

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Pierre Longuenesse

C'est un fait : l'hétérogénéité des formes domine le paysage des écritures théâtrales comme des scènes contemporaines, dans ce premier quart du XXI^e siècle. Dans ces deux champs la porosité entre les disciplines et/ou les types de discours est désormais connue, entre théâtre, musique, danse, arts de l'image, arts du cirque, entre poème, récit, drame, document, essai, entre première et troisième personne, entre ce que Käte Hamburger appelle « énoncé de réalité » et « énoncé fictionnel¹ » – au point qu'à propos de ce dernier domaine, la relation réel/fiction, Joseph Danan suggère le terme d'écriture performative pour désigner cette forme de mixité².

Dans le domaine des sciences « dures », et de la biologie en particulier, l'hybridité se définit par le « croisement de deux espèces ou deux genres différents, pour provoquer la naissance de spécimens réunissant, à un degré plus ou moins marqué, des caractères spécifiques des deux parents » (Universalis). Déplacé dans le champ des humanités littéraires et artistiques, il désigne des formes marquées par le croisement des genres, des discours, des disciplines, des cultures, croisement tel qu'il génère des œuvres qui dépassent la simple coexistence de caractères issus de sources hétérogènes.

Quels enjeux soulèvent ce déplacement d'un concept emprunté aux sciences du vivant ? Comment les sciences humaines, et en particulier les études théâtrales, permettent-elles de penser l'hybridité « autrement » ?

*

Nombreux sont les travaux sur l'hybridité en littérature et en théorie esthétique, le plus souvent adossés à des questions tantôt de transculturalité, tantôt de porosité des frontières de genres. Dans le domaine des arts de la scène,

¹ Voir Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, préface de Gérard Genette, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 207.

² Voir Joseph Danan, *Entre théâtre et performance, la question du texte*, Arles, Éditions Actes Sud, 2013 (en particulier p. 69 et suivantes).

depuis plusieurs décennies l'hétérogénéité des formes est interrogée, entre écritures textuelles et écritures de plateau (rhapsodie, montage, matériaux, croisement des disciplines,...). Sous l'angle des écritures, il n'est que de voir, *opus* après *opus*, la récurrence de l'emploi du terme ou de termes approchants dans les ouvrages de Jean-Pierre Sarrazac, ou ceux, plus collectifs, du groupe qu'il a coanimé avec Jean-Pierre Ryngaert, ou de leurs successeurs. Dans ce cadre ont été analysées les multiples variations sur la forme rhapsodique, l'élucidation des rouages de ces variations visant à comprendre de nouvelles complexités dans la relation entre le moi et lui-même, entre le moi et le monde, entre l'objectif et le subjectif. Pas de hasard, en ce sens, si l'un des chapitres de l'ouvrage fondateur de Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, s'intitule « L'œuvre hybride », dans lequel il suggère :

À l'organicisme qui continue malgré tout de faire loi, [...] la modernité répond par le paradoxe de l'hybridation [...]. Au vrai, il ne s'agit pas, au nom d'on ne sait quel modèle mécaniciste, de déshumaniser le drame, mais de produire des œuvres *contre nature* et de préférer à l'imitation rigide de la belle nature la libre variété des monstres³.

Ou encore :

N'en va-t-il pas de ces anciennes catégories théâtrales comme des modes poétiques traditionnels – le lyrique, l'épique, le dramatique – dont j'ai démontré que nombre d'auteurs contemporains aimaient à les combiner en une sorte de formation hybride⁴ ?

Ce constat d'une forme de bannissement, au tournant de la modernité dans le dernier tiers du XIX^e siècle, du « bel animal » aristotélo-hégélien au profit d'un « principe de désordre⁵ » ou d'un « débordement⁶ » est le corollaire de la quête d'une forme plus libre, ouverte⁷, où le drame croise le

³ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Lausanne, Éditions L'Aire théâtrale, 1981, p. 44 (rééd. Belval, Éditions Circé, 2017).

⁴ *Ibid.*, p. 148 (ch. 5, « Détours de la fiction »).

⁵ Dans son ouvrage *Jeux de rêves et autres détours*, Jean-Pierre Sarrazac oppose au « bel animal » aristotélicien réglé par des principes d'ordre, d'étendue et de complétude, un « principe de désordre » où « le système des faits est défait » (*Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Éditions Circé, 2004, p. 64-65).

⁶ Voir J.-P. Sarrazac, « Au carrefour, l'étranger », in *Études théâtrales* 15-16, 1999, « Mise en crise de la forme dramatique », p. 58.

⁷ J.-P. Sarrazac, « Une forme ouverte », introduction à *Poétique du drame moderne*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2012.

roman, le poème, l'essai⁸. Cette hétérogénéité n'épargne pas la langue elle-même, puisque

au règne de l'autarcie linguistique et du style soutenu succède celui de l'hybridation des langues⁹.

Pour J.-P. Sarrazac, cette notion d'hybridité est donc déterminante pour caractériser l'œuvre moderne, sous de multiples angles, générique autant que formel ou linguistique, et il n'est pas anodin qu'il se réfère au récit posthume de Kafka sur son animal « moitié chaton, moitié agneau » pour en faire l'emblème¹⁰.

Prolongeant et interrogeant ce chemin d'analyse, d'autres chercheurs ont poussé plus loin cette réflexion sur l'hétérogénéité des formes, à travers le concept nouveau de dispositif¹¹. Pour Arnaud Rykner, non seulement ce concept permet de penser la « [mise en relation d'] éléments hétérogènes¹² » ou la coexistence de matériaux divers – texte, image, musique, danse, par exemple¹³ – mais il vise aussi à inclure l'expérience, dans la réception de l'œuvre, d'un retour du réel, voire d'une perte de maîtrise du sens :

Le dispositif c'est la possibilité d'une résistance à la structure, parfois le détournement, la déconstruction, le renversement de la structure¹⁴.

⁸ Dans son introduction au *Lexique du drame moderne et contemporain* (Belval, Éditions Circé, 2010), J.-P. Sarrazac explique le principe du sujet clivé, de la tension entre jeu épique, dramatique et lyrique, et la poussée des écritures dramatiques vers la forme la plus libre, qui regarde du côté du roman, du poème ou de l'essai (p. 14).

⁹ Voir également : « il s'agit moins de consacrer le monologue comme forme hégémonique du texte moderne que d'instituer l'hétérogénéité dans les formes du langage » : J.-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame, op. cit.*, p. 136.

¹⁰ Voir le tome 3 de l'intégrale des récits de Franz Kafka édité sous le titre *Récits posthumes et fragments*, traduit de l'allemand par Catherine Billmann, Arles, Éditions Actes Sud, coll. « Babel », 2008, ainsi que le commentaire qu'en fait Léa Veinstein, en particulier sur la lecture de Kafka par G. Anders, dans « Gunther Anders : l'ambiguïté radicale de F. Kafka », in *Les Philosophes lisent Kafka*, Paris, Éditions de la MSH, coll. « Bibliothèque allemande », 2019, p. 181-205.

¹¹ Voir Arnaud Rykner, « Notes sur le dispositif », in *Corps obscènes, pantomime, tableau vivant et autres images pas sages*, suivis de *Notes sur le dispositif*, Paris, Éditions Orizons, 2014, p. 207-228.

¹² Arnaud Rykner, « L'inconnu de la chambre noire. Claude Régy et les dispositifs », in Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Les Voies de la création théâtrale » n° 23, p. 52.

¹³ Voir l'article « Dispositif » in *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2010.

¹⁴ Arnaud Rykner, « Notes sur le dispositif », *op. cit.*, p. 215.

L'âge du dispositif [ndlr : par opposition à « l'âge de la spécialisation », caractérisé par la recherche du propre de chaque art], [suppose la] nécessité de mettre en relation des mondes artificiellement enfermés sur eux-mêmes, et de les remettre en relation avec le Réel, que le structuralisme avait un peu facilement évacué dans sa tentative d'apurer la critique de tout subjectivisme¹⁵.

[...] les disciplines elles-mêmes sont toujours traversées par un Réel qui leur échappe¹⁶.

Arnaud Rykner, conscient de la concomitance non fortuite entre la crise du drame et ce qu'il appelle un nouveau « théâtre du dispositif », acte ce faisant le glissement d'une réflexion sur l'hybridité du texte à une autre, plus tournée vers la scène et l'événement théâtral lui-même, plus interdisciplinaire, prenant acte de la « nouvelle alliance¹⁷ » entre texte et scène, et s'interrogeant, précisément, sur la nature de cette alliance, sur le degré éventuel de tension entre l'un et l'autre, voire sur le trouble qu'elle génère du point de vue de l'œuvre désormais « ouverte » qui en résulte.

*

C'est ce trouble qu'explore J. Danan au fil d'un cycle de courts et incisifs ouvrages dont le dernier se pose justement la question de « l'absence » fantomatique du texte¹⁸ au profit d'une forme essentiellement non verbale et performative, rendant parfois même caduque toute idée de démarche dramaturgique.

Qu'en est-il de la dramaturgie dans le contexte d'un théâtre postdramatique ? Y a-t-il encore une dramaturgie possible, si nous sommes au-delà du *drama*¹⁹ ?

Qu'en est-il de la dramaturgie [...] quand le théâtre se fait danse, installation, performance²⁰ ? [...]

¹⁵ *Ibid.*, p. 210.

¹⁶ *Ibid.*, p. 213.

¹⁷ Bernard Dort, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance », in *Le Spectateur en dialogue*, Paris, Éditions P.O.L., 1995, p. 243-275.

¹⁸ Joseph Danan, *Absence et présence du texte théâtral*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2018.

¹⁹ Joseph Danan, in *Frictions* n° 10, automne hiver 2006, p. 46-51.

²⁰ Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2010, p. 5. Sur ce point, voir encore le « dialogue sur la forme dramatique » écrit à deux voix et deux mains par Jean-Pierre Sarrazac et Joseph Danan, dans *Les Nouveaux matériaux du théâtre*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Registres », 2018.

Les doutes générés par de telles questions me semblent néanmoins pouvoir être levés, et ce à double titre. D'une part, le débat sur l'identité des genres semble aujourd'hui clos. Il est entendu que les arts dialoguent entre eux, et que toutes leurs intersections et interactions sont autant de signes des multiples gestes de figuration des univers imaginaires qu'ils entendent évoquer. On peut même dire que s'il existe une tradition texto-centrée du théâtre français qui s'explique par des raisons historiques, cette tradition s'avère somme toute plus que relative, voire franchement minoritaire, si l'on élargit dans le temps et dans l'espace le champ de notre regard sur les pratiques théâtrales. Car on sait combien autant les formes scéniques dites populaires que les esthétiques extra-européennes revendiquent au contraire une pluridisciplinarité assumée. De plus, l'histoire des formes artistiques en Occident depuis le XIX^e siècle peut être lue comme celle d'une forte dialectique entre d'un côté le besoin qu'ont eu les disciplines – théâtre, musique, danse, arts plastiques – d'affirmer leur identité à travers l'autonomie d'un langage qui leur soit propre, et de l'autre le dialogue permanent qu'elles n'ont néanmoins cessé d'entretenir entre elles. Et si ce dialogue eut une telle importance, c'est peut-être paradoxalement parce qu'en cherchant à s'arracher les unes comme les autres à l'injonction du réalisme en art, chacune dut faire appel au langage de l'autre pour construire son propre langage. C'est en empruntant au modèle musical que la modernité picturale construisit son abstraction, c'est en croisant le jeu d'acteur à la danse et à la musique que les scènes théâtrales de Craig ou d'Appia trouvèrent leur plastique propre, etc. Et d'autre part, nous ne céderons pas ici à une vision binaire de la création théâtrale, qu'elle soit textuelle, scénique, ou dite « d'écriture de plateau » (en employant cette expression avec beaucoup de précautions et de guillemets), ni n'assimilerons l'idée de brèche ouverte dans la construction du sens de l'œuvre à, pour le dire rapidement et sans doute sommairement, une vision dionysiaque de l'art opposée à son pendant apollinien que préserverait inversement la logique sémiotique d'une œuvre fondée sur la toute-puissante règle de *mimésis* propre à toute fiction dramatique texto-centrée²¹. Le binôme nietzschéen est ici utile pour désigner la tentation de penser le théâtre à travers ce que seraient deux tendances esthétiques possibles, l'une tournée vers la représentation et la discursivité, l'autre vers une pensée plus extatique et immersive de l'art ; dans cette dernière, les arts non verbaux que sont la danse et la musique étant alors sollicités comme canal d'un indicible, tandis que le *logos* serait battu en brèche au profit de la valorisation d'une esthétique du choc sous tendue par les mythes du présentisme et de l'immédiateté.

²¹ Voir par exemple la formule de Daniel Bournon, « la chose revient à la place du signe pour y déloger celui-ci ou le bousculer », in *La Crise de la représentation*, Paris, Éditions La Découverte, 2006, p. 8.

En revanche, on l'aura compris, cette pensée de l'hétérogénéité et de l'hybridité dans les écritures est aussi, pour J.-P. Sarrazac comme pour d'autres, une manière de répondre à l'annonce de la mort du drame prophétisée par Hans-Thies Lehmann avec son ouvrage *Le Théâtre postdramatique*²² – lequel n'échappe peut-être pas à la vision binaire évoquée plus haut. Loin d'une vision téléologique de l'art, fondée sur le clivage entre « dramatique » et « post-dramatique », le second se mêlant d'abord au premier pour ensuite le supplanter, J.-P. Sarrazac et ses émules valorisent au contraire l'idée d'une mutation du drame se subvertissant de l'intérieur, où postmodernisme ne rime pas nécessairement avec perte d'une structure de l'œuvre, fût-elle battue en brèche voire décomposée/recomposée, pour reprendre les termes de Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon²³. Lehmann place côte à côte un nombre impressionnant d'artistes contemporains²⁴ et leur attribue tous les caractères de la forme « postdramatique » qu'il définit au long de ses pages : croisement des disciplines²⁵, retrait du sens, épaisseur concrète des formes, « *landscape play* », événementialité scénique et présentation plutôt que re-présentation, dimension cérémonielle, recul de l'axe intra-scénique au profit de l'axe theatron. Pourtant, si l'on observe ces formes hybrides de « dramaturgie plurielle²⁶ », il est aisé de repérer des tendances très variables de l'une à l'autre, tant esthétiquement qu'idéologiquement : si certaines donnent en effet la part belle à l'image au détriment du texte et de la fiction – et encore le font-elles avec des nuances importantes –, d'autres sont portées par des

²² H. T. Lehmann, *Le Théâtre post-dramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, Éditions de L'Arche, 2002.

²³ Voir J. Sermon et J.-P. Ryngaert, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006.

²⁴ Impossible de les citer tous, mais parmi les noms les plus connus, citons, des années 1970 à aujourd'hui, le Living, Bob Wilson, Peter Stein, K. M. Grüber ou Heiner Goebbels, les flamands Lauwers ou Fabre, le Wooster Groupe ou la Fura dels Baus, et plus en amont dans l'histoire du xx^e siècle, Craig, Artaud ou Kantor, et les écrivains Maeterlinck, Witkiewicz ou Gertrud Stein. Lehmann remonte également beaucoup plus en amont, identifiant des précurseurs dans toute l'histoire du théâtre occidental.

²⁵ En l'occurrence, il est fait mention de : théâtre, performance, arts plastiques, danse, musique, cinéma, vidéo, télévision, nouveaux médias. Nous nous référons pour cette synthèse à l'ouvrage de H.-T. Lehmann, et à sa relecture par Christophe Bident dans l'article « Et le théâtre devint postdramatique : histoire d'une illusion », in *Théâtre/Public* n° 194, septembre 2009, p. 76-82.

²⁶ Voir l'entrée « Dramaturgie plurielle » dans Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2014.

utopies théâtrales très différentes, depuis le retour à une forme renouvelée de *Gesamtkunstwerk*²⁷, jusqu'à, inversement, l'exploration d'un véritable dialogue entre des formes hétérogènes, autonomisées dans leur discours, où « [l]es arts se désirent, se rencontrent, se battent, se nourrissent mais ne s'absorbent ni se s'instrumentalisent mutuellement²⁸ ».

Si l'on considérera donc avec une vraie attention les inquiétudes exprimées par Joseph Danan, l'on n'en établira pas moins – comme il le fait lui-même également, du reste – des nuances entre tel et tel artiste, en s'efforçant de regarder les œuvres au cas par cas. Cette *mixis* des genres, des discours, des disciplines, ou des arts peut, certes, être parfois le fruit d'un retour du rêve d'unité et de totalité venu de l'époque wagnérienne ; ou du retour en force d'un idéal d'absolu artistique néo-romantique mêlant des arts fédérés par l'idée d'une vérité ultime du vivant, dans son immanence et son immédiateté ; ou encore d'un rêve de communion par l'immersion, partagée par le spectacle et son public, dans l'événement artistique devenu cérémonie. Mais cette *mixis* peut aussi, dans d'autres contextes, nourrir le travail d'une mise à distance du réel, permettre des formes originales de mise en forme du *dissensus*, ou d'un dialogisme polyphonique – et sur ce dernier terme, je me réfère, avec Muriel Plana, aux concepts que Bakhtine développe sur le roman, et que l'on pourrait appliquer aux écritures pour la scène, ou à la réflexion de Jacques Rancière parlant d'un certain type de forme hybride comme une « nouvelle scène de l'égalité où des performances hétérogènes se traduisent les unes dans les autres²⁹ ».

²⁷ Il existe pourtant quelques irréductibles metteurs en scène et non des moindres qui ne jurent que par ce qu'ils appellent les « lois » du théâtre, lois qu'ils vont chercher, pour le dire très vite, dans un fil qui les conduit des Orientaux et des Grecs à la Commedia, de la Commedia à Copeau, et de Copeau à Lecoq en passant parfois par Eugenio Barba. Cela dit, l'intérêt d'une telle posture est alors de voir comment, dans cette quête de perfection du genre, se dissimule en réalité un autre débat que le débat identitaire. Car dans la mesure où les lois en question ont à voir avec des concepts tels que le temps, le rythme, la composition, les lignes, ou l'organicité du corps et des volumes, ce dont il est question ici n'est peut-être pas autre chose que le rêve d'une totalité organique de l'œuvre artistique. Et ce rêve de totalité ressemble bien lui-même à un retour du refoulé romantique, rêve d'une œuvre d'art absolu, Poème du monde – le monde étant fait lui-même pour aboutir à un livre, comme le dira un peu plus tard Mallarmé, 50 ans après les romantiques.

²⁸ Muriel Plana, *Théâtre et Politique. Tome II. Pour un théâtre politique contemporain*, Paris, Éditions Orizons, 2014, p. 152.

²⁹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Montreuil, La fabrique éditions, 2008, p. 28.

*

Aujourd'hui la notion d'hybridité est majoritairement chargée de valeur positive. En matière culturelle autant qu'artistique, et tout simplement humaine, défendre le métissage, la créolisation, le marronage, c'est se positionner clairement contre une posture essentialiste, et contre le totalitarisme assassin, au sens parfois littéral du terme, qu'accompagne l'idée de pureté ; c'est aussi se démarquer clairement de l'instrumentalisation qui fut faite de cette notion, au XIX^e siècle, dans le cadre de pseudo-études scientifiques, avec un contenu raciste. Dans ce contexte les sciences de la culture (« *Cultural Studies* » ou « *Kulturwissenschaften* » dans les aires anglophones et germanophones), se sont réappropriées stratégiquement et autrement le concept pour désigner de façon ouverte un croisement entre les cultures.

Il reste que précisément l'histoire ne manque pas d'exemples d'usages très variables de ce concept ou de cette forme, dont certains se sont avérés plus que douteux : ce détour par l'histoire culturelle a le mérite de placer ou replacer clairement le débat à un endroit particulier, celui du croisement de l'esthétique et du politique. La question que nous nous posons aujourd'hui n'est donc pas seulement, voire pas essentiellement, celle de la mécanique de ces hétérogénéités ou hybridités, très étudiée depuis des décennies – même s'il n'est jamais inutile de remettre l'ouvrage sur le métier. Elle est plutôt : de quoi ces différentes formes d'hybridité sont-elles le nom ? Qu'est-ce que ces formes disent du système de pensée qui les environne, qui les porte, ou qu'elles transportent avec elles ? Il s'agira donc d'explorer l'articulation entre poétique et politique en s'attachant, au-delà de l'identification des formes, à historiciser et politiser leur analyse, et ce alors que la critique prend aujourd'hui progressivement du champ vis-à-vis du concept de postdramatique en l'inscrivant lui-même dans une histoire des idées, théories et pratiques de la scène.

C'est pourquoi nous associerons ici le terme *politique*, pris dans son acception générique (toute œuvre d'art peut faire l'objet d'une lecture politique dès lors qu'elle est rendue publique), et celui d'*idéologie* – ce dernier terme étant pris au sens très général de système symbolique de représentations. Dans « Le système totalitaire » (troisième partie des *Origines du totalitarisme* [1951]), Hannah Arendt écrit que l'idéologie est consubstantielle au phénomène totalitaire et qu'elle présente plusieurs caractéristiques indissociables. « Les idéologies admettent toujours le

postulat qu'une seule idée suffit à tout expliquer dans le développement à partir de la prémisse³⁰ », ou encore :

La pensée idéologique s'émancipe de la réalité que nous percevons [...] et affirme l'existence d'une réalité plus vraie qui se dissimule derrière toutes les choses que l'on perçoit et règne sur elles depuis cette cachette³¹.

Autrement dit, selon Arendt, le concept d'idéologie désigne une démarche « omni-explicative » du monde, hors d'une pensée de l'expérience. Une telle définition s'explique aisément dans le contexte historique des totalitarismes qui ont dominé une très grande partie du monde durant le court ^{xx}^e siècle. Mais ici et maintenant, je proposerai de prendre le terme idéologie dans un autre sens, inspiré d'abord par celui de ses origines à l'époque des Lumières, puis tel qu'il a été relu par Karl Marx il y a 170 ans, puis par Louis Althusser et Michel Foucault dans les années 1970. Rappelons que le terme « idéologie » a été forgé par les philosophes Cabanis ou Destutt de Tracy au tournant des ^{xviii}^e et ^{xix}^e siècles, dans le sens littéral de « théorie (génétique) des idées ». 50 ans plus tard, pour Marx, l'idéologie est plutôt le système des représentations qui domine l'esprit d'un homme ou d'un groupe social. Puis, pour Althusser relisant Marx, « L'idéologie est une "représentation" du rapport imaginaire des individus à leurs conditions d'existence³² ». Enfin Foucault, de son côté, oscille entre plusieurs postures au fil du temps. Adeptes du terme en 1969 dans *L'Archéologie du Savoir*, il s'en démarque plus tard, déplaçant du côté des « discours » sa conception du terme :

[...] le discours ne doit pas être pris comme l'ensemble des choses qu'on dit, ni comme la manière de les dire. Il est tout autant dans ce qu'on ne dit pas ou qui se marque par des gestes, des attitudes, des manières d'être, des schémas de comportement, des aménagements spéciaux. Le discours c'est l'ensemble des significations contraintes et contraignantes qui passent à travers les rapports sociaux³³.

³⁰ Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme*, direction éditoriale de Pierre Bouretz, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Quarto », 2002, p. 825 [1^{re} édition anglaise en 1973].

³¹ *Ibid.*, p. 826.

³² Louis Althusser, *Positions (1964-1975)*, Paris, Les éditions sociales, 1976.

³³ In Michel Foucault, « la voix de son maître » (1976), in *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Quarto », p. 123.

Cette démarche a, au passage, une conséquence indirecte qui n'est pas sans importance. Notre enjeu n'est en effet pas de partir en quête d'un engagement politique particulier d'une œuvre ou d'un texte, ni même d'un discours de nature explicitement politique de la part des artistes, des écrivains, des créateurs scéniques : ce sont les structures profondes des œuvres que nous cherchons à comprendre, et non leur discours apparent. Accessoirement donc, mais non obligatoirement, nous pouvons repérer dans certaines de ces œuvres différents degrés de politicit  – et l'on utilisera ce terme pour désigner un théâtre o  , indépendamment des discours apparents, le « procès » prime sur la « Passion », ou encore un théâtre o   « [la] scène [est le] lieu d'un débat profane³⁴ », et o   le principe structurant de l'œuvre est le dialogisme, c'est-à-dire mise en jeu d'un *ag n*, de discours contradictoires, sans quête nécessaire de synthèse, de clôture ni de totalité.

Du reste, ce que nous faisons là n'est-il rien d'autre que de mener à son terme le travail du dramaturge, si l'on en croit la définition que donne du terme Patrice Pavis : « examiner l'articulation du monde et de la scène, c'est-à-dire de l'idéologie et de l'esthétique, telle est en somme la tâche principale de la dramaturgie³⁵ » ?

*

  l'appui d'un tel raisonnement, et en guise d'échantillon, considérons les deux formes théâtrales que sont d'une part un spectacle de Jan Fabre, *Prometheus Landcape II*, créé en 2011, et d'autre part la création du texte d'Eugène Durif *Mister Tambourine man* jou   à Avignon en 2021, dans une mise en scène de Karelle Prugnaud. Ces deux propositions, à dix ans d'intervalle, ont des points communs, sur la forme comme sur le fond. Du point de vue de l'écriture, même si elles sont écrites l'une à une main (Durif) et l'autre à deux (Jan Fabre et Jeroen Olyslaegers, dramaturge, poète et romancier belge flamand), elles mêlent l'une comme l'autre fiction dramatique dialogu e et poème à la première personne proche de l'écriture performative définie par Joseph Danan. De la même façon elles se déploient toutes deux dans un chronotope partagé entre unité apparente de lieux et autonomie d'espaces se succédant d'un tableau à l'autre, ou, de même dans le temps, discontinuité dans la continuité de moments reliés par des traces de fable dramatique. Ce qui les rassemble également est leur façon de faire

³⁴ Muriel Plana, *Théâtre et Politique. Tome I, Modèles et concepts*, Paris,  ditions Orizons, 2014, p. 28.

³⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris,  ditions Armand Colin, 2019, p. 105 et suivantes [1^{re} édition aux  ditions sociales en 1987].

appel au mythe, en le mettant au service d'un propos postcatastrophique sur le chaos du monde contemporain. Chez Fabre, la figure de Prométhée est le support d'une rêverie sur l'apocalypse, sur la figure sacrificielle du poète sur lequel se vengent les dieux. Chez Durif mis en scène par Karelle Prugnaud, la fable du joueur de flûte de Hamelin (nourrie par d'autres références, de Goethe à Bob Dylan), est l'occasion de développements sur l'échec de l'humanité obsédée par l'ordre et les frontières dans un monde qui s'écroule. Enfin, sur scène, les deux spectacles sont construits sur la pluricompétence des artistes, à la fois musiciens, comédiens, danseurs, circassiens ; et dans ce cadre, sur une forte interaction entre musique et théâtre.

Pourtant, tout les différencie. Dans *Prometheus Landscape*, cinq hommes et cinq femmes, que le programme de salle comme la presse identifie comme performeurs, se partagent le plateau. Au proscenium, deux micros sur pied recueillent la parole poétique ou philosophique d'abord de deux récitants, puis tour à tour des autres acteurs. Au lointain, un grand cyclorama permet la projection d'images de nature cosmique, en l'occurrence et surtout le disque brûlant du soleil formant un cercle de feu et de lumière aveuglante, ou la surface, parfois sphérique et immense, d'une lune nocturne – plus rarement, des paysages sous-marins. Devant ce cyclo, au lointain et à jardin, et donc devant ce cercle alternativement solaire ou lunaire, un Prométhée crucifié, qui ne parlera que les vingt dernières minutes d'un spectacle qui dure une heure trente, et un autre enchaîné ou encordé à une chaise. Sur le reste du plateau évoluent sept autres comédiens ou comédiennes performeur-e-s qui déroulent en monologues croisés des pensées souvent circulaires, dialoguant ou faisant contrepoint avec les tableaux vivants créés par la figure des Prométhée-s et ce qui les entoure. Pour revenir sur le texte, sa première partie est un prologue de onze minutes intitulé « *We need heroes now* » écrit par Jan Fabre, et dit à la première personne, sur une tonalité éperdue, prophétique voire messianique, par deux acteurs face public au micro. Litanique, faite de répétitions / variations obstinées, cette parole se désespère sur le destin tragique d'une figure héroïque, ce poète ou ce dandy qui s'attaque aux géants, se moque du pouvoir, est fondateur d'une nouvelle école, et va mourir mais ne mourra jamais. Ensuite se déroule un texte, intitulé « *I am the all-giver* » qui est une réécriture très libre de la fable du *Prométhée* d'Eschyle écrit par Jeroen Olyslaegers, connu pour être à la fois acteur, metteur en scène, traducteur, romancier, mais connu également pour un engagement qu'il qualifie lui-même d'enragé contre ce qu'il dénonce comme étant le conformisme belge en même temps que contre ses propres origines, puisqu'il est le petit-fils d'un petit-bourgeois engagé dans les Waffen SS durant la guerre. Ce texte-ci se

déroule en quelques tableaux où l'on reconnaît, dans le premier les figures successives de Pouvoir et Force ou Hephaïstos, dans plusieurs autres de Io ou d'Athéna, et où l'on entend dans un dernier, Prométhée lui-même. Le titre de ce texte, « *The all-giver* », celui ou celle qui donne tout, renvoie à la fois à Io rompue et violée par le Dieu Zeus mais aussi à Prométhée lui-même. Au total, ce qui domine est la fureur des bourreaux du crucifié Prométhée ou de Io, elle-même incarnée par une femme rendue folle par la souffrance, évoluant nue sur le plateau dans des postures écartelées, et entourée par un chœur dont les voix s'entremêlent, parlant, chantant, ou hurlant.

Le texte d'Eugène Durif, de son côté, tient à la fois de l'entrée clownesque à la Karl Valentin, du numéro de cabaret et de la fiction dramatique. Deux protagonistes, Niko le serveur de bar joué par le circassien d'origine allemande Nikolaus Holz et Dan « un étranger », visiteur, vagabond musicien, le « Tambourine man », joué par Denis Lavant. Le texte est découpé en huit séquences reliées par une continuité temporelle et en même temps séparées par leur identité propre, elle-même signifiée par un titre, « Entrée de Dan », « La rencontre Dan Niko », « Un rat dans un verre », « Histoire du joueur de flûte », « Ça tombe », « La colère », « Emmène-moi avec toi », et enfin « Le départ ». Le dispositif scénique est frontal, mais échappe à toute tentation réaliste, en raison de sa parenté avec le théâtre de tréteau, puisque le spectacle se joue la plupart du temps à l'extérieur – pour ma part, je l'ai vu aux arènes de Roquemaure, qui, ayant perdu leur fonction d'arènes, tiennent plus d'un espace circassien que d'un théâtre, où tout tient sur la piste, tréteaux comme public. Sur ces tréteaux, un décor de bar en bric-à-brac, un piano déglingué à cour, et un échafaudage d'une dizaine de chaises qui ne cesseront de s'écrouler. On est donc face à une forme qui mélange cabaret, cirque (l'arène rappelle une piste de cirque, et le jeu mêle clown et acrobatie), voire de ce fait performance, mais aussi malgré tout théâtre (il reste un semblant de fiction dramatique). En somme, l'appel à la légende de Hamelin de Goethe et Grimm est une manière parabolique de dire l'obsession sécuritaire de la micro-cité qu'est ce café et son tenancier et en même temps son échec annoncé. Et d'autre part, plutôt que de fureur il convient de parler ici d'une dialectique entre humour et mélancolie sans fond, extrême colère et extrême légèreté.

C'est par la place de la musique dans ces dispositifs hybrides, textuels comme scéniques, que l'on peut repérer tout ce qui différencie les deux spectacles. La musique, au sens très large d'univers sonore, et dans ses usages variables, apparaît en effet comme le symptôme tantôt d'un pensé, tantôt d'un impensé, et souvent des deux, sous l'angle esthétique comme sous l'angle

idéologique. D'un côté, l'univers sonore du *Prométhée* de Fabre est composé par le musicien Dag Taeldeman. Né en 1968, il écrit pour le théâtre comme le cinéma, dirige son propre groupe depuis 2002, groupe qualifié « d'indie rock » ou rock indépendant – avec guitare, basse et batterie. C'est aussi un fidèle de Fabre, puisqu'il a fait les musiques de *Mount Olympus*, *Je suis sang*, *L'Orgie de la tolérance*, *La Générosité de Dorcas*. Trois modalités de production sonore se croisent dans le spectacle. Aucune n'est simplement acoustique, toutes sont systématiquement sonorisées : il s'agit des voix, des instruments (acoustiques et retraités électro acoustiquement, ou électroniques), des bruits (là encore, créés électroniquement). On les considérera ici dans leur ensemble, à partir de d'un double paradigme structurant : celui du chaos sonore, ou *cymbalum mundi* d'un côté, et de l'autre d'une échappée vers une cosmogonie sacrée, voire religieuse. Du premier côté, les sons saturés qui émanent des instruments se mêlent aux sons déformés, vibratoires, aux craquements de feu, souffles, sifflements, grésillements, aux sonneries – en même temps qu'à de fréquents cris, et hurlements, réels ou diffusés, et à tout ce qui dans la voix ressort du disharmonique, ou du « bruit » : souffle, cri, rire, etc. Tout cela noyé dans les fumigènes ou une lumière alternativement brûlée et sombre, et troué par de rares moments de grâce vocale saisissants, un chant raï, ou andalou, tantôt accompagné tantôt a cappella, une pleine voix masculine qui chante au micro, et des moments musicaux dominés par des bourdons vibratoires, des notes de piano lointaines, des accords harmoniques tenus à l'orgue – en somme, des échappées lyriques à la tonalité évidemment métaphysique, voire sacrée. Ce qui domine est malgré tout ce que l'on peut appeler un « inouï » du son³⁶, avec l'objectif de se dégager de toute rhétorique musicale – de la même façon que les corps se déchaînent, au sens littéral comme au sens métaphorique. Jan Fabre et son compositeur usent à l'envi des nouvelles technologies sonores : utilisation de sampler et d'autres outils de démultiplication, délai, réverbération, ou distorsion du son, et enfin, déploiement d'un système de diffusion incluant scène et salle dans un même dispositif immersif. Ce faisant, dans ce *Prométhée*, la musique vaut donc à la fois comme l'une des composantes du spectacle, déployée *hic et nunc* au plateau, et comme modèle, modèle d'organicité, figure emblématique du principe dionysiaque, ou d'une « herméneutique libératrice³⁷ » à l'œuvre dans toutes les composantes de la représentation. Il s'agit de produire une

³⁶ Pierre-Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur : pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Éditions Michel de Maule, 1999, p. 93.

³⁷ *Ibid.*, p. 104.

« transe collective par abasourdissement à coups de décibels³⁸ », ou encore un :

[...] grand rêve devenu fou par la puissance de la masse sonore, poésie des sons amplifiés dégradés contrastés, avec des coupes, la mise à nu d'un intérieur devenant palpable, d'un grand corps qui s'ouvre, sensuel et monstrueusement concret³⁹.

Il y a chez Fabre utopie d'un double dépassement, celui de la frontière scène/salle, et celui des frontières entre représentation et performance. Dans ce contexte, le caractère brut et organique du matériau sonore est source d'un dispositif immersif propre à l'esthétique du choc qu'évoque Isabelle Barberis, ou encore de ce que Castellucci, dans *Les Pèlerins de la matière*, nomme *panikon deima* – c'est-à-dire une forme de terreur sacrée face aux forces de la nature, dont Pan est la figure mythologique⁴⁰.

Le spectacle *Mister Tambourine Man*, de l'autre côté, s'il est d'abord connecté à la chanson de Bob Dylan qui lui donne son titre, n'y fait allusion que par le personnage de Dan, rendu clownesque par le contraste entre sa frêle silhouette et l'énorme tambour qu'il porte en bandoulière, en plus de tout un barda d'objets et d'objets instruments qu'il transporte avec lui. Elle n'est donc pas chantée – même si Denis Lavant chante à plusieurs reprises d'une voix burlesquement tonitruante en tapant de toutes ses forces sur son tambour –, mais elle est présente thématiquement, à travers la figure du vagabond en quête d'évasion, ou encore, comme le dit Durif, [d'un] « Orphée ou [d'un] moderne Diogène qui traîne la mort avec lui ». Trois autres citations musicales, en revanche, sont bien présentes dans le spectacle. La première est le lied du compositeur postromantique Hugo Wolf *Der Rattenfänger* (*Le Chasseur de rats*), composé à partir du poème de Goethe du même nom. Il est dit en allemand et joué au piano par Niko, tandis que Dan / Denis Lavant en donne en français plus une très libre relecture condensée qu'une traduction. La seconde, est le célèbre lied de Goethe *Le Roi des Aulnes* mis en musique par Schubert cette fois-ci : « *Wer reitet so spät durch Nacht*

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Paul Alessandrini, cité par P. A. Castanet, *op. cit.*, p. 109. Paul Alessandrini est producteur à France Culture et France Musique, et critique musical dans les revues *Jazz Magazine* et *Rock&Folk*.

⁴⁰ Voir également ce qu'en dit Roméo Castellucci dans *Les Pèlerins de la matière* : « Un animal sur scène m'indique la perception du plateau comme fait profond de *deima panikon*, il me dit tout de la peur nécessaire » Roméo Castellucci, in *Les Pèlerins de la matière*, traduit de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Éditions Les Solitaires intempestifs, 2001, p. 50.

und Wind? / Es ist der Vater mit seinem Kind; / Er hat den Knaben wohl in dem Arm, / Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm » (« Qui chevauche si tard dans la nuit dans le vent ? / C'est le père avec son enfant, / Il serre le garçon dans ses bras, / Il le tient fermement, il le garde au chaud »). Enfin la troisième et dernière citation est celle du lied final du *Voyage d'hiver* de Schubert, le *Leierman* ou joueur de vielle, sur un poème de Wilhelm Müller, d'une mélancolie définitivement déchirante.

L'hybridité prend donc des formes et des significations différentes chez l'un et l'autre des deux artistes, et l'on peut repérer ces différences à plusieurs endroits. Par la posture du ou des créateurs d'abord. Jean-Pierre Han, dans le dossier consacré à *Mister Tambourine Man* dans la revue *Frictions*, explique que ce spectacle témoigne d'un « constant et fructueux souci de dialogue, dans un perpétuel entrecroisement de propositions où se sont mêlés fiction et réalité intime ». Et en effet, chaque membre du quatuor de créateurs, l'écrivain, la metteuse en scène, le circassien, le comédien, a une part égale dans la création, ce qui fait que les formes et les codes sont mis en perspective les uns par les autres : le théâtre, le cabaret, le cirque, le clown, le chant, le poème, et même les langues. Par cette mise en perspective, tout est citation, tout est marque de « jouer à ». En outre, dans ce quatuor, l'écrivain lui-même revendique la modestie nécessaire de sa posture, lorsqu'il déclare d'une part : « Rien de plus difficile que de se départir du narcissisme de l'auteur... » et d'autre part : « j'écris dans un rapport au plateau tantôt lointain tantôt proche – Rien à voir avec la tarte à la crème de l'écriture de plateau ». Autrement dit, l'écrivain entretient avec la scène un rapport d'autonomie et de dialogue. D'un autre côté, tout dans le *Prométhée* de Fabre est marqué par la fusion des formes dans une visée de « saturation sensible », et d'immersion dans les cris, les sons, les mouvements, les images, les mots. Ici, la multiplication des locuteurs n'empêche pas le monologisme d'une parole qui émane d'un créateur unique qui sinon dévore, en tout cas absorbe ses collaborateurs dans un discours uniformément sacrificiel, où Prométhée est l'évident double de l'Artiste créateur. Ainsi, dans son *Journal de nuit* (1978-1984), Fabre se compare dès le début de sa carrière au Christ :

Je voudrais faire subir des tortures à mon corps. Faire souffrir mon corps. Faire mourir mon corps. Faire ressusciter mon corps. Afin de pouvoir, à travers ce processus de mort et de renaissance, détacher mon corps de la réalité et en faire don à l'art⁴¹.

⁴¹ Jan Fabre, *Journal de nuit* (1978-1984), Paris, Éditions de L'Arche, 2011, p. 16.

Le rapport de l'œuvre à son public est à l'avenant. D'un côté, immersion et choc, de l'autre, un « jeu du jeu » qui fait du public le complice du partage de ce jeu, du « comme si » de la fiction au service d'une réflexion sur le miroir qu'elle tend au monde. Enfin, plus subtile à formuler est la différence majeure de discours de chacun face à la catastrophe, différence que l'on trouvera cela dit logique au regard de ce qui vient d'être dit. Pour commencer, citons Fabre commentant une autre de ses œuvres, *Sanguis mantis*, commentaire que l'on pourrait pourtant appliquer à *Prometheus* : « Changer le monde est impossible. Dans un monde où tout arrive par hasard, l'Artiste peut tout au plus remporter une victoire hasardeuse contre le hasard⁴² ». Et un peu plus loin : « Chaque artiste/animal est seul avec lui-même comme un marin naufragé⁴³ ». Ailleurs – c'est à propos de *Je suis sang*, en 2005 –, Fabre exalte une forme de fureur en appelant à Artaud. « Je ne défends pas la violence mais l'énergie et la vitalité. C'est très différent, je pense. La fureur est un beau mot. Elle nous met dans un état d'âme proche de l'extase. Où l'on sent les limites de son être, de son existence. Je pense à la fureur d'Artaud et ce qu'il a pu dire de cela⁴⁴. » Face à cette dialectique entre monstrosité et grâce, on ne peut que suivre Isabelle Barberis lorsqu'elle explique qu'une telle esthétique du choc « opère [nt] un retour à la terreur antique et au déchaînement de l'*hybris*. Rien à voir avec la visée aristotélicienne de “reconnaissance” et d'intelligibilité [...] Dramaturgies de la “dé-connaissance”, [elle relève] ainsi d'une édification morale religieuse. L'image et le phénomène humain sont présentés comme des mystères⁴⁵ ». Chez Durif à l'inverse, aucune sacralisation de l'art. Avec la fable de Hamelin, il use d'une forme parabolique qui permet, comme le dit J.-P. Sarrazac, un regard de biais sur le réel pour mieux le surprendre⁴⁶. Si les rats à chasser et les chaises à redresser désignent les parias du monde moderne (en particulier les migrants), et l'ordre à rétablir, la chose n'est dite qu'en passant, et ce qui prime est la poésie du comparant de la parabole, non la

⁴² Jan Fabre, *Sanguis Mantis*, Paris, Éditions de L'Arche, 2003, cité par Bernadette Bost, « Lire Jan Fabre à la lumière de Joseph Beuys, un héritage de transgression », *Registres* n° 13, « Théâtre et interdisciplinarité », p. 68. Certains de ces fragments sont écrits par Jan Fabre en anglais, d'autres en français.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Entretien avec Jan Fabre, programme du Festival d'Avignon, 2005.

⁴⁵ Isabelle Barberis, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, Paris, Puf, 2010, p. 143.

⁴⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belval, Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002, p. 11 puis 22.

leçon de son comparé. L'humour ravageur du jeu clownesque, lorsque Denis Lavant hurle « *My Kingdom for a glass* », ou lorsque ce garçon de café qui déteste l'humain devient un perfectionniste du ratage (c'est ce qu'explique Karelle Prugnaud), fait tout le travail du sens. Et ce travail est achevé quand le même garçon finit par s'amuser avec des souris sur ses épaules. Durif de son côté parle de « Faire danser le réel de guingois, légèrement de travers, et en le remettant, par le fait, sur ses pieds, pour qu'il puisse mieux encore s'effondrer ». La mélancolie infinie des *lieder* romantiques trouve donc son contrepoint dans ce principe de plaisir qui régit la vie du clown. Durif évoque aussi l'esprit du blues qui domine souterrainement tout le spectacle, et a marqué des moments importants de répétition avec Denis Lavant ou avec son complice musicien Pierre Jules Billon. Dans *Mister Tambourine Man*, si la catastrophe est là, la mélancolie n'en est pas moins prise à revers, et s'ouvre sur une énergie et saine colère. « Dis ta colère », lance Niko à Dan, et du coup Dan se lance dans une diatribe cette fois-ci explicite contre les égoïstes et les profiteurs, et cette colère n'est pas agressive contre le public, elle n'est pas culpabilisante, elle se donne au contraire en partage avec lui.

On voit donc bien comment une forme peut dire quelque chose d'un environnement de pensée. Chez les rabelaisiens que sont Eugène Durif et Karelle Prugnaud, une certaine vision organique de la création, entre chansons et acrobatie, paroles et musique, n'exclut pas d'y mettre de l'air, de la pensée et du dialogue. À l'inverse, Fabre absolutise et esthétise une vérité hystérisée de la chair, dans un spectacle littéralement suffocant, pour l'acteur comme pour le spectateur. En outre, si nous reconnaissons bien sûr à ses performeurs d'incroyables qualités d'athlètes de la scène, leur énergie sans fin semble mise au service d'une transgression qui n'évite pas, paradoxalement, une forme de bien pensance derrière un usage assez attendu du scandale. Et ce ne sont pas les quelques blagues de potache disséminées dans le spectacle – des moustaches hitlériennes sur les figures de Pouvoir et Force, un passage chanté sur Harekrishna, une allumette judicieusement allumée sous l'entrejambe de Prométhée et de Io ou enfin un passage susurré du célébrisime *Light my fire* des Doors juste avant l'incendie généralisé du plateau – qui compenseront l'inflation de déchaînement au premier degré tout au long du spectacle. Du reste, Fabre trahit en quelque sorte sa pensée, lorsqu'au détour du prologue, on entend cette formule posant l'analogie entre esthétique de la violence et violence de l'esthétique.

*

C'est à travers l'exploration des formes diverses prises par les écritures ou les œuvres scéniques hybrides que peuvent donc se révéler les imaginaires ou impensés évoqués plus haut. Plusieurs paramètres s'avèrent révélateurs de ces formes et de ces choix. L'un des premiers concerne la complexité compositionnelle des discours et l'hétérogénéité des postures énonciatives : entre 1^{re} et 3^e personne, parole personnelle, interpersonnelle ou impersonnelle ; entre discours et récit, entre drame, récit et poème. Dans un autre ordre d'idée, les termes figure / figuration / représentation / présentation permettent d'interroger des positionnements différents sur les degrés de l'échelle réel / fiction, et sur la place accordée à la représentation – le terme fiction ne se superposant pas nécessairement à celui de représentation (une fiction peut être narrative, par exemple). S'il s'agit pour certains de saisir le monde en le montrant tel quel (par la performance, le geste documentaire ou le théâtre « verbatim »), avec toute la puissance d'ébranlement supposé que cette monstration vise à provoquer, pour d'autres, au contraire, la forme documentée, le détour par la fiction (dramatique, et/ou narrative) ou par la forme poétique, est nécessaire pour construire un regard distancé sur le monde. Peuvent être également interrogées les places respectives des arts verbaux et non verbaux dans l'œuvre, et leur éventuelle tension. Enfin, l'hybridité est-elle le lieu d'une *mixis*, d'une fusion des discours, des genres, des arts, ou au contraire le lieu de leur frottement ? Dans le premier cas, le désir de totalité « poétique » est-il réinvesti (texte ou scène) ? Derrière l'idée de fusion, peut-on parler d'une utopie essentialiste, organiciste ou totalisante, d'un art porté par une mythologie vitaliste ? Dans le cas contraire, peut-on parler de dialogisme, voire de *dissensus* entre ces éléments hétérogènes – et dans ce cas, comment ce dialogisme est-il mis en place, et à quoi aboutit-il ? De la même façon, on n'ignorera pas la dimension inter- ou transculturelle attachée à la notion d'hybridité, désignant alors une identité pensée, là encore, non en termes essentialistes, mais en terme « d'identité performée », c'est-à-dire de processus, de renégociation permanente mettant en évidence l'hétérogénéité (la non-homogénéité) comme première. Cette question concerne du reste également la place (visée ou effective) accordée au lecteur ou spectateur, à sa lecture et/ou à son regard : immergé-e, empathique, fusionnel-le, ou au contraire en *dialogue*, ou en distance critique ?

Les quatre parties qui suivent opéreront donc un parcours exploratoire, en commençant par reposer quelques repères conceptuels et historiques, avant d'aborder une large palette d'exemple tirés d'un répertoire plus contemporain. Celui-ci concernera d'abord quelques cas emblématiques

d'écritures proprement textuelles (françaises et internationales), puis un ensemble de formes qui, du texte au plateau, sont fédérées par le même geste de réécriture ou d'adaptation, induisant par là même une hybridation des genres et des discours. Il s'ouvrira enfin sur des « écritures de plateau » composites et plurielles, par la pluridisciplinarité qui les caractérise, et ce faisant (et surtout, pour ce qui nous occupe ici) par l'hétérogénéité des dispositifs ou « régimes de présentation sensible⁴⁷ » qu'elles déploient. C'est pourquoi, malgré l'apparente différence entre les divers pans de ce corpus, on affirmera leur cohérence par l'unité des problématiques qui s'y attachent.

⁴⁷ Voir Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008, p. 139.

