

DRAMATURGIES – Comment formaliser, enrichir et transmettre les pratiques d’une dramaturgie non texto-centrée ?

Un projet de Juliet Darremont-Marsaud

Début du projet : 01.07.2025

Un projet soutenu par la HES-SO, l’IRMAS, Paris III Sorbonne Nouvelle, ENS de Lyon, le Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique (CNSAD) de Paris.

Résumé du projet

Ce projet s’inscrit dans la continuité d’un questionnement sur les méthodes contemporaines de création théâtrale dites « créations de plateau », en s’intéressant ici spécifiquement à la dramaturgie : comment analyser, formaliser, enrichir et transmettre nos pratiques de metteur·e·s en scène, dramaturges et interprètes d’une dramaturgie non texto-centrée ? Cette recherche se traduit par la création d’un protocole de travail permettant l’élaboration de petites formes destinées à observer, étudier, analyser la façon dont la charge dramaturgique se répartit au sein d’un travail de création de plateau, et constituer un répertoire d’exercices pour pratiquer la dramaturgie de façon partagée et non-textocentrée. La finalité de ce projet est de produire une auto-analyse de nos modes de travail et de formaliser une méthode de questionnement et d’enrichissement des pratiques dramaturgiques dans un contexte de création de plateau, transmissible à des professionnel·le·s du spectacle vivant et à des étudiant·e·s.

Présentation du projet

1. Contexte

1.1 La dramaturgie en contexte de création de plateau

La précédente étape de recherche menée par Juliet Darremont-Marsaud a permis d’étudier la relation à l’écriture et au texte dans un contexte de création de plateau qui mettait en jeu des archives¹. Au cours de ce projet a émergé, notamment dans la rencontre avec Morgan Guillot-Noël (intervenue en tant que regard extérieur au cours du projet de recherche), une réflexion sur la place de la dramaturgie dans ce type de contexte de création². En effet, au cours de nos discussions sur nos méthodes respectives de travail, nous avons soulevé de nombreuses similarités : des créations sans texte préalable qui reposent sur l’utilisation d’archives ; l’improvisation à la fois comme méthode de travail et comme principe structurant des formes spectaculaires ; des équipes organisées autour de

¹ *Présence de l’absence - comment dire, écrire et interpréter le(s) manque(s) ?*, projet mené par Juliet Darremont-Marsaud et Milène Tournier en 2023, en ligne sous <https://www.manufacture.ch/fr/6032/Presence-de-l-absence-Comment-dire-ecrire-et-interpreter-le-s-manque-s>.

² Cf. rapport d’activité du projet *Présence de l’absence*, en ligne sous <https://www.manufacture.ch/download/docs/zdf7udgu.pdf/Rapport%20d'activite%CC%81.pdf>.

collaborations suivies entre metteur en scène/dramaturge/acteur·ices qui permettent un socle commun d'outils, de vocabulaire de travail et de méthodologies ; la présence de dramaturges alors même que nous nous intéressons à d'autres paramètres dramaturgiques³ que le texte. Nous avons dressé, d'un même mouvement, le constat d'un manque d'outils lorsqu'il s'agissait d'analyser nos pratiques et méthodologies de travail, de les approfondir et d'envisager de les partager.

En réunissant nos équipes respectives (Juliet Darremont-Marsaud, Adriane Breznay et Etienne Tripoz d'un côté, et Morgan Guillot-Noël, Corentin Jan et Glenn Kerbiquet de l'autre), nous avons ainsi dressé ensemble un second constat : celui d'une inadéquation entre la façon dont la dramaturgie a été abordée dans nos formations et la réalité de nos pratiques professionnelles. Malgré la diversité de nos parcours (universités, écoles normales supérieures, écoles de théâtre), nous avons tous·tes identifié le même problème : la dramaturgie, lorsqu'elle est nommée et enseignée en tant que telle, est souvent pensée à travers le prisme du texte et comme l'apanage d'une personne, le·la dramaturge. Or, la réalité de nos pratiques de metteur·se·s en scène, dramaturges et interprètes dessine un horizon où la dramaturgie n'est pas un travail en amont de la mise en scène pendant lequel le·la dramaturge viendrait poser les conditions préalables au sens à donner au spectacle. En effet, en l'absence de texte dramatique préexistant et dans des conditions de création de plateau qui mettent au travail tous·tes les membres de l'équipe à un endroit d'improvisation⁴, la dramaturgie textuelle à laquelle les études théâtrales mais aussi les formations pratiques nous ont habitué·e·s montre ses limites.

1.2 La place de la dramaturgie dans nos parcours de formation

La diversité de formations des membres de l'équipe de recherche nous permet d'interroger la place de la dramaturgie, aussi bien dans des formations pour futur·e·s metteur·e·s en scène, futur·e·s acteur·ice·s que pour futur·e·s dramaturges et ce, depuis l'université jusque dans des écoles de théâtre, en France et en Suisse. Par ailleurs, même si nos formations ont ensuite été différentes, nous partageons - Adriane Breznay, Juliet Darremont-Marsaud, Corentin Jan et Morgan Guillot-Noël - une expérience initiale commune au sein de Platosphère, un projet de pédagogie par la création mené par Bertrand Schiro (comédien, metteur en scène et professeur en classes préparatoires aux grandes écoles) auprès d'étudiant·e·s et de jeunes professionnel·le·s entre 2015 et 2017. Le présent projet de recherche ayant en partie pour ambition de prendre un temps réflexif sur nos propres pratiques dramaturgiques en création, l'analyse de nos propres expériences de formations nous semble nécessaire, afin d'en dégager les forces et les faiblesses, puis de les mettre en perspective dans le cadre de notre travail.

³ La question des paramètres dramaturgiques est développée plus en détail en 5. *Méthode*.

⁴ Nous adoptons une définition de l'improvisation proche de celle d'Odette Aslan lorsqu'elle décrit le travail de Pina Bausch, à savoir l'improvisation « au sens fort d'exploration par le corps et par la pensée, de recherche prolongée pour constituer un matériau scénique qui servira de terreau », ASLAN Odette, « Le processus baudrichien », *Théâtre/Public*, n°139, 1998, p. 25.

Des formations en dramaturgie⁵, nous retenons surtout des outils et méthodologies pour appréhender des textes ou réaliser des travaux préparatoires au passage au plateau. La dramaturgie en contexte de création de plateau nous apparaît tantôt comme un impensé contourné par les programmes que nous avons suivis, tantôt comme une pratique considérée comme existante mais difficile à exercer dans un contexte où la part d'enseignements au plateau reste relativement restreinte. Entre analyse de textes et création de dossiers dramaturgiques portant sur des créations imaginaires, la dramaturgie qu'on nous a enseignée a été le plus souvent écrite, à la table. Dès lors, la confrontation à des esthétiques et méthodes de création qui se font principalement au plateau demande de s'éloigner de ce pour quoi nous avons été formé·e·s, d'en dériver sans que nous ne disposions d'outils pour savoir vers où aller.

Dans les formations de jeu et de mise en scène que nous connaissons et avons pratiquées, la dramaturgie n'est pas absente des ateliers, workshops et enseignements, sans pour autant toujours être nommée et questionnée. Dans le cadre d'ateliers de formation à la mise en scène par exemple, il a pu arriver que la dramaturgie soit « dans les faits » l'œuvre de tous·tes sans que cela ne soit verbalisé ou formulé comme tel. Par ailleurs, lorsqu'il s'agit des formations d'acteur·ice·s, la question de la dramaturgie, lorsqu'elle est formulée explicitement, semble se tenir entre deux polarités : d'une part, un écueil de comédien·ne bloqué dans un rapport théorique à sa pratique ; et d'autre part, la dramaturgie comme un enseignement donné par un·e pédagogue (souvent metteur·euse en scène ou universitaire), le plus souvent pour élucider le sens d'une scène, sans que le·a pédagogue ne transmette ses outils à l'interprète.

Ces constats témoignent de la difficulté des structures de formation à s'adapter à un éloignement du texte dans les créations théâtrales et à une redistribution de la dramaturgie dans les contextes de création de plateau. Ils accusent également une conception bien ancrée de la dramaturgie comme un savoir universitaire discursif, relatif au texte et son sens, détenu par une personne dont le rôle pourrait s'apparenter à celui de « gardien·ne » voire de « flic du sens » pour reprendre l'expression péjorative d'Antoine Vitez⁶. Comment, alors, inventer de nouvelles méthodes de pratiques de la dramaturgie, plus proches des réalités de création que nous connaissons ? Ainsi, à l'aune de ce projet, nous relevons un ensemble de questionnements qui nous accompagnent : qu'est-ce qu'être dramaturge lorsqu'il n'y a pas de texte ? Qui est dramaturge ? Comment la dramaturgie peut-elle être un outil d'acteur·ice en jeu ? La dramaturgie est-elle un processus, un ensemble de principes, ou bien une forme de relation de travail ? Quelles inspirations puiser du côté des pratiques moins texto-centrées comme la danse ou la performance ?

2. Objectifs

⁵ Formations menées à l'université et au sein des Ecoles Normales Supérieures de Lyon et Paris par Adriane Breznay et Corentin Jan.

⁶ VITEZ Antoine, « Le dramaturge », in *Le Théâtre des idées*, Danièle Sallenave et Georges Banu (éd.), Paris, Gallimard, 1991, p. 118.

À la lumière de ces constats de départ, notre projet de recherche entend étudier, clarifier et rendre transmissible la pratique de la dramaturgie non-textocentrée que nous avons jusqu'ici mise en œuvre dans nos équipes respectives. Il part du postulat que la confrontation de nos méthodes de travail, semblables sous de nombreux aspects, a un potentiel heuristique. Ce dernier repose sur une vision commune de la dramaturgie : dans le cadre de cette recherche, nous ne la définissons pas comme le sens stabilisé d'un spectacle tel qu'il se forge au moment de la représentation, mais comme une activité d'élaboration du sens et de structuration qui se déploie au sein du travail de création, un processus dans lequel interviennent tous les membres de l'équipe (metteuses en scène, dramaturges, mais aussi acteur.ices) chacun·e à leur manière. C'est justement pour mieux saisir la nature de cette pratique partagée que nous élaborons un protocole de recherche aux objectifs suivants :

- a. *Analyser, formaliser et enrichir nos pratiques de dramaturgie non-textocentrée.* Le premier objectif du projet est de mettre en œuvre un protocole de mise en situation qui nous permette d'explorer et d'observer la place que nous accordons à la pratique dramaturgique dans nos méthodes de travail, et ainsi de nommer précisément notre approche de la dramaturgie. Par des mises en situation de travail cadrées et rigoureusement observées, nous souhaitons développer une conscience plus précise des outils que nous employons pour construire la dramaturgie d'une forme en l'absence de texte de départ. Ce protocole d'exploration⁷ permettra de mieux nommer nos façons de faire émerger le sens et la structure d'une forme à partir d'autres matériaux et paramètres qu'un texte préalable. La présence d'une chorégraphe à nos côtés pendant certains temps de travail permettra de confronter nos méthodologies à celles d'un autre champ artistique, où la dramaturgie ne repose pas sur un rapport au texte, nous aidant ainsi à cerner les spécificités de nos pratiques tout en élargissant nos horizons. Que se passe-t-il ainsi quand, au lieu de considérer le texte comme vecteur principal du sens de l'œuvre, autour duquel s'agencent les autres éléments de la représentation, nous considérons plutôt le rythme, le rapport entre interprète et public, la qualité de présence des interprètes, le rapport à l'espace, ou encore l'univers sonore d'une forme théâtrale ? Comment l'improvisation au plateau permet-elle d'élaborer d'autres formes de signification ?
- b. *Observer et déterminer la façon dont la charge dramaturgique se répartit au sein d'un travail de création.* Les mises en situation permettront d'observer la manière dont se partage l'activité dramaturgique entre les membres de l'équipe de création. Les conditions de l'expérience nous permettront de tester l'idée d'un « état d'esprit dramaturgique⁸ » partagé, défendue par Bernard Dort. La présence d'une chorégraphe sur certains temps de travail a également pour objectif de déplacer notre regard et de nous permettre d'inclure des outils

⁷ Ce protocole est plus précisément exposé en 5. *Méthodes de travail prévues.*

⁸ DORT Bernard, « L'État d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n°67, 1986, p. 8-12.

propres au champ de la danse. Plusieurs questions guideront nos observations : Comment se positionnent metteuses en scène, dramaturges et interprètes face au travail commun d'élaboration du sens et des structures de l'œuvre et comment se l'approprient-elles ? Sans forcément postuler que la responsabilité dramaturgique est la même pour chacun·e, comment ne pas faire de la dramaturgie une activité intellectuelle réservée à quelques-un·e·s, symboliquement incarnée dans une figure de dramaturge conçue comme garant du sens ? Peut-on dire, comme en font l'hypothèse certains praticiens, qu'il existe une pluralité de dramaturgies (« dramaturgie de l'acteur·ice », « dramaturgie de la metteuse en scène », etc.)⁹ ? Si oui, comment dialoguent-elles au sein du processus de création ?

- c. *Créer un répertoire d'exercices pour pratiquer et transmettre une dramaturgie partagée non-texto-centrée, ainsi qu'une méthode d'analyse des pratiques dramaturgiques dans les processus de mise en scène.* Nous avons pour objectif final d'élaborer à partir d'un retour réflexif sur les expériences que nous aurons réalisées un répertoire d'exercices adaptable à des publics aux parcours différents (acteur·ices, metteur·ses en scène, dramaturges, etc.). Le projet entend ainsi combler le manque de ressources didactiques pratiques évoqué plus haut, dans le domaine de la dramaturgie non-textocentrée.

3. État de l'art

3.1 Situation actuelle dans le domaine des travaux projetés avec mention des principales réalisations / publications

a. Une question en suspens

« Si les méthodes de la dramaturgie classique [...] sont assez connues et éprouvées, il n'en va pas de même pour celles des nouvelles dramaturgies¹⁰. » Sous de nombreux points, le constat formulé par Patrice Pavis en 2014 n'a pas perdu de son actualité. Certes, de nombreux travaux ont acté depuis les années 1980 l'émergence de formes scéniques se défaisant d'un rapport à un texte dramatique considéré comme préalable indispensable à tout processus de création et ont pu proclamer une « émancipation » de la représentation de ce rapport premier au texte¹¹. L'analyse de spectacles « postdramatiques¹² » ou issus d'un processus « d'écriture de plateau¹³ » et l'appréhension de leur fonctionnement dramaturgique bénéficient aujourd'hui d'outils balisés sur lesquels nous ne

⁹ Cf. 3. Etat de l'art.

¹⁰ PAVIS Patrice, « Dramaturgie et postdramaturgie », *Critical Stages/Scènes critiques*, n°9, 2014, en ligne sous <https://www.critical-stages.org/9/dramaturgie-et-postdramaturgie/>.

¹¹ Nous reprenons ici le terme proposé par Bernard Dort en 1988. Cf. DORT Bernard, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.

¹² LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Pierre-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002

¹³ TACKELS Bruno, *Les Écritures de plateau. État des lieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

reviendrons pas ici. Cette connaissance des dramaturgies non-textocentrées - entendue comme organisation du sens au sein d'une représentation scénique - s'accompagne néanmoins d'une relative méconnaissance de la pratique dramaturgique qui l'accompagne, de la façon dont, au sein du processus de création, les artistes élaborent de nouvelles formes de signification détachées d'un rapport au texte, ainsi que des outils et méthodes qu'ils emploient à cette fin. Même s'ils reconnaissent l'existence de pratiques alternatives, la plupart des travaux tâchant de décrire avec précision les conditions du travail dramaturgique tel qu'elles se déploient au plateau durant les répétitions ont pour ligne de mire une dramaturgie textocentrée¹⁴.

Dans ce contexte, les outils et méthodes mobilisés par des artistes qui travaillent autrement demeurent peu documentés, difficilement transmissibles et donc appropriables, même si des témoignages de dramaturges tâchent de rendre compte de telle ou telle pratique où ils et elles ont été impliqué·e·s¹⁵. A ce titre, Marcus Borja remarque que les artistes développent souvent des modes de travail propres qui « font parfois leur 'marque de fabrique' avec des règles de composition et d'organisation qui relèvent d'un savoir-faire spécifique¹⁶ » : le revers de cette créativité est que ces façons de faire se révèlent idiosyncrasiques et circulent peu en dehors des équipes où elles sont mises en œuvre, ce qui autorise certains à voir dans la dramaturgie non-textocentrée et dans la dramaturgie en général une activité entièrement dépendante des contextes spécifiques de création¹⁷. Pour notre part, nous faisons l'hypothèse qu'il est possible de nommer et définir les outils que nous employons en l'absence de texte préalable pour élaborer le sens et l'organisation esthétique d'une forme théâtrale - et que ces outils sont donc transmissibles et transposables à d'autres contextes. Face au manque que nous constatons sur ce sujet dans les écrits consacrés à la dramaturgie, ce sont des réflexions d'artistes qui peuvent nourrir notre recherche, même si leur apport semble au premier abord latéral par rapport à notre pratique.

b. Pratiques de la dramaturgie en danse

¹⁴ C'est par exemple le cas des ouvrages de Joseph Danan et Anne-Françoise Benhamou. BENHAMOU Anne-Françoise, *Dramaturgies de plateau*, op. cit. ; DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Paris, Actes Sud, 2017.

¹⁵ Cf. par exemple au sujet des collaborations de Luk Van den Dries et Jan Fabre ou de Marion Boudier et Joël Pommerat : VAN DEN DRIES Luk, « Dramaturgie bei Jan Fabre » in ROEDER Anke et ZEHELEIN Klaus (dir.), *Die Kunst der Dramaturgie : Theorie - Praxis - Ausbildung*, Leipzig, Henschel, 2011, p. 96-108 ; BOUDIER Marion, *Avec Joël Pommerat. tome II. L'Écriture de Ça ira (1) Fin de Louis*, Arles, Actes Sud, 2019.

¹⁶ BORJA Marcus, *Dramaturgies en relation : processus compositionnels d'écriture théâtrale collective. Tendances et perspectives*, thèse de doctorat sous la direction de Joseph Danan et Silvia Fernandes, Paris/São Paulo, Sorbonne Nouvelle/Universidade de São Paulo, 2015, p. 32.

¹⁷ En témoigne par exemple ce propos de Joseph Danan : « Cela étant, je crois qu'il y a autant de pratique de la dramaturgie que de relations entre un dramaturge et un metteur en scène, ou entre un dramaturge et une équipe. Je pense qu'on aura beaucoup de mal à trouver un dénominateur commun. » BENHAMOU Anne-Françoise, DANAN Joseph, GARUTTI Gérald, RIVIERE Jean-Loup, SIX Leslie, BOUDIER Marion et DIAZ Sylvain, « Dramaturges et dramaturgie », *Agôn*, 2019, en ligne sous <http://journals.openedition.org/agon/1049>.

Dans un premier temps, il peut être fécond de se tourner vers la façon dont d'autres arts vivants non centrés sur le texte ont pu s'approprier la question de la dramaturgie à partir de leurs outils propres. Le cas de la danse est particulièrement intéressant en la matière¹⁸, raison pour laquelle nous tenons à ce qu'une chorégraphe participe à nos échanges et apporte à notre recherche son regard situé. Dans *Composer en danse*, où sont exposés les résultats d'une enquête menée auprès de dix chorégraphes sur leurs pratiques de composition, de nombreux vecteurs de signification non textocentrés tels que les « rapports entre les corps », les « rapports de durée des séquences », ou encore les « qualités de mouvement, du son, de la lumière, qui s'expérimentent et se fixent au cours des répétitions¹⁹ » sont évoqués comme des principes structurants majeurs qui dictent la construction des pièces chorégraphiques. La question de la structure apparaît pour beaucoup primordiale, mais ne se limite aucunement au détail de l'enchaînement et de l'agencement des séquences²⁰. Attachés à dépasser une « logique linéaire 'début-milieu-fin'²¹ » qui serait par exemple celle du texte dramatique dans une création théâtrale textocentrée, plusieurs artistes, à l'instar de Daniel Linehan, mettent l'accent sur l'importance de s'intéresser également aux « micro-structures », qui apparaissent et font sens à partir « d'un moment ou d'une transition, d'une qualité de corps ou d'un état du danseur à un moment précis²²... ». Cette attention aux aspects tant « micro » que « macro » du travail du sens nous intéresse au premier chef dans notre volonté de nous dégager d'un modèle dramaturgique, où l'analyse générale de l'action et de son déroulement a parfois tendance à dominer un souci plus fin pour la signification émergeant à partir d'éléments moins macro-structurels.

La méthode de composition de Pina Bausch, qui élabore ses spectacles non à partir d'un argument ou même d'une musique préalable aux répétitions, mais à partir de questions auxquels les interprètes doivent progressivement répondre par des gestes dansés²³, pourra ainsi constituer un modèle pour notre recherche : c'est par une attention à une forme spécifique de micro-structure - le geste -, émergeant de l'improvisation, que naît une dramaturgie s'apparentant à un art du montage non causal. De plus, le processus de travail mis en place par la chorégraphe n'est rendu possible que par la confiance au long cours qui s'établit entre Pina Bausch et sa troupe et par la familiarité qu'a cette dernière avec la méthode dramaturgique employée. La troupe est ainsi pleinement intégrée au travail dramaturgique, elle en est un chaînon indispensable en partageant, par le geste, un continent

¹⁸ Sur cette appropriation de la question dramaturgique en danse, cf. le constat établi par Synne Behrndt en 2010. BEHRNDT Synne K., « Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking », *Contemporary Theatre Review*, vol. 20, n°2, 2010, p. 185-196.

¹⁹ *Ibid.*, p. 191.

²⁰ Cf. à ce sujet le chapitre consacré dans l'ouvrage à la question de la structure. CHAPUIS Yvane, « Structure » in *Ibid.*, p. 392-395.

²¹ CHAPUIS Yvane, « Dramaturgie », art. cit., p. 190.

²² *Id.*

²³ Sur la méthode de travail de Pina Bausch, cf. ASLAN Odette, « Le processus bauschien », art. cit., p. 25-58. Pour des témoignages d'interprètes ayant travaillé avec Pina Bausch voir l'ouvrage rédigé par Raimund Hoghe, dramaturge de Pina Bausch dans les années 1970. Cf. HOGHE Raimund et WEISS Ulli, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*, trad. Dominique Petit, Paris, L'Arche, 2014.

d'expérience personnelle qui trouvera dans la forme finale une structure d'expression²⁴. Ce qui définit ici la dramaturgie au-delà du rapport au texte, ce ne sont pas seulement des techniques de collecte et d'agencement de matériau, mais aussi une certaine qualité de la relation qui s'établit entre tous les membres du processus de création. Le travail dramaturgique est - comme nous en faisons nous-même l'hypothèse - partagé et l'interprète y exerce une fonction centrale. C'est cette même idée que nous retrouvons chez des pédagogues de théâtres du XXe siècle qui, même s'ils gardent en ligne de mire la question du texte, nourrissent sur ce point notre réflexion.

c. La dramaturgie de l'acteur.ice

Rendant compte dans les années 1980 de son expérience en tant qu'enseignant de dramaturgie au CNSAD, Bernard Dort rejoint le constat d'un partage de la pratique dramaturgique entre les membres du processus de création et le radicalise. Plutôt que de faire de la dramaturgie une « science du théâtre²⁵ », il préfère la considérer comme une activité dont la responsabilité incombe aux interprètes, avant même de revenir au/à la metteur.se en scène et au/à la dramaturge²⁶. Nous désirons conserver cette approche qui définit la dramaturgie comme un « état d'esprit²⁷ », un type particulier de relation de travail plus que comme un exercice intellectuel et nous pousse à porter notre attention sur ce que la dramaturgie *fait* au travail créateur et à ses différent-es artisan-ne-s, plutôt que de la considérer comme un répertoire de règles qu'il s'agirait d'appliquer.

Si Dort reconsidère ainsi la portée du travail dramaturgique, c'est qu'il s'appuie également sur toute une tradition de pédagogues qui, dans le domaine théâtral, ont porté ces questionnements durant la seconde moitié du XXe siècle sans forcément les associer directement à la notion de dramaturgie. Parmi eux, nous nous intéresserons particulièrement à la vision déployée par Eugenio Barba²⁸, qui défend la prévalence de vecteurs de sens non textuels dans l'élaboration des œuvres théâtrales. Au texte comme canevas langagier linéaire, le metteur en scène et chercheur oppose une vision de la dramaturgie comme travail de « tissage » d'éléments hétérogènes, qui vont des paroles prononcées sur le plateau aux sons et aux lumières en passant par les étapes des situations performées sur le plateau²⁹.

²⁴ « les danseurs ont l'air de savoir non pas quoi, mais comment répondre. Non seulement ils sont disponibles, mais ils semblent entraînés à ce jeu d'association d'idées, capables de réagir aux provocations de la chorégraphe, de décliner une association après l'autre, un geste à côté d'une image, ainsi de suite, encore et encore » PALAZZOLO Claudia, *Retour(s) sur Palermo Palermo. Une pièce de Pina Bausch. Détourner le folklore, construire le présent*, Paris, L'œil d'or, 2021, p. 40.

²⁵ DORT Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n°67, p. 10.

²⁶ Dort parle de l'acteur comme d'un « dramaturge en action » et précise que « c'est par lui[.elle] que, au théâtre, tout prend sens », qu'il est « la chair de la dramaturgie ». DORT Bernard, *art.cit.*, p.11

²⁷ Dort écrit à propos de la dramaturgie : « peut-être même n'est-elle qu'une pratique pédagogique. Elle enseigne un état d'esprit. Elle invite les praticien[.ne]s du théâtre à prendre conscience de leur activité. Elle les responsabilise ». *Ibid.*, p. 11.

²⁸ BARBA Eugenio, « Dramaturgie » in Eugenio Barba et Nicola Savarese (dir.), *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. Elina Deschamp-Pria, Montpellier, L'Entretemps, 2008.

²⁹ « Quand on fait dériver le spectacle d'un texte écrit, la perte d'équilibre risque de se produire par la domination des rapports linéaires [...] aux dépens de l'intrigue considérée comme « tissage », comme enchevêtrement d'actions présentes simultanément [...], on aura tendance à privilégier la dimension du spectacle qui adhère à la dimension linéaire de la langue

Cette remise en perspective nous intéresse au plus haut point et c'est dans un des derniers textes publiés par Barba que nous trouvons les notions et propositions qui se rapprochent le plus de notre recherche. Dans *Brûler sa maison*, il met en effet l'accent sur le fait que la composition de ses spectacles repose sur l'entrelacement indiscernable de multiples interventions dramaturgiques dans le processus créateur. Il y a ainsi pour Barba une « dramaturgie de l'acteur » - qui recouvre « son apport créatif dans la croissance d'un spectacle [et] sa faculté d'enraciner ce qu'il raconte dans une structure d'actions organiques³⁰ » - et une « dramaturgie du spectateur » - qui désigne la manière dont le spectacle « résonne différemment dans le monde singulier de chaque spectateur ». La tâche du metteur en scène est d'entrelacer ces deux dramaturgies dans un spectacle qui est plus un organisme vivant qu'une structure figée au sens stabilisé. Le metteur en scène est ainsi considéré non comme le détenteur du sens mais comme la personne qui doit activer le potentiel dramaturgique des interprètes et du public.

C'est peut-être sur ce dernier point que notre recherche tend à s'éloigner des propos des pédagogues que nous venons d'évoquer. Si nous souscrivons à l'idée d'une réflexivité dramaturgique distribuée entre les membres du processus créateur, on se demandera si d'autres configurations de travail ne sont pas possibles. Le but de cette recherche sera justement de tester cette distribution à l'œuvre. Barba n'évoque par exemple pas la présence d'un-e potentiel-le dramaturge. Ne peut-on cependant pas penser que cette figure tierce vient perturber l'exclusivité de la relation entre un-e metteur-se en scène et les interprètes ? Loin de considérer le-la dramaturge comme un simple « flic du sens », ne peut-on pas y voir la possibilité d'un autre type de regard et d'implication, restituant une part d'indéterminé au travail dramaturgique auquel œuvre tout processus créateur ?

3.2 État des principales lectures / réflexions / expériences / réalisations / publications effectuées par le(s) requérant(s) dans le domaine des travaux projetés.

Juliet Darremont-Marsaud a mené différents travaux de recherche à partir de l'usage des archives en contexte de création de plateau, notamment :

- Travail de mémoire de master à La Manufacture : *Conversations avec l'oubli*, 2021.
- Ateliers-laboratoire « La tentative », en collaboration avec Ketí Irubetagoiena et Geoffrey Rouge-Carrassat, CDN Le Méta, Scène nationale du Sud Aquitain, Scène nationale d'Aubusson (FR), 2022.
- *Dialogue avec la mémoire*, conférence performée à partir de la création du spectacle *Toutes les petites choses que j'ai pu voir*, Espace Mendes France, Poitiers (FR), 2023.
- *Présence de l'absence, comment dire, écrire et interpréter le(s) manque(s)*, projet de recherche La Manufacture et CDN Le Méta Poitiers Nouvelle-Aquitaine, 2023-2024.

» BARBA Eugenio, « Dramaturgie » in Eugenio Barba et Nicola Savarese (dir.), *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. Elina Deschamp-Pria, Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 55.

³⁰ BARBA Eugenio, *Brûler sa maison. Origines d'un metteur en scène*, traduit par Eliane Deschamps-Pria, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 64.

Ces travaux ont également nourri des créations théâtrales (*Toutes les petites choses que j'ai pu voir* (2021), *Troc Poétique* (2022), *Je ne suis pas de celles qui meurent de chagrin* (2024), *Flemme* (2026)), basées sur les principes de création de plateau explorés lors des travaux de recherche.

Ces différentes expériences (tant dans le domaine de la recherche-crédation que dans la création théâtrale) ont mis en lumière une méthode basée sur plusieurs principes constants : le travail en partenariat avec un·e dramaturge à toutes les étapes de la création ou de la recherche ; la quête d'une part d'improvisation à la fois dans le jeu et dans la mise en scène, en répétition et en représentation (qui engendre un principe de re-crédation permanente) ; une réflexion sur la place de la notion de « présence de l'absence » dans le travail de jeu et de mise en scène.

4. Présentation succincte de l'équipe impliquée dans le projet

Juliet Darremont-Marsaud (chercheuse principale) est metteuse en scène et chercheuse, diplômée de La Manufacture (Master Mise en scène, 2021), elle dirige la compagnie Urdin, implantée au Pays Basque, et est artiste associée au CDN Le Méta, Poitiers Nouvelle-Aquitaine. (voir cv en première page).

Adriane Breznay est metteuse en scène, dramaturge et chercheuse. Diplômée du master « dramaturgies » de l'ENS de Lyon, elle est actuellement en doctorat en études théâtrales à l'Université Lyon 2 et travaille sur les liens entre hypnose et direction d'acteur·ice·s. Adriane a, par ailleurs, réalisé un stage de 4 mois au sein du département recherche de La Manufacture.

Morgan Guillot-Noël est artiste et chercheuse. Après une classe préparatoire littéraire et des recherches en études théâtrales menées en parallèle de sa formation de danseuse et d'actrice, elle se spécialise en recherche-crédation sur la question des rapports entre jeu, fiction et archives.

Corentin Jan est enseignant-chercheur, dramaturge et traducteur. Il a réalisé un doctorat à la Sorbonne Nouvelle et à la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich, qui portait sur les crises institutionnelles et artistiques dans le théâtre public allemand des années 2010.

Étienne Tripoz est comédien diplômé du BAT de La Manufacture. Il a participé au projet de recherche *Présence de l'absence, comment dire, écrire et interpréter le(s) manque(s)* mené par Juliet Darremont-Marsaud en 2023-2024.

Glenn Kerbiquet est acteur, musicien, metteur en scène et chercheur. Après une formation à la Sorbonne et au sein des Conservatoires de la Ville de Paris, il s'intéresse tout particulièrement à la pédagogie du jeu ainsi qu'à la question des répertoires d'acteur·ice·s, de leur constitution à leur archivage, en passant par leur transmission.

Marion Zurbach est chorégraphe et danseuse. Elle se forme à l'École Nationale Supérieure de Danse de Marseille, avant d'intégrer l'École Atelier Rudra Béjart Lausanne puis à la Haute école des arts de

Berne (HKB). Elle travaille pour la Compagnie M de Maurice Béjart, le Théâtre de Florence, le Ballet National de Marseille et le Konzert Theater Bern avant de créer sa compagnie, Unplush, basée à Berne.

Anne Pellois, maitresse de conférence en études théâtrales à l'ENS de Lyon ainsi que **Lise Michel**, professeure assistante à la Section de français spécialisée en dramaturgie de l'UNIL, et directrice du centre d'études théâtrales, nous accompagneront dans cette recherche en proposant leur expertise à des moments clefs du programme.

5. Méthode(s) de travail prévue(s), étapes du projet

Le projet comprend deux grandes phases de travail. Dans un premier temps, l'équipe mettra en œuvre un protocole d'expérimentation détaillé ci-dessous. Dans un second temps, ce protocole est adapté afin de forger un répertoire d'exercices testés et mis en pratique lors de workshops donné par les membres de l'équipe auprès des institutions partenaires.

a. Présentation du protocole

Le protocole vise à mettre en situation les membres du projet répartis en équipes, afin qu'ils créent une petite forme à partir d'un matériau de départ commun, d'un temps de travail défini et de paramètres dramaturgiques sur lesquels se focaliser en priorité (autres qu'un texte préalable) et tirés au sort.

NB : Nous appelons « paramètres dramaturgiques » des éléments de la représentation scénique à partir desquels se construit la dramaturgie d'une forme durant le processus de création. Ces paramètres ont été choisis pour leur récurrence dans les discours abordant les dramaturgies non-textocentrées : rythme, espace, rapport au public, état et parcours de l'interprète, univers sonore.

But de l'expérience : observer l'influence du choix et de l'usage de ces paramètres sur le travail dramaturgique tel qu'il a été mené durant le processus de création, les techniques employées par les équipes pour élaborer la dramaturgie de la forme (collecte, choix, tri et mise en forme de matériaux, etc.) ainsi que la façon dont la charge dramaturgique s'est distribuée entre les participant·e·s de l'expérience et dont chacun·e fait de la dramaturgie.

Méthode d'observation et de récolte des résultats : chaque expérimentation sera observée et archivée par au moins un membre de l'équipe qui restera extérieur à l'exercice. Dans le cas où une même consigne serait donnée à deux groupes différents, l'observateur·ice sera à même de comparer les deux processus de travail élaborés à partir des mêmes paramètres. Il sera aussi possible de donner à deux équipes des paramètres différents, ce qui permettra à chaque équipe d'observer le travail de l'autre. Dans tous les cas, les formes créées lors des exercices seront présentées à tous·te·s et sont suivies d'un temps commun d'échange et de récolte et d'analyse des observations. Enfin, durant la

deuxième session des expérimentations (cf. étape 3 ci-dessous), ce poste d'observatrice extérieure sera plus systématiquement occupé par la chorégraphe associée au projet.

Protocole détaillé de travail

Pré-requis :

- les participant·e·s n'ont pas de temps de préparation préalable à l'exercice, quel que soit leur(s) rôle(s) habituel(s) dans la construction d'un spectacle.
- Le protocole repose sur un principe de hasard induit par le tirage au sort.

Déroulé de l'expérience :

- a. **Arpentage** d'une heure au cimetière de la ville dans laquelle se déroule l'exercice.
N.B : le choix de l'arpentage dans un cimetière s'explique par notre volonté de choisir un terrain de départ non textuel, mais relativement polyvalent. Par ailleurs, les cimetières sont accessibles dans toutes les villes, ce qui permet de mettre en œuvre le protocole dans des endroits différents (pour notre recherche en groupe comme pour les workshops que nous dirigerons plus tard).
- b. Au retour de l'arpentage, un temps de partage et de **mise en commun de l'expérience sensible** permise par celui-ci est prévu. Ce qui a été vu/ressenti/récupéré/enregistré pendant cet arpentage, ainsi que la mise en commun, constitue la matière première de travail pour toute l'équipe.
- c. **Tirage au sort** : de la répartition des groupes, du temps de travail et de représentation (1h/5min, 1 jour/30min, 3 jours/1h) et d'un ou de paramètre(s) dramaturgique(s) sur le(s)quel(s) se focaliser en priorité dans la construction de la future forme (rythme, espace, univers sonore, rapport au public, état de l'interprète, rapport au public). Le tirage au sort détermine donc un temps de travail associé à un temps de représentation (exemple : pour 1h de travail, 5 min de présentation) et un paramètre dramaturgique focalisant.
- d. **Travail en équipe au plateau** : création des formes selon les contraintes imposées par le tirage au sort, en présence d'un·e observateur·ice à chacune des équipes qui prend des notes et enregistre pendant le temps de travail.
- e. **Présentation des formes** à un public (le reste de l'équipe de recherche a minima).
- f. **Récolte des résultats et précision du protocole**
 - Chaque équipe présente explique aux autres son processus de travail. Cette restitution est complétée par les observations de la personne observatrice.

- Après la session de travail, l'équipe entière trie les données récoltées, analyse le déroulement de l'expérience et formule des conclusions à partir de quelques questionnements : quelle influence les conditions de l'expérience et les paramètres tirés au sort ont-ils exercé sur la pratique dramaturgique lors de l'exercice ? Comment l'ordonnancement du matériau s'est-il opéré ? Comment les équipes ont-elles géré l'élaboration des micro- et macrostructures de la forme ? Comment la charge dramaturgique s'est-elle répartie entre les participant.e.s ?
- Après le travail d'analyse, un temps est consacré à affiner le protocole.

b. Calendrier prévisionnel

Etape 1 : expérimentations au plateau

Théâtre Kantor, ENS Lyon (5 jours)

Résidence plateau : expérimentations et recherche au plateau. Test du protocole par les membres de l'équipe, discussions, perfectionnement du protocole. Travail en présence d'Anne Pellois sur 3 jours.

Etape 2 : archivage

4 jours

Travail d'archivage des résultats du travail au plateau : reprise des notes, des enregistrements de sessions de travail, premières conclusions sur les résultats des expériences. A partir de ces conclusions, préparation de l'étape 3.

Etape 3 et 4 : expérimentations au plateau et première transmission

La Manufacture (5 jours), L'UNIL (2 jours)

Second temps d'expérimentation et de recherche au plateau. Perfectionnement et premiers tests de l'axe pédagogique du protocole. Travail en présence de Lise Michel (UNIL) + atelier-recherche collaborative avec les étudiant.e.s (UNIL).

Etape 5 : Analyse des données

(3 jours)

Analyse des données récoltées aux étapes 3 & 4. Précision du protocole à transmettre en vue du prochain atelier-recherche collaborative.

Étape 6 : Transmission

ENS de Lyon (10 heures)

Workshop « pratique de la dramaturgie » auprès des étudiant.e.s de l'ENS de Lyon dans le cadre des cours du Master Dramaturgie. Partage des résultats de la recherche, partage du protocole et expérimentations avec les étudiant.e.s.

Étape 7 : Transmission

Université Sorbonne Nouvelle (36 heures)

Partage des résultats ainsi que transmission du protocole dans le cadre d'un séminaire-atelier sur les « pratiques de la dramaturgie » auprès des étudiant·e·s de la formation en études théâtrales à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle.

Étape 8 : Conclusion et valorisation

(3 jours)

Rédaction du rapport de recherche et d'un article portant sur nos conclusions.

6. Répartition des tâches entre collaborateurs du projet, partenaire(s) de terrain et institution(s) partenaire(s)

Les quatre chercheurs principaux (Juliet, Adriane, Corentin, Morgan) seront présents à toutes les étapes du projet.

Les comédiens (Etienne et Glenn) seront présents lors des phases d'expérimentation au plateau (étape 1+étape 3).

Marion Zurbach (chorégraphe) sera présente lors de la seconde expérimentation au plateau (étape 3). Anne Pellois (maîtresse de conférence à l'ENS de Lyon) accompagnera la première phase d'expérimentation au plateau (étape 1).

Lise Michel (professeure assistante à la Section de français de l'UNIL) accompagnera la seconde phase d'expérimentation (étape 3).

Les séminaires et workshops seront assurés à chaque fois par deux des chercheurs principaux.

Liste des partenaires impliqués dans le projet :

- a. *Unil* : workshop auprès des étudiant·e·s, accompagnement méthodologique et expertise en dramaturgie de Lise Michel (professeure assistante à la Section de français spécialisée en dramaturgie)
- b. *ENS de Lyon* : mise à disposition du Théâtre Kantor pour une résidence en juillet 2025, accompagnement méthodologique et expertise en dramaturgie d'Anne Pellois (maîtresse de conférences en études théâtrales), organisation d'un workshop à destination des étudiant·e·s du master Dramaturgie.
- c. *Université Sorbonne Nouvelle* : pilotage d'un séminaire de 36h sur la dramaturgie au sein du Master théâtre parcours « Études théâtrales » de l'université, durant le premier semestre de l'année scolaire 2025/2026.

7. Intérêt du projet pour l'école, pour les partenaires extérieurs, pour la création ou pour la pédagogie

Ce projet de recherche-crédation a vocation à permettre la mise en place de workshops à destination des étudiants metteur·euse·s en scène, acteur·ice·s et dramaturges. Mené à bien, il pourrait bénéficier aux élèves de La Manufacture, tout aussi bien qu'à des partenaires avec lesquels nous entretenons

déjà des liens comme l'ENS de Lyon, le CNSAD ou la Sorbonne Nouvelle. À long terme, nous envisageons aussi de proposer des ateliers à destination des artistes professionnel-le-s dans les structures partenaires du projet. L'intérêt de cette recherche sera également universitaire, en tant qu'elle entend contribuer à la définition et à la formalisation de la dramaturgie de création de plateau. L'investissement de plusieurs membres de l'équipe dans le monde de la recherche universitaire nous permettra de formaliser cette recherche sous la forme de publications ou de participation à des colloques, afin de pouvoir partager nos résultats. Nous envisageons également de documenter le déroulé des ateliers pédagogiques et de pouvoir ainsi perpétuer notre recherche en étudiant la réponse apportée par des étudiant-e-s ou les professionnel-le-s à nos conclusions.

8. Valorisation du projet

- Unil : intervention auprès des étudiant-e-s du parcours dramaturgie.
- ENS de Lyon : programmation dans la plaquette de cours d'un workshop d'une dizaine d'heures élaboré pendant la recherche, à destination des étudiant-e-s du Master Dramaturgie de l'ENS Lyon.
- CNSAD : participation aux journées SACRe organisées par le CNSAD en 2026, workshop auprès des doctorant-e-s en recherche-crédation et des élèves du CNSAD avec partage de la recherche et de ses résultats.
- Sorbonne Nouvelle : insertion dans le nouveau programme de recherche de l'IRET (laboratoire de l'Institut d'études théâtrales) et pilotage d'un séminaire de 36h sur la dramaturgie au sein du Master théâtre parcours « Études théâtrales » de l'université, durant le premier semestre de l'année scolaire 2025/2026.
- Publication d'un article dans une revue spécialisée (revues pressenties : *Agôn* et *Thaêtre*).

9. Bibliographie et références

ASLAN Odette, « Le processus baudschien », *Théâtre/Public*, n°139, 1998

BARBA Eugenio, « Dramaturgie » in Eugenio Barba et Nicola Savarese (dir.), *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, trad. Elina Deschamp-Pria, Montpellier, L'Entretemps, 2008

BARBA Eugenio, *Brûler sa maison. Origines d'un metteur en scène*, traduit par Eliane Deschamps-Pria, Montpellier, L'Entretemps, 2011

BENHAMOU Anne-Françoise, *Dramaturgies de plateau*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012.

BENHAMOU Anne-Françoise, DANAN Joseph, GARUTTI Gérald, RIVIERE Jean-Loup, SIX Leslie, BOUDIER Marion et DIAZ Sylvain, « Dramaturges et dramaturgie », *Agôn*, 2019, en ligne sous <http://journals.openedition.org/agon/1049>.

BEHRNDT Synne K., « Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking », *Contemporary Theatre Review*, vol. 20, n°2, 2010, p. 185-196.

BOISSON Bénédicte, FERNANDEZ Laure et VAUTRIN Eric, *Le cinquième mur – Formes scéniques contemporaines & nouvelles théâtralités*, Paris, Les presses du réel, 2021.

BOUDIER Marion, *et. al., De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, Paris, L'Harmattan, 2014

BOUDIER Marion, *Avec Joël Pommerat. tome II. L'Écriture de Ca ira (1) Fin de Louis*, Arles, Actes Sud, 2019.

BORJA Marcus, *Dramaturgies en relation : processus compositionnels d'écriture théâtrale collective. Tendances et perspectives*, thèse de doctorat sous la direction de Joseph Danan et Silvia Fernandes, Paris/São Paulo, Sorbonne Nouvelle/Universidade de São Paulo, 2015

CHAPUIS Yvane, GOURFINK Myriam et PERRIN Julien (dir.), *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Paris, Les presses du réel, 2020

DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Paris, Actes Sud, 2017.

DORT Bernard, « L'État d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n°67, 1986, p. 8-12.

DORT Bernard, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.

HOGHE Raimund et WEISS Ulli, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*, trad. Dominique Petit, Paris, L'Arche, 2014.

IRELAN Scott R., FLETCHER Anne et FELISE Julie, *The Process of Dramaturgy. A Handbook*, Newburyport, MA: Focus Publishing/R. Pullins Company, 2010.

LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Pierre-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002

NEVEUX Olivier, PELLOIS Anne, *L'indiscipline dramaturgique. Territoires de la dramaturgie*. Colloque organisé par Olivier Neveux et Anne Pellois à l'ENS de Lyon. 25-27 mars 2019. Programme en ligne sous <https://www.ens-lyon.fr/evenement/recherche/lindiscipline-dramaturgique-territoires-de-la-dramaturgie>.

PALAZZOLO Claudia, *Retour(s) sur Palermo Palermo. Une pièce de Pina Bausch. Détourner le folklore, construire le présent*, Paris, L'œil d'or, 2021

PAVIS Patrice, « Dramaturgie et postdramaturgie », *Critical Stages/Scènes critiques*, n°9, 2014, en ligne sous <https://www.critical-stages.org/9/dramaturgie-et-postdramaturgie/>.

TACKELS Bruno, *Les Écritures de plateau. État des lieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

VAN DEN DRIES Luk, « Dramaturgie bei Jan Fabre » in ROEDER Anke et ZEHELEIN Klaus (dir.), *Die Kunst der Dramaturgie : Theorie - Praxis - Ausbildung*, Leipzig, Henschel, 2011, p. 96-108

IRMAS

Institut de recherche
en musique et arts de la scène



Hes·SO

Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale

Fachhochschule Westschweiz

University of Applied Sciences and Arts
Western Switzerland

VITEZ Antoine, « Le dramaturge », in *Le Théâtre des idées*, Danièle Sallenave et Georges Banu (éd.),
Paris, Gallimard, 1991

IRMAS

Institut de recherche
en musique et arts de la scène



Hes·SO

Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale

Fachhochschule Westschweiz

University of Applied Sciences and Arts
Western Switzerland