



HAL
open science

La dramaturgie prospective : art, savoir et recherche-création

Marion Boudier

► **To cite this version:**

Marion Boudier. La dramaturgie prospective : art, savoir et recherche-création. L'indiscipline dramaturgique, territoires de la dramaturgie, Actes du colloque des 25-27/03/2019 à l'ENS de Lyon (titre provisoire, Anne Pellois, Olivier Neveux, dir.), A paraître. hal-04173699

HAL Id: hal-04173699

<https://hal.science/hal-04173699>

Submitted on 30 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marion Boudier

La dramaturgie prospective : art, savoir et recherche-création.

En prolongement des échanges ayant eu lieu lors du Colloque *L'indiscipline dramaturgique - Territoires de la dramaturgie*, ce texte introduit la notion de « dramaturgie prospective », que je définis comme l'accompagnement d'une écriture de plateau et qui invite à considérer la dramaturgie comme un processus de recherche-création¹. De mon double point de vue d'enseignante-chercheuse et dramaturge, je voudrais montrer en quoi cette forme de dramaturgie diffère de la définition établie par Bernard Dort comme « pratique d'un choix responsable » et « décision de sens² ». La « dramaturgie prospective » déploie un rapport particulier au savoir qui la rapproche des paradigmes de la recherche en art telle qu'elle se développe depuis quelques années à l'université. La « dramaturgie prospective » n'induit ni décision de sens, ni surplomb informé, mais au contraire une recherche de production active et sensible de sens. Elle ne propose pas une signification que la scène viendrait incarner ou appliquer. Au contraire, elle spéculé sur un événement possible, une hypothèse de spectacle, une situation ou une scène, à partir d'une matière savante dont le dramaturge ne dispose pas préalablement mais qui se constitue à mesure que il·elle acquiert une certaine connaissance du sujet, que l'équipe artistique constitue en savoir et transforme collectivement en action théâtrale. C'est autant l'idée de la dramaturgie comme discipline, c'est-à-dire comme science ou savoir institué doté d'une définition et d'une méthodologie pouvant faire l'objet d'un enseignement, que le rapport de la dramaturgie à d'autres disciplines, à d'autres sciences et connaissances, qu'il convient alors de questionner.

La dramaturgie ne finit pas de ne pas se définir, et le dramaturge de se redéfinir

Depuis « l'invention » de la mise en scène, la notion d'écriture s'est élargie à celle d'écriture scénique et les territoires contemporains de la dramaturgie ne cessent de déplacer la fonction auteur, rendant caduque la stricte définition de la dramaturgie comme « une certaine attention aux modalités du passage d'un texte à la scène » (Dort). Partant de ce constat, j'ai initié en 2007 avec

1 « L'indiscipline s'attaque à la paroi qui veut séparer la recherche de l'action, ainsi qu'à celle qui prétend étanchéifier la pensée et l'isoler de la création », Myriam Suchet, *L'Indiscipline*, Éditions Nota bene, 2016.

2 Bernard Dort, « L'État d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n°67, 1986, p. 9 : « J'entends la dramaturgie non comme une science du théâtre mais comme une conscience et une pratique. La pratique d'un choix responsable. Sans doute se nourrit-elle de toutes les sciences qui peuvent prendre le théâtre pour objet, mais elle les convertit en acte. Elle est décision de sens ».

les membres du laboratoire de recherche *Agôn* une enquête sur les « dramaturgies des arts de la scène ». A travers plusieurs cycles de rencontres avec des praticien·nes, cette recherche avait pour objectif de répertorier et de décrire différentes pratiques de la dramaturgie pour tenter d'identifier un répertoire de gestes ou de méthodes qui leur serait commun. Les résultats de cette enquête, menée collectivement entre 2007 et 2012, ont été publiés sous la forme d'un lexique intitulé *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*³. Les trente-cinq entrées de ce lexique rendent compte de récurrences sémantiques ou processuelles (*Choix, Interprétation, Mémoire, Regard*, par exemple) au point de laisser penser, au premier abord, qu'il existerait une discipline « Dramaturgie » dotée d'un vocabulaire et d'une grammaire transférables. Cependant, des renvois entre les différentes entrées du lexique empêchent un tel système de se constituer, le lecteur étant orienté d'une entrée à une autre, celles-ci ne se complétant pas nécessairement mais pouvant, au contraire, se contredire ou renouveler l'approche. Bien que nous ayons méthodologiquement cherché à la découper en notions et en grandes étapes (*Dramaturgie du texte* en amont lors d'un travail à la table, *Dramaturgie de plateau* en répétitions, par exemple), la dramaturgie apparaît, au sein de ce lexique nécessairement incomplet, comme une pratique qui ne finit pas de ne pas se définir...

Échappant à toute définition stable, la pratique du dramaturge ne peut faire discipline⁴ : elle ne « consiste » pas assez, ne produit ni instructions ni règles. Il me semble en conséquence qu'elle ne peut se transmettre et s'enseigner que sous la forme de mises en situations, d'études de cas, toujours contextuelles et relatives, et à travers des récits de création⁵. Décrire et définir « la dramaturgie prospective » contribue à cette casuistique, et prolonge les premiers travaux menés avec *Agôn* qui, malgré quelques entretiens avec le collectif d'ores et déjà de Sylvain Creuzevault, ne rendent pas compte des pratiques dramaturgiques induites par les processus d'écriture, souvent collectifs ou collaboratifs, qui se développent sans pièce préalablement écrite. Ces « écritures de plateau » engagent une nouvelle pensée des modes de production du texte plutôt que celle « de son passage à la scène ». Dans *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* J. Danan distingue entre une « dramaturgie 1 » (écriture, composition) et une dramaturgie 2 (pensée du passage d'un texte à la scène) pour éclairer la polysémie du terme en français : cette « dramaturgie 2 » étant remise en question lorsque le texte dramatique n'est pas le point de départ de la création théâtrale, comment poursuivre la nomenclature ? Avec la « dramaturgie prospective », je ne prétends pas définir une « dramaturgie 3 » mais tenter de modéliser une pratique spécifique d'accompagnement de l'écriture « de plateau » et penser la place du ou de la dramaturge aux côtés d'un·e auteur·e metteur·e en

3 Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz, Barbara Métais-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* L'Harmattan, 2014.

4 D'après le *Trésor de la langue française*, « DISCIPLINE : A. 1. Instruction, direction morale ; 2. Science, matière pouvant faire l'objet d'un enseignement spécifique. B. Règle imposée ».

5 Voir par exemple la rubrique « Carnets de création » de la revue *Thaâtre* : <https://www.thaetre.com/category/carnets/>

scène⁶.

Selon Marianne Van Kerkhoven, « l'une des aptitudes qu'un dramaturge doit cultiver est la flexibilité nécessaire pour manier les méthodes utilisées par les artistes, tout en développant parallèlement ses propres modes de travail⁷ ». La « dramaturgie prospective » est un mode de travail que j'ai développé en réponse à la démarche de l'auteur-metteur en scène Joël Pommerat, qui se définit comme un « écrivain de spectacle » mais publie ses textes à l'issue des représentations, contrairement à d'autres artistes pour qui l'écriture de plateau est avant tout un processus d'improvisation collective plus ou moins fixée au moment du spectacle⁸. Ce mode de travail prospectif n'est ni une méthode figée ni un modèle mais il me semble que certaines de ses opérations sont potentiellement transférables et peuvent être utiles à d'autres praticien·nes. En réponse à la perplexité exprimée de manière récurrente par les étudiant·es en dramaturgie quant à la fonction et l'identité du ou de la dramaturge, je voudrais également réaffirmer que ce mode de travail est « transitoire », non pas comme le pensait Dort parce que ce métier va disparaître une fois « l'état d'esprit dramaturgique » ancré dans toutes les consciences⁹, mais parce qu'il se situe dans un entre-deux, une zone de transit à proprement parler, entre les différents producteur·rices du spectacles, entre différents champs disciplinaires, entre différentes méthodologies, entre différents états de la création. Elle demeure une ressource de « passage » pour aller vers (un texte, un spectacle). Cet entre-deux est particulièrement stimulant mais n'est pas sans inconfort pour qui apprécie les définitions simples et claires.

Si la crainte de passer pour un « flic du sens¹⁰ » semble dépassée, un doute persiste ainsi sur la nature de ce travail et en conséquence sur l'identité du ou de la dramaturge – est-il.elle un·e artiste ou un·e chercheur·e ? –, incertitude qu'il me semble intéressante d'examiner dans un

6 Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau. État des lieux*, Les Solitaires intempestifs, 2016. La formule de Bruno Tackels recouvre une diversité de processus de création et d'écritures ; leur point commun est de partir de la scène et non du livre, mais la place du texte et de la parole y varie, de même que leurs modalités de production, plus ou moins collectives, improvisées, encadrées ou non par les directions d'un metteur en scène, réécrites ou non par un auteur à distance du plateau, etc. Sur cette question voir aussi la thèse de Marcus Borja, « Dramaturgies en relation : processus compositionnels d'écriture théâtrale collective. Tendances et perspectives », dir. J. Danan et Silvia Fernandes, Sorbonne Paris cité, Universidade de Sao Paulo, 2015.

7 Comme l'écrit la dramaturge Marianne Van Kerkhoven : « *Chaque production crée sa propre méthode*. Le travail des grands artistes acquiert justement toute sa clarté grâce à la qualité de la *méthode* utilisée, à la conscience instinctive – présente à *chaque* moment du processus, de *comment* progresser. L'une des aptitudes qu'un dramaturge doit cultiver est la flexibilité nécessaire pour manier les méthodes utilisées par les artistes, tout en développant parallèlement ses propres modes de travail », *Voir sans le crayon à la main*, in *Theaterschrift*, 5-6, Bruxelles, 1994, p. 141.

8 On pourrait rapprocher de la démarche de Joël Pommerat des auteurs et metteurs en scène tels Pierre-Yves Chapalain, Frédéric Sonntag ou Guillermo Pisani par exemple, pour distinguer leurs pratiques des écritures développées, par exemple, par Caroline Guiela Nguyen, Adrien Béal ou Jean-Christophe Meurisse avec leurs acteurs·trices et qui ne donnent pas lieu à la production d'un texte signé par un auteur et destiné à la publication.

9 Bernard Dort, « L'État d'esprit dramaturgique », *op. cit.*, p. 10 : « Le dramaturge est transitoire. Il n'est là que pour communiquer son souci aux autres. Une fois l'état d'esprit dramaturgique partagé par tous, le dramaturge sera superflu ».

10 Antoine Vitez, « Le Dramaturge », in *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Georges Banu et Danièle Sallenave, Paris, Gallimard, collection « Le Messager », 1991.

contexte universitaire en pleine mutation autour de nouvelles pratiques de recherche au croisement de l'art, de la science et de la recherche, comme en témoignent de nombreuses publications récentes sur le théâtre et la science, la recherche en arts, la recherche-crédation, le théâtre « sous le signe de la recherche », « le chercheur et ses doubles¹¹ ». La reconnaissance de la dramaturgie comme pratique artistique n'est pas sans malentendu, le terme « praticien·e » désignant le plus souvent dans le champ académique des pratiques d'interprétation (jeu) ou de direction d'acteur·rice (mise en scène). Si, à défaut du titre d'artiste praticien·ne, le dramaturge s'empare de celui de chercheur·e, on pourra lui objecter que sa méthodologie diverge des règles épistémologiques de la recherche académique. Les nouvelles pratiques de recherche en art invitent à travailler autrement ces frictions et à les rendre fertiles. La définition de la « dramaturgie prospective » comme mode de recherche au service de l'écriture de plateau, mené depuis celui-ci à chaque instant du processus créatif, va de pair avec celle du dramaturge comme un·e artiste-chercheur·e : travail de recherche et travail de création se rencontrent, se conjuguent et se bricolent dans un mélange d'intuition artistique, de trouvaille empirique et d'enquête objective.

Prospecter : dramaturgie du texte à venir

C'est en me fréquentant comme chercheuse en études théâtrales, au regard de mes méthodes de recherche et du regard critique que je portais sur sa démarche, que J. Pommerat m'a invitée à l'accompagner comme dramaturge. D'emblée un rapport au savoir, à la recherche et à la mise en circulation de connaissances nous liait. Bien que réticent à l'égard du titre de « dramaturge » qui désigne le plus souvent l'auteur·e de théâtre, Joël Pommerat l'a conservé, et cela souligne la proximité de ma collaboration avec son écriture : je suis avant tout la dramaturge d'un auteur¹², et non une collaboratrice à la mise en scène, bien que cet auteur écrive « avec la scène ».

Joël Pommerat écrit ses spectacles en même temps qu'il les répète et les met en scène avec ses comédiens. Dans cette manière de créer, l'écriture et la mise en scène s'inventent dans le même

11 Jean Bollack et Jean-François Peyret, *Le Théâtre et la Science*, Cahier de la Comédie française, n° 34, 2000 ; Jehanne Dautrey, *La Recherche en art(s)*, Éditions MF, 2010 ; Philippe Gosselin, *La recherche-crédation : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'université du Québec, 2006 ; Mireille Losco-Lena, *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, PUR, 2017 ; Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Theodoropoulou, *Le chercheur et ses doubles*, Paris, éditions B42, 2016.

12 J'ai esquissé une cartographie de la relation entre auteur·es contemporain·es et dramaturges lors du colloque *À l'écoute des écritures théâtrales depuis 2000. Poétiques et conditions d'émergence*, organisé par Sylvain Diaz et Sandrine Le Pors, Université de Strasbourg, 13-15/04/2005. Cette contribution intitulée « Entre texte et scène, le dramaturge : un auxiliaire à l'émergence des nouvelles écritures ? » distingue quatre modalités d'accompagnement dramaturgiques des auteur·es : le ou la dramaturge lecteur·rice, médiateur·rice entre les auteur·es et l'institution théâtrale ; le ou la dramaturge conseiller·ère littéraire, qui assure un rôle de médiateur·rice entre les praticien·nes et l'institution théâtrale ; le ou la dramaturge collaborateur·rice artistique, qui accompagne une équipe de création dans la mise en scène d'un texte contemporain ; le ou la dramaturge conseiller·ère ou adjuvant·e à l'écriture, dans le cas d'un accompagnement personnalisé à un·e auteur·e en amont de la scène ou d'une collaboration dans le cadre d'une écriture dite « de plateau » ; le ou la dramaturge critique et pédagogue.

temps, pendant les répétitions. N'allant plus du texte vers la scène mais de la scène vers le texte, c'est la démarche créative qui fait l'œuvre¹³. L'activité théâtrale cesse d'être un art à « deux temps¹⁴ » (l'écriture d'un texte puis la mise en scène de ce texte), deux temps qui permettaient de distinguer les deux sens du mot dramaturgie (art de la composition des pièces de théâtre et pensée du passage d'un texte à la scène¹⁵).

Dans ce processus d'écriture avec la scène, la dramaturgie n'a pas à éclairer une matière préexistante en vue de son « passage à la scène » : à l'inverse, ce que je nomme la « dramaturgie prospective » est un mode d'accompagnement des écritures de plateau qui consiste d'abord à proposer une matière potentiellement riche pour l'écriture (textuelle et scénique) puis à accompagner ses évolutions en répétition jusqu'à la création du spectacle. Cette dramaturgie est processuelle¹⁶ : si elle débute en amont des répétitions, elle a la spécificité de se développer pendant, au bord du plateau, sous une autre modalité que celle du « regard extérieur », et en lien également avec les acteur·rices.

La recherche documentaire constitue une part importante de cette « dramaturgie prospective ». Pour certains spectacles ou à certains moments du processus de création, le document peut être un déclencheur, producteur d'effets de vérité, qui nourrit les imaginaires de l'équipe artistique et son travail de plateau. La documentation permet ainsi à l'auteur·e-metteur·e en scène d'entrer en écriture en collaboration avec ses comédien·nes. C'est ce que j'ai par ailleurs qualifié chez J. Pommerat de « palimpseste documentaire » et que l'on peut également appréhender avec la notion de « presque documentaire » du photographe Jeff Wall¹⁷. Cet usage du document (le terme recouvre de manière large des textes, des images, des films, etc.) lors du processus d'écriture diffère de celui des théâtres dit « documentaires » tels que définis historiquement par Piscator et Weiss. On peut l'inscrire dans le contexte des « tournants » ethnographiques et archivistiques de l'art¹⁸, sans

13 Marion Boudier, *Avec Joël Pommerat, un monde complexe*, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2015, « Une démarche qui fait oeuvre », pp. 13-83.

14 Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.

15 « Dramaturgie 1 » et « Dramaturgie 2 », comme le définit Joseph Danan dans *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2010, p. 7.

16 Voir « Processus (dramaturgie de) », Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métails-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, op. cit. ; Marianne Van Kerkhoven, « Le processus dramaturgique », *Danse et dramaturgie, Nouvelles de danse*, Bruxelles, n° 31, 1997, p. 20.

17 « Quand vous lisez un poème en prose de Baudelaire, vous avez parfois l'impression qu'il commence par essayer de produire le compte-rendu d'une expérience : par exemple, dans « Les yeux des pauvres », être assis dans un restaurant, regarder à travers la vitre les gens qui n'ont pas les moyens d'y manger et qui vous observent. Imaginons que Baudelaire a commencé d'écrire un compte rendu en prose, sur le mode du reportage, puis, dans un processus que nous ne pouvons vraiment définir, dans le processus même de l'écriture, le compte rendu s'est transformé en un poème. C'est la meilleure analogie que je puisse trouver pour définir le petit espace entre le reportage et ce que j'essaie de faire », entretien avec Jeff Wall, « Le presque documentaire », dans J.-F. Chevrier et P. Roussin (dir.), *Communications*, « Des faits et des gestes », EHESS - Centre d'Etudes Transdisciplinaires, Paris, Seuil, 2006, n° 79, p. 192.

18 Hal Foster, « L'Artiste comme ethnographe », *Face à l'histoire*, trad. J-P. Ameline, Flammarion/Centre Pompidou, 1996 ; « An Archival Impulse », *OCTOBER 110*, MIT Press, 2004

l'y réduire tant les « théâtres du réel » en proposent des usages divers.

Mais prospecter n'est pas simplement documenter : que désigne la prospection en dramaturgie ? C'est sans doute d'abord un état d'esprit qui consiste à penser l'écriture comme une enquête, comme « une démarche de connaissance à tâtons, non de révélation (...), un acte de fouille¹⁹ » pour emprunter les termes de Michel Vinaver au sujet de son positionnement auctorial. Dans *Le Trésor de la langue française*, la prospection est définie comme « la recherche dans une région ou un lieu de quelque chose qui s'y trouve potentiellement²⁰ ». L'adjectif « prospectif » est certes galvaudé par son usage commercial (un prospect est un client potentiel), de même que le terme de « prospective » qui est associé à la futurologie. En me le réappropriant, je souhaite souligner que cette dramaturgie est celle d'un texte à venir (et non préexistant). Prospecter en dramaturgie n'est pas prévoir mais entretenir et nourrir une forme de curiosité pour contribuer au développement du texte en devenir.

Cette dramaturgie regarde en avant (*prospectare*, « regarder en avant, au loin, examiner de front »), spéculé sur les besoins à venir, anticipe ou précipite des virages en partageant ses trouvailles avec le plateau. L'objet de sa recherche n'est pas précisément connu d'avance, le résultat encore moins. Sa dynamique est prospective dans la mesure où c'est une démarche exploratoire et itérative, qui fonctionne selon une succession de propositions et d'ajustements. Il s'agit d'assembler et de proposer un matériau potentiellement intéressant dont les virtualités sont explorées au plateau pendant la répétition. Elle accompagne les évolutions scéniques de ce matériau en le complétant et en le recomposant, et entretient un esprit de recherche à différentes échelles et dans les différentes temporalités de la création. Cette dramaturgie est également dite prospective parce qu'elle se cherche elle-même en faisant. Elle ne consiste pas à appliquer une méthodologie préétablies mais à interagir, au jour le jour, avec les hypothèses formulées par l'auteur-metteur en scène et les propositions des acteur·trice·s au plateau.

À la fois dedans et dehors, cette forme de prospection embrasse trois temporalités : le quotidien de la création au jour le jour, la mémoire de ces prémisses, intuitions et hypothèses initiales, et la projection vers la construction d'un récit ou l'émergence d'un point de vue de l'oeuvre. Elle nécessite une discipline de recherche scientifique (hiérarchiser et analyser les premières notes d'intention, établir des corpus, des bibliographies, classer, archiver, comparer, transmettre et expliquer certaines sources, etc.) mais joue aussi de sérendipité (« ça m'a fait penser à ; je suis tombée sur... ») et fait confiance à l'intuition. C'est une manière d'être en alerte par rapport à l'oeuvre en construction sans être trop rapidement dans la recherche d'un résultat, sans

19 Michel Vinaver, « Le sens et le plaisir d'écrire », entretien avec Jean-Pierre Sarrazac, in *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, *op. cit.*, p. 288.

20 *Trésor de la Langue Française*.

même formuler clairement tous les termes de la prospection de crainte de restreindre l'espace des possibles en énonçant trop clairement les contours de la recherche et du spectacle à venir²¹.

Dans le cadre de ma collaboration avec Joël Pommerat, cet « idéal type » de la prospection dramaturgique fait paradoxalement écho à celui de la reconstitution. Soucieux de représenter nos expériences de la société, ses configurations et valeurs, avec justesse et complexité, J. Pommerat se compare parfois à un juge d'instruction qui fait rejouer une scène de crime à partir du procès-verbal des dépositions des suspects, témoins et victimes ; cette reconstitution n'est pas un *reenactement* au sens strict d'une reproduction mais une manière de faire comme si ce qu'il avait imaginé et documenté avait vraiment eu lieu et qu'il devait le reconstituer afin, dit-il, de « trouver l'épaisseur de la réalité ». De même que la prospective part de ce qui est pour concevoir et représenter des mutations et formes possibles de la société, ce modèle de la reconstitution assoie la fiction sur un socle de vérité²².

Opérations – à quoi peut contribuer (ou non) un·e dramaturge prospectif·ve

La dramaturgie prospective est partie-prenante du processus d'écriture de plateau à travers de nombreuses opérations que je vais tenter de nommer, en les classant selon sept grandes dynamiques de travail. Bien entendu, une telle liste ne détermine ni un cahier des charges (cette liste est lacunaire) ni un ordre (la chronologie des opérations est variable, certaines se superposent). Chaque processus de création réinvente ses modes opératoires selon les individualités, la dynamique collective ou collaborative, le type d'auctorialité et de spectacle en gestation. Ces quelques exemples ne sont donc pas exhaustifs mais permettront j'espère d'élaborer, concrètement, ce à quoi peut contribuer (ou non) un·e dramaturge prospectif·ve :

1. Accompagner l'entrée en écriture, en nourrissant la quête d'un sujet, la délimitation d'un faisceau thématique ou d'une problématique.

Cet accompagnement peut prendre la forme d'échanges matériels et immatériels (conversations, envois de livres, notes de lecture, échanges d'image, de films, etc.), être plus ou

21 Ainsi, par exemple, les premières recherches pour *Ça ira (1) fin de Louis* ne concernaient pas la Révolution française mais, de manière très large, « les grandes définitions de l'Homme » et « les idéologies politiques ». En répétition, de même, on prépare, par exemple, « une scène de débat à l'Assemblée », sans énoncer *a priori* quels seront les termes exacts du débat, même si on peut supposer qu'il s'agira de parler de la violence ou de la Déclaration des Droits de l'Homme : ce flou, et l'amplitude ainsi maintenue, obligent à prévoir un large panel de thématiques, qui seront éprouvées au plateau et progressivement formulées et spécifiées depuis la scène et ses interactions. Annoncer d'emblée « c'est un débat sur la violence », fermerait trop vite la porte à d'autres micro-événements et thèmes qui créent la vérité et la densité de la situation. De la même manière, nommer parfois trop rapidement ce que l'on observe au plateau peut risquer de figer le travail de l'acteur·rice.

22 La dystopie de *Contes et légendes* en fait à proprement parler une prospection puisque la pièce imagine une cohabitation entre humain·es et androïdes dans un futur proche. La répétition peut alors être comparée aux simulations prospectives menées par les roboticiens en « *living lab* » pour tester grandeur nature certains *scenarii* d'usage afin de mesurer les interactions entre des robots de compagnie et de potentiel·es usager·ères.

moins formel, collectif ou singularisé. Il fait alterner recherche quantitative (vision panoramique, défrichage d'un champ d'intérêt, établissement de bibliographies et filmographies notamment), plongées qualitatives (recherche plus exhaustive sur certains éléments du sujet, fiche de lecture, établissement de corpus) et disruptions subjectives (intuitions ou trouvailles inattendues). Dans ma pratique avec J. Pommerat, cet échange se réalise d'abord de manière exclusive avec lui avant une mise en commun au moment des répétitions. Aucune pièce écrite n'existe alors mais J. Pommerat prend beaucoup de notes préparatoires qu'il considère comme de l'écriture. Les premières recherches dramaturgiques se développent notamment à partir de ces notes, qui consistent sans les hiérarchiser des pistes de réflexion, des images, des bribes de situation, des idées de mise en scène, des références ou des demandes précises pour l'un·e des collaborateur·rices. La durée de cette première prospection avant l'entrée au plateau est variable, des semaines ou des mois, mais quoi qu'il en soit il me semble important de la considérer comme un véritable temps de travail, sanctuarisé et contractualisé²³, à rebours de l'idée qu'un·e auteur·e attend l'inspiration, travaille nécessairement seul·e, et ne travaille que lorsqu'il ou elle écrit ! Pour *Ça ira (1) Fin de Louis*, plus de trois mois de lectures et prises de notes autour des grandes idéologies politiques et des conceptions de l'Homme se sont ainsi passés avant que J. Pommerat ne formule « l'Hypothèse Révolution » et que des ateliers ne soient mis en place pour explorer cette hypothèse et la valider tout en constituant l'équipe de création (six comédien·nes sont recruté·es pour augmenter l'équipe de *La Réunification des deux Corées*).

2. Rassembler de la documentation, la transmettre à l'équipe pendant les répétitions.

La prospection dramaturgique, commencée plus ou moins en amont, s'intensifie en répétition sous la forme de ce que je nomme la « documentation au plateau ». Par rapport aux propositions d'un·e documentaliste, cette documentation est constituée au bord du plateau, en interaction avec le travail scénique, qu'elle accompagne, nourrit, oriente, et qui la modifie en retour en la relançant sur de nouvelles pistes de recherche. Concrètement, cela suppose de pouvoir disposer d'un coin dans la salle, d'un bureau ou d'une loge (avec des retours plateau) à proximité, afin de pouvoir veiller sur le plateau tout en continuant à défricher de nouvelles sources. Cela engage aussi un mode de transmission particulier, en l'absence de travail à la table préalable : comment transmettre et partager ces matériaux, quels types de documents seront le plus utiles, à qui (à l'auteur·e, aux acteur·ices) et à quel moment du processus de création ? Hors du modèle du « concoctage » matinal et collectif en usage au Théâtre du Soleil, cette « cuisine » peut prendre des formes très diverses, plus ou moins partagées. Dossiers documentaires adressés périodiquement à

23 Pour le ou la dramaturge, cette contractualisation (reconnaissance d'un temps de préparation – que cela se traduise en salaire ou en droits d'auteur·e) est d'autant plus importante que son travail tend à disparaître, à être absorbé par le processus. Cf « Dissolution » dans *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, *op. cit.*

l'ensemble de l'équipe scène à scène, dossiers personnalisés pour chaque comédien·ne selon leurs personnages à l'état naissant, mises en lecture et visionnages collectifs, discussion par mail ou dans l'intimité des loges, invitations au « salon dramaturgique » (bibliothèque portative, équipée d'un ordinateur et d'une imprimante que j'installe dans les lieux de répétition), il existe une multiplicité d'échanges possibles de ces matériaux en marge du plateau avant leur mise en commun directement à travers l'improvisation. La prospection et la transmission de matériaux documentaires en continu viennent stimuler les imaginaires et nourrir l'écriture de situations et de personnages (que ce soit, selon les deux grandes possibilités débattues par Aristote puis Hegel, pour faire naître des personnages à partir d'une situation, ou à l'inverse déduire une situation d'un ou de personnages²⁴). La documentation, que celle-ci déclenche directement ou accompagne indirectement certains moments de plateau, finit par s'y fondre, y disparaître, tel un combustible à partir duquel auteur·e, metteur·e en scène et comédien·nes vont s'alimenter pour développer leurs écritures.

3. Participer à la mise en place d'une méthodologie de création, réfléchir aux modalités de travail en répétition.

Même si des grands principes et des récurrences caractérisent le travail d'une équipe ou d'un·e auteur·e-metteur·e en scène, chaque spectacle produit son processus de fabrication. En proposant un matériau potentiellement intéressant pour la scène, la dramaturgie prospective réfléchit donc également aux modalités de répétition et d'écriture que cette matière induit ou nécessite (restitution brute, appropriation, réécriture, improvisation, par exemple), prenant acte d'une certaine agentivité du matériau, qui est transformé par la répétition mais qui en modifie également les techniques et le déroulement. Pour *Ça ira (1)* par exemple, le désir de « rendre présent » l'événement révolutionnaire, en partant des idéologies et des discours et non des personnalités historiques, oriente une recherche documentaire et archivistique spécifique qui nécessite de mettre en place un travail de plateau particulier, sous la forme d'improvisations de discours individuels afin de travailler sur l'émergence de la parole politique en situation²⁵, cela avant d'entrer dans les improvisations collectives qui permettront de construire les grands moments du spectacle. Pour « l'hypothèse Enfances » qui deviendra *Contes et Légendes* (2019), la thématique formulée par Joël Pommerat à partir d'une image mentale (des enfants sur une scène) n'engageait à l'inverse aucun récit ni chronologie. Avant d'entrer dans la production de paroles et l'écriture de situations, il a d'abord fallu créer les conditions de l'expérience, c'est-à-dire faire vivre des présences juvéniles et robotiques de manière crédible au plateau. Retranscriptions de « paroles

24 Voir la description du processus d'écrire d'*Au monde* dans Joël Pommerat, Joëlle Gayot, *Joël Pommerat, troubles*, Actes Sud, 2009.

25 Pour une analyse génétique détaillée de cette création du point de vue de la dramaturgie : Marion Boudier, *Avec Joël Pommerat*, tome 2, *l'écriture de Ça ira (1) fin de Louis*, Arles, Actes Sud, col. Apprendre, 2019.

brutes » extraites d'émissions de radio, de video Youtube ou de forums en ligne, fiches descriptives de robots sociaux et éléments de langages techniques nourrissent le travail des actrices en parallèle d'un important travail de costume avec Isabelle Deffin. Une fois présents sur scène, ces personnages font surgir des lieux et des situations types (le collège, la relation aux parents et aux professeur·es, les devoirs, les bandes, la violence ou la drague, par exemple) que des documentaires et des lectures sociologiques complètent pour mieux délimiter un faisceau de questions sur l'identité, l'éducation, la transmission et les valeurs ou normes.

4. Contribuer à une réflexion sur l'écriture en cours, son point de vue, sa forme, sa relation au public.

Pour *L'Inondation*, par exemple, adaptation d'une nouvelle de Zamiatine pour l'opéra avec le compositeur Francesco Filidei, l'accompagnement dramaturgique débute d'emblée avec une question de poétique du drame, puisqu'il s'agit d'une part de faire parler des personnages en grande partie mutiques dans l'hypotexte et, d'autre part, de trouver une économie stylistique propre au livret d'opéra pour laisser toute sa place à la musique (celle-ci pouvant de surcroît se substituer aux descriptions de paysages qui expriment l'intériorité des personnages dans la nouvelle). Cette prospection est donc dans un premier temps très littéraire (anthologie de poèmes, lecture de livrets d'opéra) puis concentrée sur l'image de la femme et son contexte de réception : je propose trois films²⁶ qui permettent de ressaisir les grandes thématiques du texte de Zamiatine (amour, maternité, domination et révolte) tout en les décontextualisant par rapport aux années 1920 en Russie afin de les faire résonner autrement auprès du public. Pour *Contes et légendes*, la légère anticipation souhaitée engage une recherche sur la dystopie et des lectures en anthropologie, sociologie et robotique afin de s'appuyer sur des données concrètes et scientifiques sans emprunter à la SF et à ses scénarios catastrophes (la révolte des robots, par exemple). « L'Hypothèse Révolution » exigeait de formuler un positionnement auctorial politique et dramaturgique précis depuis lequel se rapprocher le récit national, son folklore et son historiographie polarisée, et produire, pour aujourd'hui, le récit d'une histoire dont on connaît déjà les protagonistes et l'issue.

5. Veiller et anticiper, se souvenir et chercher pour la suite (un œil au plateau, l'autre à l'horizon).

Assister aux répétitions permet d'identifier des manques, de fournir de nouveaux éléments

²⁶ *Médée* de Lars von Trier pour les aspects mythiques du rapport à la nature et l'infanticide, *La Servante* de Kim Ki-Young pour le huis-clos et l'adultère, *Répulsion* de Polanski pour le mutisme et la folie féminine. Dans ce cas d'écriture conjointe de la musique et du texte lors d'ateliers avec des chanteur·es, la costumière Isabelle Deffin et le scénographe Eric Soyer ne sont pas présent·es dès le début du processus, et inversement, je n'ai pas accompagné les répétitions avec orchestre, il n'est alors plus possible de travailler sur le texte ; Marion Boudier « Joël Pommerat et les compositeurs : collaborer avec Oscar Bianchi, Philippe Boesmans et Francesco Filidei », in *La Scène lyrique, échos et regards*, dossier coordonné par Judith Le Blanc, *Théâtre/Public*, n° 228, 2018.

documentaires pour renforcer certains aspects d'une scène en développement, et d'anticiper des pistes et besoins à venir. Cette veille peut consister à repêcher une lecture, remettre une situation en haut de la pile des propositions, proposer un virage... La dramaturgie prospective embrasse ainsi plusieurs échelles et plusieurs temporalités : commencée en amont, elle s'affine pendant les répétitions et doit répondre à des demandes très ponctuelles et concrètes pour nourrir précisément l'écriture d'une situation (le texte exact d'une déclaration du roi en 1789, des paroles de rap ou le mode d'emploi d'un robot), sans cesser d'alimenter une réflexion de fond (plus anthropologique ou philosophique sur ce qu'on est en train de découvrir et de raconter, sur la représentation en politique par exemple, ou sur l'identité, le naturel et l'artificiel), tout en tenant compte du contexte de création (l'actualité rendant soudain brûlantes ou plus visibles certaines questions en cours de travail).

6. Prendre des notes, faire des retours.

Prendre des notes, tenir un « journal de bord » de la création par exemple, permet de maintenir une certaine vigilance prospective et de comprendre le processus en cours. Faire des notes en retour est un point particulièrement sensible selon les équipes, qui nécessite de choisir son moment et les termes employés, oralement ou par écrit. La dramaturgie prospective, même si elle doit fournir objectivement des informations sous forme documentaire, ne signifie pas l'absence de point de vue, et la documentation peut être une manière extrêmement active de faire retour sur ce qui se passe au plateau sans formuler directement de notes critiques. Le regard dramaturgique s'exprime aussi par la recherche et les matériaux proposés même si le ou la dramaturge participe à des échanges collectifs au bord du plateau ou envoie des notes privées à l'auteur·e. Ainsi, la constitution d'un dossier documentaire, la transmission d'une source à l'un·e ou l'autre à tel ou tel moment du processus deviennent des manières d'écrire : l'originalité de ce montage dramaturgique est qu'il se réalise en direct et au prisme du jeu, à travers les propositions d'une équipe artistique. Dans le temps long d'une recherche menée au jour le jour par la Compagnie Louis Brouillard, c'est dans une alchimie plurielle, sous le regard de l'auteur·metteur en scène, dans la rencontre entre un·e acteur·rice, un document, un costume, un espace et une situation que « prend » l'écriture, et c'est cette cristallisation que j'accompagne avec un immense plaisir, avant de suivre le texte jusqu'à son établissement pour la publication.

6. Ne pas savoir, toujours chercher.

À force de lectures et d'observations, il pourrait être tentant d'avoir tout compris, d'avoir fait le tour de la question avant le plateau, ou en recul du plateau. Comment faire pour que la dramaturgie prospective reste prospective ?! C'est-à-dire accompagne, guide ou inspire sans imposer, sans fermer les possibles, en créant de nouvelles recherches chemin faisant. Cela implique, fondamentalement il me semble, un rapport particulier au savoir.

Une nouvelle zone de contact entre art et savoir

En proposant une matière potentiellement intéressante pour l'écriture de plateau, ainsi que des modalités de transmission et d'appropriation qui vont stimuler le travail créateur, la dramaturgie prospective met en circulation un certain nombre d'outils et de connaissances qui peuvent nous conduire à interroger la scientificité de cette démarche et plus largement son rapport au savoir, celui-ci engageant aussi un rapport au plaisir et à l'autorité²⁷.

J. Pommerat dit écrire « pour pouvoir penser » : le théâtre est pour lui fondamentalement lié à une quête de connaissance, c'est une « pratique concrète de la philosophie », « un lieu possible d'interrogation et d'expérience de l'humain. Non pas un lieu où nous allons chercher la confirmation de ce que nous savons déjà mais un lieu de possibles, et de remises en question de ce qui nous semble acquis²⁸ ». Cet *ethos* colore nécessairement le travail de dramaturgie à ses côtés. Ma démarche emprunte des sources et des méthodologies à plusieurs champs académiques dont elle diverge par beaucoup d'autres aspects. On l'a dit, ce n'est pas la même chose de convoquer des disciplines et de la documentation pour éclairer un texte dramatique préexistant ou pour créer un spectacle sans partition textuelle préalable. L'herméneutique cède la place à l'heuristique, et dans cette démarche d'enquête et de découverte, la sérendipité et la suspension du jugement²⁹ sont de mise. Cette approche est clinique, au sens foucauldien : le regard clinique n'est pas « un œil intellectuel » qui théorise et prescrit mais un « regard de la sensibilité concrète³⁰ ». La dramaturgie prospective propose une matière et observe ses évolutions pour proposer à nouveau, sans chercher à faire appliquer un savoir ni à imposer une direction à travers ces propositions. Le plateau et l'auteur trancheront. Dans ma pratique, la clinique voisine avec le neutre (Barthes) et l'ignorance (Rancière) : désir de neutre en tant qu' « esquivé de l'assertion³¹ », tentative d'échapper au « vouloir-saisir » des discours et idées pré-établis, refus de l'affirmation péremptoire et préalable ; ignorance³² en tant qu'absence de préméditation des effets de sens, égalité des intelligences, le savoir se constituant de manière pragmatique et collective dans le temps de la répétition. Nous spéculons ensemble, à partir de différents matériaux, de différents langages, sans connaître à l'avance ce que nous produirons. En tant que dramaturge, je ne sais pas mieux ni plus. Même si je travaille en amont et formule des hypothèses préalables, il y a dans cette démarche une forme de lâcher prise et d'écoute de l'instant

27 J'opposerais volontier sur ce point le savoir-savoir décrit par Barthes ou savoir-pouvoir critiqué par Foucault.

28 Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud – Papiers, coll. « Apprendre », 2007, p. 6.

29 Marion Boudier, *La représentation du monde sans jugement. Réalisme et neutralité dans la dramaturgie moderne et contemporaine*, thèse de doctorat en Arts du spectacle sous la direction de Jean-Loup Rivière, 2012.

30 Michel Foucault, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2009 [1963], p. 121.

31 Roland Barthes, *Le Neutre*, Cours au Collège de France 1977-78 (établi par Thomas Clerc), Paris, Seuil-Imec, coll. Traces écrites, 2002, p. 75-76.

32 Jacques Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard, coll. "10/18", 2011 [1987] ; Bojana Cvejic, « Le dramaturge ignorant », *Agôn*, 2015, URL : <http://journals.openedition.org/agon/1751>

qui s'opposent radicalement à l'idée d'une « dramaturgie de concept³³ » ou dramaturgie préalable que la scène devrait mettre en œuvre.

La prospection dramaturgique procède sans *a priori*, considérant au premier abord tout matériau comme potentiellement intéressant et donc légitime. En dramaturgie prospective, un livre vaut un *tweet* ou un *post Facebook*. En lien avec l'hypothèse théâtrale expérimentée et développée au plateau, cette dramaturgie mélange les sources sans discrimination, fait circuler différents types de savoirs et différentes modalités de rapport au savoir qui en général dialoguent peu. La dramaturgie prospective procède ainsi par décroisement et mise en circulation de savoirs non hiérarchisés. Dans le temps de la répétition, elle déstabilise le savoir tel qu'il a été discipliné. Elle contribue à sa manière à une nouvelle « écologie des savoirs³⁴ » incluant des disciplines scientifiques, des points de vue d'expert-es et d'autres types de savoirs, non savants, mineurs, sensibles, produits par l'ensemble de la société et par l'équipe de création qui les active.

Cette recombinaison des relations entre savoirs et pratique artistique rapproche la dramaturgie prospective de la recherche-crédation, « *dé-formation* par et pour la recherche et la création d'inattendus³⁵ », telle que la décrit Yves Citton dans le postscriptum à *Pensée en acte* d'Erin Manning et Brian Massumi. Bien qu'empruntant certains outils au champ académique, la dramaturgie prospective diffère profondément de la méthode scientifique : elle n'est pas soumise au même régime de validation et de vérité, n'étant pas adressée à l'intention d'une communauté de chercheurs mais bricolée pour et avec des artistes en vue d'une mise en jeu exploratoire, non strictement discursive et incarnée. Elle ne relève pas pour autant de la vulgarisation ou de la remédiation scientifique, pas plus que d'une restitution froide de savoirs établis ; c'est une autre manière de produire et de transmettre des savoirs dont la finalité est le processus théâtral lui-même, c'est-à-dire une production d'instantanéité, de sensations et d'images. La scène possède son propre langage³⁶, il ne s'agit pas de lui faire tenir celui des matériaux et disciplines convoqués. L'acquisition de connaissances n'est pas sa finalité – le but, c'est de contribuer à l'écriture d'un bon spectacle ! Les répétitions de *Ça ira (I)* l'ont particulièrement montré : un contresens ou un anachronisme, une intuition physique ou le sous-texte d'une mémoire affective, peuvent être plus riches qu'un jeu érudite et conforme à la documentation historique proposée. La dramaturgie prospective implique une pensée de la répétition comme expérimentation et recherche et non

33 Marianne Van Kerkhoven, « Le processus dramaturgique », *Danse et dramaturgie*, *op. cit.*, p. 20.

34 Boaventura de Sousa Santos, *Épistémologies du Sud. Mouvements citoyens et polémique sur la science*, Paris, Desclée de Brouwer, 2016.

35 Yves Citton, « Post-scriptum sur les sociétés de recherche-crédation », in Erin Manning, Brian Massumi, *Pensée en acte – Vingt propositions pour la recherche-crédation*, Les Presses du réel, Labex/Artec, 2018, p. 115.

36 L'exploration de cette épistémè de la scène est au centre du projet de recherche *Performer les savoirs / Performing knowledge* développé avec Chloé Déchery (Paris 8) depuis 2018 :

<https://performerlessavoir.wixsite.com/performerlessavoir>

application ou transmission directe des contenus qui peuvent nourrir le processus d'écriture. Dans mon expérience avec la Compagnie Louis Brouillard, les lectures savantes permettent de regarder et d'orienter autrement le plateau qui les a fait naître. Ce n'est pas un savoir que je compile pour qu'il soit mis en acte au plateau : par exemple, c'est en regardant vivre des adolescents et des robots sur scène, dans une démarche expérimentale, que certaines lectures deviennent nécessaires, si bien que le savoir se construit à même l'oeuvre et non de façon surplombante. De cette manière, la question du genre dans *Contes et Légendes* est d'abord une expérience de plateau et non une problématique adolescente que nous aurions cherché à démontrer (demander à des actrices d'incarner aussi bien des adolescentes que des adolescents nous a conduit à nous questionner particulièrement sur les signes de la virilité et l'idéologie masculiniste et à finalement faire de cette question un axe fort du spectacle).

L'improvisation, plus ou moins dirigée par un metteur·e en scène, à laquelle recourt souvent les écritures de plateau ouvre un espace de réappropriation et d'invention aux comédien·nes, qui me semble contribuer à déjouer toute fétichisation du document ou fixation du savoir dans une forme établie qui ferait autorité. L'improvisation permet d'explorer des situations et leurs enjeux en acte, sans discourir beaucoup au préalable, ce qui rend possible le surgissement de possibles non prémédités. Près de deux mois d'improvisation de discours individuels à partir d'archives ont contribué à une mise en commun des connaissances historiques lors des répétitions de *Ça ira (1) Fin de Louis* : cette manière de travailler se rapproche de l'arpentage³⁷ et construit un autre rapport au savoir, partagé et joyeux. Les matériaux dramaturgiques, lorsqu'il sont mis en partage dans et par l'improvisation qui les active et les sélectionne en acte, de manière collective et intuitive, donnent parfois lieu à l'invention de nouveaux agencements ou à de nouvelles lectures qui les rendent autrement compréhensibles. Même si ce n'est pas son but, l'expérimentation artistique pourra ainsi contribuer à la recherche académique, par exemple, pour la compréhension du rôle du temps et des émotions dans le processus révolutionnaire³⁸. Dans ce cas particulier de *Ça ira (1)*, la reconstitution de certains moments historiques a pu donner lieu lors des improvisations à des issues inattendus (la Bastille n'était pas prise) : cette mise en jeu de possibles non advenus rejoint la démarche de l'histoire contrefactuelle, qui permet notamment de mettre en relief les rapports de force, le rôle des émotions et l'imprévisibilité dans la prise de décision.

37 L'arpentage est une pratique d'éducation populaire qui consiste à découvrir à plusieurs d'un document ou un corpus de documents en se le partageant et en le rapportant à sa propre expérience.

38 Guillaume Mazeau, « Décélérer, soumettre le temps (États généraux, mai-juin 1789) », *Écrire l'histoire*, n°16, 2016 ; Maxime Triquenaux, Guillaume Mazeau, Marion Boudier. « Faire redécouvrir la Révolution comme un monde étranger », *Orages, Littérature et culture (1760-1830)*, Association Orages, 2017 ; Patrick Boucheron, Guillaume Mazeau et Sophie Wahnich, « Usages de l'histoire, fétiches de la Révolution. Retour sur *Ça ira (1) Fin de Louis* de Joël Pommerat », *théâtre*, Chantier #2 : *La Révolution selon Pommerat*, juin 2017.

La dramaturgie prospective contribue à ces mises en partage de matériaux hétérogènes, libérées des processus traditionnels de connaissances et au service d'usages non savants du savoir. Elle se rapproche de champs éloignés du théâtre, s'empare de leurs questionnements, et sollicite leurs expertises (à travers des lectures savantes ou des sollicitations comme en témoigne l'engagement de l'historien Guillaume Mazeau pour *Ça ira*), et peut donc sembler se confondre à certains moments avec la recherche scientifique. Mais elle n'appréhende pas ces objets de la même manière ni avec le même but. Le propre de la dramaturgie prospective est de créer les conditions de cette rencontre entre savoirs et théâtre depuis celui-ci et en fonction d'impératifs qui lui sont propres. Sans se référer au théâtre, J. Dautrey³⁹ décrit la recherche en art de la même manière comme la création de « nouvelles zones de contact entre arts et savoirs », formule qui rappelle celle de Marianne Von Kerkhoven à propos de la « dramaturgie comme zone de transition entre l'art et la science⁴⁰ ». Ce « contact » entre arts et savoirs est à entendre de manière littérale comme les processus d'incarnation et d'incorporation sensibles qui constituent l'*épistémè* propre à la scène.

Ce rapport au savoir, construit par la dramaturgie prospective à même l'oeuvre et dans le temps de la répétition, fait de la recherche « un événement ». La dramaturgie prospective participe ainsi à créer les conditions d'un « pragmatisme spéculatif⁴¹ » : en abandonnant toute posture extérieure d'explication surplombante ou d'application, elle fait circuler la documentation comme un facteur créateur parmi d'autres, à activer de manière individuelle et collective, pour produire de l'action et de la pensée, pour produire du jeu, pour écrire des événements de théâtre. J. Pommerat est extrêmement sensible à ce caractère événementiel du phénomène théâtral, qu'il nomme la « présence ». Sans cette présence (ou sentiment de vérité, de justesse, de concret), l'écriture ne peut se développer. Pour que des faits d'il y a deux siècles (*Ça ira (1) Fin de Louis*) ou des androïdes (*Contes et légendes*) fassent événement et deviennent tangibles, l'imagination d'un seul ne suffit pas ; il faut avoir accumulé un certain nombre de connaissances et d'informations que l'imagination et l'expérience du plateau rendent agissantes pour atteindre une certaine densité de présence (de vérité) à partir de laquelle développer une écriture.

Ainsi, par rapport à la définition dortienne de la dramaturgie « non comme une science du théâtre mais comme une conscience et une pratique (...) d'un choix responsable » qui se nourrit « de toutes les sciences qui peuvent prendre le théâtre pour objet mais (...) les convertit en acte » (p.

39 « Disposer librement des éléments des savoirs en fonction des seuls impératifs d'une problématique de création sans préjuger de leur fonction initiale mais en s'attachant à leurs effets possibles, les interpeller depuis le regard que donne sur eux le fait de les manipuler, plastiquement ou sous forme de discours », Jehanne Dautrey (dir), *La Recherche en art(s)*, Paris, éditions MF, 201, p. 39.

40 « La dramaturgie est *toujours* liée à la transformation des émotions en connaissances et vice versa. La dramaturgie comme zone de transition entre l'art et la science », Marianne Van Kerkhoven, *Voir sans le crayon à la main*, in *Theaterschrift*, op. cit., p. 142.

41 Erin Manning et Brian Massumi, *Pensée en acte*, op. cit. p. 37.

9), la dramaturgie prospective contribue certes à la conversion de savoirs en événements de théâtre et de pensée mais à travers un processus de sélection beaucoup plus diffus et partagé. En écrivant que la dramaturgie responsabilise et rend comptable les praticien·nes du sens de leur réalisation, Dort faisait l'hypothèse qu'elle était une « pratique pédagogique ». Si nous prenons en compte les multiples « tournants » éducatif, ethnographique, archivistique de l'art⁴², qui ont profondément modifié la relation des œuvres au savoir et aux connaissances extra-artistiques, parallèlement au développement des pratiques de recherche-création qui renouvellent la pédagogie en art, la dramaturgie prospective est sans doute aussi à sa manière une pratique pédagogique. Elle concernerait dans ce cas en premier lieu non pas l'auteur·e ou le metteur·e en scène, mais l'acteur·e. La dramaturgie prospective participe d'une recomposition profonde des relations entre écriture, mise en scène, jeu et dramaturgie, que Dort avait lui-même annoncée dans *La Représentation émancipée*, avec « le retour des comédiens⁴³ », article dans lequel il salue l'émergence de « nouveaux comédiens », des « comédiens dramaturges » et « comédiens-enquêteurs » qui introduisent le savoir dans le jeu et transforment ce faisant la représentation dans sa structure même. Dans un processus collaboratif d'écriture de plateau, la dramaturgie prospective entretient l'espace privilégié de cette « reconnaissance du jeu non plus seulement comme affaire de sentir mais comme façon de savoir⁴⁴ ». La pratique de la dramaturgie prospective en tant qu'accompagnement d'une écriture de plateau m'a rendue particulièrement sensible, en tant que chercheuse et dramaturge, à cette fonction heuristique du jeu et la nécessité d'outils pour mettre en partage les savoirs et guider les nouveaux usages du document par les acteur·rices⁴⁵.

42 Irit Rogoff, « turning », *e-flux journal*, n° 0, novembre 2008

43 Bernard Dort, « Le retour des comédiens », *La Représentation émancipée*, Actes Sud, coll. Le Temps du théâtre, 1988, pp. 129-156.

44 *Ibid*, p. 149.

45 Marion Boudier, projet de recherche « L'Acteur·rice et le Document » (ADOC) : <https://adoc.hypotheses.org/>