questions ordinaires, triviales, marginales, au même titre que les grands sujets. Il s'est donné comme perspective, selon l'expression d'Antoine Vitez, de « faire théâtre de tout », et l'on pourrait ajouter : *sur* tout.

J'examinerai les questions de transmission du théâtre ; de la relation du théâtre populaire au politique ; du rapport au corps... Les thèmes

que j'aborderai font appel à la relation du présent au passé ; au jeu de l'acteur ; au couple écriture dramatique-écriture scénique... Et c'est en fonction des deux plans inhérents à la réception de la représentation théâtrale que je développerai mon propos.

Le premier plan est celui de l'activité subjective du spectateur : sa jouissance esthétique, sa mémoire, sa (re)connaissance de soi, sa projection et/ou son identification partielles dans les figures des personnages qui lui sont présentés... Le second plan concerne la dimension collective du phénomène de la représentation.

La relation subjective qui se crée entre le spectateur et ce qui lui est montré, dans le temps de la représentation, se concrétise dans une entité sociologique : celle du public. Dès lors se pose, à la fois, la question de la transmission de l'art de la scène dans le temps (la mémoire du théâtre) et dans l'espace public (la diffusion de la représentation). Ces points seront traités ici à partir d'un certain nombre de textes dramatiques, d'auteurs et de metteurs en scène qui ont marqué l'histoire du théâtre du xx<sup>e</sup> et du début du xxi<sup>e</sup> siècle. Je veux préciser, d'ores et déjà, que ma réflexion vaut quel que soit le texte, objet de l'oralisation – qu'il ait été écrit préalablement ou non à son énonciation sur la scène ; elle concerne également des spectacles qui ne comportent aucune parole énoncée par les acteurs, comme c'était le cas avec le spectacle de référence de Robert Wilson, *Le Regard du sourd*, ou, plus tard, avec *Le Bal*, mis en scène par Jean-Claude Penchenat.

Que reste-t-il des utopies transformatrices du théâtre, de sa fonction d'émancipation, de sa fonction de prise de conscience collective, de son ambition de changer le monde ? Est-il possible, aujourd'hui, de charger la représentation théâtrale d'une fonction politique, et à quelles conditions, rapportées à ces trois objectifs ? La notion de théâtre populaire qui a structuré les réalités, et les rêves du théâtre, au xx<sup>e</sup> et au début du xxi<sup>e</sup> siècle, a-t-elle encore un sens ? Et lequel ? Ce sont ces questions qui sont à (ré)examiner en fonction de l'état actuel de la société française et du monde.

Je conduirai mon propos en m'appuyant sur des manifestations singulières de la représentation. En effet, comment parler de l'expérience théâtrale, d'une part, celle des artisans et des artistes qui la construisent, et, d'autre part, celle des spectateurs, si ce n'est à partir des processus de

production et de réception particuliers de la représentation ? J'évoquerai donc des spectacles qui m'ont marqué en conjuguant une restitution de mon plaisir de spectateur et un jugement esthétique développé à partir de notions convoquées dans mon propos : construction du personnage, écriture scénique, fable dramatique... Les metteurs en scène de référence, ceux d'hier et d'aujourd'hui auxquels j'ai fait appel pour me donner un cadre de réflexion, ont contribué à forger une mémoire du théâtre dans la seconde partie du xx<sup>e</sup> siècle. Il en va ainsi de Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Roger Planchon, Peter Stein, Giorgio Strehler, Jean Vilar, Antoine Vitez...

Les spectacles que j'ai choisi d'évoquer ne constituent, en aucun cas, un tableau représentatif de la création scénique du début du xxi<sup>e</sup> siècle. Mes choix procèdent de l'occasion et de l'intention.

L'occasion, qu'elle relève du hasard, de la curiosité, de la recherche du plaisir ou encore de l'intérêt professionnel, m'a été donnée par mon expérience de spectateur. La raison de mes choix ne réside pas dans l'innovation dans l'art de la scène ou dans l'examen des matériaux qui peuvent « faire théâtre ». J'ai voulu aborder la représentation dans son rapport à la pratique artistique : au traitement de l'espace et du temps par l'expression scénique ; à la mémoire culturelle ; à l'influence de la tradition... Dans cette perspective, j'ai repris, amendé, développé certains textes écrits à chaud et publiés, dans un premier temps, sur mon blog [jeancaune.fr](http://jeancaune.fr) ou à l'occasion de conférences. J'ai également repris des éléments de textes théoriques écrits dans des perspectives précises sur les processus d'expression et communication par le geste et le corps.

Le travail des metteurs en scène que j'ai choisis, tout comme les textes qu'ils ont mis en scène, est divers et témoigne de la richesse de la scène théâtrale française. J'ai souhaité plus particulièrement évoquer de manière plus approfondie un petit nombre de spectacles. Il s'agit d'une reprise, en 1999, des *Caprices de Marianne*, par Lambert Wilson, au Théâtre des Bouffes du Nord ; de *Cour d'honneur*, créé au Festival d'Avignon par Jérôme Bel, en 2013 ; des trois productions de pièces de Tchekhov données au Théâtre-Studio d'Alfortville par Christian Benedetti<sup>3</sup> ; de *La Mouette*, dans une mise en scène d'Arthur Nauzyciel

3 En 2011, il signe la mise en scène de *La Mouette*, de Tchekhov, au Théâtre-Studio d'Alfortville. En 2012, il crée *Oncle Vania* au Théâtre-Studio. Il met en scène *Les Trois Sœurs*, toujours au Théâtre-Studio d'Alfortville. En 2015, dans la continuité du projet

reprise au Festival d'Avignon en 2012 ; de la version intégrale du roman *La Princesse de Clèves*, produite en 2015 par Magali Montoya, créée à la MC2 de Grenoble.

J'ai souhaité donner une place particulière à deux auteurs contemporains, Wajdi Mouawad et David Lescot, qui sont également les metteurs en scène de leurs propres textes, ce qui tend à produire une symbiose profonde entre l'écriture dramatique et l'écriture scénique. L'analogie entre ces deux hommes de théâtre, dans la production de la représentation, ne suffirait pas pour comprendre leur importance dans le théâtre d'aujourd'hui. Leur caractéristique commune est de parler du monde avec un langage qui leur est propre et qui éclaire les ombres et les fractures de nos sociétés éclatées. De ce point de vue, leur écriture donne un sens nouveau à la dimension politique du théâtre. Je m'attacherai à Wajdi Mouawad à partir de trois pièces, *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, qui font partie de sa tétralogie, *Le Sang des promesses*, créées entre 1999 et 2009. Je tenterai d'approcher l'écriture de David Lescot par le biais de la représentation de sa pièce *Les Ondes magnétiques*, créée en 2018 à la Comédie-Française.

Philosophes, esthéticiens, sociologues ont accompagné par leurs réflexions la création théâtrale. Ce livre est aussi une occasion de rappeler les contributions de Georges Banu, Roland Barthes, Bernard Dort, Jean Duvignaud à la pensée du théâtre. Leurs apports critiques dans des revues comme *Théâtre populaire*, *Travail théâtral* ou encore *Théâtre/Public* ont éclairé et animé la vie culturelle et théâtrale du dernier tiers du xx<sup>e</sup> siècle.

J'ai voulu confronter des points de vue – essentiellement inspirés par une conception esthétique fondée sur le récit, sa mise en drame, ses effets de jouissance et de conscience – à des manifestations concrètes, celles de représentations qui m'ont paru significatives de ce début de xxi<sup>e</sup> siècle. Le point commun des représentations théâtrales, objets de ma réflexion, est qu'elles abordent les thèmes essentiels du théâtre, ceux de la vie intime et sociale, de l'amour et de la mort ; du destin individuel et de l'engagement collectif. J'ai souhaité examiner les représentations et les thèmes qui croisent le souvenir du passé, l'éphémère du présent, l'attente du futur à partir des dimensions de l'espace et du temps de la

---

Tchekhov, Benedetti met en scène *La Cerisaie* au Théâtre de la Renaissance d'Oullins, dans le cadre des Nuits de Fourvière.

scène, tels qu'ils se manifestent dans la vie théâtrale du dernier tiers du xx<sup>e</sup> et du début du xxi<sup>e</sup> siècle.

Mon propos sur les spectacles que j'évoque vise à la fois une distance réflexive et une expression subjective. La première pour tenter d'objectiver la seconde, et celle-ci pour illustrer celle-là.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>EN OUVERTURE</b> .....	9
<b>CHAPITRE 1 - TRANSMETTRE ?</b> .....	17
I - LA TRANSMISSION DU TEXTE .....	19
I.1 <i>La médiation de l'acteur</i> .....	19
I.2 <i>Références artistiques</i> .....	20
II - LA RESPONSABILITÉ ARTISTIQUE DE LA MISE EN SCÈNE .....	22
II.1 <i>Vérité originelle du texte ?</i> .....	23
II.2 <i>Le fait scénique</i> .....	24
II.3 <i>L'écriture scénique</i> .....	25
III - UN THÉÂTRE POST-DRAMATIQUE ? .....	30
III.1 <i>Notion historique/notion esthétique ?</i> .....	31
III.2 <i>Le post-dramatique : un changement de paradigme ?</i> .....	32
<b>CHAPITRE 2 - QUE PEUVENT NOUS DIRE LES CLASSIQUES ?</b> .....	35
I - ACTUALITÉ DES CLASSIQUES .....	36
I.1 <i>Mémoire chaude, mémoire froide</i> .....	37
I.2 <i>Le théâtre classique comme expérience du temps</i> .....	38
II - SHAKESPEARE, NOTRE CONTEMPORAIN ? .....	40
II.1 <i>L'expérience du temps de l'Histoire</i> .....	41
II.2 <i>De quelques représentations du Roi Lear</i> .....	43
<b>CHAPITRE 3 - COMMENT JOUER LES CLASSIQUES ?</b> .....	49
I - TRADITION ET MISE EN SCÈNE .....	50
I.1 <i>Les représentations de Tartuffe</i> .....	50
I.2 <i>L'horizon d'attente comme cadre d'intelligibilité</i> .....	52
II - LES MISES EN SCÈNE DE ROGER PLANCHON .....	53
III - SENTIMENT DE L'AMOUR ET EXERCICE DU POUVOIR .....	57
III.1 <i>D'une Marianne, l'autre...</i> .....	57
III.2 <i>D'une Bérénice, l'autre...</i> .....	59
<b>CHAPITRE 4 - TCHEKHOV EST-IL MODERNE ?</b> .....	65
I - MODERNE/CONTEMPORAIN .....	66
I.1 <i>Tchekhov : le père du théâtre moderne</i> .....	66
I.2 <i>La Mouette : une œuvre ouverte</i> .....	67
II - D'UNE MOUETTE, L'AUTRE... ..	69
II.1 <i>Ostermeier : un manifeste de la modernité</i> .....	70

II.2 <i>Benedetti : une exacerbation des passions</i> .....	71
II.3 <i>Nauzyciel : une mouette mazoutée</i> .....	75
<b>CHAPITRE 5 - LES ENJEUX DU THÉÂTRE POPULAIRE</b>	
<b>SONT-ILS ENCORE ACTUELS ?</b> .....	79
I - DE QUELQUES DÉFINITIONS DU THÉÂTRE POPULAIRE .....	80
I.1 <i>Les discours sur le théâtre populaire</i> .....	81
I.2 <i>Le public : une construction de l'institution</i> .....	83
I.3 <i>Le public : une affaire de goût partagé</i> .....	85
II - UN PROJET ESTHÉTIQUE ET SOCIAL.....	86
II.1 <i>La dimension mythique du théâtre populaire</i> .....	86
II.2 <i>Le comportement sensible</i> .....	87
II.3 <i>Les conditions sociopolitiques</i> .....	88
III - LA QUESTION DU DIVERTISSEMENT .....	89
III.1 <i>Le théâtre populaire : un théâtre qui parle au sens commun</i> .....	90
III.2 <i>Déconstruction du populaire</i> .....	91
III.3 <i>Conception descriptive fondée sur les pratiques sociales</i> .....	92
<b>CHAPITRE 6 - L'ESPACE THÉÂTRAL :</b>	
<b>QUELLE DIMENSION POLITIQUE ?</b> .....	95
I - L'ESPACE : ARTEFACT MATÉRIEL ET IDÉOLOGIQUE .....	95
I.1 <i>Penser l'espace public</i> .....	96
I.2 <i>Lieu/Espace</i> .....	96
II - L'ESPACE PUBLIC THÉÂTRAL .....	97
II.1 <i>La relation scène/salle : une question esthétique</i> .....	97
II.2 <i>Un espace de médiation</i> .....	98
III - POLITISER LA REPRÉSENTATION ? .....	99
III.1 <i>Produire une nouvelle conscience du spectateur</i> .....	100
III.2 <i>Émanciper le spectateur ?</i> .....	102
III.3 <i>Pour ou contre le théâtre politique ?</i> .....	105
IV - LE THÉÂTRE : UN DISPOSITIF POUR TRANSFORMER LE MONDE ? .....	108
IV.1 <i>Un théâtre militant</i> .....	108
IV.2 <i>Un théâtre pour le temps présent ?</i> .....	109
IV.3 <i>Socio-esthétique du théâtre politique</i> .....	110
V - L'ART DE LA PERFORMANCE .....	113
V.1 <i>Une dramaturgie moderne</i> .....	114
V.2 <i>Une affaire de dispositif</i> .....	115

<b>CHAPITRE 7 - LE TEMPS DU THÉÂTRE .....</b>	<b>119</b>
I - LE TEMPS DU TEXTE .....	120
I.1 <i>Le temps de la scène</i> .....	120
I.2 <i>La Cerisaie ou le « cimetière du temps »</i> .....	122
II - LE TEMPS DES PERSONNAGES .....	124
III - LE TEMPS PRÉSENT .....	127
IV - TEMPS ET ESTHÉTIQUES .....	129
IV.1 <i>La représentation du temps : un point de vue esthétique</i> .....	129
IV.2 <i>Le temps de la salle</i> .....	130
IV.3 <i>L'Amélioration ou la manifestation du temps polychrone</i> .....	132
<b>CHAPITRE 8 - RÉCIT THÉÂTRAL ET TEMPS DE L'HISTOIRE .....</b>	<b>135</b>
I - DÉCOUPAGE DU RÉCIT ET MOBILITÉ DU SPECTATEUR.....	135
I.1 <i>Représentation de l'Histoire</i> .....	136
I.2 <i>Récit et mémoire</i> .....	138
II - LE THÉÂTRE DE WAJDI MOUAWAD : UN PASSÉ ÉCLATÉ ET ÉGARÉ .....	138
II.1 <i>L'histoire dans l'Histoire</i> .....	139
II.2 <i>« L'origine est le but »</i> .....	142
II.3 <i>Un renouvellement du mythe</i> .....	144
<b>CHAPITRE 9 - LE DRAME : ENCORE ET TOUJOURS ?.....</b>	<b>147</b>
I - RÉCIT ACTIF ET GESTUALITÉ.....	147
I.1 <i>Le statut du geste dans le Mime</i> .....	147
I.2 <i>Limites de l'expression gestuelle</i> .....	148
II - LES ÉLÉMENTS DE L'ACTION HUMAINE .....	149
II.1 <i>Le temps de l'action</i> .....	149
II.2 <i>L'espace du « dire »</i> .....	150
II.3 <i>Le concept de drame</i> .....	151
II.4 <i>La dramatisation comme énonciation</i> .....	152
III - LA COMPRÉHENSION DE L'ACTION DRAMATIQUE .....	154
III.1 <i>Le paradigme du drame</i> .....	154
III.2 <i>Le paradigme du texte</i> .....	155
<b>CHAPITRE 10 - LE JEU DU CORPS .....</b>	<b>157</b>
I - LA PULSION DU JEU .....	159
I.1 <i>Le jeu du corps en action</i> .....	160
I.2 <i>Le jeu du Fort-Da</i> .....	160

II - LE JEU : UNE CONSTRUCTION DE SOI .....	161
II.1 « L'homme esthétique » : la conjonction des deux instincts .....	161
II.2 L'expérience esthétique du corps .....	162
III - LE JEU DU CORPS COMME SPECTACLE .....	163
III.1 La vision comme connaissance .....	163
III.2 L'énonciation de l'acteur .....	165
IV - LE PARADOXE DU SPECTATEUR .....	166
IV.1 Convoquer l'imaginaire .....	167
IV.2 Le corps sur la scène.....	169
<b>CHAPITRE 11 - ÉLOGE DU SPECTATEUR,</b>	
<b>À PROPOS DE COUR D'HONNEUR.....</b>	<b>171</b>
I - MÉMOIRES DE SPECTATEURS .....	171
I.1 L'esprit du lieu : l'héritage de Vilar .....	172
I.2 Revivre l'émotion originelle .....	173
I.3 Vivre une expérience de spectateur .....	174
II - DU SPECTATEUR AU PUBLIC .....	176
II.1 Les thématiques des énonciations .....	177
II.2 La thématique de la mort et le don des larmes.....	178
<b>CHAPITRE 12 - POÉTIQUES DE LA SCÈNE.....</b>	<b>181</b>
I - ÉLOGE DE VITEZ .....	181
I.1 Un Théâtre-récit.....	182
I.2 L'irréductibilité du théâtre .....	184
II - MAGALI MONTOYA : DU ROMAN AU THÉÂTRE .....	185
II.1 La modernité du pari de Magali Montoya .....	185
II.2 Le dispositif et la performance .....	187
III - LE THÉÂTRE DE DAVID LESCOT : DE L'INFRA AU MÉTAPOLITIQUE.....	189
III.1 En deçà du politique .....	190
III.2 Un théâtre métapolitique ? .....	192
III.3 Un spectacle emblématique du changement des années 1980 ...	194
III.4 Une poétique : fusion de l'esthétique et du politique .....	196
<b>LE MÉTISSAGE : VOIE D'ENTRÉE DANS L'HISTOIRE ET LE POLITIQUE</b>	<b>201</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>203</b>
<b>INDEX .....</b>	<b>211</b>