

**DE L'AUTOROUTE A LA FORET : RECIT D'UNE ENQUETE DRAMATURGIQUE
MENE E PAR DES ETUDIANT·E·S DE L3 ARTS DE LA SCENE. (LYON II).**

LEILA CASSAR

L'ouvrage *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* propose de voir le ou la dramaturge comme un·e « guide dans la forêt de signes que constitue toute création d'un spectacle¹ ». Cette définition imagée d'un terme peu aisé à circonscrire² tant il désigne une pratique mouvante, me paraît un bon point de départ pour ce récit du parcours effectué avec des étudiant·es de Licence 3 Arts de la Scène à l'université Lyon 2, dans le cadre d'un cours d'introduction à la dramaturgie. C'est précisément une forêt que nous avons eu à arpenter ensemble ; celle de *Bois impériaux*. Cette pièce de Pauline Peyrade nous invite à suivre, le temps d'une nuit, le trajet d'Irina qui conduit son frère, Johannes, visiblement atteint d'une maladie psychique, vers une destination inconnue. Leurs échanges, brefs, ne permettent que partiellement de savoir ce qui les a poussé·e·s à ce départ précipité. Les manques inscrits au cœur de cette œuvre en font une matière riche à investiguer dans le cadre d'une découverte de l'approche dramaturgique.

Dire que le ou la dramaturge est un·e guide dans la forêt de signes, c'est le ou la présenter comme quelqu'un qui a fait un travail de repérage et d'exploration dans un territoire avant d'employer ses observations pour guider d'autres. Cela implique qu'il ou elle ait déjà arpenté les chemins de cette forêt, en ait déjà relevé les traces, cartographié l'itinéraire, et évalué les potentiels dangers. Cela indique

¹ BOUDIER, Marion, CARRE, Alice, DIAZ, Sylvain et METAIS-CHASTANIER, Barbara, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 20.

² Il est ici question de la dramaturgie au « sens 2 » (Joseph Danan), dont je développerai la définition dans la première partie de cet article.

également que le·a dramaturge a ensuite choisi un chemin, celui que sa sensibilité personnelle et son observation du territoire lui permettaient de juger intéressant.

Je filerai la métaphore pour faire récit du processus pédagogique et dramaturgique expérimenté pendant ce premier semestre 2023. Dans un premier temps, je raconterai mon travail de repérage : il me fallait choisir la forêt (l'œuvre) qui me paraissait la plus propice à une introduction à la dramaturgie, et y faire un premier parcours solitaire pour établir un protocole pédagogique. Dans un deuxième temps, je raconterai le parcours dramaturgique des L3 Arts de la Scène, un travail d'arpentage (à la croisée de ses deux sens³) en groupe dans la forêt de Bois Impériaux, puis de quête d'un chemin personnel dans celle-ci. Enfin, il s'agira de tirer des conclusions de ce parcours, qui nous a permis de sortir d'une première lecture à l'apparence d'une autoroute balisée pour se perdre intentionnellement dans la complexité d'une forme mouvante, constituée de réseaux d'intertextualités, en particulier avec le conte Hansel et Gretel.

Repérage du terrain

Le cœur de ce cours était d'approcher la pratique de la dramaturgie, entendue ici dans son deuxième sens⁴, que l'on définit traditionnellement, selon la formulation de Bernard Dort, comme le fait de prévoir à partir du texte « la ou les représentations possibles (dans les conditions présentes de la scène) de ce texte⁵. » Pratique mouvante, la dramaturgie ne concerne plus uniquement le texte ; en

³ Dans son sens premier, l'arpentage désigne une technique de mesure de la superficie des terres. Il désigne également une méthode de lecture collective d'un ouvrage.

⁴ Joseph Danan parle de « dramaturgie au sens 1 » et de « dramaturgie au sens 2 », une distinction reprise dans l'ouvrage *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* Les auteur·ice·s y remarquent que cette notion est « fuyante parce que duelle ». En effet, le terme désigne à la fois l'écriture de pièces de théâtre et la pratique de la dramaturgie au sens 2. (BOUDIER, Marion, Alice CARRE, Sylvain DIAZ et Barbara METAIS-CHASTANIER, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, *op. cit.*, p. 17.)

⁵ DORT, Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », n°67, janvier 1986, *Théâtre / Public*, n° 67, 1986, p. 8.

réalité, elle est peu aisée à circonscrire. Il y a en effet autant de dramaturges que de dramaturgies, chaque praticien·ne forgeant sa méthode de travail propre. Puisqu'on peut la définir par son absence de définition précise, l'enseigner implique de faire des choix dans les différentes pratiques existantes en sélectionnant de manière arbitraire celle qui nous semble fertile à expérimenter pour des étudiant·e·s. Le protocole dramaturgique que j'ai proposé lors ce de premier semestre de 2023 a ainsi été construit à partir de lectures d'ouvrages théoriques, de témoignages des dramaturges, mais aussi glané depuis mes propres expériences de dramaturge et depuis les exercices que j'ai eu la chance d'expérimenter dans ma trajectoire d'étudiante.

J'ai présenté comme point de départ une définition de la dramaturgie comme une pratique qui interroge les manques, les blancs, les zones d'ombres d'un texte, qui le passe au crible d'un regard méfiant, et qui propose ensuite des choix interprétatifs. Il me fallait alors choisir une pièce particulièrement propice à ce travail.

Choisir la forêt

La pièce *Bois Impériaux*, par sa forme et sa construction même, m'apparut au fil des relectures et de discussions pédagogiques⁶ comme le support idéal pour la découverte de cette démarche. En effet, elle se présente comme une forme décomposée à recomposer par l'analyse et l'observation.

« D'accord. T'es toujours d'accord. Il se passe quoi, là-dans⁷ ? ». Cette question du personnage de Johannes à sa sœur Irina dans la pièce *Bois Impériaux* de Pauline Peyrade se fait l'écho de celle que pourrait se poser le public et/ou le lectorat face au texte. Car Irina, le personnage principal de *Bois Impériaux*, nous apparaît aussi obscure qu'à Johannes. Comme plusieurs des pièces de Pauline Peyrade (*0615*, *Ctrl-X*), celle-ci comporte pour centre une figure de

⁶ Je souhaite préciser ici le rôle fondamental qu'a eu mon amie et collègue Mélissa Bertrand, avec qui les échanges sur la pédagogie furent extrêmement fertiles. C'est elle qui me suggéra que *Bois Impériaux* était une parfaite entrée en matière pour la question de l'enquête dramaturgique.

⁷ PEYRADE, Pauline, *Bois Impériaux suivi de Ctrl-X*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016, p. 97.

femme quasiment silencieuse, surface réfléchissante du désir des autres, animée d'une motivation secrète et mystérieuse. Elle apparaît ainsi « inconnaissable⁸ ». Les passages nous la montrant dans des interactions avec Serge, vendeur dans une station-service sur le bord de la route, ainsi que les prestations sexuelles téléphoniques qu'elle effectue pendant la conduite, nous la présentent capable d'endosser différents rôles en fonction de ce qu'elle souhaite obtenir, et répondre à l'autre en fonction de ce qu'il attend d'elle. Seule femme dans une pièce peuplée de personnages masculins prédateurs, consommateurs ou paranoïaques, elle est l'objet de leurs interrogations. C'est en particulier le cas pour Serge et Johannes, qui tentent de comprendre ses pensées, en décryptant son regard (« *Tes yeux partent un peu ailleurs. Un petit peu, et puis ils reviennent. Puis ils repartent. Ils cherchent leur chemin*⁹ ») ou en posant des questions insistantes pour décrypter ses réponses évasives. Irina apparaît ainsi comme une surface à enquêter à l'intérieur du texte. Si elle affirme à Johannes qu'elle l'amène simplement chez des amis, ce dernier semble douter de cette information, l'abreuvant de questions inquiètes et craignant visiblement d'être hospitalisé. Les répliques allusives offrent également la possibilité d'interprétations libres, comme l'évocation d'une étrange maison à laquelle il faudrait faire attention.

Coexistant avec cette dimension lacunaire, la pièce frappe aussi par l'abondance, voire la surabondance d'informations factuelles qu'elle déploie dans le corps du texte. Les indications du tableau de bord de la voiture structurent le texte en fragments : chaque début de dialogue est marqué par le rappel de l'heure, du niveau d'essence, du nombre de kilomètres parcourus et de la température.

10 275 KM | 133 KM/H | + 0.5°C | 23 H 04

VÉRIFIEZ VOTRE
DISTANCE DE SÉCURITÉ

IRINA : Tes mains tremblent. Tu as froid ?

JOHANNES : C'est rien. Non. Arrête de flipper.

Extrait de Bois Impériaux, page 84.

⁸ J'emprunte cette expression à Marguerite Duras dans *Le ravissement de Lol v Stein*.

⁹ PEYRADE, Pauline, *Bois Impériaux suivi de Ctrl-X*, op. cit., p. 112.

Une colonne, à gauche, fait défiler les panneaux croisés par la voiture d'Irina et Johannes, qu'il s'agisse d'avertissement aux conducteur·ice·s, d'annonce de localités, de stations essence ou encore de monuments touristiques. Il nous semble voir tous les éléments discursifs que les personnages rencontrent pendant leur parcours, comme si la pièce nous voulait en immersion dans le regard des personnages.

Bois Impériaux a ainsi offert à notre groupe de dramaturges un objet dense à investiguer, tout à la fois par la présence de manques et de blancs à l'intérieur de la pièce, mais aussi par la saturation d'informations qu'elle mettait en place.

M'appuyant sur le lien immédiatement fait par les étudiant·e·s entre la forme de la pièce et un rapport de police, j'ai essayé d'expliquer le processus dramaturgique à l'aide de métaphores. J'ai ainsi présenté la démarche de notre groupe comme une démarche d'enquête ou de pistage. Je les incitais, comme Sherlock Holmes, à « observer » davantage qu'à seulement « voir¹⁰ ». Qu'est-ce qui n'était pas dit ? Quel personnage ne parlait pas ? Que faisait-il pendant ce moment où il ne parlait pas ? Pouvait-on douter de l'ordre apparent des événements ? Quel était le présent de la fable ? Les personnages étaient-ils vraiment ce qu'ils apparaissaient être ? Étaient-ils en train de nous mentir ? En fait, est-ce que le texte lui-même n'était pas en train de nous mentir, de nous mener sur une fausse piste ? La logique propre aux romans policiers, résumée ainsi par Jacques Rancière, guidait cette démarche :

Au chemin qui conduit de l'indice à sa vérité se substitue alors le simple critère qui fait de la vérité le contraire de l'apparence. La rationalité policière, à la limite, nous dit simplement ceci : le crime n'a pas été commis comme il apparaît qu'il a été commis. Les choses en général n'arrivent pas

¹⁰ Dans *A Scandal in Bohemia* (1891), Sir Arthur Conan Doyle fait dire à Sherlock Holmes qu'il ne s'agit pas seulement de voir mais d'observer.

comme on croit qu'elles arrivent. La vérité se reconnaît à ceci qu'elle est le contraire de ce que la liaison apparente des phénomènes laisse voir¹¹.

Tels les faux indices disposés pour mener l'enquêteur·ice sur une fausse piste, j'invitais ainsi à voir la construction dramatique comme potentiellement trompeuse. Pour rendre attrayante cette lecture minutieuse du texte, je mis en place des « pôles d'enquête ». L'un était chargé de reconstituer l'itinéraire parcouru par la voiture sur une grande carte mise à leur disposition. L'autre devait reconstituer une chronologie, tandis que les derniers pôles étaient chargés des « suspects », les personnages, et des mystères contenus dans la pièce. Je leur donnais pour but de réaliser un grand support collectif, en donnant pour modèle le fameux panneau du cinéma policier dans lequel sont reliés par des cordes et des post-its les différentes pistes potentielles et les images des suspects¹². À cette fin, j'ai mis à disposition un ensemble de stylos, de feutres, de post-its et de punaises. L'arpentage pouvait commencer.

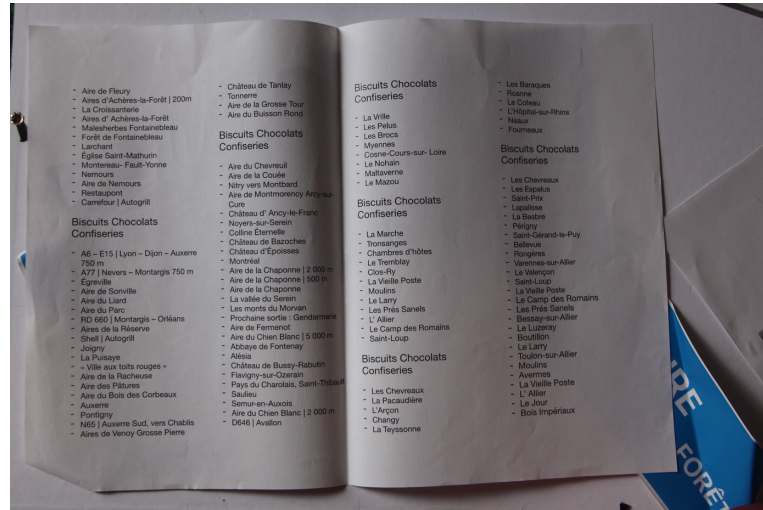
Arpenter la forêt pour s'y faire un chemin

Dès les pôles d'enquête répartis, la salle de classe du bâtiment B du campus portes des Alpes de ce mercredi matin s'est animée d'une effervescence joyeuse, propagée par l'imaginaire collectif de l'enquête, et l'enjeu de découvrir des choses nouvelles dans la pièce.

Le pôle « itinéraire » s'est emparé de la cartographie, et a tenté de reconstituer le chemin de Johannes et Irina, à l'aide de sites autoroutiers, de *google maps*, d'une grande carte, de feutres, stylos, post-its et épingles. Dans un premier temps, cela a impliqué de faire un travail d'inventaire des lieux présents dans *Bois Impériaux*.

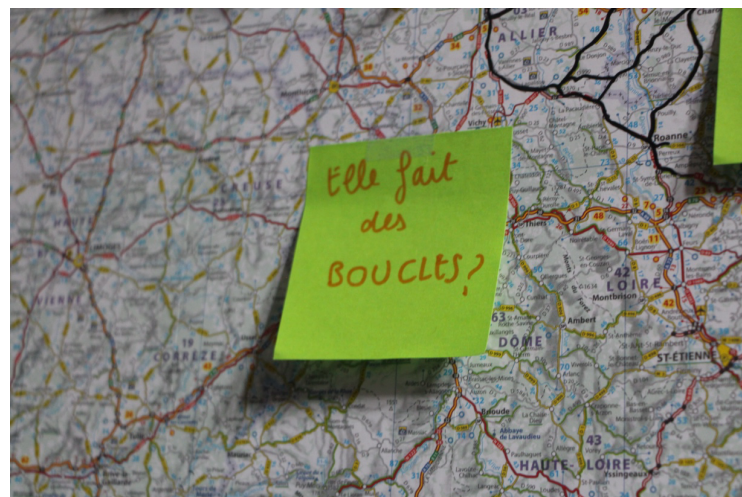
¹¹ RANCIERE, Jacques, *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XXI^e siècle, 2017, p. 97.

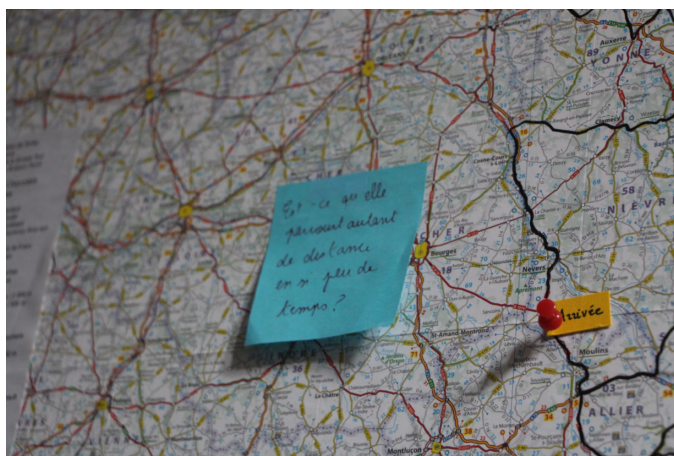
¹² NUSSBAUM, Valentin, « Le mur d'images au cinéma et à la télévision : mise en lumière d'un dispositif de projection mentale », *Intermédialités / Intermediality*, n° 24-25, 2014.



Liste des lieux évoqués dans Bois Impériaux, dans l'ordre chronologique de la pièce, réalisée par une étudiante.

Puisque les indications de la pièce semblaient émaner d'outils technologiques, des outils similaires ont été employés pour suivre le trajet d'Irina et de Johannes. Mais, très vite, l'apparente factualité rationnelle du trajet a été mise en cause. Le trajet semblait s'écarter de la route pour faire des boucles, revenir en arrière. En somme, la voiture semblait se perdre sur une autoroute pourtant balisée.





Carte du trajet d'Irina et Johannes réalisée par les étudiant·e·s.

Reconstituer la fragmentation

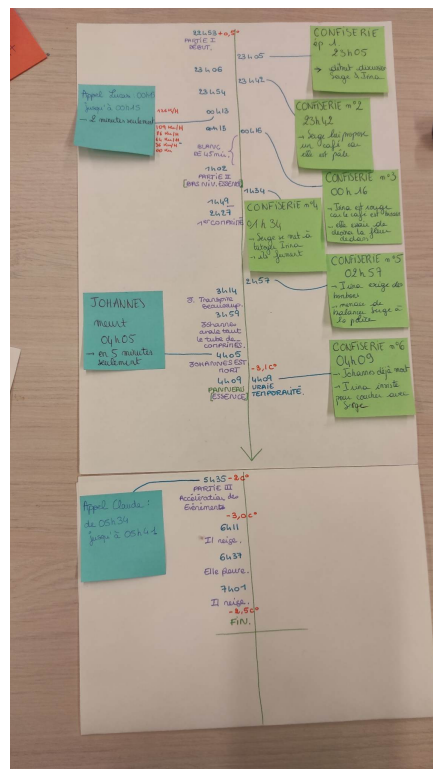
Un deuxième pôle avait pour mission de reconstituer la chronologie du texte. Ce travail promettait d'être précis mais plutôt aisé à réaliser, puisque la chronologie de la nuit était apparemment cohérente et linéaire.

Une première découverte fut toutefois faite par les étudiant·e·s : celle qu'il y avait des ellipses temporelles dans la nuit. Alors que les premiers fragments n'étaient séparés que par quelques minutes, et que nous pouvions nous laisser bercer par ce rythme, le travail méthodique du groupe fit apparaître soudain un blanc de quarante-cinq minutes, entraînant dans son sillage des questions : que se passait-il dans la voiture pendant cette ellipse ? Iels notèrent toutes les questions qui survenaient pendant l'établissement de la temporalité de la pièce.

Un autre point de mystère était la temporalité des scènes dans la confiserie avec Serge. Celles-ci rythment en effet la pièce en entrecoupant les fragments du trajet en voiture. Il s'agissait donc d'établir à quel moment de la nuit Irina se rendait dans cette confiserie. L'hypothèse la plus probable était qu'elles survenaient entre 4h09 et 5h35, après la mort de Johannes et avant le demi-tour réalisé par Irina pour remonter en direction de Paris. Mais d'autres furent

émises : peut-être Irina refaisait-elle ce trajet plusieurs années après, avec le souvenir de cette nuit passée en compagnie de son frère.

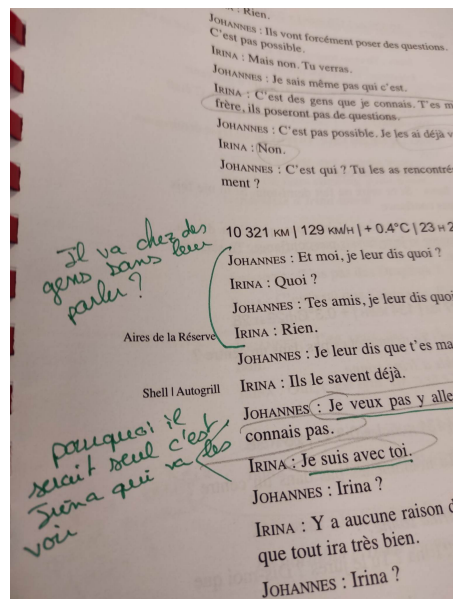
Enfin, la trouvaille la plus importante de ce travail fut que la distance et le temps ne coïncidaient pas toujours dans le texte. Les étudiant·e·s comparèrent le nombre de kilomètres effectués avec les horaires indiqués. Certaines distances étaient à cet égard impossibles à parcourir en si peu de temps.



Document dramaturgique : chronologie réalisée par des étudiantes pendant le TD

Suspects

La présence, à l'état de traces, d'*Hansel et Gretel*, incita le groupe qui se consacrait aux personnages à chercher les figures traditionnelles du conte sous leur apparence contemporaine. Une des questions ayant animée le groupe a ainsi été de se demander qui était la sorcière dans cette histoire. La figure la plus évidente en était bien évidemment Serge, qui tient une confiserie et utilise les bonbons et l'essence pour retenir Irina (comme la sorcière et sa maison en pain d'épices, qui attire les enfants). Mais l'inquiétude de Johannes face à la destination finale du trajet poussait à se questionner sur les intentions réelles d'Irina et à voir ses actions sous un filtre paranoïaque : veut-elle réellement prendre soin de son frère, ou veut-elle s'en débarrasser ? La mort de Johannes, qui ingère des médicaments en grande quantité, est apparemment un accident ; mais c'est Irina qui a mis à disposition les comprimés en déclarant qu'ils ont peu d'effets¹³.



Texte annoté d'une étudiante

¹³ PEYRADE, Pauline, *Bois Impériaux suivi de Ctrl-X*, op. cit., p. 118.

Le conte a ainsi eu pour rôle de mettre en lumière une fable cachée derrière la fable, une structure secrète qui permettrait peut-être de comprendre ce qui était vraiment en jeu dans la pièce.

Chemins dramaturgiques

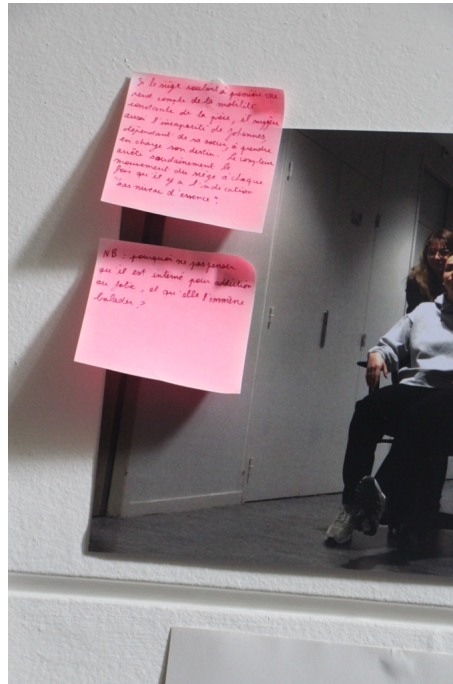
De ces enquêtes parallèles ont émergé un réservoir collectif de connaissances sur la pièce. Un élément marquant est ressortie de cette première étape de travail : les étudiant·e·s étaient devenu·e·s de véritables expert·e·s du texte, capables de me citer sans réfléchir les différentes localités traversées par Irina et Johannes ou le nombre de minutes exactes d'un fragment précis. Les matériaux dramaturgiques, une fois mis en commun, ont permis d'établir un ensemble de questions, qui étaient autant de pistes dramaturgiques, de possibilités fertiles d'interprétation.

L'autre partie du processus pouvait commencer. Après ce premier travail de défrichage du terrain, il leur a donc fallu tracer une piste, un chemin qui leur apparaissait plus intéressant que les autres pour voir cette forêt de signes sous un angle nouveau. Cela s'est matérialisé dans la recherche d'un « motif » et la mise en valeur de celui-ci.

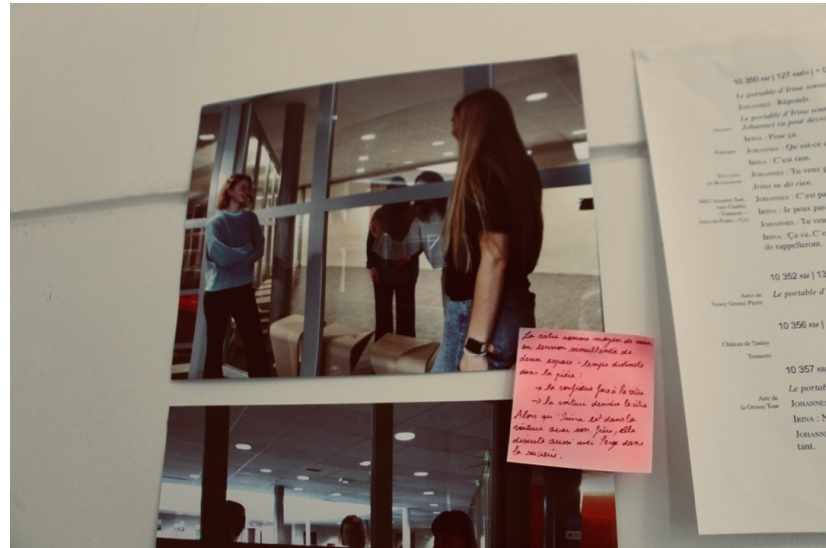
Un premier exercice a consisté à, en quelques heures, réaliser des ébauches de mise-en-scène sur le campus de Bron. Le choix des espaces était libre. Parmi ces ébauches, un grand nombre a ainsi utilisé des éléments de mobilier universitaires pour mettre en lumière des aspects du texte, ou pour faire des choix dramaturgiques.

Un groupe employa par exemple la déambulation entre un couloir et les toilettes. Une chaise de bureau à roulettes faisait office de voiture ; elle matérialisait ainsi les rapports des personnages entre eux et notamment le rapport d'aidante. Un étudiant, assis sur la chaise, jouait Johannes, tandis qu'Irina la poussait, comme s'il s'était agi d'un fauteuil roulant. Derrière elle, une personne incarnait le compteur – chaque fois que la mention « bas niveau d'essence » était indiquée comme clignotant sur le tableau de bord, elle attrapait Irina par la taille pour la retenir. De ce fait, tout l'attelage était ainsi ralenti dans son mouvement. La confiserie de Serge était dans les toilettes ;

il parlait à Irina dans le miroir (comme si il la transformait en image)
depuis une cabine de toilette entrouverte.



Un autre groupe se concentra sur les motifs du souvenir et du dédoublement : le parti-pris fut d’imaginer les moments passés dans la confiserie comme le présent du texte, tandis que les moments dans la voiture étaient un souvenir d’Irina. Deux actrices incarnaient les deux facettes du personnage : Irina et Constance (son nom d’opératrice du téléphone rose, et le nom qu’elle donne à Serge). Ainsi, « Constance », tout au long de son dialogue avec Serge, jetait des coups d’œil à la voiture où elle revoyait Irina en compagnie de son frère.



Dans leurs travaux plus développés, comme les exposés et les carnets de bords qui constituaient l'évaluation finale du TD, les propositions ont été riches de propositions originales et de formes diverses : un roman photo, des vidéos, des créations de scénographies sur un logiciel dédié, ou encore une création plastique. Devenu·e·s expert·e·s du texte, les étudiant·e·s y ont, pour la plupart, navigué facilement pour faire de réels choix dramaturgiques, imaginant la temporalité du texte ou sa spatialisation.

Un groupe a souhaité, par exemple, travailler sur la coexistence des différents espaces de la pièce, et la manière dont ceux-ci pouvaient dialoguer. En effet, écrivent-ils : « *L'articulation entre les espaces affecte ainsi la lecture des personnages et déploie la complexité du personnage d'Irina, notamment dans ses relations interpersonnelles avec les hommes qui gravitent autour d'elle. Cette tripartition spatiale se révèle finalement comme un prétexte à la pluralité des facettes d'Irina¹⁴* ».

¹⁴ BERANGER, Anna, DENET, Lison, DULAC, Violette et GERBAULT, Simon, « "Bois Impériaux, Proposition dramaturgique" exposé dans le cadre du TD Accompagnement à la dramaturgie donné par L. Cassar ».



*Images du travail de Anna Beranger, Lison Denet, Violette Dulac,
Simon Gerbault.*

On observe, au milieu de l'image, le lit où se trouvent Irina et Johannes, comme ramené·e·s à l'enfance et à l'imaginaire. Serge est à cour, tandis que le compteur et la route sont incarnés par des acteur·ice·s à jardin. Les étudiant·e·s ont ici soigneusement pensé chaque espace pour le rendre signifiant, s'appuyant sur les recherches préalablement menées.

DIVISION DE L'ESPACE SCÉNIQUE

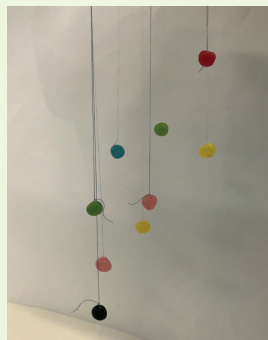
L'espace scénique se divise en trois parties. Chacune de ces parties correspond à un univers, un espace-temps.



L'élément central est le lieu de concentration de l'intrigue : l'espace voiture, dans le texte, devient une structure de lits superposés. D'une part, le lit renvoie à la nuit, l'instance temporelle qui encadre l'histoire de la pièce. Ensuite, la voiture est un espace confiné, qui contraint la mobilité des personnages. De plus, cet espace coupe les personnages de toute autre interaction possible avec des forces extérieures, la voiture s'impose comme lieu d'intimité. Ainsi, les lits superposés évoquent l'intimité de la chambre d'enfant, le passage du temps qui n'y a laissé que la carcasse rustique de ces lits. Les personnages évoluent autour de cette structure en passant d'un niveau à l'autre pour affirmer les dynamiques de domination, et la difficulté à communiquer se traduit par l'évolution d'Irina et Johannes dans deux niveaux de jeu distincts. Irina parvient à s'extraire de cet espace, car elle seule communique avec d'autres personnages.

Le côté court de la scène est dédié à l'univers de Serge. Pour représenter ce qui est décrit dans le texte par "Biscuits Chocolats Confiterie", nous avons opté pour un système de suspension de dragibus qui entourent le personnage. A la manière d'une galaxie, cet élément circonscrit son univers et renvoie à l'enfance par sa ressemblance avec un mobile que l'on peut trouver dans les chambres d'enfants.

Le caractère englobant de cette structure, ainsi que la mobilité des éléments suspendus font référence au mystère qui entoure cet échange en termes de temporalité, mais aussi aux intentions ambiguës des personnages. Cet aspect est appuyé par la projection des visages d'Irina et Serge lors de leurs moments d'échanges sur un drap qui recouvre la structure centrale de la scène.



Enfin, le côté jardin de la scène concerne les personnages "la route" et "le compteur" dans lesquels nous avons vu des présences parentales. Ces personnages sont d'abord assis autour d'une table en bois dont les pieds sont conçus en bonbons. Cet élément est à la fois entre concret et imaginaire, et nuance les deux autres univers installés sur la scène.

Ces personnages évoluent sur la scène comme des médiateurs, ils peuvent venir au plus près d'Irina et Johannes, même si ceux-ci ne semblent pas prendre conscience de leur présence. Le ton employé par ces personnages peut accompagner une tension, par un volume plus ou moins élevé de la parole, celle-ci peut également se traduire par une proximité plus ou moins forte avec Irina et Johannes.

Leur rôle peut aussi être plus utilitaire, notamment lors de l'installation du rideau de projection sur la structure des lits superposés.

Le fond de scène est recouvert par un rideau noir avec des motifs qui évoquent la forêt. La couleur sombre permet de suggérer la nuit et l'intime.



Images du travail de Anna Beranger, Lison Denet, Violette Dulac, Simon Gerbault.

Ces étudiant·e·s ont ainsi, après une exploration de Bois Impériaux, tracé un chemin pour nous guider dans leur lecture de *Bois Impériaux*. Pour moi, enseignante, s'est déployée une multitude

d'interprétations possibles de la pièce, dans les devoirs rendus par les étudiant·e·s.

J'ai choisi, pour ce cours sur la dramaturgie, de travailler exclusivement sur des textes dramatiques contemporains. Il s'agissait en effet de venir contredire l'idée, tenace, que seuls les classiques et les écritures non-dramatiques se prêteraient à un travail dramaturgique. Les pièces de Molière ou de Shakespeare comportent des espaces ouverts, dont l'aspect lacunaire tient en partie à la distance temporelle qui nous sépare d'eux. Les écritures romanesques constituent, quant à elles, un « défi » au passage du texte au plateau, puisqu'elles ne sont pas initialement dédiées à la représentation. Mais les écritures dramatiques contemporaines construisent bien souvent des formes complexes qui se prêtent aussi à une investigation dramaturgique stimulante. Les lecteur·ice·s et spectateur·ice·s, mais aussi l'équipe de création, se retrouvent alors en position d'enquêteur·ice·s pour relever des indices sur ce qui s'est réellement passé¹⁵. En ce sens, iels participent à un processus de *redramatisation*¹⁶ selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac. C'est ce qui s'est offert à nous pendant ce travail : une première lecture rapide aurait pu donner l'impression d'une route balisée où la marge d'interprétation dramaturgique était moindre ; mais sous le goudron, nous avons laissé voir les racines de la forêt, sa densité, son mystère et sa confusion.

Notre travail n'a pas tant constitué à tracer un chemin de lecture guidée, mais à laisser entrevoir l'étendue des sentiers où se perdre. Le texte lui-même joue avec la crainte d'être perdu·e, un motif qu'on pourrait croire uniquement possible dans l'imaginaire du conte. Johannes craint en effet qu'iels ne retrouvent plus leur chemin :

¹⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Le Seuil, 2012, p. 38.

¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

JOHANNES : On est perdus. Je le sens.

IRINA : Johannes –

JOHANNES : Tu veux pas le dire. Je le sens.

IRINA : Johannes, c'est impossible de se perdre de nos jours.
On a des téléphones, des satellites¹⁷.

Si nous sommes enclin·e·s à interpréter la parole de Johannes comme une parole fantaisiste, symptomatique ou paranoïaque, tout en faisant confiance aux certitudes raisonnables d'Irina, il ne s'agit que la conséquence d'un système dramatique qui vise lui-même à nous perdre. Le travail dramaturgique a consisté à aller au-delà de notre première réception du texte, qui prenait pour argent comptant l'apparente objectivité du compte. Nous avons alors découvert que sous l'apparente vraisemblance des événements, il y avait un conte. Tout se passe en effet comme si le sentiment d'errance psychique dans lequel sont plongés les personnages finissait par contaminer l'environnement qui les entoure. Le texte, à l'image de la voiture, est ainsi en mouvement vers un décalage progressif du réel.

C'est à partir de cette construction dramatique complexe, invitant à être reconstituée, que s'est modelée notre démarche pédagogique et dramaturgique. La question de *se frayer un chemin*, de *se perdre*, et de *guider* y a été centrale. La forêt du conte a, en quelque sorte, imprégné nos manières de penser la dramaturgie.

Une exposition sur ce travail dramaturgique autour de *Bois Impériaux* a pris place au sein de la Journée d'études « Les héroïnes contre-attaquent, réécritures dramatiques féministes des contes et des mythes depuis le début des années 2000 », le 12 mai à la Villa Gillet. Elle a été organisée avec beaucoup d'investissement par Kiyane Rousson, Marine Calvas, Louise Charvet.

¹⁷ PEYRADE, Pauline, *Bois Impériaux suivi de Ctrl-X*, op. cit., p. 107.