



HAL
open science

Recherches créatives : propositions de traduction ou de (re)mise en scène de l'Histoire et Tragedie du Mauvais riche... (Master 1-2 Lettres et Arts, 2020-2021)

Brigitte Joinnault, Stéphanie Le Briz-Orgeur

► To cite this version:

Brigitte Joinnault, Stéphanie Le Briz-Orgeur. Recherches créatives : propositions de traduction ou de (re)mise en scène de l'Histoire et Tragedie du Mauvais riche... (Master 1-2 Lettres et Arts, 2020-2021). Loxias, 2022, Lazare et le Mauvais riche. Regards croisés sur les réceptions d'une parabole, 73. hal-04311221

HAL Id: hal-04311221

<https://hal.science/hal-04311221>

Submitted on 22 Apr 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



**Recherches créatives : propositions de traduction ou de (re)mise en
scène
de l’Histoire et Tragedie du Mauvais riche... (Master 1-2 Lettres et
Arts, 2020-2021)**

Introduction

Stéphanie Le Briz, Brigitte Joinnault

Un projet...

L’expérience dont on peut trouver ici quelques fruits résulte d’une convergence entre les cheminements de deux enseignantes-chercheuses mues par des désirs pédagogiques communs : favoriser les échanges entre étudiants de Master des mentions Lettres et Arts, susciter des interactions entre recherche et création, et mettre en œuvre une pédagogie par projet. Ces trois souhaits ont constitué le socle pédagogique à partir duquel nous avons cherché à travailler ensemble, en faisant se rencontrer nos expertises, portant pour l’une sur l’histoire du théâtre médiéval et la philologie, et pour l’autre sur l’histoire et l’esthétique des pratiques théâtrales modernes et contemporaines, tout particulièrement sur la dramaturgie et la mise en scène. À l’origine de notre projet, quelques constats, côté Lettres et côté Arts du spectacle.

Côté Lettres, Stéphanie Le Briz [désormais SLB] : alors qu’au milieu des années 2000 les étudiants de Lettres de l’Université de Nice pouvaient participer à un concours de traduction où la poésie médiévale avait sa place¹, au milieu des années 2010 les mêmes étudiants partaient vers d’autres Universités pour recevoir les prix gagnés à l’issue de concours d’écriture créative (narration, poésie). À la rentrée 2017-2018, j’ai donc ajouté aux exercices académiques destinés aux étudiants de Licence 3 de Lettres une proposition de pastiche auto-commenté. D’abord saisie par sept étudiants seulement, cette occasion d’écrire une ballade, de justifier et commenter les choix formels et sémantiques l’ayant nourrie, a dès l’année suivante séduit près de la moitié de la promotion. Les étudiants avaient donc été nombreux à percevoir le double bénéfice d’un croisement entre analyse textuelle et écriture créative : soigneusement interrogée au fil du semestre, la forme baladée inventée au XIV^e siècle pouvait, avec ses contraintes et sa relative souplesse, devenir un moyen d’expression pour des étudiants du nouveau millénaire² ; en retour, se frotter aux difficultés de l’écriture

¹ Philippe Marty, aujourd’hui Professeur de Littérature générale et comparée à l’Université de Montpellier, était à l’origine de ce concours.

² Les étudiants étaient informés de la résurgence de cette forme strophique à la fin du XIX^e siècle, ainsi que du contexte politico-culturel dans lequel elle s’était produite : la thèse de Bertrand Degott leur avait été présentée (Bertrand Degott, « *Ballade n’est pas morte* ». *Étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, « Annales littéraires de l’Université de Franche-Comté » 602 ; voir aussi, plus récemment, Id., « La ballade satirique entre vers et prose », in Brigitte Buffard-Moret et Mireille Demaules (dir.), *La Ballade, histoire et avatars d’une forme poétique*, Paris, Champion, 2020, « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge » 27, p. 261-278).

créative permettait aux étudiants d'approfondir leur compréhension de l'art des poètes médiévaux, de progresser dans leur pratique du commentaire littéraire³. Parmi ceux qui avaient composé une ballade et l'avaient commentée, plusieurs étudiants ont accepté que leur poème soit exposé une dizaine de jours dans le hall d'entrée de la Bibliothèque universitaire Henri Bosco, en janvier 2020, soit un peu après la fin des deux premières expérimentations. Un des panneaux de l'exposition présentait le projet pédagogique qui avait suscité les créations ; celles-ci, presque toutes signées, étaient données à lire sur les autres panneaux de l'exposition, sans les autocomentaires de leurs auteurs⁴.

Pour la troisième édition de cette nouvelle approche des formes littéraires médiévales, en 2019-2020, j'ai mis au programme des étudiants de Licence 3 plusieurs textes dramatiques des XIII^e-XVI^e siècles majoritairement sortis du répertoire. Certes des extraits de la *Farce du Cuvier* étaient connus de quelques étudiants, et certes j'avais lors de l'étude du *Jeu de la Feuillée* d'Adam de La Halle évoqué mes observations sur la remise en scène de cette pièce singulière donnée par Jacques Rebotier une quinzaine d'années plus tôt⁵ ; mais au début du semestre, le reste du corpus⁶ était tout à fait inconnu de la promotion. Pendant les cours, chaque pièce a donc été étudiée de près, et spécialement interrogée dans ses rapports à la puissance du langage comme vecteur de diffusion – ou de mise en question – de lieux communs éthiques et de codes esthétiques. C'est sur la pièce la plus ancienne, *Le Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel (ca 1200), que les propositions de mise en scène actualisante les plus profondes ont été formulées, au printemps 2020. Deux en particulier avaient retenu mon attention et suscité un dialogue suivi avec les étudiantes qui les avaient conçues⁷. La pandémie nous avait privés de la discussion collective des projets de (re)mise en scène, mais forte de ces résultats nombreux et divers, j'ai proposé à ma collègue Brigitte Joignault

³ Les étudiants savaient que la réussite d'une ballade tient notamment à l'art de faire revenir le refrain à intervalles réguliers, au sein des trois strophes d'abord, puis dans l'éventuel envoi plus bref : cette règle et d'autres avaient été exposées avec l'appui toujours précieux de la thèse de Daniel Poirion, *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans* (Paris, PUF, 1965). La connaissance de cette contrainte ne l'empêchait pas de constituer une difficulté au moment de l'écriture créative, et par conséquent un repère pour mieux apprécier la réussite de certains poèmes anciens.

⁴ Angela Maffre, alors responsable des collections rares et des actions culturelles de la BU Henri Bosco, nous avait prêté son concours. Qu'elle trouve ici l'expression de notre gratitude.

⁵ Mise en scène de Jacques Rebotier fondée sur la traduction de Jacques Darras, en collaboration avec la Comédie Française, au théâtre du Vieux-Colombier, à l'automne 2003. Voir *infra*.

⁶ À savoir Jean Bodel, *Jeu de saint Nicolas (ca 1200)* ; *Maistre Mimin étudiant* (farce anonyme du XVI^e siècle) ; *Femmes qui apprennent à parler latin* (farce anonyme du XVI^e siècle).

⁷ Avec leur autorisation je les cite : il s'agissait d'Avril Hollville et de Julie Milone. La première avait conçu une proposition entérinant les effets spéculaires de l'écriture de Jean Bodel (qui donnait à voir les chrétiens à travers les yeux des musulmans) et réfléchissant aux conséquences mythologiques et poétiques de l'absence de tout personnel féminin dans le jeu. La seconde avait pris acte de l'humour du *Jeu de saint Nicolas* et inscrit ses réflexions sur de possibles actualisations de la pièce dans le cadre d'une répétition dirigée par un metteur en scène narcissique, et perturbée par les égos de plusieurs acteurs et par un problème matériel de machinerie au moment de la prophétie double de la statue de Tervagant (qui, chez Bodel déjà, rit et pleure pour annoncer la victoire militaire des « Sarrasins » puis leur conversion à la religion des ennemis chrétiens).

de réfléchir à un projet commun ; à dire vrai, nous avons commencé à réfléchir dès 2019, mais ces nouveaux résultats nous confortaient.

Côté Arts, Brigitte Joinnault [désormais BJ] : une des spécificités du parcours Arts du spectacle-théâtre du Master Arts est de proposer des mutualisations verticales entre M1 et M2, grâce auxquelles chaque étudiant aborde deux années consécutives les questions-clés de sa formation (la dramaturgie, les théories du jeu de l'acteur, l'étude de mises en scène, les relations entre le théâtre et les autres médias, ou l'anthropologie des formes théâtrales et performatives), mais à travers des approches et des problématiques différentes. Ce principe de répétitions-variations permet, pour le séminaire d'étude de mises en scène par exemple, d'alterner initiation à la recherche sur des réalisations anciennes à l'aide d'archives, et analyse de productions actuelles à partir d'observations de séances de répétition ou/et de représentation, et d'entretiens avec des artistes ou des spectateurs. Jusqu'en 2017-2018, l'offre de formation du Master comportait au premier semestre un atelier de pratiques théâtrales et au second semestre un séminaire d'étude de mises en scène. Ce cloisonnement semestriel avait le double inconvénient de restreindre les opportunités de rapprochement entre les projets pédagogiques et l'activité professionnelle des théâtres et des laboratoires, et de limiter les possibles effets de synergie engendrés par l'association de phases d'apports de savoirs, de conceptualisation, d'expérimentation créative et d'analyses de pratiques. Les étudiants du parcours professionnalisant en dramaturgie et en assistantat à la mise en scène que notre Université proposait alors en L3, après avoir éprouvé l'intérêt de cette dynamique, ne pouvaient la retrouver dans notre cursus de Master. Dans la nouvelle offre de formation, j'ai donc proposé qu'un même intitulé « dramaturgies et mises en scène » soit adopté pour les deux semestres, afin de faciliter les passages entre expérimentation et théorisation, entre pédagogie et actualités professionnelles (scientifiques et artistiques). En 2018-2019, nous avons ainsi commencé l'année par un chantier de dramaturgie articulant recherche et expérimentation sur la thématique du dialogue homme-machine, en établissant des liens avec une doctorante en psychologie du laboratoire d'anthropologie et de psychologie cliniques cognitives et sociales (LAPCOS, UPR 7278 d'Université Côte d'Azur) qui étudiait l'acceptabilité des robots sociaux, et avec la dramaturge et metteuse en scène Linda Blanchet qui préparait sa nouvelle création, *Killing Robots*⁸, à partir d'une enquête sur l'histoire du robot autostoppeur et photographe HitchBot créé en 2014 au Canada, et retrouvé démantelé en août 2015 à Philadelphie alors qu'il traversait les États-Unis d'Est en Ouest. Au second semestre nous avons, à partir d'archives, d'observations, et de rencontres avec l'équipe de Linda Blanchet, étudié le processus de création et la première mouture de *Killing Robots* créé au Théâtre national de Nice pendant la saison. L'année suivante, en 2019-2020, nous avons travaillé sur *Anacaona* de Jean Métellus⁹. Le premier semestre a été consacré à une

⁸ *Killing Robots*, conception et écriture sous la dir. de Linda Blanchet, compagnie Hanna R., création au CDN Nice Côte d'Azur, le 6 novembre 2019. Un dossier de présentation est consultable en ligne sur le site de la compagnie, URL : <https://bureaudesfilles.com/linda-blanchet-cie-hanna-r/wp-content/uploads/sites/7/2020/08/12.19-Dossier-Killing-Robots.pdf> [consulté le 5 janvier 2022].

⁹ Jean Métellus, *Anacaona*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2015, « Répertoire Théâtre Caraïbes » [édition en quatre langues (français, et traductions en créole, anglais et espagnol) ; 1^{re} éd. Hatier, 1986, « Monde Noir Poche »].

approche dramaturgique, articulant étude et création, pour laquelle nous avons bénéficié d'une rencontre avec Odile Gannier, spécialiste de la littérature de voyage et des derniers mythes des Indiens d'Amérique¹⁰. Le second semestre a été consacré à l'étude de mises en scène, étude enrichie par une conférence de Sandrine Gill¹¹, venue présenter aux étudiants les ressources et problématiques archivistiques des fonds théâtre des Archives nationales, lesquelles ont mis à notre disposition un corpus d'archives ; et par une rencontre avec Grégoire Ingold, qui s'est rendu disponible pour nous permettre de réaliser collectivement un exercice d'entretien sur ses souvenirs d'acteur dans les premières mises en scène de pièces de Jean Métellus par Antoine Vitez¹² et par Pierre Vial¹³, et sur sa propre expérience de metteur en scène d'*Anacaona*¹⁴.

Dans le choix des textes retenus pour le travail de dramaturgie appliquée, je suis guidée par la volonté de soumettre aux étudiants des écritures qui leur posent des questions formelles et sociales fortes et les conduisent à sortir de leurs zones de confort pour s'investir dans une réelle recherche créative et dans une démarche esthétiquement exigeante. Aussi, quand Stéphanie Le Briz m'a parlé de son travail éditorial sur des textes médiévaux tombés dans l'oubli, et que j'ai découvert les deux moralités et l'inédit d'habilitation à diriger des recherches qu'elle m'avait donnés à lire, j'ai immédiatement été intéressée par les questions de dramaturgie et de jeu que posent, à la scène, ces textes. Du côté du jeu des acteurs, ils offrent une possibilité passionnante d'explorer les questions de diction, de rythme et de prosodie, de se confronter à l'étrangeté de la langue. Du côté de l'approche dramaturgique, ils permettent deux réflexions fondamentales, l'une sur les différentes formes d'historicisation scénique, l'autre sur le « jouable/injouable ».

¹⁰ Odile Gannier, *Les Derniers Indiens des Caraïbes : images, mythe et réalité*, Matoury (Guyane), Ibis rouge, 2003.

¹¹ Sandrine Gill est cheffe de projet archivage audiovisuel, dans le département de l'archivage électronique et des archives audiovisuelles des Archives nationales. Voir en particulier, Sandrine Gill, « Du support analogique au fichier numérique : enjeux et problématiques des archives audiovisuelles conservées aux Archives nationales », in Frédéric Clavert et Caroline Muller (dir.), *Le Goût de l'archive à l'ère numérique*, 8 décembre 2020. URL : <https://gout-numerique.net/table-of-contents/larchive-audiovisuelle/du-support-analogique-au-fichier-numerique-enjeux-et-problematiques-des-archives-audiovisuelles-conservees-aux-archives-nationales> [consulté le 5 janvier 2022].

¹² *Anacaona* de Jean Métellus, mise en scène d'Antoine Vitez, Théâtre national de Chaillot, 1988. *Anacaona* était joué en alternance avec *Le Misanthrope*. Le programme du spectacle ainsi que plusieurs écrits d'Antoine Vitez parus dans le numéro 34 du *Journal de Chaillot* (juin 1987) sur ces deux mises en scène jouées par le même groupe d'acteurs ont été réunis dans Antoine Vitez, *Écrits sur le théâtre 4, 1983-1990*, édition établie par Nathalie Léger, Paris, P.O.L., 1997. Sur le jeu vocal dans cette mise en scène on pourra consulter : Brigitte Joinnault, « Vitez entre les langues. De *Phèdre* (1975) à *Anacaona* (1988) », *Revue Sciences/Lettres*, 6, 2019 ; accessible en ligne : mis en ligne le 10 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rs/2547> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rs.2547>.

¹³ *Colomb* de Jean Métellus mis en scène par Pierre Vial, Maison du Théâtre et de la Danse, Épinay-sur-Seine, 1995.

¹⁴ *Anacaona* de Jean Métellus, mise en scène de Grégoire Ingold, Maison du Théâtre et de la Danse, Épinay-sur-Seine, 1995.

[SLB et BJ] : Nous avons alors imaginé croiser les regards de littéraires, d'enseignants-chercheurs en études théâtrales, d'étudiants en dramaturgie, et d'artistes (pédagogues et élèves) en école d'art, et nous impliquer dans une réflexion sur le dialogue entre universitaires et professionnels de la scène.

Dans ce dessein, nous avons préparé un argumentaire et sollicité une rencontre avec le directeur et le directeur des études de l'École régionale d'acteurs de Cannes et Marseille (ERACM), Didier Abadie et Sébastien Lenthéric. En juillet 2019, nous leur avons présenté notre projet ainsi que *L'Histoire et Tragedie du Mauvais Riche* à dix-huit personnages qui allait constituer notre premier support. Il avait alors été décidé que nous serions candidats au financement par le Ministère de la Culture d'un projet qui impliquerait trois metteurs en scène et avec chacun d'eux un tiers de la promotion de première année, dès la rentrée 2020. L'idée était de collaborer entre universitaires (une médiéviste et une dramaturge spécialiste de théâtre contemporain), metteurs en scène et futurs acteurs, pour mettre à l'épreuve de la scène contemporaine un jeu moral du début du XVI^e siècle inspiré de la parabole du Mauvais riche, autrement dit un texte susceptible de rencontrer l'intérêt d'un public actuel, mais bien éloigné, dans sa langue, ses codes ou son agencement, des pratiques scéniques modernes ou contemporaines. On l'aura compris, il ne s'agissait pas de susciter des reconstitutions historiquement informées – comme cela avait pu être tenté avec profit pour les théâtres français et anglais par exemple¹⁵. Les apports de savoirs relatifs aux conditions de représentation des jeux moraux du long XV^e siècle, à leur ancrage socio-culturel, à leur poétique, étaient conçus comme autant de nourritures pour l'imagination, catalyseurs potentiels de propositions scéniques à venir. Il était prévu de garder trace de cette expérimentation aussi bien grâce à des captations audiovisuelles qu'à travers l'analyse de ces enregistrements (des discussions, répétitions et représentations de chaque groupe) par un étudiant en post-doctorat d'études théâtrales. En retour, on pouvait escompter que les différentes façons qu'auraient des professionnels de la scène, et tout particulièrement du jeu de l'acteur, de se saisir de la moralité viendraient éclairer des zones d'ombre de la recherche académique sur les anciens théâtres européens. En novembre 2019, la journée passée à l'ERACM auprès des deux promotions formées à Cannes¹⁶ n'avait fait qu'augmenter notre appétit de travail commun, mais différentes circonstances, dont la pandémie, ont conduit l'ERACM à abandonner ce projet.

¹⁵ Voir les études et remises en scène du théâtre de langue d'oïl données par Gustave Cohen (voir notamment *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Strasbourg, Istra, 1925, « Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg » 23 ; et les spectacles des Théophiliciens dans les années 1930 puis 1950) ; et celles du théâtre médiéval ou Tudor données par Meg Twycross (voir notamment le recueil de travaux de Meg Twycross édité par Sarah Carpenter et Pamela King, *The Materials of Early Theatre: Sources, Images and Performance: Shifting Paradigms in Early English Drama Studies*, Londres / New York, Routledge, 2018, « Variorum collected studies series » : on y trouve les principaux résultats des recherches créatives menées à l'Université de Lancaster dans les années 1980-2010).

¹⁶ Les étudiants de première et deuxième années (autrement appelés « ensemble 29 » [promotion 2019-2022] et « ensemble 28 » [promotion 2018-2021, dont est issu Sébastien Weber qui a donné le 19 novembre 2021 à la Maison de l'étudiant de Nice son spectacle « Débrouille ? »]) ; ceux de troisième année sont formés à Marseille.

C'est donc dans un cadre strictement universitaire que nous avons tenté de relever le défi, durant le premier semestre de l'année 2020-2021, en centrant la recherche créative sur les questions de traduction et de dramaturgie dont nous étions nous-mêmes spécialistes, et en prévoyant une expérimentation au plateau en décembre. Nous disposions à nous deux de trente-deux heures de cours de Master (quatorze heures de séminaire de Lettres et dix-huit heures de séminaire d'Arts du spectacle), ainsi que de financements de nos laboratoires respectifs pour ajouter un cycle de trois conférences à notre expérimentation¹⁷ ; nous avons également reçu une proposition de soutien logistique pour une captation audiovisuelle des propositions des étudiants¹⁸. Dès notre première séance (commune), afin que chacun de nos apports s'inscrive dans une progression continue, nous avons convié les étudiants des deux cursus à participer, s'ils le souhaitaient, à toutes les séances, et non seulement à celles de « leur » discipline ; nous avons nous-mêmes été présentes durant presque toutes les heures de cours, et non seulement durant celles qui étaient échues à chacune dans son service. Un de nos objectifs était en effet que les étudiants des deux formations, littéraire et artistique, partagent leurs connaissances, leurs réflexions et leurs doutes, voire imaginent ensemble des propositions de remise en scène de *L'Histoire et Tragedie du Mauvais Riche*. Après deux séances en présentiel, nous avons dû nous résoudre à nous réunir en visioconférence exclusivement, mais même dans ces conditions très difficiles, une collaboration transdisciplinaire est née¹⁹.

Des faits...

Les étudiants de Lettres, les étudiants en Arts du spectacle, et nous, avons appris à nous connaître lors d'une séance commune de cinq heures organisée sur site le 24 septembre 2020, dans une grande salle où nous avons mis les chaises en cercle, afin que chacun puisse voir, entendre, être vu et entendu, dans un dispositif spatial favorisant l'écoute de chaque contributeur et l'horizontalité dans les échanges.

Brigitte Joinnault a ouvert la séance en proposant de commencer par une causerie, inspirée du travail de l'auteur, dramaturge et metteur en scène camerounais Kouam Tawa²⁰. L'idée lui venait d'une rencontre organisée à Rennes en décembre 2008 par Alexandre Koutchevsky²¹ du collectif Lumières d'août. Kouam Tawa avait alors

¹⁷ Nous renouvelons nos remerciements à ces deux laboratoires, le CTEL (UPR 6307) et le CEPAM (UMR 7264), et plus spécialement à Patrick Quillier qui dirigeait alors le CTEL, et à Rosa Maria Dessi directrice de l'équipe IT&M du CEPAM.

¹⁸ Lucile Sassatelli nous avait mises en contact avec Marco Winckler et Hui-Yin Wu, dans le cadre d'un projet labellisé IDEX dirigé par Jean-François Trubert (XR2C2, eXtended Reality Research and Creative Center) : nous leur exprimons à tous notre gratitude.

¹⁹ Elle impliquait Hamza Mhadi (Arts du spectacle), Estelle Malausséna et Clara Roux (Lettres), dont on peut découvrir le projet dans ce numéro 73 de *Loxias*.

²⁰ Kouam Tawa vit au Cameroun, où il codirige avec Wakeu Fogaing la compagnie Feugham de Baffoussam depuis 1994. Il est metteur en scène, auteur d'une trentaine d'œuvres poétiques, de nouvelles, d'albums pour la jeunesse et d'une quinzaine de pièces de théâtre. Il a reçu plusieurs prix littéraires et été lauréat de plusieurs bourses d'écriture. Un de ses textes dramatiques, *Et Catera*, a été publié en France en 2019 par les éditions Passage(s) dans la collection « Libres courts au Tarmac ».

²¹ Alexandre Koutchevsky est auteur, metteur en scène et docteur en études théâtrales. Plusieurs de ses pièces ont été publiées aux éditions L'Entretiens et Deuxième époque. Il a soutenu en 2009 une thèse intitulée *À l'échelle des mots : l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)*. Il est également l'auteur d'un manifeste, *Théâtre-paysage*, publié aux éditions des Deux-corps en 2011.

raconté qu'en marchant vers la bibliothèque de Bafoussam où intervenait régulièrement sa compagnie sur des thèmes qui avaient rapport avec la littérature ou la vie politique camerounaise, il avait été confronté à une découverte, faite le matin même sur un tas d'ordures, de la dépouille d'un enfant dont personne, plusieurs heures plus tard, n'avait encore pris soin. Bouleversé par la gravité de la situation et ce qu'elle révélait du lien social entre les habitants du quartier, il ne lui avait pas semblé possible de préparer, comme à l'accoutumée, la séance programmée la semaine suivante. Du choc émotionnel provoqué par l'horreur était née l'idée d'organiser, le lendemain-même, une séance dont le thème serait « sur la mort d'un enfant ». Le public est alors venu beaucoup plus nombreux que d'habitude, dans l'espoir probablement de quelques révélations sur le meurtre. La soirée s'est finie très tard, par une lecture de *Prénom* de Roland Fichet²² par Samuel Tchunte. Dans l'intervalle, Kouam Tawa avait convoqué des photographies de l'enfant prises la veille, la chanson d'Yves Duteil *Prendre un enfant par la main* (1978) interprétée par Nana Mouskouri, le récit des circonstances dans lesquelles Sony Labou Tansi avait écrit *Sept solitudes de Lorsa Lopez*²³ après avoir découvert sur son chemin le corps abandonné d'un homme assassiné pendant la nuit, et le récit de la fable d'Antigone décidée à recouvrir le cadavre de son frère malgré l'interdiction.

Je crois avoir parlé ce jour-là dans un transport pendant 45 minutes ou 1 heure de temps, et quand je me suis rassis, personne n'a plus posé la question de savoir si c'était la fille d'à côté ou quelqu'un d'autre qui avait jeté l'enfant, il était clair pour nous qu'on était tous responsables de la mort de cet enfant. En commençant par moi, parce que peut-être que moi, qui lis un peu de bouquins, qui réfléchis un peu sur ces questions sociales, si j'avais fait des conférences sur des thèmes sociaux et non pas toujours sur des questions de culture, de littérature, de politique, peut-être qu'un jour la fille aurait assisté à une conférence sur ce thème-là...²⁴

La présentation des circonstances dans lesquelles Kouam Tawa avait commencé à pratiquer les causeries, et de la façon dont, au fil des expériences, il avait exploré différentes manières de procéder dans la conduite de cette pratique d'oralité articulant apports artistiques et expression des participants, posait d'emblée la question de l'adéquation d'une pratique artistique avec un contexte social donné. C'était une manière de faire réfléchir ensemble des étudiants de littérature et des étudiants en arts du spectacle sur le rôle politique et social du théâtre, de rappeler que faire théâtre ne va pas *a priori* de soi, et que, dans l'histoire du théâtre, les situations sociales de violence extrême et de traumatisme ont souvent été des moments d'intense réflexion sur le sens et la raison d'être des pratiques. Cette introduction nous permettait également, sans avoir encore distribué le texte de la moralité, de commencer à sensibiliser les étudiants aux thématiques des violences sociétales qu'il abordait, et en particulier aux rapports entre nantis et démunis.

Nous avons ensuite réalisé une causerie, nous inspirant encore de Kouam Tawa. Il avait, lors de cette séance de décembre 2008 à Rennes, introduit une causerie en

²² Roland Fichet, *Prénom*, dans *Micropièces - Fenêtres et fantômes, 1. Pièces d'identité*, Paris, Théâtrales, 2006.

²³ Sony Labou Tansi, *Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Points, 2010 [1^{re} éd. Seuil, 1985].

²⁴ Kouam Tawa, décembre 2008, propos transcrits par Alexandre Koutchevsky.

constatant que de grandes affiches placardées sur des panneaux publicitaires de la ville à l'approche de Noël associaient des photos géantes d'enfants dénutris et des slogans destinés à susciter des dons pour des associations humanitaires, puis en lisant un extrait d'un roman de Michael Boulgakov qui mettait en scène une situation d'aumône. SLB raconta alors aux étudiants la parabole du Mauvais riche. Comme nous voulions éviter de contextualiser le récit évangélique, elle le fit de façon volontairement schématique, le réduisant à ses trois tableaux principaux (premier tableau : un riche festoie et un pauvre apparaît ; deuxième tableau : le pauvre demande ses miettes au riche qui les lui refuse, puis le pauvre meurt ; troisième tableau : le riche meurt, demande que le pauvre lui apporte une goutte d'eau puis qu'on aille prévenir ses frères pour qu'ils se comportent mieux que lui : tout lui est refusé, car il a eu sa part, et ses frères sont bien informés de la situation). Les réactions à cette version de la parabole ont été vives : ce récit sans nuances ne rendait pas compte des relations complexes que chacune et chacun entretient avec la possession matérielle, avec les inégalités sociales, avec le partage, plus égalitaire que le don, avec le possible pardon. Peu à peu les étudiants prirent la parole et partagèrent leurs interrogations sur la richesse, la pauvreté, l'entraide, la solidarité, la responsabilité, la culpabilisation. Quand SLB précisa qu'elle avait schématisé le récit pour le défaire de son ancrage premier, la perspective de travailler sur un matériau religieux fit réagir quelques étudiants de Théâtre qui exprimèrent une certaine réticence à l'égard de discours qui leur semblaient par trop moralisateurs. Le fait même de tenter de lever ces freins par des informations « savantes » provoqua temporairement un blocage des réflexions spontanées que devait faire advenir la causerie. BJ relança cette expression libre, à laquelle aspiraient la plupart des participants, mais qui avait dérouteré quelques étudiants de Lettres. Après une pause qui avait permis à chacune de nous de faire le point avec « ses » étudiants, SLB a lu pour tous la parabole elle-même, puis exposé à grands traits la manière dont l'Église médiévale se l'était appropriée pour réguler la circulation des richesses en maintenant un ordre social très inégalitaire. Il nous a semblé que c'est en soulignant le caractère construit de ces lectures que SLB a pu commencer à faire apparaître la possibilité que nous avons, aujourd'hui, de les réviser profondément, tandis que BJ avait fait valoir l'intérêt, pour les spécialistes de théâtre, de se frotter à un tel texte, plus familier aux étudiants de Lettres qui en rencontrent régulièrement pendant leur cursus universitaire. Nous avons terminé la séance par une mise en voix collective des six cents premiers vers de la pièce²⁵, dont SLB avait préparé une édition à l'apparat critique très réduit mais donnant juste à côté du texte une glose des termes ou tournures les plus difficiles. Cette mise en voix – qui impliquait tous les participants du fait du personnel assez nombreux de la pièce, et du fait qu'à chaque réplique la parole « tournait²⁶ » – a fait naître une certaine curiosité pour l'état de langue et la versification de *L'Histoire et Tragedie du Mauvais riche*.

²⁵ Qui en compte 1213 ; voir Stéphanie Le Briz-Orgeur, « “Celuy riches homs que je conte / N'estoit ne roy ne duc ne conte”. Le Mauvais riche et le Ladre dans le théâtre de langue française (long XV^e siècle) », mémoire inédit d'Habilitation à diriger des recherches, gar. Maria Colombo Timelli, Université Paris Sorbonne, déc. 2018.

²⁶ Jeu à dix-huit personnages, sans compter les chiens qui pouvaient rester hors scène, ou jouer après dressage, ou encore être figurés sans recherche de décorum. Durant nos mises en voix, pour éviter que certains d'entre nous disent beaucoup de texte et d'autres très peu, et pour rendre tout le monde attentif à chaque rôle, la prise de parole « tournait » à chaque réplique.

Le 8 octobre 2020, lors d'une nouvelle séance commune de cinq heures et demie, nous nous sommes justement retrouvés autour du texte, que les étudiants avaient été invités à continuer de lire dans l'édition simplifiée de SLB. Nous leur avons aussi envoyé dans l'intervalle un journal de bord rédigé à quatre mains, que nous avons continué de tenir et de diffuser jusqu'à la fin du semestre. Avant de poursuivre la mise en voix du texte, SLB a exposé les principales règles d'une prononciation restituée, qui pouvait ou non être adoptée dans le cadre de nos lectures et réflexions. Puis elle a fait observer dans l'ensemble de la pièce les nombreuses insertions lyriques et formes strophiques qui tranchent d'emblée et régulièrement sur les octosyllabes à rimes plates si usuels dans l'ancien théâtre d'expression française : nous avons ainsi relevé et commenté un virelai, des strophes carrées, des rondeaux doubles ou cinquains, des ballades, une mention de vaudeville, des sizains hétérométriques, un office funèbre à répons, des rimes couronnées, un treizain décasyllabique, et aussi des vers partagés entre deux ou plusieurs locuteurs, le respect ou l'abandon de la rime mnémotechnique... Ces apports ont permis de rappeler ou exposer les règles classiques d'application de la diérèse, et surtout de situer l'emploi des diverses formes strophiques et des divers mètres dans l'histoire littéraire, afin que les étudiants s'interrogent sur leur portée sémantique et esthétique dans le jeu. Nous avons alors repris notre mise en voix pour appréhender ensemble les six cents derniers vers de la pièce, ceux qui font suite à la mort de Lazare.

BJ a pris la suite de ces analyses textuelles en exposant le travail attendu dans la note d'intention dramaturgique et l'ébauche scénique demandés aux étudiants du séminaire « dramaturgies et mises en scène ». La note d'intention devait comporter une présentation du texte (organisation, répartition de la parole, fable, intrigue, thèmes et idées en jeu, caractéristiques poétiques de l'écriture et des dialogues), un argument sur l'intérêt d'une remise en scène actuelle (présentant un positionnement précis par rapport aux questions de jouabilité, d'historicité, de médiévalisme), et un projet scénique détaillé. L'expérimentation scénique devait quant à elle être réalisée en équipes et présentée à la fin du semestre, puis être complétée par un bilan critique.

Après quoi BJ a fait deux apports, le premier sur la notion de texte jouable/injouable auquel un colloque et deux ouvrages ont récemment été consacrés²⁷, le second sur les pratiques de mise en scène d'œuvres anciennes. L'histoire du concept d'« injouabilité » du XVIII^e siècle à nos jours a été retracée en soulignant la variabilité des critères de « jouabilité » (parmi lesquels la recevabilité sociale, l'acceptabilité politique, la faisabilité matérielle, ou encore l'adéquation avec la pratique et la conception du jeu d'acteurs) et leur fonction normative. Une série d'exemples de pièces de Marivaux, Hugo, Maeterlinck, Claudel, a permis de mettre en évidence la réversibilité des jugements portés sur la possibilité de jouer un texte, et l'intérêt même d'un concept révélateur de présupposés et d'horizons d'attente d'une époque donnée. Nous nous sommes ensuite intéressés au fait que le caractère prétendument injouable

²⁷ Alice Folco et Séverine Ruset (dir.), *L'Injouable au théâtre*, Paris, Société d'Histoire du Théâtre, 2015 [*Revue d'Histoire du Théâtre*, 267, 2015] ; et *Déjouer l'injouable*, Paris, Classiques Garnier, 2017 [*European Drama and Performance Studies*, hors-série, 2017].

d'un texte, de repoussoir rédhibitoire, est devenu une qualité attrayante pour certains metteurs en scène du XX^e siècle, notamment pour Antoine Vitez qui a joué, en France, un rôle important dans cette mutation²⁸, et qui déclarait en 1985 « le texte de théâtre n'aura de valeur pour nous qu'inattendu et – proprement – injouable. L'œuvre dramatique est une énigme que le théâtre doit résoudre. [...] c'est d'avoir à jouer l'impossible qui transforme la scène et le jeu de l'acteur²⁹ ». Puis, nous référant à l'idée d'un injouable par anachronisme développée par Stéphane Hervé à propos des mises en scène d'opéras³⁰, nous nous sommes intéressés à l'idée d'un injouable qui serait rétrospectif, non pas intrinsèque à la moralité, mais imputable à une méconnaissance des contextes de représentation et de production ; un injouable qui poserait la question de savoir comment allier connaissances et activité créatrice pour présenter au public d'aujourd'hui des œuvres nées dans une société lointaine.

BJ a ensuite attiré l'attention des étudiants sur tout ce qui, dans l'appréhension d'un texte ancien, échappe potentiellement à un récepteur actuel, et sur la nécessité de penser le rapport d'un texte avec une triple réalité historique : celle de son auteur, celle de son premier public, et celle des faits ou des fables qu'il met en jeu. Puis, prenant appui sur un ensemble de travaux de chercheurs en études théâtrales sur les mises en scène modernes et contemporaines de textes du passé³¹, nous avons présenté

²⁸ Brigitte Joinnault, « Jouer ou ne pas jouer ? Points de vue. Vitez, Bonnaffé, Podalydès », in Alice Folco et Séverine Ruset (dir.), *L'Injouable au théâtre*, Paris, Société d'Histoire du Théâtre, 2015 [*Revue d'Histoire du Théâtre*, 267, 2015], p. 387-402.

²⁹ Antoine Vitez, éditorial de la revue *L'Art du théâtre*, 1, printemps 1985 ; repris dans l'anthologie proposée par Georges Banu et Danièle Sallenave, *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991 et 2015, p. 123, et dans *Écrits sur le théâtre*, 5, éd. Nathalie Léger, Paris, P.O.L., 1998, p. 229.

³⁰ Stéphane Hervé, « De l'anachronisme dans les mises en scène d'opéra contemporaines », in Alice Folco et Séverine Ruset (dir.), *L'Injouable au théâtre*, Paris, Société d'Histoire du Théâtre, 2015 [*Revue d'Histoire du Théâtre*, 267, 2015], p. 427-440.

³¹ Bertolt Brecht, « Entretien sur les classiques [vers 1929] », *Écrits sur le théâtre 1*, trad. de l'all. *Schriften zum Theater* par Jean Tailleur et Guy Delfel, Paris, L'Arche, 1972, p. 174-181 ; Jean Jacquot et André Veinstein (dir.), *La Mise en scène des œuvres du passé : entretiens d'Arras 15-18 juin 1956*, Paris, Éditions du CNRS, 1957, « Le Chœur des muses » ; Jean Jacquot (dir.), *Les Voies de la création théâtrale*, tome VI, *Théâtre et musique. Mises en scène d'œuvres anciennes*, Paris, Éditions du CNRS, 1978, « Le Chœur des muses » ; Anne Ubersfeld, « Le jeu des classiques, réécriture ou musée », in Jean Jacquot (dir.), *Les Voies de la création théâtrale*, tome VI, *op. cit.*, p. 179-192 ; Antoine Vitez, « À propos d'*Électre* », « Ici et maintenant / Ailleurs et autrefois / Ici et autrefois / Ailleurs et maintenant », « Des classiques (I) », « Des classiques (II) », textes rassemblés dans Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, anthologie réalisée par Georges Banu et Danièle Sallenave, Paris, Gallimard, 2015 [1^{re} éd. 1991], p. 59-65, 129-131, 188-191, 192-198 ; Georges Banu (dir.), *Tragédie grecque, défi de la scène contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, 2001 [*Études théâtrales*, 21, 2001] ; Didier Plassard, « Esquisse d'une typologie de la mise en scène des classiques », in Mariane Bury et Georges Forestier (dir.), *Jeux et enjeux des théâtres classiques (XIX^e-XX^e s.)*, Paris, Champion, 2003 [*Littératures classiques*, 48, printemps 2003], p. 243-253 ; Patricia Vasseur-Legangneux, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, « Perspectives » 875 ; *Dialogues avec les classiques*, dossier coordonné par Anne-Françoise Benhamou, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005 [*Revue OutreScène*, 5, 2005] ; Véronique Dominguez, « Quelle renaissance pour le théâtre médiéval ? Historiographie et mise en scène » et « Les Théophilien et le Mystère de la Passion : une réflexion en acte sur l'adaptation du théâtre ancien (1936-1939 ; 1950-1954) », in Véronique Dominguez (dir.), *Renaissance du théâtre médiéval*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 5-17 et 177-199 ; accessible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/pucl/650> et

diverses pratiques d'historicisation scénique, allant de la tentative de reconstitution savante des modalités originelles de représentation aux pratiques d'actualisation, en interrogeant les effets de ces pratiques sur le spectateur et sur sa perception des textes d'autrefois, du sentiment d'exotisme à l'illusion de proximité. La séance s'est achevée sur la présentation par quelques étudiants de leur première appréhension de la structure de *L'Histoire et Tragedie*.

Ces propositions ont servi de bases à SLB durant les premières heures de visioconférence du 5 novembre 2020, moment où nous étions « reconfinés » pour cause de pandémie alors que nous avons programmé une séance de six heures et demie au total. Les étudiants qui ne connaissaient pas le théâtre médiéval avaient approché le jeu moral à travers les catégories dramaturgiques connues d'eux. C'était une occasion de revenir sur ce que textes et documents d'archives ont livré aux historiens des formes théâtrales médiévales cherchant à reconstituer les aires et dispositifs de jeu du Moyen Âge occidental. SLB a commencé par évoquer le cas particulier des formes théâtrales urbaines les plus tardives : farces sur tréteaux³², mystères-fleuves des cités des XV^e-XVI^e siècles³³, théâtre sur *pageants*³⁴. Puis elle est repartie des textes dramatiques les plus anciens des domaines d'oc et d'oïl, afin d'envisager diverses solutions favorisant leur jeu « par personnages », comme on disait au Moyen Âge³⁵. Cette enquête commençait avec le *Sponsus*, un drame chanté

<http://books.openedition.org/pucl/672> ; Benjamin Lazar, Marion Boudier et Florent Siaud, « Dramaturgie et mise en scène des classiques », *Agôn* ; accessible en ligne : Enquêtes, Dramaturgie des arts de la scène, mis en ligne le 25 juin 2010, URL : <http://journals.openedition.org/agon/1181> [consulté le 5 janvier 2022].

³² Voir spécialement Michel Rousse, *La Scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2004, « Medievalia » 50. Voir aussi, sur les ressorts de la farce, Bernadette Rey-Flaud, *La Farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique. 1450-1550*, Genève, Droz, 1984, « Publications romanes et françaises » 167.

³³ Voir spécialement Henri Rey-Flaud, *Le Cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973, « Bibliothèque des idées » [espaces circulaires coïncidant avec la nature spéculaire des jeux urbains] ; Élie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, « Le Chœur des muses » [espaces de formes diverses, exploitant volontiers l'architecture urbaine existante, et se déployant dans le sens vertical aussi, afin d'éviter une extension horizontale impossible à embrasser du regard] ; et en amont les études et remises en scène de Gustave Cohen [raisonnement à partir d'une occurrence du mot *mansion* dont Véronique Dominguez a depuis lors montré qu'il renvoyait sans doute moins à un lieu scénique attaché à un personnage ou groupe de personnages, qu'au groupe de personnages en tant qu'ils forment une *maisnie* (intervention lors de la journée d'étude « Faire l'histoire du théâtre. Autour de Jelle Koopmans » organisée par Estelle Doudet et Mathieu Ferrand le 28 novembre 2018 à la Maison des sciences de l'homme de l'Université Grenoble Alpes)].

³⁴ Dans ce dispositif caractéristique du théâtre anglais (et spécialement des « cycles » conçus pour diverses villes), les chariots accueillant les acteurs défilent devant des groupes de spectateurs statiques et leur montrent ainsi, les uns après les autres, les pans successifs du jeu. Les chariots ne sont pas toujours utilisés ainsi, comme le montre Katell Lavéant, dans *Un Théâtre des frontières. La culture dramatique dans les provinces du Nord aux XV^e et XVI^e siècles*, Orléans, Paradigme, 2011, « Medievalia » 76, p. 113-116. Et lors des entrées royales ou princières au contraire, les nobles spectateurs se déplacent à cheval et découvrent au fil de leur chevauchée une suite de tableaux vivants joués sur des échafauds.

³⁵ Il s'agit même de la seule désignation fiable d'un texte destiné à la performance théâtrale (voir par exemple Jelle Koopmans et Darwin Smith, « Un théâtre français du Moyen Âge ? », in Dominique

de quatre-vingt-sept vers mêlant latin et langue d'oc, conçu à la fin du XI^e siècle à l'abbaye Saint-Martial de Limoges³⁶. L'enquête, qui prouvait une tendance à l'alliance des arts insoupçonnée de la plupart des étudiants, continuait avec le *Jeu d'Adam* conçu vers la fin du siècle suivant et offrant des didascalies en latin aussi longues que nombreuses, qui tendent à confirmer le choix d'une orientation axiologique de la scène³⁷ déjà suggérée par le *Sponsus*. Nous pouvions dès lors interroger les choix probablement retenus pour la mise en scène d'un jeu à entrelacements tel que *Le Jeu de saint Nicolas* du tournant des XII^e-XIII^e siècles³⁸, le cas du *Courtois d'Arras* ou du *Miracle de Théophile* de Rutebeuf étant comparativement plus simple³⁹. Ainsi renseignés, nous avons abordé le foisonnant *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle, dont Jacques Rebotier allait nous parler deux semaines plus tard, et qui se distingue du congé dramatisé qu'on y a parfois vu, dans la mesure où il progresse au gré d'associations fortement motivées de mots ou d'idées⁴⁰. Il a ainsi été possible de réfléchir à la structure de notre pièce consacrée au Mauvais riche, qui multiplie les lieux mais peut sans doute s'être accommodée d'une aire de jeu de taille modeste en intérieur, comparable aux scènes des chambres de rhétorique des Pays-Bas où la relative étroitesse de l'aire de jeu est compensée par la présence d'une coulisse de fond et par des changements de décors effectués durant les pauses musicales⁴¹.

Iogna-Prat et Darwin Smith, *Théâtres du Moyen Âge*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2010 [*Médiévales*, 59, automne 2010], p. 5-16).

³⁶ Sur ce petit drame liturgique possiblement joué sur une aire de jeu orientée par l'usage d'une gueule d'enfer placée sur la gauche de l'aire de jeu, voir par exemple Stéphanie Le Briz-Orgeur, « Le *Sponsus*, premier "opéra" du territoire roman ? Réflexions génériques pour une nouvelle édition du texte contenu au ms. Paris, BnF, lat. 1139 », in Josiane Rieu, Béatrice Bonhomme, Hélène Baby et Aude Préta-de Beaufort (dir.), *Échos poétiques de la Bible*, Paris, Champion, 2012, « Poétiques et Esthétiques XX^e-XXI^e siècles » 12, p. 275-314, spéc. p. 302-303.

³⁷ Sur le sens des mots *platea* et *ecclesia*, voir en dernier lieu les notes de Geneviève Hasenohr à la didascalie précédant le vers 113 de son édition traduite (*Le Jeu d'Adam*, éd. trad. Geneviève Hasenohr, intr. Geneviève Hasenohr et Jean-Pierre Bordier, Genève, Droz, 2017, « Titre courant » 1, p. 170-174).

³⁸ Sur les solutions matérielles mais aussi l'hypothèse (d'une pièce conçue pour des élèves) permettant de ne pas envisager une aire de jeu trop complexe, voir Jean-Pierre Bordier, « L'étrange bataille du *Jeu de saint Nicolas* », in Sébastien Douchet, Marie-Pascale Halary, Sylvie Lefèvre, Patrick Moran et Jean-René Valette (dir.), *De la pensée de l'Histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, Paris, Champion, 2019, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge » 127, p. 668-677.

³⁹ Avatar arrageois du Fils prodigue, le mal nommé Courtois part du « lieu du père » pour y revenir à la fin du jeu (son parcours scénique est donc typique d'un « pèlerin de vie humaine », comme les dramaturges des siècles suivants appelleront l'homme). Dans l'intervalle il s'est laissé flouer à la taverne et a dû survivre en gardant les porcs d'un bourgeois d'Arras : la taverne (que peut suffire à figurer un comptoir) et les champs (qui deviennent tels quand Courtois ruiné s'y exprime) ont de grandes chances d'avoir occupé le côté gauche de l'aire de jeu, et la ferme paternelle son côté droit. Quant au *Miracle de Théophile*, il peut être joué dans un espace restreint et dépourvu de machines, ce qui s'accorde bien avec l'hypothèse selon laquelle il aurait été créé par Rutebeuf pour une institution scolaire (une hypothèse inédite de Jean-Pierre Bordier, que je remercie de m'avoir confirmé ce souvenir que j'avais de son édition traduite de la pièce restant à paraître).

⁴⁰ Adam de la Halle, *Le Jeu de la Feuillée*, éd. trad. Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 1989, « GF ». En 2019-2020 j'avais montré aux étudiants de Licence 3 de Lettres la force de ce principe structurant.

⁴¹ Sur ces dispositifs, voir par exemple Bart Ramakers, « Walk, Talk, Sit, Quit? On What Happens in Netherlandish Rhetoricians' Plays », in Philip Butterworth, Katie Normington (dir.), *Medieval Theatre Performance: Actors, Dancers, Automata and their Audiences*, Cambridge, Brewer, 2017, p. 35-51.

SLB a ensuite indiqué le contexte culturel et politique dans lequel étaient nées les études médiévales à la fin du XVIII^e siècle. Puis elle a donné un premier aperçu des remises en scène du théâtre médiéval les plus connues, en distinguant dans le sillage de Véronique Dominguez pratiques militantes, pratiques érudites et pratiques artistiques⁴². BJ a prolongé cette présentation en évoquant quelques expériences contemporaines de metteurs en scène qui se sont frottés à la mise en scène de textes bibliques. Ont spécialement été convoqués Antoine Vitez pour *Les Miracles*⁴³ d'après l'Évangile de Jean (1974), Claude Régy pour *Comme un chant de David*⁴⁴ d'après de Psaumes traduits par Henri Meschonnic (2005), et Jacques Delcuvellerie pour *Anathème*⁴⁵ d'après l'Ancien Testament (2005).

Les enjeux du travail proposé aux étudiants étant ainsi posés, nous les avons conviés à un cycle de trois conférences que nous avons organisées sous l'égide de nos laboratoires, le Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts vivants (CTEL) et l'UMR Cultures et Environnements, Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge (CEPAM). La première rencontre, avec Jacques Rebotier, portait sur sa mise en scène du *Jeu de la Feuillée* en 2003 au théâtre du Vieux-Colombier à Paris ; la deuxième, avec Patrick Schmitt, portait sur ses interprétations des sermons de Bossuet dans des églises et cathédrales, en particulier sur le *Sermon du mauvais riche* ; la troisième rencontre, avec Estelle Doudet, professeure de langue et littérature française du Moyen Âge et du XVI^e siècle aux Universités de Lausanne et Grenoble Alpes, et membre de l'Institut universitaire de France, portait sur ses expériences de recherches créatives sur des textes anciens.

⁴² Voir Véronique Dominguez, « Les Théophiliens et le Mystère de la Passion : une réflexion en acte sur l'adaptation du théâtre ancien (1936-1939 ; 1950-1954) », art. cit. ; Ead., « D'Oberammergau au *Jeu d'Adam* : le sacré à l'épreuve du médiévalisme », in Vincent Ferré (dir.), *Médiévalisme. Modernité du Moyen Âge*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 113-123. On peut voir aussi Michèle Gally, « Résurrection du *Jeu de la Feuillée*. Une pièce médiévale postmoderne », *Littérature*, 148/4, 2007, p. 10-27 ; Ead., « L'aura du Moyen Âge sur la scène contemporaine », in Vincent Ferré (dir.), *Médiévalisme. Modernité du Moyen Âge*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 125-137.

⁴³ *Les Miracles*, mise en scène d'Antoine Vitez, scénographie Michel Raffaëlli, musique Georges Aperghis, Théâtre national de Chaillot, 1974. Pour des études sur cette mise en scène voir Brigitte Joinnault, *Antoine Vitez : la mise en scène des textes non dramatiques*, Paris, L'Entretemps éditions, 2019, « Champ théâtral », p. 143-185 ; Ead., « Mettre en scène la Bible : une expérience cardinale dans l'histoire du duo fraternel Antoine Vitez / Georges Aperghis », in Guy Freixe et Bertrand Porot (dir.), *Les Interactions entre musique et théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, « Les Points dans les poches », p. 165-171.

⁴⁴ *Comme un chant de David*, mise en scène de Claude Régy, Théâtre national de Bretagne, 2005. Pour des études sur cette mise en scène voir Élise Van Haesebroeck, « Claude Régy, un théâtre au bord du silence », *Loxias*, 33, 2011 ; accessible en ligne : mis en ligne le 15 juin 2011, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6708> ; et Georges Banu, Nathalie Dauby, « De la nuit symboliste à la nuit sacrée. De *La Mort de Tintagiles* au *Chant de David* », in Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale, XXIII*, Paris, Éditions du CNRS, 2008, « Arts du spectacle », p. 318-331.

⁴⁵ *Anathème*, mise en scène Jacques Delcuvellerie, Groupov, festival d'Avignon, 2005. Voir Jacques Delcuvellerie, note d'intention, site du Groupov, décembre 2004 ; accessible en ligne, URL : <http://www.groupov.be/uploads/noteintention/5bba4ec3fc9d17d1e20e6545c4d036cd.pdf> [consulté le 5 janvier 2022].

Avant d'écouter en visioconférence Jacques Rebotier et Patrick Schmitt le 19 novembre, nous avons rassemblé pour chacun d'eux les questions que les étudiants aimeraient leur poser – sans préjuger bien sûr de celles qui naîtraient à leur rencontre. Les étudiants qui n'avaient pas encore lu *Le Jeu de la Feuillée* ou qui ne connaissaient que son édition en ancien picard et sa traduction en français moderne par Jean Dufournet ont été invités à lire la traduction et la broderie poétique de Jacques Darras qui avaient servi de support à Jacques Rebotier⁴⁶. La veille, à l'invitation de Patrick Quillier, Jacques Rebotier avait donné une première conférence durant laquelle il avait présenté son travail de recherche et composition poétique et musicale⁴⁷. Lors de sa conférence du 19 novembre, c'est sa remise en scène du *Jeu de la Feuillée* qu'il a présentée durant près de deux heures, captations audiovisuelles à l'appui. Plusieurs questions étant restées en suspens, le poète acteur et metteur en scène a accepté de nous retrouver pour une heure et demie d'échanges supplémentaires en décembre, avant que les étudiants ne présentent leurs projets de traduction ou remise en scène de *L'Histoire et Tragedie du Mauvais riche*.

Le 19 novembre en fin de soirée, Patrick Schmitt a présenté son travail de mise en voix du sermon de Bossuet sur le Mauvais riche, que les étudiants avaient été invités à lire dans une édition annotée récente⁴⁸. Les questions qui lui ont été posées concernaient aussi bien le statut religieux de son texte, que les techniques vocales expérimentées au gré de performances multiples, en divers lieux⁴⁹. L'orateur a rappelé comment étaient construits et reçus les sermons de Bossuet ou d'autres destinés à la cour, et il a partagé son goût pour la performance, en invitant à ne pas se laisser impressionner par l'injouable.

La semaine suivante, le vendredi 26 novembre, Estelle Doudet a présenté ses diverses expériences de recherche créative. Elle nous avait préalablement envoyé deux articles sur des expériences menées avec des promotions d'étudiants en Arts du spectacle à l'Université Grenoble Alpes⁵⁰, puis avec des universitaires, étudiants et professionnels de la scène à Cerisy⁵¹. Après être revenue sur ces travaux et leurs

⁴⁶ Adam de la Halle, *Le Jeu de la Feuillée. Traduction et adaptation de Jacques Darras. Postfaces de Jacques Darras et Jacques Rebotier. La première pièce du théâtre français*, Bruxelles, Le Cri/In'Hut, 2003.

⁴⁷ Le site web de Jacques Rebotier est très riche et documenté ; nous nous permettons d'y renvoyer (<https://www.rebotier.net>), sachant que nous avions particulièrement intéressés, outre la variété de ses sources d'inspiration (poésie antique, philosophie et poésie médiévales, alchimie...), ses recherches pour l'écriture de partitions vocales pour non-musiciens, destinées à des performances collectives.

⁴⁸ Jacques Bénigne Bossuet, *Sermons : Le Carême du Louvre 1662*, éd. Constance Cagnat-Deboeuf, Paris, Gallimard, 2001, « Folio Classique », p. 91-109 [texte] et 327-333 [notes].

⁴⁹ Dont la chapelle de l'Oratoire à Avignon, durant le Festival de juillet 2014.

⁵⁰ Estelle Doudet, « Playing Medieval: Learning through Performance in the Alps », *Acta Litt&Arts* ; accessible en ligne : *Acta Litt&Arts*, La traduction du savoir et ses méthodes, E. Transferts pédagogiques, mis à jour le 07/05/2019, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/503-playing-medieval-learning-through-performance-in-the-alps>.

⁵¹ Fabien Cavaillé et Tiphaine Karsenti, « Peut-on rejouer le théâtre des guerres de religion ? Retour sur une expérience de recherche par la pratique théâtrale », in Charlotte Bouteiller-Meister, Fabien Cavaillé, Estelle Doudet (dir.), *Théâtre, guerres et religion (Europe, XVI^e siècle)*, Paris, Société d'Histoire du Théâtre, 2020 [*Revue d'Histoire du Théâtre*, 286/2, 2020 : Actes du colloque « La

résultats, Estelle Doudet a exposé le projet ARCHAS qu'elle était alors en train d'expérimenter pour la première fois à l'Université de Lausanne⁵² : les outils de la Réalité virtuelle y étaient non seulement utilisés mais aussi interrogés dans les processus de l'*impersonation* et des interactions avec les spectateurs. D'après ce qu'ils ont tenté dans leurs travaux, les auditeurs de la conférence ont été impressionnés par la reconstitution d'une scène sur tréteaux programmée dans le cadre du projet ARCHAS, et aussi par l'un des partis pris retenus à Cerisy, dans le groupe dirigé par Michel Cerda, qui misait sur les jeux rythmiques pour conserver le texte original *a priori* largement incompréhensible de la charge anticatholique donnée par Conrad Badius dans *La Comédie du pape malade* (1561).

Outre la seconde session de questions à Jacques Rebotier organisée début décembre, des séances concernant spécifiquement les étudiants de Lettres ou les étudiants d'Arts ont permis en novembre et décembre des échanges collectifs ou plus ciblés sur les projets dont la présentation allait clore le double séminaire.

... Et pour finir, cinq textes

Le 10 décembre 2020, durant une séance de sept heures, les étudiants qui avaient participé au séminaire depuis le 24 septembre ont présenté oralement leurs propositions de traduction ou mise en scène de *L'Histoire et Tragedie du Mauvais riche*. Chacune de ces propositions a été collectivement discutée, et certaines ont donné lieu à une mise en voix ou à un jeu par les créateurs. Plusieurs étudiants ont réussi à trouver le temps de reprendre leur travail pour produire, au terme de navettes écrites et de visioconférences parfois nombreuses, les propositions qu'on peut lire ici. Ces jeunes chercheurs nous ayant dit leur joie d'être publiés, nous leur disons ici la satisfaction qui a été la nôtre de les voir s'emparer de nos remarques ou objections, et nous espérons que leur propos s'en trouve éclairé.

La formation littéraire de **Chloé Bétry** l'a conduite à privilégier une recherche sur l'état de langue de la pièce, autrement dit à privilégier un mode d'actualisation relevant de la traduction (intra-linguale). Comme elle le montre bien, cette démarche déborde largement le texte, engage notamment le rythme du jeu, et ainsi les corps. Lors du cours de Licence 3 de 2019-2020 consacré à diverses pièces des XII^e-XVI^e siècles⁵³, Chloé Bétry et ses camarades avaient été sensibilisés aux nombreuses questions que posent les choix d'un traducteur ou d'une traductrice travaillant pour la scène. Nous avons notamment découvert ensemble un ouvrage collectif sobrement intitulé *Traduire le théâtre : une communauté d'expérience*, qui montrait à partir de cas concrets combien traduire une pièce oblige à réfléchir aux rythmes de la mise en

Réforme en spectacles. Protestantisme et théâtre en Normandie et en Europe au XVI^e siècle », Cerisy-la-Salle, 2018], p. 135-146.

⁵² « Créé par Estelle Doudet (Faculté des lettres, français) et lauréat 2020 du fonds d'Innovation pédagogique de l'UNIL, l'Atelier de recherche créative en histoire des arts du spectacle (ARCHAS) est un nouvel enseignement proposé à l'Université de Lausanne à partir de septembre 2020 dans le cadre du master interromand Études théâtrales » (Estelle Doudet, Présentation ARCHAS, Master études théâtrales UNIL : nous remercions Estelle Doudet d'avoir généreusement partagé ses expériences et documents avec nous).

⁵³ Voir *supra* « Un projet... Côté Lettres [SLB] ».

scène, aux réécritures qu'une troupe peut accepter, bref engage toute une communauté de professionnels⁵⁴ – sans même encore penser aux spectateurs. L'introduction de Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky, puis les articles d'Ida Ponfido et Heinz Schwarzingger, avaient nourri nos interrogations sur les enjeux du maintien de la langue ancienne ou de ses adaptations pour un public du XXI^e siècle⁵⁵. L'exemple de Heinz Schwarzingger, spécialiste de l'œuvre d'Arthur Schnitzler amené à repenser chacune de ses traductions, y compris pour une mise en scène allemande, était particulièrement frappant : il ne lui avait été possible ni de retourner au texte original ni de traduire en allemand sa traduction française antérieure, car les choix des metteurs en scène ayant travaillé pour la scène française ou allemande étaient trop différents, notamment leurs choix rythmiques⁵⁶. Ce n'est donc pas un hasard si, pour donner à entendre la diversité de personnages *a priori* interchangeable comme les frères du Mauvais riche, Chloé Bétry a imaginé pour chacun un *ethos* dont rendent compte non seulement le lexique, la syntaxe, mais encore le débit verbal, le ton empressé ou désinvolte qu'elle leur prête, et même les costumes et attitudes corporelles qu'elle imagine faire endosser aux cinq acteurs. À ce compte, les trouvailles de Chloé Bétry peuvent être saluées comme autant de preuves d'une compréhension vive des évolutions de la langue française entre le début du XVI^e siècle et les années 2020 ; mais elles méritent aussi d'être reconnues comme des truchements vers une relecture actualisante des répliques chorales des cinq frères du Mauvais riche⁵⁷, ces suivistes dont certains le sont par admiration de la fortune matérielle, et d'autres par simple lâcheté – aux sens moral mais aussi physique du terme, d'après les didascalies inventées pour « Léon » par exemple⁵⁸. Dans une civilisation comme la nôtre, où la richesse visible peut générer une grande violence, l'individualisation des cinq frères vient souligner la responsabilité de chacun d'eux dans la mort de Lazare. En effet, dans la pièce ancienne comme dans les images médiévales qui font une place à ces hommes, leur frère est certes l'hôte du festin à côté duquel Lazare meurt de faim, mais eux-mêmes sont venus à l'invitation de ce mauvais riche, et l'ont par-là encouragé dans ses excès, sans d'abord prêter la moindre attention à Lazare.

Désireuse de faire sortir une partie du personnel de *L'Histoire et Tragedie* de l'opposition tranchée entre diables-riches-mal et Lazare-pauvres-bien, Chloé Bétry a traduit une autre scène impliquant les mêmes personnages, ainsi que trois diables et des serviteurs qui pourraient sembler cantonnés au rôle d'utilités mais qu'elle

⁵⁴ Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (dir.), *Traduire le théâtre : une communauté d'expérience*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2017.

⁵⁵ Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky (dir.), *Traduire le théâtre : une communauté d'expérience*, *op. cit.*, Céline Frigau Manning et Marie Nadia Karsky, « Introduction » (p. 4-12) ; Heinz Schwarzingger (Henri Christophe), « Traduire, adapter, sous-titrer, réécrire : les différents rôles du traducteur d'Arthur Schnitzler » (p. 77-84) ; Ida Ponfido, « De la page à la scène et à l'édition : retour sur une expérience de traduction en Italie » (p. 86-104).

⁵⁶ Heinz Schwarzingger, « Traduire, adapter, sous-titrer, réécrire : les différents rôles du traducteur d'Arthur Schnitzler », *art. cit.*

⁵⁷ Aux vers 419-426 de *L'Histoire et Tragedie du Mauvais riche*, ils prononcent à eux cinq deux quatrains à croisure, très comparables à un rondeau simple (où cinq vers sur huit sont des refrains).

⁵⁸ Chloé Bétry a en effet doté de prénoms les frères qui dans la pièce médiévale ne portaient pas de noms propres (et qui étaient simplement mentionnés par l'âme damnée du Mauvais riche dans la parabole lucanienne).

individualise à leur tour. Elle exploite pour ce faire des nuances suggérées par la pièce ancienne, qui montre les frères se régaler sans vergogne mais s'arrêter devant la dépouille de Lazare que le Mauvais riche méprise, ou qui montre les serviteurs se battre avant et après la mort de leur maître mais s'accorder pour donner une sépulture à Lazare. Ainsi donc, la lecture attentive de Chloé Bétry lui a permis de déceler dans *L'Histoire et Tragedie* le potentiel comique que la pièce offre dès l'ouverture, et les nuances morales qu'elle recèle si on la regarde dans son entier et si on la compare à d'autres jeux moraux moins subtils⁵⁹. Avec ses connaissances, ses outils et sa sensibilité littéraires, Chloé Bétry propose donc une actualisation à la fois respectueuse du jeu ancien et assez audacieuse pour rencontrer un large public contemporain. La mise en voix du 10 décembre 2020 l'a prouvé.

C'est avec sa double formation théâtrale à l'Université et au Conservatoire régional de Nice, et avec son expérience de jeune actrice, qu'**Olivia Lucidarme** a abordé une œuvre dont elle dit ici combien elle l'avait d'abord rebutée. Comme le suggère son titre, et aussi la relation de l'aventure intellectuelle et artistique qu'elle a bien vite accueillie, sa proposition constitue un pari, mais un pari informé et raisonné. Ce n'est pas (ou pas seulement) pour attirer un public contemporain qu'elle mêle musique ancienne et musique trans, personnel de la pièce médiévale et super-héros, jeu en extérieur susceptible de faire écho au théâtre de tréteaux ou d'échafauds et réalisation de caricatures évoquant l'histoire récente. De fait, selon Olivia Lucidarme, la pièce ancienne elle-même est traversée par des paradoxes, dont le moindre n'est pas d'escompter la vengeance chez les sectateurs d'une religion censée appeler à l'amour et au pardon. Après, raconte-t-elle, s'être sentie bloquée par un texte qui lui semblait promouvoir de façon choquante la logique de la loi du talion, l'écoute de divers enregistrements d'œuvres du répertoire musical médiéval a soudainement libéré son imagination.

Sur la base de ces constats, s'interrogeant sur les idéaux et les intentions de l'adaptation médiévale de la parabole de Luc, constatant que le théâtre du Moyen Âge mêlait jeu d'acteurs, chants, musique et danse, et observant aussi la permanence de certains comportements socialement déterminés à travers les siècles, Olivia Lucidarme a projeté un spectacle qui jouerait sur des contrastes forts (musicaux, spatiaux, plastiques) et brouillerait volontairement les distinctions entre passé et présent pour proposer une caricature dérangeante de croyances qui servent à justifier mépris et violence à l'égard de certaines catégories d'êtres humains (pauvres, sans-abris, migrants). Pour rendre plus concrète sa proposition, elle propose un tableau en trois colonnes qui décrit le traitement imaginé pour l'ouverture du spectacle et détaille le montage entre actions scéniques, musique et texte. Sur l'air d'*Amor Merce Non Sia*, des danseuses costumées en serveuses dressent une table gigantesque tandis qu'une peintre installe un chevalet. Puis, en bonnet et chemise de nuit, entre l'acteur qui joue le Mauvais riche. La musique s'arrête, l'homme se campe devant le chevalet pour se faire portraitiser, ordonne aux jeunes femmes de l'habiller, et déclame les premiers

⁵⁹ Comme la Moralité à douze personnages évoquée *supra*, dans le premier volet du présent recueil (Stéphanie Le Briz, « Mises en drame de la parabole du Mauvais riche en langue d'oïl : situer et dater grâce à l'histoire matérielle des imprimés ? »).

vers par lesquels le nanti expose avec vanité l'état exorbitant de sa richesse, tandis que les danseuses le revêtent de costumes contemporains dispendieux et que la peintre croque des caricatures dans le style de *Charlie Hebdo*. Au bout des quatre-vingt-quinze premiers vers, les danseuses se retirent en avant-scène jardin et interprètent joyeusement une chorégraphie inspirée de la *Ductia* sur une musique de rue du Moyen Âge. Depuis le public arrive alors un autre acteur, affublé comme un sans-abri, portant un carton en guise de matelas. Il incarne un Lazare sans domicile fixe, trop faible pour danser mais heureux d'avoir assisté à la joie de travailleuses. Les chant et danse des serveuses, le bonheur qu'ils donnent au spectateur le plus isolé, invitent aussi à réfléchir sur la force des arts, dès lors qu'ils ne sont pas cantonnés aux institutions et peuvent, sans doute plus sûrement que les dogmes, *re-ligare* les hommes et les femmes d'un monde pressé.

L'entrée en résonance de *L'Histoire et Tragedie* avec l'histoire récente emprunte un autre chemin dans la proposition du trinôme ayant réuni deux étudiantes de Lettres et un étudiant en Arts du spectacle, **Clara Roux, Estelle Malausséna et Hamza Mhadi**. Il s'agit cette fois d'invisibiliser le pauvre Lazare, en réduisant son personnage à une ombre qui réclame plus de justice sociale pour rester digne. L'ombre est ignorée du couple ministériel et des ambassadeurs que deviennent ici le Mauvais riche entouré de sa femme et ses frères.

Pour actualiser la figure de Lazare, le projet de remise en scène du festin s'inspire du traitement des corps caractéristique du théâtre de Samuel Beckett, de son évolution vers leur paralysie et leur disparition. Et pour traduire les suppliques du pauvre et les répliques des convives fortunés, les trois étudiants s'inspirent du mouvement des Gilets jaunes.

Comme ils l'avaient fait le 10 décembre 2020, Clara Roux, Estelle Malausséna et Hamza Mhadi éclairent ici par les aquarelles d'Hamza plusieurs de leurs choix, qui pourront encore être discutés. L'interprétation à trois voix qu'ils avaient bien voulu nous donner de leur proposition, l'an dernier, suggère en tout cas son efficacité.

Réparer une injustice, tel est un but de *L'Histoire et Tragedie* montrant la béatitude de l'âme de Lazare et la souffrance de l'âme du Mauvais riche ; tel est aussi un but de la proposition de **Laure Sauret** sensible à la rareté des pièces et pratiques théâtrales du Moyen Âge sur les scènes contemporaines. C'est en praticienne familiarisée avec le jeu d'acteurs, avec la mise en scène et avec la direction de compagnie, qu'elle a abordé le jeu moral des années 1510-1520. Observant que la moralité procède par juxtaposition abrupte de moments de vie parallèles, elle a choisi de prolonger scéniquement cette esthétique du montage, faisant de cette idée l'élément directeur de sa proposition dramaturgique, et la déclinant aussi bien dans la conception du rapport entre ces moments de vie et l'histoire d'ensemble, que dans l'organisation des répétitions, la répartition des rôles entre les acteurs, et la scénographie. À cette fin, elle présente un découpage en trente tableaux de *L'Histoire et Tragedie* et propose un processus de répétition dans lequel les tableaux seraient volontairement travaillés dans le désordre et traités comme des séquences autonomes qui pourraient être jouées indépendamment les unes des autres, de sorte que subsiste, dans leur enchaînement,

une mémoire du caractère heurté des changements de points de vue. De plus, pour que les acteurs ne se stabilisent pas dans une distribution fixe et figée, elle a également pensé au bénéfice d'une circulation des rôles lors des répétitions⁶⁰, à la diversité d'expériences et à la conscience panoramique qu'une telle pratique procure aux acteurs d'une pièce dont les dix-huit rôles sont très inégaux. La structure d'ensemble proposée respecte l'ordre du texte, dans lequel les actions sont organisées de façon chronologique, et regroupe les tableaux de sorte à obtenir un prologue, cinq grands mouvements avec des intermèdes, et un épilogue. Pour articuler ces deux niveaux d'action, Laure Sauret imagine que tour à tour les acteurs qui ne sont pas requis par d'autres nécessités scéniques dessinent en direct au fur et à mesure du spectacle une large fresque qui retrace en images les trente tableaux joués. Le spectacle fini, la fresque garde une trace de la représentation.

Son expérience de la mise en scène a permis à Laure Sauret d'envisager d'investir un espace urbain existant, et l'a ainsi conduite dans le sillage des artisans médiévaux du théâtre qui pouvaient adosser à l'architecture d'une cité les échafauds et praticables nécessaires à une performance. Le choix de la Coulée verte de Nice, et plus précisément de la partie qui donne sur la place Masséna, présente bien des avantages⁶¹, parmi lesquels le fait que cet endroit accueille toutes les générations, des enfants qui jouent dans l'eau des « fontaines⁶² » illuminées le soir, aux aînés qui s'asseyent dans le parc, en passant par les artistes plus ou moins jeunes qui s'y produisent ponctuellement. Laure Sauret conçoit un dispositif tri-frontal. L'aire de jeu rectangulaire et profonde est encadrée sur ses deux longueurs par des allées où passants et spectateurs peuvent circuler, tandis qu'un espace dédié au public assis ferme le rectangle sur l'une de ses largeurs, du côté opposé à la place Masséna. Un croquis accompagne son texte et représente clairement l'implantation spatiale imaginée. Les lieux fictionnels sont distribués dans des zones distinctes de la Coulée verte (paradis / enfer, espaces du riche / espace du pauvre). Quatre ponts (un par côté) figurent des voies de passage entre l'espace terrestre et l'au-delà, et sont pensés pour servir aux apparitions des êtres surnaturels et à la disparition des morts. Même les coulisses, réparties aux quatre angles, séparent les mortels en quatre groupes (les serviteurs, le riche et sa famille, le pauvre, l'auteur). Jouant sur le morcellement spatial dans un espace citoyen unifié, Laure Sauret indique aussi que l'extérieur oblige à un « jeu projeté » susceptible de refléter notre rapport distendu aux pièces médiévales. C'est une donnée qui explique que, au rebours de ses camarades, elle envisage de conserver le texte original, moins pour son contenu sémantique que pour son rythme et les promesses de jeu vocal et corporel dont celui-ci est porteur.

⁶⁰ Pratique observée à l'ERACM lors de répétitions de l'« ensemble 29 » qui était en train d'apprendre le texte de l'*Andromaque* de Racine ; quand venait un lieu textuel moins bien connu, l'acteur ou actrice s'arrêtait et l'un ou l'une de ses camarades endossait le rôle resté en suspens.

⁶¹ Suite à la pandémie qui a favorisé la reprise du jeu en extérieur, le Théâtre national de Nice a proposé en 2021 un programme estival dans la partie de la Coulée verte qui jouxte le théâtre : un tel dispositif peut favoriser la découverte d'un théâtre oublié, et permet de toucher des passants qui ne fréquentent pas les salles de théâtre.

⁶² Il s'agit en fait de jets d'eau partant du sol et non circonscrits par quelque bassin, autrement dit libres d'accès.

Bien que le rôle et la place de la performance plastique soient fort différents dans les propositions d'Olivia Lucidarme et de Laure Sauret, le fait d'inclure à la représentation un processus de dessin en direct en prise avec le jeu scénique crée des phénomènes d'interaction entre formes d'expression que le Moyen Âge ne méconnaît pas, lui dont le premier théâtre est chanté⁶³, lui qui articule volontiers peintures, théâtre et prédication, lui qui depuis la Broderie de Bayeux sait dire « l'histoire [...] par l'effusion rapide de saynètes concordantes qui ne constituent qu'une seule et même image », construite par un narrateur qui trie les faits attestés par les chroniques et qui surtout produit là une œuvre d'une « telle envergure que sa captation est impossible au regard humain » et qu'« il faut marcher pour suivre le récit », le « regardeur » étant alors « impliqué : comme dans les performances esthétiques de notre siècle, sa place [étant] prescrite par la facture de l'œuvre⁶⁴ ».

Enfin, bien qu'elle n'ait pas participé aux séminaires de Lettres et Arts consacrés à ces recherches créatives autour de la remise en scène de répertoires oubliés, nous avons invité **Magali Munter** à mettre en forme la présentation qu'elle avait faite dans le cadre d'un autre séminaire assuré par SLB et relatif à l'histoire du livre et de l'édition (Moyen Âge et Renaissance, 2nd semestre 2020-2021). Comme notre réflexion, partie d'une interrogation sur les conséquences cognitives de l'adoption d'une écriture, nous avait conduits jusqu'aux questions d'édition et traduction des textes littéraires médiévaux (en passant par des considérations sur l'histoire matérielle des manuscrits et des imprimés anciens, sur l'histoire des bibliothèques de l'Occident médiéval), nous avons écouté avec grand intérêt Magali Munter exposer les obstacles qu'elle avait rencontrés et les méthodes qu'elle avait mises en place pour les surmonter au moment de commenter les contes d'Apulée. Il nous a semblé que ses pages pouvaient rejoindre celles de ses camarades confrontés à une œuvre d'expression française mais si ancienne que la traduire ou simplement la dire aujourd'hui constitue un pas décisif vers son appropriation renouvelée.

ADAM DE LA HALLE, *Le Jeu de la Feuillée*, éd. trad. Jean DUFOURNET, Paris, Flammarion, 1989, « GF »

ADAM DE LA HALLE, *Le Jeu de la Feuillée. Traduction et adaptation de Jacques Darras. Postfaces de Jacques Darras et Jacques Rebotier. La première pièce du théâtre français*, Bruxelles, Le Cri/In'Hut, 2003

BANU Georges (dir.), *Tragédie grecque, défi de la scène contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, 2001 [*Études théâtrales*, 21, 2001]

BANU Georges, DAUBY Nathalie, « De la nuit symboliste à la nuit sacrée. De *La Mort de Tintagiles* au *Chant de David* », in Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (dir.), *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale, XXIII*, Paris, Éditions du CNRS, 2008, « Arts du spectacle », p. 318-331

⁶³ Comme les premiers récits et les premiers poèmes en langue d'oc ou en langue d'oïl.

⁶⁴ Anne-Marie Riss, « Une apparition intempestive dans la Broderie de Bayeux. Essai d'élucidation », in P. Couté, H. Frazik, C. Prunet (dir.), *L'Apparition dans les œuvres d'art*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2020, p.123-138 ; accès en ligne à l'adresse <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02904505>, juillet 2020.

BENHAMOU Anne-Françoise *et al.* (dir.), *Dialogues avec les classiques*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005 [*Revue OutreScène*, 5, 2005]

BORDIER Jean-Pierre, « L'étrange bataille du *Jeu de saint Nicolas* », in Sébastien DOUCHET, Marie-Pascale HALARY, Sylvie LEFEVRE, Patrick MORAN et Jean-René VALETTE (dir.), *De la pensée de l'Histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, Paris, Champion, 2019, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge » 127, p. 668-677

BOSSUET Jacques Bénigne, *Sermons : Le Carême du Louvre 1662*, éd. Constance CAGNAT-DEBOEUF, Paris, Gallimard, 2001, « Folio Classique », p. 91-109 [texte] et 327-333 [notes]

BOUTEILLER-MEISTER Charlotte, CAVAILLE Fabien, DOUDET Estelle (dir.), *Théâtre, guerres et religion (Europe, XVI^e siècle)*, Paris, Société d'Histoire du Théâtre, 2020 [*Revue d'Histoire du Théâtre*, 286/2, 2020 : Actes du colloque « La Réforme en spectacles. Protestantisme et théâtre en Normandie et en Europe au XVI^e siècle », Cerisy-la-Salle, 2018]

BRECHT Bertolt, « Entretien sur les classiques [vers 1929] », *Écrits sur le théâtre 1*, trad. de l'all. *Schriften zum Theater* par Jean TAILLEUR et Guy DELFEL, Paris, L'Arche, 1972, p. 174-181

CAVILLE Fabien et KARSENTI Tiphaine, « Peut-on rejouer le théâtre des guerres de religion ? Retour sur une expérience de recherche par la pratique théâtrale », in Charlotte BOUTEILLER-MEISTER, Fabien CAVAILLE, Estelle DOUDET (dir.), *Théâtre, guerres et religion (Europe, XVI^e siècle)*, Paris, Société d'Histoire du Théâtre, 2020 [*Revue d'Histoire du Théâtre*, 286/2, 2020 : Actes du colloque « La Réforme en spectacles. Protestantisme et théâtre en Normandie et en Europe au XVI^e siècle », Cerisy-la-Salle, 2018], p. 135-146

COHEN Gustave, *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Strasbourg, Istra, 1925, « Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg » 23

DEGOTT Bertrand, « *Ballade n'est pas morte* ». *Étude sur la pratique de la ballade médiévale depuis 1850*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté » 602

DEGOTT Bertrand, « La ballade satirique entre vers et prose », in Brigitte BUFFARD-MORET et Mireille DEMAULES (dir.), *La Ballade, histoire et avatars d'une forme poétique*, Paris, Champion, 2020, « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge » 27, p. 261-278

DELCEVELLERIE Jacques, note d'intention d'*Anathème*, site du Groupov, décembre 2004 ; accessible en ligne, URL : <http://www.groupov.be/uploads/noteintention/5bba4ec3fc9d17d1e20e6545c4d036cd.pdf> [consulté le 5 janvier 2022]

DOMINGUEZ Véronique, « Quelle renaissance pour le théâtre médiéval ? Historiographie et mise en scène », in Véronique DOMINGUEZ (dir.), *Renaissance du théâtre médiéval*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2009, p. 5-17 ; accessible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/pucl/650>

DOMINGUEZ Véronique, « Les Théophiliens et le Mystère de la Passion : une réflexion en acte sur l'adaptation du théâtre ancien (1936-1939 ; 1950-1954) », in Véronique DOMINGUEZ dir., *Renaissance du théâtre médiéval*, Louvain, Presses

Universitaires de Louvain, 2009, p.177-199 ; accessible en ligne, URL : <http://books.openedition.org/pucl/650>

DOMINGUEZ Véronique, « D’Oberammergau au *Jeu d’Adam* : le sacré à l’épreuve du médiévalisme », in Vincent FERRE (dir.), *Médiévalisme. Modernité du Moyen Âge*, Paris, L’Harmattan, 2010, p. 113-123

DOMINGUEZ Véronique, « Bornes, écueils et *mansions* : (re)faire l’histoire du théâtre français (XXI^e-XII^e s.) », contribution orale à la journée d’étude « Faire l’histoire du théâtre. Autour de Jelle Koopmans » organisée par Estelle DOUDET et Mathieu FERRAND le 28 novembre 2018 à la Maison des sciences de l’homme de l’Université Grenoble Alpes

DOUDET Estelle, « Playing Medieval: Learning through Performance in the Alps », *Acta Litt&Arts* ; accessible en ligne : Acta Litt&Arts, La traduction du savoir et ses méthodes, E. Transferts pédagogiques, mis à jour le 07/05/2019, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/503-playing-medieval-learning-through-performance-in-the-alps>

FICHET Roland, *Prénom*, dans *Micropièces – Fenêtres et fantômes*, 1. *Pièces d’identité*, Paris, Théâtrales, 2006

FOLCO Alice et RUSSET Séverine (dir.), *L’Injouable au théâtre*, Paris, Société d’Histoire du Théâtre, 2015 [*Revue d’Histoire du Théâtre*, 267, 2015]

FOLCO Alice et RUSSET Séverine (dir.), *Déjouer l’injouable*, Paris, Classiques Garnier, 2017 [*European Drama and Performances Studies*, hors-série, 2017]

FRIGAU MANNING Céline et KARSKY Marie Nadia (dir.), *Traduire le théâtre : une communauté d’expérience*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2017

GALLY Michèle, « Résurrection du *Jeu de la Feuillée*. Une pièce médiévale postmoderne », *Littérature*, 148/4, 2007, p. 10-27

GALLY (Michèle), « L’aura du Moyen Âge sur la scène contemporaine », in Vincent FERRE (dir.), *Médiévalisme. Modernité du Moyen Âge*, Paris, L’Harmattan, 2010, p. 125-137

GANNIER Odile, *Les Derniers Indiens des Caraïbes : images, mythe et réalité*, Matoury (Guyane), Ibis rouge, 2003

GILL Sandrine, « Du support analogique au fichier numérique : enjeux et problématiques des archives audiovisuelles conservées aux Archives nationales », in Frédéric CLAVERT et Caroline MULLER (dir.), *Le Goût de l’archive à l’ère numérique*, 8 décembre 2020 ; accessible en ligne, URL : <https://gout-numerique.net/table-of-contents/larchive-audiovisuelle/du-support-analogique-au-fichier-numerique-enjeux-et-problematiques-des-archives-audiovisuelles-conservees-aux-archives-nationales> [consulté le 5 janvier 2022]

HERVE Stéphane, « De l’anachronisme dans les mises en scène d’opéra contemporaines », in Alice FOLCO et Séverine RUSSET (dir.), *L’Injouable au théâtre*, Paris, Société d’Histoire du Théâtre, 2015 [*Revue d’Histoire du Théâtre*, 267, 2015], p. 427-440.

JACQUOT Jean et VEINSTEIN André (dir.), *La Mise en scène des œuvres du passé : entretiens d’Arras 15-18 juin 1956*, Paris, Éditions du CNRS, 1957, « Le Chœur des muses »

JACQUOT Jean (dir.), *Les Voies de la création théâtrale*, tome VI, *Théâtre et musique. Mises en scène d'œuvres anciennes*, Paris, Éditions du CNRS, 1978, « Le Chœur des muses »

Jeu d'Adam (Le), éd. trad. Geneviève HASENOHR, intr. Geneviève HASENOHR et Jean-Pierre BORDIER, Genève, Droz, 2017, « Titre courant » 1

JOINNAULT Brigitte, « Mettre en scène la Bible : une expérience cardinale dans l'histoire du duo fraternel Antoine Vitez / Georges Aperghis », in Guy FREIXE et Bertrand POROT (dir.), *Les Interactions entre musique et théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, « Les Points dans les poches », p. 165-171

JOINNAULT Brigitte, « Jouer ou ne pas jouer ? Points de vue. Vitez, Bonnaffé, Podalydès », in Alice FOLCO et Séverine RUSSET (dir.), *L'Injouable au théâtre*, Paris, Société d'Histoire du Théâtre, 2015 [*Revue d'Histoire du Théâtre*, 267, 2015], p. 387-402

JOINNAULT Brigitte, « Vitez entre les langues. De *Phèdre* (1975) à *Anacaona* (1988) », *Revue Sciences/Lettres*, 6, 2019 ; accessible en ligne : mis en ligne le 10 décembre 2018, URL : <http://journals.openedition.org/rsl/2547> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsl.2547>

JOINNAULT Brigitte, *Antoine Vitez : les mises en scène de textes non dramatiques : théâtre-document, théâtre-récit, théâtre-musique*, Paris, L'Entretemps éditions, 2019, « Champ théâtral »

KONIGSON Élie, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, « Le Chœur des muses »

KOOPMANS Jelle et SMITH Darwin, « Un théâtre français du Moyen Âge ? », in Dominique IOGNA-PRAT et Darwin SMITH (dir.), *Théâtres du Moyen Âge*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010 [*Médiévales*, 59, automne 2010], p. 5-16

KOUTCHEVSKY Alexandre, *À l'échelle des mots : l'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)*, thèse de doctorat en études théâtrales, Rennes, Université de Haute-Bretagne, 2009

KOUTCHEVSKY Alexandre, *Théâtre-paysage*, Rennes, Éditions des Deux-corps, 2011

LABOU TANSI Sony, *Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Points, 2010 [1^{re} éd. Seuil, 1985]

LAVEANT (Katell), *Un Théâtre des frontières. La culture dramatique dans les provinces du Nord aux XV^e et XVI^e siècles*, Orléans, Paradigme, 2011, « Medievalia » 76

LAZAR Benjamin, BOUDIER Marion et SIAUD Florent, « Dramaturgie et mise en scène des classiques », *Agôn* ; accessible en ligne : Enquêtes, Dramaturgie des arts de la scène, mis en ligne le 25 juin 2010, URL : <http://journals.openedition.org/agon/1181> [consulté le 5 janvier 2022]

LE BRIZ-ORGEUR Stéphanie, « Le *Sponsus*, premier "opéra" du territoire roman ? Réflexions génériques pour une nouvelle édition du texte contenu au ms. Paris, BnF, lat. 1139 », in Josiane RIEU, Béatrice BONHOMME, Hélène BABY et Aude PRETA-DE BEAUFORT (dir.), *Échos poétiques de la Bible*, Paris, Champion, 2012, « Poétiques et Esthétiques XX^e-XXI^e siècles » 12, p. 275-314

LE BRIZ-ORGEUR Stéphanie, « “Celuy riches homs que je conte / N'estoit ne roy ne duc ne conte”. Le Mauvais riche et le Ladre dans le théâtre de langue française (long XV^e siècle) », mémoire inédit d'Habilitation à diriger des recherches, gar. Maria COLOMBO TIMELLI, Université Paris Sorbonne, déc. 2018

MERVANT-ROUX (Marie-Madeleine), *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, XXIII, Paris, Éditions du CNRS, 2008, « Arts du spectacle »

MÉTELLUS Jean, *Anacaona*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2015, « Répertoire Théâtre Caraïbes » [édition en quatre langues (français, et traductions en créole, anglais et espagnol) ; 1^{re} éd. en français, Hatier, 1986, « Monde Noir Poche »]

PLASSARD Didier, « Esquisse d'une typologie de la mise en scène des classiques », in Mariane BURY et Georges FORESTIER (dir.), *Jeux et enjeux des théâtres classiques (XIX^e-XX^e s.)*, Paris, Champion, 2003 [*Littératures classiques*, 48, printemps 2003], p. 243-253

POIRION Daniel, *Le Poète et le Prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965

PONFIDO Ida, « De la page à la scène et à l'édition : retour sur une expérience de traduction en Italie », in Céline FRIGAU MANNING et Marie Nadia KARSKY (dir.), *Traduire le théâtre : une communauté d'expérience*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2017, p. 86-104

RAMAKERS Bart, « Walk, Talk, Sit, Quit? On What Happens in Netherlandish Rhetoricians' Plays », in Philip BUTTERWORTH, Katie NORMINGTON (dir.), *Medieval Theatre Performance: Actors, Dancers, Automata and their Audiences*, Cambridge, Brewer, 2017, p. 35-51

REBOTIER Jacques : site web accessible à l'adresse <https://www.rebotier.net>

REY-FLAUD Bernadette, *La Farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique. 1450-1550*, Genève, Droz, 1984, « Publications romanes et françaises » 167

REY-FLAUD Henri, *Le Cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973, « Bibliothèque des idées »

ROUSSE Michel, *La Scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce au Moyen Âge*, Orléans, Paradigme, 2004, « Medievalia » 50

SCHMITT Patrick : site web accessible à l'adresse <https://www.laforge-theatre.com>

SCHWARZINGER Heinz ; Henri Christophe, « Traduire, adapter, sous-titrer, réécrire : les différents rôles du traducteur d'Arthur Schnitzler », in Céline FRIGAU MANNING et Marie Nadia KARSKY (dir.), *Traduire le théâtre : une communauté d'expérience*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2017, p. 77-84

TAWA Kouam, *Et Cætera*, publié avec *Les hauts parleurs du remords* de Vhan Olsen DOMBO et *Hector est noir* de Marie VAIANA, Caen, Passage(s), 2019, « Livres courts au Tarmac »

TWYCROSS Meg, *The Materials of Early Theatre: Sources, Images and Performance: Shifting Paradigms in Early English Drama Studies*, éd. Sarah CARPENTER, Pamela KING, Londres / New York, Routledge, 2018, « Variorum collected studies series »

UBERSFELD Anne, « Le jeu des classiques, réécriture ou musée », *Les Voies de la création théâtrale*, tome VI, *Théâtre et musique. Mises en scène d'œuvres anciennes*, Paris, Éditions du CNRS, 1978, « Le Chœur des muses », p. 179-192

VAN HAESBROECK Élise, « Claude Régy, un théâtre au bord du silence », *Loxias*, 33, 2011 ; accessible en ligne : mis en ligne le 15 juin 2011, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6708>

VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia, *Les Tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004, « Perspectives » 875

VITEZ Antoine, *Écrits sur le théâtre 4, 1983-1990*, édition établie par Nathalie LEGER, Paris, P.O.L., 1997

VITEZ Antoine, « À propos d'*Électre* », « Ici et maintenant / Ailleurs et autrefois / Ici et autrefois / Ailleurs et maintenant », « Des classiques (I) », « Des classiques (II) », textes rassemblés dans Antoine VITEZ, *Le Théâtre des idées*, anthologie réunie par Georges BANU et Danièle SALLENAVE, Paris, Gallimard, 2015 [1^{re} éd. 1991], p. 5 9-65, 129-131, 188-191, 192-198

Stéphanie Le Briz-Orgeur

Stéphanie Le Briz-Orgeur est maître de conférences HDR de Littérature médiévale à l'Université Côte d'Azur-CEPAM (UMR 7264). Elle étudie principalement les œuvres morales, dramatiques ou narratives, des XIII^e-XVI^e siècles, qu'elle commente, édite ou traduit. En 2020-2021, elle a partagé avec Brigitte Joinnault (UCA-CTEL) un séminaire qui a réuni des étudiants des Masters Lettres et Arts autour d'une réflexion sur les mises en scène de textes sortis des répertoires. Dans ce numéro 73 de la revue en ligne *Loxias*, quelques propositions des étudiants ayant participé au séminaire viennent faire écho aux recherches de médiévistes réunis au CEPAM en avril 2017 pour approcher les mises en texte, mises en image et mises en drame de la parabole du Mauvais riche.

Brigitte Joinnault

Brigitte Joinnault est maîtresse de conférences en études théâtrales à l'Université Côte d'Azur et dramaturge. Membre du Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts vivants (CTEL, UPR 6307) et chercheuse associée du laboratoire THALIM (UMR 7172), ses recherches portent sur l'histoire et l'esthétique des pratiques théâtrales modernes et contemporaines.