

Un oeil en trop? Le « dramaturg » et ses savoirs

Josette Féral

Number 5-6, Fall 1988, Spring 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041059ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041059ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Féral, J. (1988). Un oeil en trop? Le « dramaturg » et ses savoirs. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 37–49. <https://doi.org/10.7202/041059ar>

Josette Féral

Un oeil en trop?

Le «dramaturg» et ses savoirs¹

Lorsque le sujet de ce colloque m'est parvenu, «mémoire et appropriation», ma première réaction a été un questionnement. De quelle mémoire était-il question? Qui en était le dépositaire? De quoi se souvenait-on?

Parallèlement la notion d'appropriation soulevait une série de questions voisines. Qui se livrait à l'appropriation? Que cherchait-on à s'approprier?

Par ailleurs, il allait de soi, me semblait-il, que cette mémoire, dont l'existence ne me semblait poser aucun doute, était également partagée par tous les artisans du théâtre — auteur, acteur, metteur en scène, scénographe — et qu'elle ne pouvait appartenir à l'un d'entre eux à l'exclusion des autres. Il me semblait donc important de poser *a priori* que tous et chacun fondaient leur travail sur la mémoire, une certaine mémoire, à défaut de posséder la mémoire. En ce sens, la mémoire ne pouvait pas être absolue. Elle ne pouvait pas être une qualité physique qui existerait en dehors de l'individu. Elle était nécessairement liée à une pratique, à une personne. Elle était nécessairement mémoire vécue.

Dès lors, le second terme de l'équation paraissait plus clair. La mémoire n'est utile et ne peut avoir d'effet dans le domaine du théâtre, que si elle s'accompagne d'une appropriation, c'est-à-dire d'un processus personnel qui la rende dynamique, d'un processus par lequel l'individu s'en

¹ Ce texte constitue la version légèrement modifiée d'une conférence présentée en juin 1988 à l'Université de Jérusalem et sous presse en version anglaise à Cambridge, University Press. On aura reconnu dans le titre, le livre d'André Green, *Un oeil en trop*, Paris, Minuit, 1969.

émancipe non en rejetant la mémoire mais en la possédant parfaitement, en se l'intégrant et en la faisant sienne.

Cette appropriation n'est pas, bien sûr, soumission passive à un passé dont on se souvient — il s'agirait alors, je crois, d'un passéisme de mauvais aloi — mais elle serait plutôt la réalisation non pas du passé mais de certains savoirs qu'emmagasine le sujet au cours de son expérience. Et là je touche au second volet de mon questionnement: mémoire de quoi? Cette double question en cache, en fait, une seule qui touche à la nature à la fois de ce dont on se souvient et de ce que l'on s'approprie. Car c'est un même bagage qui passe d'un état (la mémoire) à un processus (l'appropriation) par l'intermédiaire d'un sujet.

Mais qu'est-ce qui passe? C'est la question à laquelle j'aimerais répondre ici. Mon hypothèse de départ sera que ce processus de passage de la mémoire (état de mémoire) à l'appropriation (processus) est représentatif de notre époque (sans vouloir toutefois donner une extension absolue au mot «époque»), qu'il est représentatif aussi d'un certain mode de pensée.

Et afin de m'aider dans ma démonstration, j'ai choisi de parler d'un artisan du théâtre, fortement contesté quoique nouvellement arrivé sur la scène, qui travaille à la fois dans le processus de création et l'observe de l'extérieur, qui est souvent considéré comme un regard en trop, «un oeil en trop» au théâtre, le *dramaturg*.

Une mise en garde s'impose toutefois. Les propos qui suivent ne visent nullement à défendre la profession du *dramaturg*, ni à étudier en détail son rôle dans des productions spécifiques. Ils traitent volontairement d'une image quelque peu idyllique parce que mon propos essentiel interroge en quoi notre époque a besoin d'un *dramaturg* là où jusqu'à tout récemment encore le théâtre pouvait s'en passer. Cette présence désormais nécessaire pose donc la question suivante: pourquoi a-t-on besoin du *dramaturg* aujourd'hui?

1. Le metteur en scène et la spécificité des genres

Le *dramaturg* qui existe en Allemagne depuis de nombreuses années², naît dans la plupart des autres pays dans notre fin de XX^e siècle tout comme le metteur en scène était né à la fin du XIX^e.

Jean-Marie Piemme a montré comment la naissance du metteur en scène ne s'est pas faite par génération spontanée pas plus qu'elle n'a obéi à une progression et une évolution naturelle de l'art du théâtre³. En fait, cette apparition du metteur en scène a été déterminée par plusieurs facteurs, note-t-il, dont les plus importants sont:

- d'une part l'émergence d'une *spécificité des genres*: le XIX^e siècle voit ainsi l'apparition du roman (dans le sens moderne du terme) mais il voit aussi l'émergence d'une spécialisation et d'une réduction des fonctions artistiques et en particulier de l'écriture. En effet, jusqu'au XIX^e siècle les écrivains étaient souvent à la fois philosophes, hommes de lettres, essayistes, poètes et parfois même hommes politiques⁴. Tel n'est plus le cas aujourd'hui.

Avec le XX^e siècle, une spécialisation des fonctions s'est opérée, à mesure que les domaines artistiques ont affirmé chacun leur autonomie.

² La première référence à ce que pourrait être le rôle du *dramaturg* est faite par Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) dans la dramaturgie de Hambourg, 1767-1769. À la fin du XIX^e siècle, Otto Brahm agit comme *dramaturg* en réformant le théâtre allemand qui était alors considéré comme objet de pur divertissement. Mais ce sera Brecht qui donnera toute son importance à la notion en insistant sur la fonction éducative du théâtre.

³ Jean-Marie Piemme, «Le souffleur inquiet» in *Alternatives théâtrales*, n° 20/21, décembre 1984.

⁴ Pascal fut ainsi homme de sciences et homme de lettres; Voltaire: philosophe, essayiste, auteur dramatique, homme politique; Victor Hugo toucha à tous les domaines et mena de front ses multiples carrières. Il est intéressant de noter que cette non spécialisation des modes d'écriture a été plus propre à la France qu'elle n'a pu l'être en Angleterre ou en Allemagne, par exemple.

Les écrivains⁵ qui avaient presque toujours l'habitude de s'essayer au théâtre à un moment de leur carrière ont abandonné progressivement cette pratique, choissant désormais un seul genre et ne faisant des incursions dans l'autre que par exception. En France, Musset, Vigny sont parmi les derniers à fréquenter simultanément la voie du théâtre et celle des autres genres.

- Parallèlement à ces transformations, les fonctions théâtrales se spécialisent et le phénomène théâtral affirme sa spécificité et son irréductibilité par rapport aux autres arts. On passe progressivement du texte à la représentation. Cette spécificité est le reflet (à moins qu'elle n'en soit la conséquence?) du développement d'un savoir théâtral spécifique à mesure que la sphère esthétique s'autonomise. De plus en plus, le théâtre ne sera plus réglé par des principes extérieurs — littéraires par exemple — mais par des lois internes au genre. Ces lois touchent à la relation à l'espace, au corps, à la scénographie. Aussi le savoir qu'elles nécessitent sera de plus en plus sophistiqué, de plus en plus complexe, de plus en plus précis.

À un nouveau savoir correspond une nouvelle fonction: celle du metteur en scène. Qui aura la charge de ce savoir? Originellement l'auteur⁶ avant que le metteur en scène progressivement ne s'approprie tout le pouvoir et ne devienne seul dépositaire de ce *savoir scénique*.

- J'ajouterai pour ma part une autre transformation que Piemme ne mentionne pas et qui s'enregistre en cette fin de siècle: *l'émergence de théories portant sur le jeu de l'acteur*. Si auparavant, les arts poétiques et techniques scéniques destinés aux acteurs ne faisaient pas défaut, si

⁵ Les écrivains et non les auteurs, la notion est postérieure et liée à une commercialisation de l'écriture.

⁶ Signe de cette importance, le sondage effectué en 1912 par la revue *les Marges* et qui demandait au public: «Lequel, selon vous, est supérieur de l'homme qui a l'amour de la lecture ou de l'homme qui a la passion du théâtre?» La majorité des participants avaient alors répondu que le texte lu l'emportait sur le spectacle. Rapporté par André Veinstein, dans *la Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955, p. 55.

Diderot avait déjà tenté de poser les bases d'une théorie du jeu liée à une vision de ce que devrait être la fonction du théâtre, ce n'est qu'à la fin du XIX^e siècle que des écoles d'acteur se créent, qu'une formation physique globale est donnée aux comédiens à la suite d'influences diverses dont celle de Delsarte et Dalcroze. La scène se démocratise, l'acteur vedette en disparaît à mesure que la représentation devient un tout plus organique auquel collaborent tous les éléments: décor, costume, texte, acteur. Ces théories du jeu sont mises à profit par les metteurs en scène pour donner une impulsion nouvelle à la représentation en créant de nouvelles esthétiques.

- De ces multiples transformations, une notion émerge dont l'importance est capitale: celle de *création*⁷. À la fidélité à un texte, à une idée (l'expression utilisée est celle de «rendre» un texte) se substitue progressivement celle de composition, de structure de l'oeuvre. Le metteur en scène ne rend plus une pièce, il la construit⁸. Dans ce rôle de constructeur de la représentation, le XX^e siècle confirmera le metteur en scène, devenu un créateur à part entière, sinon le plus important de la représentation.

Si ces réflexions permettent d'envisager sous un éclairage particulier l'apparition du metteur en scène en son temps, serait-il possible, par un raisonnement similaire de recourir à l'histoire des idées pour expliquer l'apparition du *dramaturg*? Et ce dernier ne serait-il pas lui aussi le résultat d'une modification profonde des savoirs mis en jeu par la représentation?

2. Le «dramaturg» et son rapport au texte

Une première observation nous montre que dans les pays et les théâtres qui comptent des *dramaturgs* depuis un certain temps (Allemagne,

⁷ Jean-Marie Piemme, loc. cit., p. 16.

⁸ L'on distinguera ainsi les metteurs en scène fidèles au texte (J.-P. Vincent, J.-L. Bondy, G. Strehler, A. Mnouchkine) et ceux qui s'en écartent radicalement (D. Mesguisch, par exemple).

Finlande, par exemple), la fonction de ce dernier est souvent multiple. Elle peut recouvrir simultanément ou alternativement plusieurs fonctions et tout d'abord un rôle de collaborateur à la création. Sans doute est-ce là la fonction la plus intéressante pour notre propos. Elle recouvre des notions comme celles de «**dramaturg* de production» ou de «*dramaturg* de plateau» notions qu'ont développées, chacun pour leur part, Wolfgang Wiens, *dramaturg* au Theater de Hambourg et Jean-Marie Piemme, *dramaturg* à l'Opéra national de Bruxelles. Cette fonction du *dramaturg* est sans aucun doute la plus créatrice pour l'individu qui la pratique mais elle est aussi la plus contestée car le *dramaturg* se trouve alors investi de certaines responsabilités dont la plus importante tient à un travail d'explicitation du texte, d'où l'accusation de «flic du sens» dont le *dramaturg* a pu être l'objet.

Face à la pièce en élaboration, le *dramaturg* peut apparaître ainsi comme la «conscience du spectacle», comme le «pré-critique», comme le chercheur répondant aux questions que le metteur en scène et les acteurs peuvent se poser en touchant les codes du théâtre de l'époque, la pertinence d'un sujet, le sens qu'il peut revêtir dans le contexte d'aujourd'hui. Il effectue un «exercice du regard»⁹ explorant les manifestations d'une pièce, les analysant, en soulignant les structures, se reportant au texte mais aussi à tout ce qui a pu être dit ou écrit sur l'oeuvre originale. Il interroge l'oeuvre de l'auteur, sa conception du théâtre, les circonstances de la pièce devenant ainsi la conscience du théâtre.

C'est au metteur en scène que revient le plus souvent la charge de définir, en accord avec le *dramaturg*, les modalités de collaboration de ce dernier. Cette collaboration ne relève pas d'un contrat dont les termes sont fixes (toutes les formes de coopération existent) mais le plus souvent d'une alchimie qui tient aux personnalités en présence et à la nature de la complémentarité des liens et des goûts qui les unissent. Il existe ainsi des équipes dont les noms entrent conjointement dans la mémoire du public: Peter Stein et Botho Strauss par exemple pour en

⁹ L'expression «exercice du regard» est de D. Besnehard, tout comme l'expression «conscience» est de Bernard Dort in *Théâtre/Public*, n° 67, p. 50 et p. 8 respectivement.

nommer une fort connue mais aussi Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux, Roger Planchon et Michel Bataillon. D'autres *dramaturgs* se sont fait connaître comme chercheurs et critiques, ainsi Bernard Dort, devenu conseiller artistique de Jacques Lasalle à Strasbourg, puis professeur d'art dramatique au Conservatoire, Jean-Marie Piemme, *dramaturg* pendant dix ans à l'Ensemble théâtral mobile puis au Varia et ensuite à l'Opéra de Bruxelles. Pour le Canada, l'unique expérience tentée en ce sens l'a été par André Brassard au Centre National des Arts à Ottawa qui a donné à son *dramaturg* Gilbert David un rôle d'analyste du texte et de la représentation. Qu'il s'agisse des uns ou des autres, nul ne récuserait sans doute cette définition que donne pour son compte Jean-Marie Piemme: le *dramaturg* participe à la création d'un texte et à son écriture scénique. Il effectue, selon Bernard Dort, une pratique transversale du théâtre qui va du texte à la représentation, mais qui ne constitue pas une activité en soi.

3. Le signe des changements qui affectent le théâtre

Il faut voir dans l'émergence du *dramaturg* le signe de plusieurs changements qui affectent le théâtre d'aujourd'hui, et tout d'abord ceux qui touchent le *texte théâtral*.

À la suite de l'extrême intérêt qu'a porté notre époque à toutes les formes de langage et notamment au langage artistique et critique, après une période de désaffection du texte théâtral, ce dernier se trouve aujourd'hui réinstitué au centre de la scène non sans être réinterrogé, sondé dans ses replis, mis en jeu, mis en scène. Dans ce processus d'interrogation, le texte y a perdu une épaisseur et une complexité certaines.

Considéré à l'origine comme véhicule d'un sens donné, le texte en est progressivement venu à se relativiser, à mettre de l'avant le jeu de ses signifiants, ses réseaux multiples, son non-dit¹⁰.

¹⁰ L'influence de Derrida a été grande dans ce regard méfiant porté sur la valeur représentative du langage. De cette méfiance à l'égard d'une fidélité absolue au texte, le praticien, le public et la pratique artistique en général ont tiré l'origine d'un nouveau plaisir esthétique.

La notion de *représentation* a été par le fait même bouleversée faisant apparaître de nouveaux modes d'expression que confirme cette nouvelle façon d'envisager le rapport au texte. S'y effectuent des lectures à plusieurs niveaux, des jeux de sens. S'y inscrit un rapport différent au réel, à la fiction¹¹. Les relations entre les divers systèmes signifiants sur la scène en ont été tout naturellement modifiée, remodelant la répartition des pouvoirs et donnant au praticien (metteur en scène surtout) de nouvelles prérogatives. Le public, désormais plus éclaté mais aussi plus spécialisé, s'est lui-même transformé, parcellisé, modifiant ses attentes et ses exigences, devenu plus sensible à ce jeu du sens. Une écriture différente en est née, en réseaux, en volume, en creux, ou en silence, selon les auteurs. Même les classiques ont été (re)lus dans cette perspective ouverte et multiple¹².

Bien sûr, malgré son importance, on ne conteste plus aujourd'hui que le texte ne soit plus qu'un (pré)texte à la représentation, qu'il n'est pas porteur de toutes les vérités, ni même d'une seule vérité; mais nul ne conteste non plus qu'il est (re)devenu toutefois une trame indispensable¹³ sur laquelle se greffe la puissance créatrice du metteur en scène, une toile en relief que doit venir compléter la représentation. Il existe bien sûr des textes plus propices que d'autres à un tel travail de construction, textes en creux, textes ouverts, plus elliptiques, fragmentaires, correspondant à l'émergence de nouvelles formes d'écriture (Handke, Weiss, Kroetz, Vinaver).

¹¹ Cf. les spectacles de Engel et Pautrat à Strasbourg ou les Molière d'Antoine Vitez, les Tchekhov de Peter Brook, l'Inde d'Ariane Mnouchkine.

¹² De l'écriture carnavalesque de Jean-Pierre Ronfard, à celle du délire verbal de René-Daniel Dubois, en passant par la relecture des classiques qu'effectue André Brassard, au jeu de langage d'un Normand Chaurette, le Québec offre un échantillon varié de ces diverses pratiques.

¹³ Le retour au texte, après la méfiance montrée à son égard par les années 60, est très nette. Cf. les ateliers d'écriture dirigés par Michel Vinaver à l'Institut d'études théâtrales et les textes qui ont été diffusés par la suite.

Cette transformation du texte (de sa nature et de son rôle sur la scène) a nécessairement modifié la représentation et posé les bases de l'apparition du *dramaturg*. Elle explique souvent la nature de sa collaboration avec le metteur en scène. Confronté soudain à la multiplicité des possibles, le metteur en scène a senti le besoin de se donner un associé, le *dramaturg*, pour travailler avec lui à la fois sur le texte et sur la construction d'ensemble de la représentation, capable de prendre du recul par rapport au spectacle et d'apporter ce regard extérieur tout en prodiguant son avis et ses conseils.

4. Le «dramaturg» et ses savoirs¹⁴

Ce travail sur le texte s'effectue à une époque où parallèlement la notion d'*originalité*¹⁵ est devenue fondamentale. L'artiste veut être différent et donner une marque personnelle à son oeuvre exprimant sa sensibilité et son rapport avec le monde, avec la société et avec l'art. Son originalité est le signe de son authenticité et de son sens créateur. C'est que la quête de l'originalité a pour corollaire la valorisation de la *création*, notion qui l'emporte désormais chez l'artiste sur celle de la fidélité à un texte ou à un auteur. L'artiste (metteur en scène, acteur, scénographe) crée. Il crée une pièce, une représentation, un rôle, une

¹⁴ Cette importance donnée au savoir a été mise en lumière par le livre de Gérard Delfau et Anne Roche, *Histoire, Littérature*, Paris, Seuil, 1977. Jean-Marie Piemme reprend ici les constatations du livre et les applique fort judicieusement au domaine du théâtre. Ce savoir a comme corollaire principal le développement de l'activité critique.

¹⁵ Jean-Marie Piemme note que les trois inventions les plus importantes au XIX^e siècle sont le sujet créateur, l'originalité et le droit d'auteur. Cette réflexion suit celle de Pierre Bourdieu in «Champ intellectuel et projet créateur», *les Temps modernes*, 1966, p. 246.

Dans les stages que donne Ariane Mnouchkine à la Cartoucherie, elle conseille vivement à l'acteur de ne pas faire original à tout prix, mais de travailler à imiter ce qui s'est déjà fait avant lui pour s'en pénétrer et s'en inspirer. Il ne s'agit pas de copier, pas plus que de plagier, mais de tenter «d'imiter de l'intérieur» la création qu'un autre acteur a pu réussir d'un personnage.

scénographie, un éclairage. Or l'un des critères qui permettent de distinguer le créateur de l'artisan est l'expression d'un travail original qui ne ressemble à rien de ce qui a pu être produit antérieurement. Les créateurs sont donc appelés à produire cette originalité, autrement dit à produire et à mettre en scène leur différence¹⁶. Cette originalité répond souvent à une nouvelle interprétation du texte, à la mise en lumière d'une autre de ses dimensions.

Dans sa quête d'originalité, le metteur en scène et le *dramaturg* ne s'aventurent pas sans bagage. Ils ont bien sûr tout un savoir théâtral (fait de mémoire, de culture, de savoirs) et un savoir-faire, pratique surtout, mais ils y apportent aussi une somme d'autres savoirs qui ne sont pas seulement d'ordre théâtral (mais aussi esthétique, littéraire ou technique). Ils y apportent une mémoire. Ces savoirs constituent une mémoire qui est mise en jeu par la représentation et touche tous les domaines de la connaissance: savoir politique, philosophique, psychanalytique, littéraire, culturel. La pratique artistique devient le lieu d'expression de tous ces savoirs¹⁷. Elle n'en est pas séparée, mais elle les digère, les intègre, les traduit: elle se les approprie.

Ces savoirs sont mis en jeu par la représentation qui en devient ainsi l'expression. Cette mémoire faite de savoirs divers présents dans la représentation rencontre à son tour la mémoire du spectateur, et crée un réseau de relations entre la scène et la salle qui a pour conséquence première la complexification croissante de la représentation. Toute mise en scène devient alors une mise à l'épreuve (et une mise en scène) du savoir de celui qui s'y attaque. Il s'y livre avec sérieux à un jeu de

¹⁶ C'est ce que montre Bourdieu dans *la Distinction*, Paris, Minuit, coll. «le sens commun», 1979.

¹⁷ Prenons pour exemple la chaussure de Célimène que tient à la main Alceste dans la mise en scène du *Misanthrope* par Vitez et qu'une connaissance psychanalytique ou la lecture de Claudel (cf. la symbolique de la chaussure dans l'oeuvre de Claudel) permet de mieux décoder; celle de la lecture uniquement sexuelle que fait Alexandre Hausvater du *Hamlet* de Shakespeare ou celle que donne Gilles Maheu du *Hamlet machine* de Heiner Müller en multipliant les personnages par trois figures antithétiques du personnage.

construction, déconstruction où l'intertextualité est composée au théâtre d'une *interthéâtralité*.

C'est que, parallèlement à ces multiples savoirs non théâtraux (dont la représentation porte, parfois volontairement et parfois à son insu, la trace), ces divers modes de connaissance sont passés au filtre du savoir théâtral qui se les réapproprie dans son langage à lui. Or la représentation, devenue écriture scénique, est souvent le support de tous ces savoirs, leur explication, leur origine et leur justification finale. C'est en elle que les acquis, les expériences, les connaissances se mêlent et construisent en chaque amateur de théâtre une *mémoire* de théâtre. Mémoire des textes sans doute, mais aussi mémoire des mises en scène marquantes (souvent en rapport avec des textes spécifiques), mémoire des performances d'acteur, des scénographies¹⁸.

En effet, il devient difficile pour l'amateur de théâtre, qu'il soit public ou praticien, de faire abstraction des grandes interprétations, adaptations, relectures des classiques qui marquent notre évolution théâtrale. Pas plus qu'il ne peut faire l'économie des écritures actuelles. Il ne peut lire Shakespeare, Brecht, Calderon, Ghelderode ou Racine comme s'il était le premier à les lire. À plus forte raison, il ne peut les monter dans cette perspective. Il n'existe plus pour lui de lecture innocente possible. Sa lecture est toujours porteuse d'une certaine mémoire.

Cette interthéâtralité est présente partout: chez le praticien comme dans le public. Et si le metteur en scène et l'acteur écrivent scéniquement sur du déjà vu, du déjà su, du déjà dit¹⁹, le spectateur lui-même lit

¹⁸ Robbe-Grillet faisait observer, dans une conférence (Montréal, 19 février 1987) portant sur la critique picturale, comment le premier contact entre un tableau et un spectateur était toujours médié par tout un savoir et qu'il fallait pratiquement le passage à l'écriture pour s'en libérer et retrouver une parole autonome sur une oeuvre. Il en est de même dans le domaine du théâtre.

¹⁹ Par exemple, il est difficile, sinon impossible d'écrire aujourd'hui sur la Révolution française ou sur le Prince Constant sans que la mémoire n'évoque le spectacle de Mnouchkine ou celui de Grotowski. Il en est de même pour les Molière de Vitez, les Tchekhov de Brook, les Goldoni de Strehler...

la représentation sur un fond de déjà vu. Ce savoir diffus finit par créer une *mémoire collective* qui impose une grille à la perception et offre des repères au travers desquels toute nouvelle expérience esthétique sera perçue. Ces traces constituent une mémoire visuelle avant tout, une mémoire faite d'images, et laissent en tout spectateur des repères explicites ou virtuels qui influencent la création. Ces traces, dont il n'est pas toujours aisé de se libérer, font qu'il n'existe plus (si tant est que cela ait jamais pu exister) de texte pur, vierge, à parcourir en toute innocence. Toute lecture d'un texte théâtral est déjà marquée de tout notre savoir, filtrée par nos connaissances et nos expériences esthétiques antérieures.

Cette interthéâtralité, loin d'être refoulée, ou même ignorée dans un souci utopique d'originalité, ne peut qu'être reconnue de la part du metteur en scène autant que de celle du spectateur.

S'il est une fonction du *dramaturg*, c'est assurément celle d'être le lieu de cette interthéâtralité, un lieu où se croisent, se repèrent et s'enrichissent les savoirs. Relais entre le savoir culturel et le savoir plus spécifique du praticien, relais entre le savoir du critique (et le savoir critique) et celui du metteur en scène, relais entre le savoir de l'acteur et celui du scénographe. Le *dramaturg* assure le passage de l'un à l'autre, établit les ponts, guide les choix.

L'une des tâches du *dramaturg* sera donc de canaliser ce savoir selon les besoins de la création, de n'en laisser passer que ce qui est nécessaire à la production²⁰. Si bien que toute mise en scène n'est plus seulement un dialogue entre un metteur en scène et un texte mais aussi un dialogue entre un metteur en scène et une mémoire collective: dialogue avec ce qui est dit sur ce texte, avec les interprétations, analyses qui en ont été données, les mises en scène qui en ont été faites. Autrement dit toute pièce devient prise dans le réseau d'une multiplicité de savoirs où le metteur en scène, aidé du *dramaturg*, lui donne sa place.

²⁰ Cf. la pratique de Michel Bataillon, *dramaturg*, qui, voulant protéger la créativité, la spontanéité de l'acteur, ne lui fait pas part de tous les résultats de ses recherches et observations, in *Théâtre/Public*, n° 67, p. 40.

Plus que jamais le *dramaturg* apparaît ainsi comme un théoricien de la pratique. Son importance vient de ce que les relais entre un texte et sa réalisation se sont multipliés, diversifiés, que la théorie critique s'est elle-même complexifiée, que les formes d'analyse et les approches théoriques se sont elles aussi développées.

Cette complexification des savoirs a entraîné à son tour la complexification de la représentation théâtrale. Celle-ci a modifié l'équilibre entre les divers artisans du spectacle et imposé au *dramaturg* d'être ce regard extérieur, cet œil en trop dont la représentation a plus que jamais besoin comme collaborateur, conseiller, critique, chercheur, catalyseur. Ici ce n'est pas l'homme qui a créé la fonction: c'est la fonction qui a créé l'homme. Cette fonction a émergé d'un écart de plus en plus grand entre la théorie et la pratique, entre la pratique et la critique. La critique universitaire n'apporte aujourd'hui plus rien à la pratique. Elle fonctionne souvent en vase clos. La critique journalistique par ailleurs est trop aléatoire et superficielle pour avoir une influence constructive sur une évolution esthétique. Le dialogue a désormais été rompu entre les praticiens et les théoriciens. Seul le *dramaturg* peut encore assumer la transition.