

RIVIÈRE, Jean-Loup. 2005. «La matière noire : Génétique et théâtralité» *Genesis : Théâtre*, #26, p. 11-17.

La matière noire Génétique et théâtralité

Jean-Loup Rivière

SI LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE étudie le chemin qui conduit à l'achèvement d'un texte, si nous appelons « achèvement » une certaine immobilisation du texte – réalisée la plupart du temps par son impression et sa publication –, alors une œuvre dramatique peut se voir appliquer les procédures de la critique génétique. Il y a cependant deux formes d'immobilisation d'un texte dramatique : la publication, comme pour toute œuvre littéraire, et sa représentation. La représentation fige le texte, car son avènement spectaculaire fabrique de l'irrévocable : le texte aura eu lieu tel que le spectacle lui a donné lieu. Cette occurrence est unique : une autre représentation est une autre immobilisation. Un spectacle serait en somme une « publication » dont tous les exemplaires seraient distincts. Une autre particularité vient de ce que l'immobilisation non spectaculaire d'un texte est définitive, même si elle peut être remise en question quand, par exemple, l'auteur le transforme d'une édition à l'autre. L'immobilisation spectaculaire d'un texte est, elle, *nécessairement* provisoire. C'est cette nécessité qui fait la particularité d'un texte dramatique, et elle ne peut être sans conséquences sur le point de vue critique.

D'où vient cette étrange nécessité ? Où observer et comment nommer la caractéristique d'un texte qui n'est immobilisable que provisoirement ? C'est un écrivain de théâtre qui le dit à son metteur en scène : « Tchekhov disait qu'une pièce doit être écrite de façon à ce que, quand on la lit, elle semble inachevée, incomplète. – J'ai écrit pour un acteur, non pour un lecteur¹... » Le destinataire du texte – comme structure et non comme personne – conditionne l'écriture et produit cet étrange paradoxe : le travail de l'auteur dramatique est abouti quand il est arrivé à un certain point et une certaine forme d'inachèvement. Point et forme qui définissent le champ d'intervention des interprètes, metteur en scène et acteurs. C'est le fait de cette rencontre qui noue l'inachèvement du texte à l'éphémérité du spectacle. L'inachèvement n'est donc pas seulement un critère du texte dramatique, c'est plus précisément sa *définition*. Ce n'est en effet pas le dialogue ou la description d'une action qui fait le théâtre, ce n'est pas non plus l'absence d'un narrateur plus ou moins savant, c'est un certain mode d'inachèvement. C'est pourquoi, au-delà d'une certaine disposition typographique, il est difficile de reconnaître un texte théâtral. L'inachèvement n'est en effet pas apparent, n'est pas souligné ou exhibé par l'auteur – il est même quelquefois très secret. Cela explique pourquoi on peut lire avec un plaisir entier une pièce de théâtre : le lecteur peut aisément prendre un texte *inachevé* pour achevé. D'autre part, les modalités d'inachèvement sont propres à chaque auteur, et quelquefois même à chaque pièce. La dramaturgie est l'étude de cet inachèvement en ce qu'elle

1. Konstantin Stanislavski, *Notes artistiques*, traduit du russe par Macha Zonina et Jean-Pierre Thibaudat, Strasbourg, Circé, 1997, p. 28.

✓ cherche à mettre à jour ce qui est à jouer, ce qui, dans le texte, appelle la scène et le jeu, ce qui est irréductible à son existence littéraire et à sa matière littérale, sa théâtralité.

Quand Antoine Vitez soutient qu'on peut faire théâtre de tout – et le prouvait² –, cela suppose-t-il que tout texte est potentiellement théâtral ? que tout texte est inachevé ? que sont analogues l'imagination intérieure du lecteur de roman et l'imagination « extérieure » du metteur en scène et de ses acteurs ? Non, l'inachèvement propre au texte dramatique est délibéré, et, pour ainsi dire, programmé. Un écrivain qui destine un texte à la scène sait qu'un autre lieu que la page est son espace d'achèvement. Mettre en scène un texte non théâtral, c'est introduire une « intentionnalité³ » nouvelle, réveiller, susciter, travailler l'inachevé en lui, ou inachever de l'achevé...

Du texte en moins

L'idée d'inachèvement suggère que quelque chose manque, n'a pas été accompli, et il faut en retrouver les traces, sachant que l'inachèvement théâtral ne ressemble pas au pictural ou au musical. Le « pas-fini » du texte dramatique n'a rien à voir avec le « pas-fini » du tableau, ou l'inachèvement d'une partition. Ce n'est pas un style ou une circonstance, mais une condition. Il y a donc du non-écrit supposé par l'écrit, et c'est dans cette alternance de questions et de déductions que le metteur en scène et les acteurs travaillent. Ils sont en quête de blancs non typographiques qui sont plutôt comme ce que l'astrophysique appelle la « matière noire » : matière invisible, mais repérable et descriptible par ses effets sur le sensible, ou déduite de calculs mathématiques. Quelquefois, les acteurs appellent cela le « sous-texte », expression un peu vague qui ne doit pas faire penser qu'il s'agit d'hypothèses infondées ou d'ajouts importuns. L'existence de cette « matière noire » apparaît, par exemple, quand nous pouvons avoir connaissance de repentirs. Le metteur en scène Stanislavski en a témoigné par la citation de billets que Tchekhov lui envoyait alors qu'il mettait en scène *Les Trois Sœurs*. « Au III^e acte des *Trois Sœurs*, André, parlant dans sa déchéance à Feraponte, car personne d'autre ne voulait lui parler, décrit ce que c'est que sa femme pour un provincial tombé assez bas. C'était un brillant monologue de deux pages. Brusquement, nous recevons de lui un petit mot, dans lequel il nous demandait de supprimer le monologue, et de le remplacer par cinq petits mots. "Une épouse est une épouse." Dans cette courte phrase, si on y réfléchit, il y avait tout ce qui était dit dans un monologue de deux pages⁴. » Il faut bien voir qu'il y a ici tout autre chose qu'un repentir de romancier qui allégerait son texte, ferait confiance à l'ellipse, condenserait sa pensée en une formule. Tchekhov ne s'adresse pas à son éditeur, mais à son metteur en scène. Il sait que ce qui va manquer au texte se trouvera dans le jeu, car il sait ce qu'est la tâche du metteur en scène avec qui, depuis *La Mouette*, il a une longue expérience de collaboration. Et d'ailleurs, Stanislavski ne cite cette anecdote que pour en souligner la portée générale : « Ceci est très caractéristique pour l'œuvre d'Anton Pavlovitch, toujours brève et pleine de sens. Chacun de ses mots entraîne derrière soi toute une gamme d'états d'âme et de pensées, qui ne sont pas dits, mais qui naissent d'eux-mêmes dans la tête. » Ce qui veut dire que ces pages n'auraient même pas eu besoin d'avoir été écrites pour constituer la « matière noire » que la réplique conservée suppose. J'ai choisi cet exemple parce qu'il est contemporain de la naissance de l'art moderne de la mise en scène qui a « inventé » la figure nouvelle du « metteur en scène », puissance intermédiaire entre le poète et l'acteur, qui a pour principale fonction de rendre manifeste et cohérente la « matière noire » du texte.

Cela veut-il dire qu'elle était auparavant restée ignorée ? Non, mais elle était abandonnée à l'éventuel génie de l'acteur. Avec la mise en scène moderne, elle s'inscrit dans un projet explicite qui entraîne des bouleversements dans le travail préparatoire du spectacle, la formation et la direction de l'acteur, la scénographie, etc. Si tout cela est effectivement nouveau, et dessine le cadre et les procédures où s'exerce aujourd'hui l'art du théâtre, cela ne signifie pas que l'art théâtral était antérieurement moins grand. Simplement, un hasard est devenu une technique quand on est passé d'un art de l'exécution à un art de l'interprétation. Avant la mise en scène moderne, grâce aux acteurs « supérieurs », l'exécution pouvait être interprétative comme en témoigne un théoricien oublié et subtil du théâtre au XVIII^e siècle, Rémond de Sainte-Albine :

Quelque esprit qu'ait un Auteur, quelque application qu'il apporte à la perfection de son Ouvrage, il ne pense pas à tout, & il lui arrive quelquefois d'omettre diverses choses, qui auraient fait grace dans sa Pièce. De tems en tems aussi, lorsqu'il écrit en vers, la gêne de la mesure et de la rime ne lui permet pas de dire tout ce qu'il sent, &, par la suppression d'un mot qu'il ne peut placer, une idée fine est perdue pour un grand nombre de personnes, si le Comédien ne les aide à la découvrir. Au lieu que les Acteurs médiocres ne voyent que par les yeux de l'Auteur; au lieu qu'ils ne soupçonnent point qu'il ait pu rien ajouter à ce qu'il dit, les remarques qui lui ont échappé, sont saisies par les Acteurs supérieurs, & ce qui manque dans le dialogue se retrouve dans leur jeu. Avec eux, on peut sans risque omettre ou sous-entendre. On est toujours sûr du supplément ou du commentaire⁵.

Cent cinquante ans avant l'invention de la mise en scène, cette idée est ici formulée avec une audacieuse précision : ce que le comédien prend en charge par son jeu, ce n'est pas tant le texte, tel qu'il est mis à la disposition de ses interprètes, que les mots qui manquent, l'impensé de l'auteur, l'idée perdue, l'omission ou le sous-entendu. On entrevoit par là que l'interprétation théâtrale et la critique génétique sont un peu cousines.

Une des formes de l'inachèvement qui qualifie le texte dramatique comme tel – et justifie sa mise en scène – est l'existence d'une matière verbale manquante. Une autre de ses formes concerne le personnage. Dans une pièce de théâtre, le personnage est d'abord un nom – inscrit dans la liste des *dramatis personae* –, puis un ensemble de paroles – les « répliques » qui suivent le nom –, et éventuellement la description de certains gestes – consignés dans les didascalies. On peut imaginer un personnage de roman qui ait exactement et exclusivement les mêmes caractéristiques, un nom, des paroles attribuées et des gestes spécifiques. Quelque chose le

Le passé postérieur

2. Cette expression est souvent comprise comme « tout texte peut être porté au théâtre », mais la proposition de Vitez est beaucoup plus large : « Comment jouer tout ? le tout ? Et pas seulement les personnages, mais aussi des rues, des maisons, la campagne, et les automobiles, la cathédrale de Bâle, la vie ? », « Catherine », dans *Écrits sur le théâtre, II, La Scène*, Paris, P.O.L, 1995, p. 458.

3. Suivant une suggestion d'Éric Marty qui propose d'importer ce concept central de la phénoménologie dans le champ de la critique génétique, j'emploie ce mot à dessein pour indiquer une jonction possible entre la génétique et la dramaturgie. Voir Éric Marty, « Les conditions de la génétique », dans *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, sous la direction de Michel Contat et Daniel Ferrer, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 95-109.

4. Ce texte se trouve dans l'appendice du volume I des *Œuvres* de Tchekhov, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 1453. Stanislavski fait deux erreurs : cette référence est à l'acte IV, et André parle à Tchekboutykyne.

5. Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, Paris, 1747, p. 229-231.

distinguerait-il d'un personnage de théâtre ? Oui, le personnage de roman s'accomplit entièrement dans l'acte de lecture, il n'aura jamais d'autre existence que textuelle et imaginaire, alors que le personnage de théâtre a une existence extérieure au texte et à l'imagination du lecteur. Cette existence est *potentielle*, elle peut n'être pas en acte, mais elle distingue le personnage de roman du personnage de théâtre. C'est pourquoi, même le théâtre à lire, « le spectacle dans un fauteuil », est du théâtre et pas du roman. Le seul fait qu'il soit susceptible d'incarnation le distingue : au lieu imaginé de la fiction s'ajoute le lieu espéré ou établi de sa représentation. Je ne rappelle ceci, qui est assez banal, que pour indiquer une conséquence remarquable pour notre propos : l'ordre du temps devient critère distinctif. Le personnage de roman prend progressivement consistance au cours de la lecture. Il faut le long du récit pour qu'il prenne corps, soit habillé de traits qui vont le définir, pour qu'un être singulier soit associé au propre d'un nom. Le personnage de théâtre doit être là tout entier, tout couvert de ses insignes, dès sa première apparition. Le corps, souvent, précède même le nom, et il y a aussi parfois des corps sans noms (pensons au théâtre de Nathalie Sarraute et ses H1, H2...).

Pour observer la constitution d'un personnage, regardons par exemple les sorcières dans *Macbeth*⁶. Dans la première scène, le lecteur peut lire : « Entrent trois Sorcières » (*Witches*). Pour le lecteur, les choses sont assez simples : il est tout de suite informé que les trois personnages de cette scène sont des sorcières, il sait ce que c'est et il n'a pas besoin de les reconnaître puisqu'elles sont nommées telles. Mais que doit faire le metteur en scène pour le spectateur : qu'est-ce qu'une sorcière si elle n'est pas nommée ? Et qu'est-ce qu'une sorcière de Shakespeare ? La première scène donne peu d'indications. Il lui faut donc aller plus loin pour construire ces sorcières-là. Elles sortent à la fin de la première scène et entrent de nouveau à la troisième. C'est là qu'elles gagnent un nom puisqu'à la quatrième réplique, la Première Sorcière cite un propos à elle adressé : « Arrière, sorcière », et, par les premières répliques de cette scène, nous savons qu'elles sont sœurs (« *Sister, where thou ?* »). Puis, Macbeth et Banquo entrent et se demandent qui sont ces créatures (« *What are these... ?* »). Ils peinent à leur attribuer un genre (« Vous pourriez être femmes, / Et cependant vos barbes m'empêchent de penser / Que vous l'êtes »). Elles ne répondent pas à la question « Qui êtes-vous ». Banquo leur demande si elles sont des visions (« *Are ye fantastical ?* »), ou si leur apparence s'accorde à leur être. Macbeth les nomme « oracles incomplets » (*unperfect speakers*) avant qu'elles ne disparaissent. On remarquera cette dissymétrie : au début de la scène, elles sont entrées (« *enter* »), à la fin elles ne sortent pas comme dans la première scène (« *exeunt* »), mais elles disparaissent (« *vanish* »). Ont-elles changé de nature pendant cette troisième scène ? Peut-être, car elles changent de nom : après s'être nommées « sorcières » (*Witch*, scène III, v. 6), elles se disent « Sœurs du Destin » (*Weird sisters*, scène III, v. 32). Et Macbeth et Banquo commentent ainsi cette disparition : « La terre a des bulles, comme l'eau, / Et celles-ci en étaient. Où ont-elles disparu ? » dit Banquo. Et Macbeth répond : « Dans l'air, et ce qui semblait corporel / A fondu comme un souffle dans le vent. » Un air à la fois volatil et corporel, c'est ainsi que l'on pourrait décrire une voix : ces sorcières ne sont peut-être que des voix (rappelons-nous : *unperfect speakers*). On ne revoit plus ces « choses » dans la suite de la pièce, mais Banquo les évoque au début de l'acte II : « J'ai rêvé la nuit dernière des trois Sœurs du Destin » (acte II, scène I, v. 20).

Nous avons donc des éléments de spécification qui construisent progressivement le personnage, de l'être sans nom à la figure mythologique. Si nous parcourons cette série selon un

ordre régressif, nous trouvons donc des « Sœurs du Destin » qui n'ont peut-être qu'une existence onirique. Elles sont peut-être simplement des voix. Ce sont des êtres qui ont des qualités non humaines (ils disparaissent et flottent dans la brume). Ils ne sont ni homme ni femme, plutôt femmes, mais à barbe. Bref, des « sorcières »... Pour que, dès leur première entrée, elles soient là, du premier coup, au premier regard, telles que Shakespeare a dessiné leur figure, il aura fallu que le metteur en scène traite la pièce comme le dossier génétique⁷ du personnage, et, donc, sache conjuguer son travail au passé postérieur.

Quand Dario Fo est venu à la Comédie-Française mettre en scène deux farces de Molière, il a demandé à Antoine Vitez, alors administrateur général, s'il pouvait ajouter du texte à celui de Molière. Il lui fut répondu que, dans la « Maison de Molière », c'était impossible ! Dario Fo comprit qu'il avait licence, et Vitez laissa faire ce que l'administrateur avait interdit⁸. Le texte que Dario Fo voulait ajouter – et ajouta – lui était livré par son érudition de spécialiste de la farce et du théâtre populaire. Il savait que l'auteur comique n'écrivait pas tout le texte que l'acteur avait à prononcer, et qu'il y a, comme des cadences non écrites, des moments où les acteurs peuvent insérer des plaisanteries, des allusions, des répétitions de formules toutes faites, etc. Tout ceci s'étant constitué dans et autour d'une des rares vraies traditions théâtrales occidentales, la *commedia dell'arte*. Il ne s'agit pas à proprement parler d'improvisations, mais plutôt d'automatismes verbaux dont le type, sinon la lettre, a été défini par des siècles de pratique et de tradition. Ce texte ajouté a un statut quasiment « gestuel », il « gestualise » la parole comme un élément phatique, il accompagne – tout naturellement chez l'acteur expérimenté – le texte noté, ou, plus précisément, il le complète.

La « virtualité » de ce texte que le travail de mise en scène ajoute au texte de départ montre une des modalités de l'inachèvement, et nous voyons que dans ce cas, le « dossier génétique » de la pièce lui est en partie « extérieur ». Il se trouve dans l'histoire des pratiques de jeu, dans certaines traditions théâtrales, dans les transformations que les générations d'acteur leur font subir. C'est, bien entendu, spécifique d'un genre, la farce, mais on pourrait se demander s'il n'y a pas là un caractère beaucoup plus général, propre au théâtre : une partie de son dossier génétique serait « externe ». Il s'agit en effet de tout autre chose que de sources, d'influences, ou d'interpolations : la mise en scène reconstitue le dossier génétique de la pièce en faisant appel à des éléments qu'elle suppose mais n'inscrit pas. N'est-ce pas ce que suggère Michel Contat quand il remarque que, pour lire le « Scénario MacCarthy » de Sartre, il faut « lui prêter plus qu'il ne comporte littéralement de richesse scénique⁹ », et que, pour ce faire, il

Du texte en plus

6. Je cite la traduction de Jean-Michel Déprats publiée dans son édition des *Tragédies* de Shakespeare, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 2002.

7. Cette expression dont l'emploi est suggéré par Almuth Grésillon est certainement préférable à celle d'avant-texte qui serait inadéquate dans l'analyse dramaturgique. Il y aurait aussi de « l'après-texte » dans le dossier génétique, « ensemble constitué par les documents écrits que l'on peut attribuer dans l'après-coup à un projet d'écriture déterminé dont il importe peu qu'il ait abouti ou non à un texte publié », Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF, 1994, p. 109.

8. *Le Médecin malgré lui et Le Médecin volant*, juin 1990. Les textes ont été édités avec les ajouts apparents de texte et les illustrations tirées des carnets de mise en scène de Dario Fo, Imprimerie nationale éditions, « Le spectateur français », 1991.

est conduit à évoquer la mise en scène d'une autre pièce d'un autre auteur (*Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller)? Ce caractère devrait être mis en relation avec l'hétérogénéité constitutive de l'art théâtral qui est peut-être le seul art qui construise sa spécificité dans le rapport à un autre art, la littérature le plus souvent, mais ce peut être aussi la musique, le cinéma, la peinture... Mais ceci est autre histoire.



Dire que la pièce de théâtre est le dossier génétique du spectacle est une trivialité, mais cela a des conséquences qui le sont moins. D'abord, nous l'avons vu, soumettre un texte dramatique à la critique génétique supposerait que son inachèvement essentiel soit repéré et analysé comme tel. Ensuite, il faudrait supposer des chronologies qui bousculent un peu la flèche du temps, et imaginer un « passé postérieur ». Enfin, soutenir que la mise en scène – au sens moderne du mot – est la critique génétique de la pièce déborde la simple observation critique ou théorique. Cela définit les contraintes d'exercice d'un art, et dessine ainsi les possibilités d'échanges entre le théoricien et l'artiste qui a toujours, et doit toujours avoir le premier et le dernier mot. Lors des répétitions de *Bérénice*¹⁰, un des plus grands spectacles de ces dernières décennies, Klaus-Michael Grüber, son metteur en scène, démontrait avec fulgurance en quoi le metteur en scène est « généticien » quand il demanda aux acteurs, vraisemblablement déconcertés par cette injonction que la raison refuserait et que le talent accomplit : entendre, dans leur jeu, le bruit de la plume de Racine sur le papier.

9. Michel Contat, « Une idée fondamentale pour la génétique littéraire : l'intentionnalité », dans *Pourquoi la critique génétique ?*, op. cit., p. 154.

10. Comédie-Française, Festival d'Automne, 1984.

JEAN-LOUP RIVIÈRE est professeur à l'École normale supérieure – Lettres & sciences humaines (Études théâtrales), et professeur de dramaturgie au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Il a été auparavant conseiller littéraire et artistique à la Comédie-Française (de 1986 à 2001). Il a publié récemment : *Comment est la nuit ? Essai sur l'amour du théâtre* (L'Arche, 2002), *Jours plissés*, suivi de *La Pièce du scirocco* (Les Impressions nouvelles, 2004), *Conversations sur la formation de l'acteur* (avec Jacques Lassalle, Actes Sud, 2004).

Jean-Loup Rivière, jeanloup.riviere@wanadoo.fr

Résumés

La matière noire. Génétique et théâtralité

Comme tout texte, l'œuvre dramatique est susceptible d'une étude fondée sur les principes de la critique génétique. Cependant, pour qu'elle soit pertinente, il lui faudra prendre en compte les spécificités d'un tel texte et, notamment, son caractère principal et fondateur : son *inachèvement*. Le décrire et le qualifier conduit à remarquer l'existence d'une matière textuelle manquante que l'on propose d'appeler « la matière noire » du texte dramatique. Quelques observations en démontrent l'existence, de même que la mise en scène, au sens moderne du mot, en apparaît comme le révélateur. Le paradoxe d'une genèse « postérieure » permet d'envisager la mise en scène comme la « critique génétique du texte dramatique », et de poser les bases d'un échange entre le théoricien et l'artiste. Mais, de tout ceci, c'est l'artiste qui aura eu l'intuition le premier.

Drama like any other text lends itself to a study based on the principles of genetic criticism. To be pertinent however this analysis must take into consideration the specificities of such a text and notably its essential basic feature: its *unfinished* character. In describing and qualifying it we can but notice the existence of a missing textual substance we suggest calling "the black substance" of the drama text. Several observations prove its existence, just as its staging, in the modern sense of the word, emphasises it. The paradox of a "subsequent" genesis allows to consider staging as being the "genetic criticism of the dramatic text" and to lay the ground for an exchange between theoretician and artist. But the artist was the first to be intuitively aware of all these factors.

Wie jeder Text, so kann auch das dramatische Werk nach den Prinzipien einer textgenetischen Vorgehensweise untersucht werden. Damit eine solche Studie jedoch ihren ganzen Sinn entfalten kann, müssen die Besonderheiten der Textsorte und gerade deren grundlegende Eigenschaft in Betracht gezogen werden : ihre *Unvollendetheit*. Deren Beschreibung und genaue Benennung lässt die Existenz einer fehlenden Textsubstanz erkennen, die hier „schwarze Materie“ oder Schattensubstanz genannt werden soll. Ihr Vorhandensein, an einigen Beispielen aufgezeigt, wird von der (modernen) Inszenierung enthüllt. Das Paradox einer „nachträglichen“ Genese erlaubt es, die Inszenierung als „textgenetische Analyse des dramatischen Textes“ zu betrachten und die Grundlagen zu schaffen für einen Austausch zwischen Texttheoretiker und Künstler. In jedem Falle aber ist es der Künstler, der als erster das Entstehende intuitiv erschaut.

Como cualquier texto, la obra dramática puede ser estudiada basándose en los principios de la crítica genética. Sin embargo, para que ese estudio sea pertinente deberá tener en cuenta la especificidad de este tipo de texto y, en particular, su carácter *inconcluso*, que es su rasgo principal, fundador. Describir y calificar este texto permite descubrir la existencia de una materia textual ausente, que nos proponemos designar como la « materia negra » del texto dramático. Algunas observaciones demuestran esta existencia, del mismo modo que la puesta en escena, en el sentido moderno del término, aparece como su revelador. La paradoja de una génesis « posterior » permite considerar la puesta en escena como « la crítica genética del texto dramático » y echar las bases de un intercambio entre el teórico y el artista. Pero es el artista quien, de todo esto, ha tenido antes que nadie la intuición.

Come ogni altro testo, l'opera drammatica è suscettibile di uno studio fondato sui principi della critica genetica. Tuttavia, per essere pertinente, questo studio deve prendere in considerazione le specificità di questo tipo di testo e in particolare quello che è il suo carattere principale e fondatore : l'*incompiutezza*. Descrivere e caratterizzare il testo drammatico conduce a notare l'esistenza di una materia testuale mancante che proponiamo di chiamare la « materia nera » del testo drammatico. Alcune osservazioni dimostrano l'esistenza di questa « materia nera » e la regia, nell'accezione moderna del termine, agisce come rivelatore della sua esistenza. Il paradosso di una genesi « posteriore » permette di vedere la regia come la « critica genetica del testo drammatico » e di porre le basi di uno scambio fra il teorico e l'artista. Ma di tutto ciò è l'artista che ne avrà per primo avuto intuizione.

Como qualquer texto, a obra dramática pode ser estudada aprofundadamente segundo os princípios da crítica genética. Mas uma abordagem pertinente terá em conta as especificidades desse tipo de texto, especialmente o seu primordial carácter de *inacabamento*. Para o descrever e qualificar, chega-se ao reconhecimento de uma matéria textual ausente, a que se poderia chamar a « matéria negra » do texto dramático. A sua existência é demonstrada pela observação, e a encenação, no sentido moderno do termo, serve para a pôr em evidência. O paradoxo de uma génesis « a posteriori » sugere que a encenação pode ser vista como « crítica genética do texto dramático », em quense fundamenta o diálogo entre o teorizador e o artista. Coisa que o artista intuíra desde o início.