

## Qu'est-ce qu'un « effet de scène » ? Éléments de théorie théâtrale et littéraire pour l'analyse des textes

Romain Bionda

§I

Magie des titres : « Le pouvoir en scène » (l'intitulé, cette année, de la seconde question de littérature générale et comparée de l'agrégation<sup>1</sup>) se retourne comme un gant et devient « La scène de pouvoir ». Dans un second retournement, nous voilà déjà à réfléchir au « pouvoir de la scène », à son effectivité, et à ses usages par le (contre-)pouvoir. De Shakespeare à Brecht, et peut-être aussi de Brecht à Shakespeare<sup>2</sup>, le représenté est à interroger à la lumière de ce que peut la représentation, ou au moins à la lumière de ce qu'on *pense* qu'elle peut, jadis et aujourd'hui<sup>3</sup>. L'étude des scènes bénéficie sans aucun doute d'une réflexion sur les effets que la scène est censée produire : d'une part sur

<sup>1</sup>Au programme en 2019 : *Richard III* de Shakespeare, *Cinna* de Corneille, *Boris Godounov* de Pouchkine et *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Brecht. Voir en ligne : [http://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agregation\\_externer/12/7/p2019\\_agreg\\_ext\\_lettres\\_modernes\\_929127.pdf](http://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agregation_externer/12/7/p2019_agreg_ext_lettres_modernes_929127.pdf).

<sup>2</sup>Nous faisons référence à l'article de Bernard Dort, « Brecht devant Shakespeare » (1965).

<sup>3</sup>Voir p. ex. l'introduction de Camille Combes-Laffitte et Matthieu Haumesser dans *Philosophie du théâtre*, co-édité avec Nicolas Puyuelo (Haumesser et Combes-Laffitte 2008 : 7-91).

l'assemblée des spectateurs et auditeurs (ces pièces ont été jouées dans des contextes spécifiques), d'autre part sur les lecteurs (elles ont été écrites et mises en livre selon des modalités particulières). Mais est-ce si simple ?

§2

Le but de cet article, qui laisse de côté la question du « pouvoir », est très modeste : nous nous demanderons ce que peut bien être une « scène », et comment celle-ci se manifeste dans les textes. À partir de la tripartition des « scènes » proposée par Denis Guénoun (l'espace, la séquence et le plateau), et à la faveur d'un panorama critique des principales propositions théoriques qui ont circulé en France, ces dernières décennies, quant à la lecture des scènes théâtrales *et romanesques* – faisons en effet l'hypothèse, peut-être hétérodoxe voire provocatrice, mais en réalité peu risquée, qu'une excursion dans les territoires de la littérature nous apprendra quelque chose de la lecture des textes de théâtre ; à partir de cette tripartition et de ce panorama, donc, nous rassemblerons des éléments de théorie nourrissant l'étude des scènes, dont certaines sont absentes des textes, ou présentes selon des modalités loin d'être évidentes<sup>4</sup>. Au passage, nous livrerons quelques réflexions sur le fonctionnement opéréal des textes et des spectacles. Ce long examen, accompagné de notes abondantes dont la vocation est de servir, en cas de besoin, de rappels utiles, devrait permettre de préciser les différents rapports que nous pouvons toutes et tous entretenir, dans notre lecture, aux scènes et à leurs effets.

### LA SCÈNE : ESPACE, PLATEAU, SÉQUENCE

§3

Malgré l'extraordinaire fortune de la notion de « scène » dans plusieurs domaines de la connaissance, Denis Guénoun pose le constat suivant dans *Philosophie de la scène* (2010) :

si étonnant que cela puisse paraître, alors que le drame, le jeu ou l'acteur ont, inégalement mais maintenant de façon assez dense, mobilisé l'attention des philosophes, la scène reste un concept étrangement peu interrogé. Et pourtant elle a hanté la parole philosophique, servant de schème ou de modèle à bien des dispositifs théoriques. [...]

Cela s'explique : la pensée du théâtre a été longtemps occupée par la réflexion sur le drame et le dramatique, et la dimension scénique, considérée comme accessoire

<sup>4</sup>Dans un essai intitulé *Absence et Présence du texte théâtral*, Joseph Danan part du constat que « la scène théâtrale est le lieu où le texte s'absente », pour étudier entre autres les modalités de la « présence » du texte sur scène (Danan 2018 : 7). On pourrait renverser la perspective : la « scène » (au sens où l'entend J. Danan) s'absente dans les textes. Mais cela n'interdit pas, paradoxalement, d'étudier les modalités de sa « présence ».

ou mineure, n'a émergé devant l'attention théorique que récemment<sup>5</sup>.

§4 Le philosophe – également écrivain, metteur en scène et comédien – propose donc le programme suivant : « considér[er] la scène successivement comme espace, comme séquence, et comme plateau<sup>6</sup>. » Prenons le temps de comprendre cette tripartition.

§5 1. La scène comme *espace*. D'abord, la « convergence collective de regards et d'écoute » « apparaît comme constitutive de l'existence de la scène », si bien que « le théâtre doit être pensé comme la formation d'une *assemblée réunie autour d'un vide* » ; la scène « se caractérise par la vacuité qui l'institue comme espace », mais dont « le vide [...] est produit par l'assemblée qui s'écarte » : « la scène est un agencement, fabriqué. Pas de scène sans machination. Le vide y est machiné, machinique<sup>7</sup>. »

§6 2. La scène comme *plateau*. Ce « dégagement d'un vide » est ensuite aussi celui d'un « plan, plat<sup>8</sup> ». Ce plan renvoie directement au plateau, à « la réalité matérielle de la scène, son être-planches », « qui assume la valeur de l'ancienne *skéné* », tandis que

le sol endosse une autre fonction théâtrale : celle de l'orchestra, espace du chœur, du chant et de la danse. La *skéné*, comme le *proskénion* devant elle, sont des élévations à partir du sol de l'orchestre. L'espace devant le public n'est pas homogène : il n'y a pas un seul espace de jeu, mais deux, posés dans leur différence [...]. Bien sûr, il peut se trouver des scènes au sol, en particulier devant des gradins. Mais la différence intérieure y reste posée, active. C'est la disjonction entre la fonction déclamatoire, mimétique, agonistique, et la fonction chorale, orchestrique (dansante), chantante : entre l'individualité des protagonistes et la collectivité des choreutes, entre image et adresse, entre action et présence, entre drame et récit – ou entre ce que j'ai appelé ailleurs le profil et la face<sup>9</sup>.

<sup>5</sup>Guénoun 2010 : 8. Il renvoie à Esa Kirkkopelto, *Le Théâtre de l'expérience. Contributions à la théorie de la scène*, Paris, PU de Paris Sorbonne, 2008.

<sup>6</sup>Guénoun 2010 : 12.

<sup>7</sup>Guénoun 2010 : 13 et 18 ; l'auteur souligne.

<sup>8</sup>Guénoun 2010 : 16 et 15.

<sup>9</sup>Guénoun 2010 : 24 et 23. Dans un article intitulé « La face et le profil » (*Actions et Acteurs*), D. Guénoun propose l'idée qu'il existerait « deux dimensions primordiales, et hétérogènes, de l'être en scène » : « une dimension de *face*, faite d'adresse, éventuellement contractée en présence. Et une dimension de profil, faite d'image éventuellement fictionnée (figurée) comme action. » En d'autres mots : « Sur toute scène, vit une double fonction de phénoménalité (régime de l'apparaître, de la manifestation) et d'agir (ordre du faire, de la praticabilité). Cette bi-dimensionnalité fait le système propre de l'existence scénique. [...] La scène est le lieu d'un phénomène, et d'un acte. D'un apparaître, et d'une praxis. Scène-image, et scène-faire. Il lui faut une face, et un profil. » (Guénoun 2005 : 12, 18 et 22 ; l'auteur souligne.)

§7 C'est pourquoi la scène peut se comprendre comme « un jeu de planches ajointées au creux de l'assemblée<sup>10</sup> ».

§8 3. La scène comme *séquence*. Denis Guénoun ajoute : « pour que, portée par l'orchestre, y monte la présentation de ce qui arrive ».

On peut comprendre alors la migration de la notion de scène, au sens architectural ou scénographique, vers le modèle de « la scène », entité dramaturgique, unité ou composant de l'action. C'est-à-dire le voyage qui conduit de la scène-espace (vide où se déploie la monstration théâtrale) à la scène-temps (séquence où se produit une configuration d'événements). L'articulation de ce double sens est nette en français, où le mot désigne à la fois le plateau du théâtre et un épisode, un moment de l'intrigue : car la scène (dramatique) se définit précisément par la coprésence d'un groupe d'acteurs sur la scène (architecturée) [...]¹¹.

§9 Si la scène en tant qu'espace et que plateau est « produite » (le vide est « machiné », le plan « porté »), on doit encore « se demander ce qui *se produit* (a lieu, et se montre) pendant le temps de cette comparution » des comédiens : « pendant que des acteurs-personnages sont réunis sur la scène, il faut que quelque chose advienne ».

Ainsi, ce qui se produit dans la scène (et donc sur la scène, pendant le temps de cette configuration stable de ses occupants, de cette distribution fixe qui la définit), c'est bien l'advenue d'une action. Si donc la scène-plateau est la monstration de ce qui arrive, de l'action, c'est en tant que la scène-séquence rend possible cette manifestation par l'arrivée de l'action, son advenue. Apparaît alors le principe de jonction entre les deux sens, les deux valeurs de la scène : la scène-plateau est l'espace où se produit le temps de l'action. La conjonction des deux scènes est l'articulation d'un espace-temps. Ou, pour le dire autrement : la scène est le *lieu* de cet *avoir-lieu* – puisqu'en français, par un beau montage, avoir lieu veut dire se produire, advenir, arriver. C'est sur la scène que le temps de l'action trouve son espace, ou que l'espace que nécessite l'action y accueille sa temporalité¹².

§10 L'action « advient », c'est-à-dire qu'elle « se produit » ici et maintenant.

§11 Dans quoi consiste l'action ? Comme Denis Guénoun le rappelle dans son « Cours du 20 décembre 2006 » (*Livraison et Délivrance*, 2009), elle consiste dans « deux régimes [...] distincts » : « celui des actions dramatiques, qui font la logique du drame

<sup>10</sup>Guénoun 2010 : 24.

<sup>11</sup>Guénoun 2010 : 24, 18 et 18-19.

<sup>12</sup>Guénoun 2010 : 19 et 20 ; l'auteur souligne.

[...], et celui des actions scéniques qui activent le corps et constituent la modalité physique de la représentation<sup>13</sup> ». On peut alors faire tenir ensemble les actions dramatiques et scéniques dans cet « avoir-lieu » de la représentation<sup>14</sup>. C'est que le théâtre consiste dans un jeu, dans ce que Denis Guénoun décrit comme « une opération de théâtralisation » (*Le Théâtre est-il nécessaire ?*, 1997), dans « le devenir-théâtre d'une action, d'une histoire, d'un rôle » — « cela même qui advient sur la scène en tant que scène : les pratiques de la scène en tant que pratiques<sup>15</sup> ».

### L'ILLISIBILITÉ DES SCÈNES

§12

Le « Cours du 20 décembre 2006 » que nous venons d'évoquer prend comme objet une pièce de Bernard-Marie Koltès. Denis Guénoun y demande à ses étudiants de « reconstituer toute [la] séquence de gestes » qui « font partie, au sens strict, de la réalité extra-linguistique » et « que le drame ne parvient jamais à totalement contenir. » Les gestes, « par leurs effets dans le langage, et leur ombre portée dans le dialogue », doivent donc retenir l'attention, même « à la lecture » : « Une analyse dramaturgique serrée devrait établir un inventaire rigoureux de ces “effets de scène”, de ces surgissements de choses ou de gestes dans la seule matière des mots<sup>16</sup>. » Mais de quoi s'agit-il exactement ? Est-ce simplement ce qu'on a pu appeler les « didascalies internes », du type « Prends un siège, Cinna » ? Si oui, comment aller plus loin ? Si non, comment faire<sup>17</sup> ?

§13

Partons de cette remarque de Pierre Larthomas (*Le Langage dramatique*, 1972) :

Le mot *effet* [...] marque un résultat mais suppose les éléments mis en œuvre pour

<sup>13</sup>Guénoun 2009 : 146-147.

<sup>14</sup>Dans la mesure où la représentation raconte une histoire, il est opportun de recourir à la narratologie pour en décrire les mécanismes – recours très marginal dans le monde de la recherche, particulièrement francophone (mais pas seulement), qui prend racine dans l'histoire des études théâtrales et littéraires. Cela nécessite de longs développements qui ne trouvent pas leur place ici. Bornons-nous à signaler que l'on ne saurait simplement (comme nous avons pu le lire ou l'entendre à l'occasion) assimiler l'action dramatique à l'« histoire » de Gérard Genette (« Discours du récit », 1972) et l'action scénique au « récit » : le dramatique a partie liée avec le récit. Pour autant, on ne saurait en déduire que le récit mis en scène ne doit rien aux actions scéniques : celles-ci participent de la dramaticité de l'action représentée, et donc du récit tel que mis en scène.

<sup>15</sup>Guénoun 1997 : 154 ; l'auteur souligne.

<sup>16</sup>Guénoun 2009 : 146.

<sup>17</sup>C'était la question de départ d'une intervention intitulée « Lire le théâtre avec Denis Guénoun », présentée au colloque *Hypothèses sur le théâtre, la politique, l'Europe, la philosophie. Avec Denis Guénoun*, organisé par Éric Eigenmann, Marc Escola, Hervé Loichemol et Martin Rueff aux Universités de Genève et Lausanne, ainsi qu'à la Comédie de Genève en novembre 2017. Une publication est prévue.

l'atteindre. Il implique la notion d'efficacité dont nous avons vu l'importance au théâtre ; il évoque un auteur qui prépare les effets et des spectateurs qui y sont sensibles. Rien d'étonnant, dans ces conditions, si le terme est fréquemment employé et la notion essentielle, lorsqu'il s'agit d'art dramatique. Il y a des effets d'éclairage, et des effets de voix et, au théâtre, on recherche, on prépare, on ménage, on pousse et, le cas échéant, on manque ses effets<sup>18</sup>.

§14 De fait : les effets de scène ne se réduisent pas aux seuls gestes, et certains effets, malgré la préparation dont ils ont fait l'objet, sont manqués.

§15 Remarquons que Larthomas met ici l'écrivain directement en contact avec des spectateurs. Mais les textes ne sont pas lus par des spectateurs (le raccourci est révélateur d'une manière de concevoir l'œuvre ; nous y reviendrons). Les textes sont lus par des *lecteurs*, même si ceux-ci peuvent être par ailleurs spectateurs ou praticiens. Or des lecteurs – la remarque est triviale, mais il peut être utile de l'avoir clairement en tête – ne peuvent pas percevoir (voir, entendre, ressentir) la scène-espace ni la scène-plateau, sans compter qu'il leur manque aussi la salle et tous ses occupants (les acteurs et les autres spectateurs). Plus encore : dans la mesure où un texte ne montre pas le « régime d'actions scéniques », la scène-séquence n'est composée dans le texte que des « *dramata* (les actions dramatiques) ». La scène est alors une « trame de raison », à côté de laquelle il manque cette « autre ligne de récit » scénique, comme le formule Denis Guénoun dans un autre article (« Raison du drame », *Actions et Acteurs*, 2005) : « Incarnation si l'on veut, du dramatique dans le scénique, le physique, le gestuel : mais ce corps a sa vie, cette narration agence un discours singulier<sup>19</sup>. » Or quoique « singulière », cette « narration » scénique n'est pas sans effet sur la « narration » dramatique.

§16 Dès lors, on ne doit pas s'étonner de voir Florence Dupont poser dans un article (« Peut-on lire la comédie romaine ? », 1995) que la comédie romaine ne ressortit pas

<sup>18</sup>Larthomas [1972] 2010 : 278 ; l'auteur souligne. Le postulat de Larthomas est le suivant : « toutes les grandes œuvres [dramatiques] ont au moins une qualité commune qui est ce qu'on pourrait appeler leur efficacité ; elles agissent sur le spectateur ; elles "portent", ou encore, comme nous disons si bien, "elles passent la rampe" ; d'autres n'y parviennent pas et l'on connaît l'impression pénible que l'on éprouve à écouter une pièce dénuée de cette efficacité : les acteurs semblent jouer pour eux ; comme si se dressait peu à peu, entre la scène et la salle, un mur invisible. Comme l'expliquer ? » (11) La solution, à ses yeux, réside dans l'identification d'universaux : « il faut bien qu'il y ait dans toutes ces œuvres capables de provoquer le rire ou les larmes, malgré leur diversité, des éléments communs, qui assurent à leur style leur efficacité. Ce sont ces éléments que l'on peut essayer de définir. On peut donc parler selon nous du langage dramatique, en supposant avec raison que des œuvres très différentes utilisent le même langage qui, de ce fait, a un certain nombre de caractères universels en dépit des différences de forme, d'époques et d'effets. » (12)

<sup>19</sup>Guénoun 2005 : 93, 94 et 95.

au lisible<sup>20</sup>. Le constat est aujourd'hui partagé par la grande majorité des chercheurs, qui le font même porter sur le théâtre *en général* : les textes de théâtre seraient par principe illisibles<sup>21</sup>. C'était en fait déjà le propos de Larthomas qui, à la faveur d'une substitution du terme « langage » à celui de « texte », entendait notamment rendre la lecture du théâtre inopportune et généralement malvenue<sup>22</sup>. Il incomberait dès lors aux lecteurs de fournir un effort particulier, comme le préconise Florence Naugrette lorsqu'elle interroge : « Peut-on lire du théâtre ? » (*Le Plaisir du spectateur de théâtre*, 2002)

Quoi qu'il en soit, dans la très grande majorité des cas, le texte de théâtre reste proprement illisible si on ne le considère pas avant tout comme la trace écrite de la pièce jouée, comme une partition donnée à déchiffrer aux exécutants, c'est-à-dire au metteur en scène, aux comédiens, au scénographe, aux techniciens, au même titre qu'une partition musicale reste lettre morte tant qu'elle n'est pas interprétée par les musiciens.

Il convient donc, pour entrer en lecture du texte de théâtre, de se mettre soi-même

<sup>20</sup> « Accéder à la comédie romaine suppose [...] de reconstituer son énonciation ludique, ce qui est incompatible avec une simple lecture littéraire ». De fait, « les textes qui nous sont restés ne sont que la trace [d'un] événement dont l'essentiel nous manque. » (Dupont 1995 : 40 et 39.)

<sup>21</sup> À vrai dire, l'idée n'est pas nouvelle. En revanche, l'adhésion générale (souvent vague) qu'elle emporte aujourd'hui nous semble à souligner.

<sup>22</sup> Larthomas est sur ce point très explicite : « Faisons cette remarque très simple qu'un roman est fait pour être lu, une pièce, au sens vrai du terme, pour être jouée et donc pour être vue ; l'entendre simplement l'appauvrit déjà ; la lire risque de la rendre méconnaissable, si les lecteurs se contentent de lire et ne recréent pas la pièce, par un effort d'imagination dont beaucoup sont incapables. On a vu quelles étaient les craintes de Molière ; nous nous efforcerons d'être de ceux "qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre". » (Larthomas [1972] 2010 : 41 ; il renvoie à l'avertissement « Au lecteur » de l'*Amour médecin*.) Passons sur le partage entre les personnes « incapables » et celles qui « sont de ceux qui ont des yeux », et remarquons que Larthomas refuse jusqu'au terme de « texte » pour qualifier le « langage dramatique » : un lecteur « incapable » commettrait une « erreur » ou une « faute » s'il considère ce « langage » comme un « texte » (il y a lieu, dirions-nous, de nous interroger sur le rôle tenu par tous ces récents discours, doxiques, dans le désamour des lecteurs d'aujourd'hui pour les textes de théâtre, souvent jugés difficiles à lire – mais c'est un autre sujet) : « il faut observer que, dans le dialogue dramatique, les éléments enchaînés sont essentiellement au nombre de trois qui se succèdent dans le temps et dont la succession constitue ce que l'on appelle, d'un terme impropre, le *texte*. La pire erreur serait [...] de réduire le dialogue aux éléments purement verbaux et de ne l'étudier qu'en fonction d'eux. Faute très souvent commise, en particulier par des lecteurs qui n'ont pas d'yeux pour découvrir dans la lecture *tout le jeu du théâtre*, comme disait Molière. Le déroulement d'une scène est fait de l'alliance de ces trois éléments, selon toutes les combinaisons possibles [...]. » (260 ; l'auteur souligne) La thèse de Larthomas est que « le langage dramatique constitue, par nature, un compromis entre deux langages, l'écrit et le dit » (25). Sur le « mot dangereux » qu'est « texte » (21), voir le chapitre « Nature du langage dramatique » (19-30).

en position active de metteur en scène ou d'acteur potentiel<sup>23</sup>.

§17

Soit. Mais précisons tout de même : au contraire de ce qu'on entend partout depuis plusieurs décennies, ce n'est pas « le texte » qui est illisible. Le texte, nous pouvons le lire, et nous le faisons même très souvent. Qu'il ait été « écrit pour être représenté » ou non, le texte est édité et diffusé auprès de lecteurs pour être lu<sup>24</sup>. De nombreux lecteurs y trouvent un plaisir qui n'a rien à envier à celui des spectateurs. Il conviendrait de chercher

<sup>23</sup>Naugrette 2002 : 45.

<sup>24</sup>Lorsqu'on dit que le texte ne peut pas être lu, on veut souvent dire qu'il ne *doit* pas être lu, ou pas seulement : il est, répète-t-on à l'envi, « écrit pour être représenté ». On peut en vérité se demander si c'est le *texte* qu'il s'agit de représenter ou ses *contenus*, comme le monde qu'il déploie ou l'histoire qu'il raconte. En l'occurrence et quoi qu'il en soit, le texte, s'il est édité et diffusé auprès de lecteurs, est notamment « fait pour être lu » (selon des principes très variables) par des lecteurs qui doivent pouvoir y trouver leur compte – compte qui ne peut pas consister seulement dans la remémoration d'un spectacle passé, ou dans le fait de vouloir se tenir au courant de l'actualité théâtrale à côté de laquelle on passe, ou encore de pouvoir s'en servir à l'occasion d'une mise en scène prochaine. Dans *L'Écriture du spectacle*, Véronique Lochert donne un aperçu fourni en exemples au sujet des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : « Le passage de la scène au livre donne généralement lieu à un remodelage du texte, afin de l'adapter aux conditions particulières de la lecture et de le mettre au service d'enjeux littéraires. » (Lochert 2009 : 290) « La publication [qui a le plus souvent lieu après le spectacle] apparaît comme un retour à l'intégrité initiale du texte littéraire, mutilé lors de la représentation. Mais lorsque l'auteur est d'abord un homme de théâtre, comme Shakespeare et Molière, la publication exige au contraire un aménagement du texte originel pour l'adapter à la perception du lecteur, moins sensible aux effets grossiers du spectacle. La pièce imprimée se présente alors comme une version raccourcie et corrigée du texte spectaculaire, dont sont retranchés les passages jugés indignes de figurer dans une œuvre littéraire. Les marques trop visibles des exigences de la représentation risquent de gêner le lecteur et de contrevenir aux canons littéraires et limitent la portée de l'œuvre en l'ancrant dans un contexte précis. » (301) Toutefois : « Si la publication privilégie habituellement le texte littéraire par rapport à l'expérience spectaculaire, certaines éditions manifestent le désir de proposer simultanément au lecteur la version scénique et la version originale conçue par l'auteur. [...] Dans l'édition du théâtre complet de Molière en 1682, les astérisques permettent de lire le texte qui a été effectivement prononcé sur la scène sans rien perdre de l'œuvre de l'auteur, progressivement sacralisée [...] » ; « Il en va de même dans l'édition de 1676 du *Hamlet* de Shakespeare [...] » (304). En ce qui concerne les siècles suivants (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> s.), nous voyons mal dans quelle mesure il serait justifié de faire l'économie d'une prise en compte des principes et processus éditoriaux (qui impliquent l'intervention de plusieurs personnes et instances) : réécriture éventuelle, mise en page, publication, publicité, distribution, vente, etc. C'est pourquoi la distinction qui suit entre « vrai théâtre » et « théâtre du livre » mérite d'être sérieusement questionnée : « L'œuvre dramatique est ordinairement écrite pour être jouée. Mais ce n'est pas toujours le cas : à côté du vrai théâtre, il y a aussi ce que M. Brun appelle, d'une heureuse expression, "le théâtre du livre, non conçu pour le spectacle, mais pour la lecture". Dans ce "théâtre", certaines œuvres n'ont de pièces que le nom : qu'on pense, par exemple, aux pièces historiques de Sébastien Mercier, à une œuvre comme *Les Barricades* de Louis Vitet [plus souvent appelé Ludovic]. [...] Le problème que pose, de ce point de vue, le théâtre de Musset n'est qu'un faux problème : il est bien vrai qu'après l'échec de *La Nuit vénitienne*, la plupart des autres pièces

à savoir, d'ailleurs, si les lecteurs adoptent tous cette « position active de metteur en scène ou d'acteur potentiel » lorsqu'ils ouvrent leur livre ou allument leur écran. Bref : ce qui est illisible, ce n'est pas le texte du spectacle, mais le spectacle lui-même. Celui-ci, en effet, n'est pas lisible dans le texte.

#### LIRE LES SCÈNES : LE SPECTACLE, LE TEXTE – ET L'ŒUVRE

§18

Cela amène une remarque : la lecture des textes dramatiques, *a fortiori* des textes « de théâtre », demande que soit d'emblée clarifiée la question de ce dont il s'agit de parler. Lorsqu'on parle, par exemple, de *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, veut-on parler du spectacle (et si oui : lequel ?), ou du texte, ou des deux ? Si l'on veut parler d'un spectacle, s'agit-il du spectacle en lui-même, ou du spectacle dans son lien avec le texte ? Si l'on veut parler du texte, s'agit-il du texte en lui-même, ou du texte dans son lien avec un spectacle ? Si l'on veut parler du spectacle et du texte, selon quelles modalités ceux-ci s'éclairent-ils l'un l'autre ? Cela peut paraître un détail, mais ce flottement est la source de trop nombreuses confusions – de fausses mésententes et de vrais quiproquos. Florence Dupont ne dit pas qu'on ne peut pas lire les textes, mais qu'on ne peut pas lire « la comédie romaine », qu'elle considère comme désignant un genre spectaculaire. Florence Naugrette ne dit pas qu'on ne peut pas lire les textes dramatiques, mais qu'on ne peut pas lire les « textes de théâtre », qu'elle considère manifestement comme *ne faisant pas* œuvre indépendamment des spectacles<sup>25</sup>.

§19

Cela amène une seconde remarque : on aurait tort de tenir pour acquis que les objets (les spectacles et les textes<sup>26</sup>, en l'occurrence) fonctionnent toujours de la même manière sur les plans opéral et artistique. Un texte de théâtre peut très bien, dans certaines circonstances (et sans que cela soit infondé ni injustifié, y compris historiquement), fonction-

---

ont été écrites pour être lues et non pour être jouées ; mais même si l'on admet – ce qui est douteux – que Musset n'ait jamais espéré que certaines de ses œuvres pussent être représentées, il faut constater que son théâtre reste un des plus vivants du répertoire [...]. » (Larthomas [1972] 2010 : 13-14)

<sup>25</sup>C'est aussi le cas de Larthomas, qui insiste sur le fait que « l'œuvre est, dans une certaine mesure, collective » : « il peut être difficile [...] de distinguer, lorsqu'un effet porte sur le public, la part de l'auteur et celle du metteur en scène et des acteurs. » (Larthomas [1972] 2010 : 279) Larthomas considère manifestement que le texte n'est pas apte à *faire œuvre* seul.

<sup>26</sup>Dans *Le Théâtre et les Arts à deux temps*, Henri Gouhier insiste sur le fait que si le spectacle est « perçu par tous les spectateurs qui ont des yeux pour voir et des oreilles pour entendre », il « n'existe pas sous la forme d'un objet qui serait encore là quand [il] est termin[é] » (Gouhier 1989 : 61). Nous utilisons le terme « objet » au sens de Genette, qui l'oppose dans *L'Œuvre de l'art* à « chose » ou « objet matériel » (Genette [1994, 1997] 2010 : 99). Si la performance ne saurait en effet être une chose, elle est un objet – malgré son caractère d'événement.

ner comme littérature. Cela est notamment dû au fait que les objets ne font pas toujours œuvre de la même manière au théâtre. Le spectacle et le texte (et tous les objets qui leur sont liés : programmes, affiches, documents génétiques, éditions pirates, reprises, lectures publiques, etc.) peuvent fonctionner soit séparément en tant qu'œuvre *spectaculaire* (I) ou *littéraire* (II), soit ensemble en tant qu'œuvre textuelle et spectaculaire, c'est-à-dire en tant qu'œuvre « *théâtrale* » (III), au sens où l'entendait par exemple Henri Gouhier dans *L'Œuvre théâtrale* (1958). En nous aidant de *L'Œuvre de l'art* de Gérard Genette (1994-2010), nous pouvons comprendre ces trois œuvres comme trois ensembles idéaux, manifestés par des objets variés<sup>27</sup>. Or il se trouve que nous pouvons très bien considérer qu'un texte manifeste l'œuvre spectaculaire, ou qu'il manifeste l'œuvre littéraire, ou encore qu'il manifeste l'œuvre théâtrale<sup>28</sup>. On s'en doute : nous ne lisons pas le texte de la même manière si nous estimons qu'il manifeste une œuvre spectaculaire ou une œuvre littéraire.

§20

Pour tenir compte de cette labilité fonctionnelle du texte théâtral, dont l'incidence est centrale pour la question de leur lecture, nous proposons de recourir au concept de *valeur opérable* (*pleine, partagée, ou nulle*). Pour savoir de quel *Richard III* ou de quel *Boris Godounov* l'on parle, on gagne à se demander quelle *valeur opérable* est conférée au spectacle et au texte par : l'auteur, le metteur en scène, le producteur, l'éditeur, le distributeur, le directeur du théâtre, les représentants des diverses institutions, tel spectateur, tel lecteur, soi-même, etc. ; des désaccords (intéressants) sont à prévoir. Si l'on pense que le spectacle *fait œuvre* à lui seul, sa valeur opérable *pleine* prend au texte toute valeur (sur le plan opérable) : dans cette perspective, la valeur opérable du texte est *nulle*. La réciproque est également possible. Si l'on pense que le spectacle et le texte font œuvre ensemble, leur

<sup>27</sup>Le bénéfice est grand à distinguer avec Genette les objets des œuvres qu'ils « manifestent ». Une même œuvre peut en effet être manifestée par plusieurs objets, soit sur le mode de la « transcendance par pluralité d'immanence » (où l'œuvre « immane non en un objet [...] mais en plusieurs, non identiques et concurrents »), soit sur celui de la « transcendance par partialité d'immanence » (où l'œuvre « se manifeste de manière fragmentaire ou indirecte »). Un même objet peut aussi manifester plusieurs œuvres : il y a alors « transcendance » par « pluralité opérable », dans la mesure où « un seul objet d'immanence [...] détermine ou supporte plusieurs œuvres » (Genette [1994, 1997] 2010 : 251 et 252). Même lorsqu'une œuvre est manifestée par un seul objet, il s'avère dès lors inexact de dire que l'œuvre « consiste » dans cet objet.

<sup>28</sup>Les deux œuvres spectaculaire (I) et littéraire (II) « transcendent » (Genette [1994, 1997] 2010) l'ensemble des objets qui les manifestent : I. d'une part, les représentations, les reprises, les documents génétiques (scénarii, annotations, schémas, etc.), les péritextes, etc., mais aussi, bien souvent, le texte publié ; II. d'autre part, le dossier génétique du texte, les variantes, les versions, les lectures orales, etc., voire les représentations. L'œuvre théâtrale (III), quant à elle, transcende tous les objets qui ont trait aux événements scéniques et textuels.

valeur opérable est *partagée*.

§21

La valeur opérable n'est pas donnée une fois pour toutes : elle est contextuelle. Mais il est important de la prendre en compte car elle pré-orienté la lecture des textes dramatiques et, plus généralement, l'appréhension des objets pris dans des logiques d'adaptation (au théâtre, mais aussi au cinéma, en bande dessinée, en photographie, en littérature, etc.), surtout dans le cas où plusieurs objets portent le même titre. Bien des débats sur la fidélité des spectacles (telle mise en scène de *Richard III*) et des éditions (telle mise en livre de *Richard III*) seraient différents si la valeur opérable accordée aux objets était clarifiée. De la même manière, les débats (parfois très vifs, et toujours actuels) sur la nature théâtrale ou littéraire des textes se posent différemment si l'on reconnaît au préalable que le fonctionnement opérable des objets brouille la double équivalence, faussement naturelle, d'une part entre les textes et l'art littéraire, d'autre part entre les spectacles et l'art théâtral : toutes les lectures ne sont pas « littéraires », toutes les réceptions d'un spectacle ne sont pas « théâtrales »<sup>29</sup>.

§22

Bref : le texte est lisible, même s'il manifeste l'œuvre spectaculaire ou l'œuvre théâtrale. Le spectacle, en revanche, ne se manifeste pas à la lecture ou seulement partiellement : à proprement parler, il s'avère « illisible ». On ne s'étonnera donc pas – c'est d'une certaine manière le corollaire de cette illisibilité – que certains lecteurs lisent les textes de théâtre sans les mettre en lien avec un spectacle. Or dans la mesure où ces textes, bien souvent<sup>30</sup>, font signe vers une représentation scénique préexistante ou prochaine – ils semblent programmer un fonctionnement opérable qui déborde le textuel –, il convient de s'interroger sur la position « active » et « potentiel[le] » (Fl. Naugrette) qui devrait nous permettre de « lire le théâtre » – lire, c'est-à-dire ici *inférer*, sur la base de notre lecture, la scène et ses effets.

### LIRE LES DIDASCALIES

§23

Les didascalies sont dans le texte un indice du spectacle. Mais dans son étude des didascalies des théâtres anglais, espagnol, français et italien des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles (*L'Écriture du spectacle*, 2009), Véronique Lochert a raison : leur « lien à la scène n'est pas

<sup>29</sup>Plus généralement encore, il convient de remarquer que les fonctionnements d'un objet ne sont pas tous conformes à celui qui est posé comme adéquat par les créateurs de l'objet.

<sup>30</sup>Il n'est pas rare, à presque toutes les époques, que l'édition aille dans le sens d'un effacement des traces de la représentation scénique. Par ailleurs – c'est un autre sujet mais qui n'est pas sans rapport –, il arrive que ce lien soit feint : pensons notamment au « théâtre mental » que Jacqueline Viswanathan-Delord étudie dans *Spectacles de l'esprit* (2000).

toujours évident et doit être interrogé<sup>31</sup> ». Comme le relève Lise Michel dans un compte rendu (2010), un paradoxe veut que les éditions visant à « réinscrire la représentation dans le texte » sont celles qui, dans le corpus étudié par Véronique Lochert, « font bien plus appel aux didascalies » que les autres, tandis que les textes qui « ne sont proposés qu’aux seuls lecteurs [...] s’accompagnent en général [également] d’un important appareil didascalique<sup>32</sup> ». De fait, les didascalies font signe vers « un projet spectaculaire dont le degré de réalité est variable<sup>33</sup> ».

§24

Il existe pourtant plusieurs tentatives qui essaient de théoriser les conséquences que les didascalies devraient nécessairement avoir sur la lecture individuelle – en particulier l’effet sur la lecture de la fonction prescriptive des didascalies pour la réalisation d’un spectacle. Ces dernières tentatives se basent logiquement, chacune, sur une typologie (souvent très différente) des formes et fonctions des didascalies (dans un sens souvent élargi au paratexte). L’une des plus célèbres est peut-être la « didascalecture » de Michael Issacharoff (*Le Spectacle du discours*, 1985), pour qui la lecture des textes contenant des didascalies est forcément « orientée » par elles<sup>34</sup>. Attardons-nous toutefois plutôt

<sup>31</sup>Lochert 2009 : 14. « Au xvii<sup>e</sup> siècle, les deux modes de consommation du théâtre sont étroitement liés : le succès de la représentation favorise celui de la publication. Certains auteurs sont alors tentés d’identifier lecteurs et spectateurs, en présentant la pièce comme “très agréable à ceux qui l’entendront ou la liront” (Wager, *The Life and Repentaunce of Marie Magdalene*, 1567) et en s’adressant indifféremment à “quiconque a pu voir la pièce ou aura l’occasion de la lire” (Wilson, préface de *The Cheats*, 1664). Mais dans la plupart des cas, ils mettent au contraire en relief l’écart problématique qui sépare la pièce imprimée de la pièce représentée. Cet écart apparaît tantôt comme une perte, qu’il s’agit d’essayer de combler en donnant au lecteur les moyens de se faire spectateur imaginaire, tantôt comme un gain, qui permet de proposer au lecteur un texte débarrassé des contraintes de la scène. La pièce s’offre ainsi à divers modes de lecture dans lesquels la représentation, passée, à venir ou purement virtuelle, joue un rôle plus ou moins important. Le protocole de lecture est inscrit dans le texte, qui définit précisément son lecteur idéal. Le poète dramatique s’efforce de contrôler la réception du texte imprimé au moyen d’un encadrement paratextuel destiné au lecteur. Préfaces, arguments, listes des personnages et didascalies orientent le lecteur tantôt vers une approche spécifiquement théâtrale de l’œuvre, tantôt vers une saisie purement littéraire. Dépourvues de tout correspondant scénique, certaines didascalies cherchent à faciliter la lecture en atténuant la spécificité du texte dramatique, tandis que les indications de régie replacent le lecteur en position de spectateur et le conduisent à imaginer la représentation au fil de sa lecture. La diversité des formes et des fonctions des didascalies correspond à celle des usages auxquels est offert le texte dramatique imprimé. » (262-263)

<sup>32</sup>Michel 2010 : § 9.

<sup>33</sup>Lochert 2009 : 621. « [...] à mesure que les didascalies s’imposent comme une des caractéristiques textuelles du théâtre, elles sont de plus en plus utilisées par le “théâtre à lire”. » (311)

<sup>34</sup>« Qui dit *texte* différent, dit *lecture* différente. Aussi le but [...] sera-t-il d’éclaircir le mode de lecture du texte théâtral, qui est influencé, orienté même, par cette couche secondaire qu’on appelle les didascalies. » (Issacharoff 1985 : 28)

sur les réflexions que Sanda Golopentia a livrées en marge de sa typologie (« Économie des didascalies », 1994).

§25

Sanda Golopentia explique qu'il existe « deux façons de lire le théâtre<sup>35</sup> ». La première lecture est dite « littéraire » : elle « équivaut à un jeu interprétatif, à un expériment mental que le lecteur "passif" effectue en solitaire, face au seul texte » – lecture qui, si elle « aboutit à un spectacle mental », ne va pas « influencer sur le spectacle "en chair et en os"<sup>36</sup> ». La lecture littéraire s'oppose directement à la seconde lecture, dite « opératoire », qui « équivaut à un travail interprétatif, fourni par une *collectivité lectrice* "active" composée du metteur en scène et de la troupe, afin de transformer le texte dramatique en spectacle<sup>37</sup>. » Cette dernière lecture, qui « s'effectue dans l'*imminence* d'une représentation », « requiert des agents hautement spécialisés – acteurs, scénographes, metteurs en scène, costumiers, etc., ou, au moins, des agents disposés à acquérir un savoir-faire ponctuel et déterminé (et donc, ouverts en principe à la spécialisation)<sup>38</sup> ». Sanda Golopentia ajoute :

De ce point de vue, le texte de l'auteur dramatique est un scénario théâtral, l'équivalent des partitions pour concerts ou des recettes de plat. Il est, plus simplement,

---

<sup>35</sup>Golopentia 1994 : 18.

<sup>36</sup>Golopentia 1994 : 22.

<sup>37</sup>Golopentia 1994 : 23 ; l'auteur souligne. Il ne faudrait pas croire « qu'on ne peut pas pratiquer la lecture opératoire d'un roman, voire d'un poème, ou qu'on ne peut pas s'essayer à la lecture littéraire d'un texte dramatique, d'un scénario de film, du mode d'emploi d'un appareil ou d'une recette culinaire. » (18) De fait : « On peut lire opératoirement un poème afin d'en préparer la récitation-spectacle ou la mise en musique » (19) et « le théâtre se prête aussi à une lecture littéraire réflexive et auto-suffisante, initiatique et solitaire. » (20) Il existerait toutefois différentes « voies royales du contact » avec les différents textes : « dans la culture occidentale contemporaine, la lecture littéraire des poèmes et des romans représente le cas banal, non-marqué, alors que leur lecture opératoire correspond au cas marqué, extraordinaire. De même, la lecture opératoire des pièces de théâtre, des scénarios de film, des recettes culinaires etc. représente le cas normal, non-marqué par rapport au cas marqué et inhabituel qui est représenté par les lectures littéraires de ces textes. Il faut dire cependant qu'à la différence des scénarios de film, des modes d'emploi ou des recettes de cuisine, les textes dramatiques sont devenus — pour la plupart — un objet de consommation littéraire bien installé dans la conscience sémiologique des lecteurs d'aujourd'hui. On lit encore assez rarement les vaudevilles, les farces, les pièces de boulevard. On a acquis cependant, et solidement, l'habitude de lire les tragédies classiques, le théâtre de Shakespeare, Goethe, Claudel, Montherland, Camus, Ionesco, Beckett, Duras ou Genet. De ce point de vue, et à la différence du film, on peut dire que l'opposition entre une lecture marquée (littéraire) et une lecture non-marquée (opératoire) du théâtre est en train de se neutraliser — ou presque. Ce qui la maintient et la nourrit, c'est surtout, sinon uniquement, l'opposition encore très nette entre les types d'agents sémiologiques qui pratiquent les deux types de lecture mentionnés. » (20-21)

<sup>38</sup>Golopentia 1994 : 21 ; l'auteur souligne.

la recette d'un spectacle (le mode d'emploi d'une pièce de théâtre étant constitué par le texte de la mise en scène)<sup>39</sup>.

§26 *Grosso modo*, « l'indexation pragmatique des répliques par le biais des didascalies a un caractère *intradiegétique* » dans le cas d'une lecture littéraire, tandis que « dans une lecture opératoire [...] les didascalies fonctionnent en tant qu'indices *extradiégétiques* des propos-spectacle<sup>40</sup>. » Bref : soit on pratique une lecture littéraire (ou *diégétique*), soit on pratique une lecture qui s'accomplit dans une autre pratique : la pratique scénique.

§27 Ne faut-il toutefois pas encore distinguer une troisième lecture, qui cherche les « indices extradiégétiques des propos-spectacle » (elle n'est donc pas littéraire), non pas en vue de la réalisation effective d'une mise en scène future, mais pour nourrir une lecture individuelle et « complète<sup>41</sup> » (elle n'est donc pas opératoire) – bref, une lecture attentive aux « effets de scène », qu'on pourrait qualifier, à la suite de Véronique Lochert, de « théâtrale<sup>42</sup> » ?

#### LES TROIS LECTURES DU TEXTE : LITTÉRAIRE, SCÉNIQUE, OPÉRATOIRE

§28 Dans un article plus récent plaçant « pour une théorie de la lecture du texte dramatique », Jean de Guardia et Marie Parmentier (« Les yeux du théâtre », 2009) posent qu'« il existe, dans la pratique, deux lectures du théâtre, et non pas une seule<sup>43</sup> ». Ils distinguent entre la « lecture fictionnelle » (qui tendrait vers la fiction) et la « lecture scénique » (qui tendrait vers la scène). Disons-le d'emblée : l'opposition entre scène et fiction n'est pas convaincante. Le théâtre consiste précisément dans le fait qu'une « scène »

<sup>39</sup>Golopentia 1994 : 23.

<sup>40</sup>Golopentia 1994 : 24 ; l'autrice souligne.

<sup>41</sup>C'est l'une des caractéristiques de la lecture littéraire selon S. Golopentia : « la lecture des romans et des poèmes est perçue comme étant une lecture *indépendante* et *auto-suffisante*. Elle est considérée *complète*, même si le lecteur "naïf" ne découvre pas dans le texte qu'il lit les aspects que des critiques littéraires auraient repérés dès leur premier contact avec le roman ou le poème. À l'opposé, la lecture d'une pièce de théâtre se définit d'emblée comme *incomplète*, *insuffisante* et *subordonnée*. » (Golopentia 1994 : 18)

<sup>42</sup>V. Lochert décrit ainsi ces deux « modes de lecture » : « Plusieurs modes de lecture s'offrent donc au lecteur d'un texte dramatique, qui sollicite dans des proportions variables l'expérience et la connaissance de la scène, les facultés de l'imagination, l'esprit critique, la raison et la maîtrise des canons littéraires. À la lecture littéraire, qui efface l'écart entre lecteurs et spectateurs en considérant la pièce sous un angle purement textuel, s'oppose la lecture théâtrale, qui procède à une véritable représentation imaginaire de la pièce sur la scène de l'esprit et se rapproche à la fois du travail de création du *poeta scenico* et de la lecture opératoire effectuée par les acteurs. » (Lochert 2009 : 288-289)

<sup>43</sup>De Guardia et Parmentier 2009 : 132.

est réalisée sur « scène », qu'une « action » *dramatique et théâtrale* « advient » (D. Guénoun) : la scène est dans le texte au moins aussi « fictionnelle » que la fiction est « scénique ». Mais il paraît indubitable qu'il existe, outre la lecture opératoire, « deux manières de lire » du théâtre individuellement. L'enjeu est de réussir à les caractériser.

§29

Jean de Guardia et Marie Parmentier sont d'avis que « les textes de roman et de théâtre [...] sollicitent [...] l'imagination du lecteur selon des modalités essentiellement différentes », même lorsque la lecture « néglige la scène<sup>44</sup> » théâtrale. Pour eux, la lecture « fictionnelle » du théâtre se distingue d'une lecture « comme un roman » : elle serait *spécifique au texte dramatique*, au même titre que la lecture « scénique ». Pour appuyer leur conviction, les deux chercheurs convoquent la distinction faite par Nelson Goodman dans *Langages de l'art* (1968, 1976) entre la « partition » (le dialogue, à « exécuter » ou « réaliser » sur scène) et le « script » (les didascalies, à interpréter)<sup>45</sup>. Selon Jean de Guardia et Marie Parmentier, nous lirions toujours différemment les segments textuels ressortissant à la partition et ceux ressortissant au script.

§30

La chose peut paraître entendue. Mais d'une part, la distinction entre script et partition ne vaut que pour un lecteur reconnaissant un devenir scénique au texte. Parmi les textes en général qui sont des scripts, « [l]e texte d'une pièce [...] est un composé de partition et de script » parce qu'il est justement « le texte *d'une pièce* », comme l'écrit Goodman, c'est-à-dire le texte d'un spectacle, qui peut servir à réaliser une œuvre sans en être une lui-même<sup>46</sup>. De la même manière, si un roman (plus ou moins dialogué) est mis

<sup>44</sup>De Guardia et Parmentier 2009 : 138.

<sup>45</sup>Goodman [1968, 1976] 2011 : 249-250. Il n'est pas le lieu d'entrer dans le détail de la théorie de Goodman. Rappelons simplement que la « partition » correspond pour Goodman à ce qui identifie une œuvre, alors qu'un script « est ambigu, ou bien manque de disjointure ou de différenciation sémantique » (240). Dans le cas d'un spectacle, ce qu'on juge valoir pour « partition » peut être « inscrit ». Cette « inscription-de-partition » sert ensuite à « exécuter » l'œuvre à nouveau, à condition que « l'exécution-de-partition » soit jugée correcte : « L'identité de l'œuvre et de la partition est maintenue dans toute série de pas dont chacun mène soit d'une exécution concordante à une inscription-de-partition, soit d'une inscription-de-partition à une exécution concordante, soit d'une inscription-de-partition à une copie vraie. » (Goodman [1968, 1976] 2011 : 218) Il précise : « Cela suppose que soit établie une distinction entre les propriétés constitutives d'une œuvre et celles qui ne le sont pas [...]. Bien sûr, la notation ne dicte pas arbitrairement cette distinction, qui doit suivre en général – mais parfois amender – des voies déjà tracées, et par la classification informelle des exécutions en œuvres, et par des décisions pratiques quant à ce qui est prescrit et à ce qui est facultatif. Se prête à la notation un art dont la pratique antérieure ne se développe que lorsque les œuvres produits sont habituellement éphémères, ou dépassent les possibilités d'une seule personne. » (154-155)

<sup>46</sup>Comme le précise Bernard Vouilloux dans *Langages de l'art et Relations transesthétiques*, il s'agit en fait d'une « pseudo-partition » : « Les dialogues y fonctionnent [dans un texte dramatique] comme des

en scène, le texte devient une partition de l'œuvre réalisée sur scène :

Dans le cas d'un roman qui consiste partiellement ou même entièrement en un dialogue, le texte est l'œuvre ; mais le même texte, pris en tant que texte pour une pièce est ou contient la partition pour une œuvre<sup>47</sup>.

§31

D'autre part, on ne saurait déduire de la théorie de Goodman qu'un lecteur de théâtre – même celui qui pratique une lecture « scénique » – lirait le texte de la même manière qu'un praticien le mettrait en scène<sup>48</sup>. Si le metteur en scène se confronte bien à l'opposition entre « partition » et « script » dans l'opération d'« exécution » de l'œuvre, c'est-à-dire dans sa lecture *opératoire* (pour autant qu'il désire exécuter cette œuvre et non en créer une nouvelle sur la base du texte), ce n'est pas le cas du lecteur qui, dans sa lecture « fictionnelle » ou « scénique », ne procède à aucune « exécution » au sens de Goodman. De fait, « les lectures silencieuses [ne] sont [pas] les produits terminaux ou les exemples d'une œuvre<sup>49</sup> » : elles ne correspondent pas à une exécution de l'œuvre théâtrale, qui doit être réalisée devant un public<sup>50</sup>. Le lecteur participe donc au mieux à l'« implémentation » de l'œuvre (*L'Art en théorie et en action*, 1984), ou à

*partitions* : les concordants du caractère y sont des énonciations (*utterances*) correctement épelées, ou des inscriptions correctement orthographiées, et les exécutions qui concordent avec la *partition* constituent l'identité opérable. La notationalité est approximative en raison de l'homonymie, ce pourquoi Goodman parle de *pseudo-partitions* : dans une dictée, par exemple, l'homophonie ne garantit pas la conformité de l'énonciation, au sens goodmanien d'occurrence phonétique, avec l'identité orthographique de l'exemple de départ. » (Vouilloux 1997 : 26 ; l'auteur souligne)

<sup>47</sup> Goodman [1968, 1976] 2011 : 249 et 250.

<sup>48</sup> J. de Guardia et M. Parmentier écrivent d'ailleurs : « La lecture du théâtre, même avec tous les yeux du théâtre que l'on voudra, est bel et bien un processus de lecture, qui partage très peu de caractéristiques avec la représentation. » (de Guardia et Parmentier 2009 : 137.) Elle s'avère « inassimilabl[e] à une mise en scène mentale » (139). Il nous semble qu'elle est encore moins assimilable à une mise en scène effective.

<sup>49</sup> Goodman insiste beaucoup sur le fait que la littérature, au contraire du théâtre, doit être considérée comme un art à une phase : « [...] ce que produit l'écrivain est ultime ; le texte n'est pas un simple moyen en vue de lectures orales à la manière dont une partition est un moyen en vue d'exécutions de musique. [...] Nous pourrions essayer de faire entrer la littérature dans un art à deux phases en considérant que les lectures silencieuses sont les produits terminaux ou les exemples d'une œuvre ; mais alors on qualifierait tout aussi bien de produits terminaux ou d'exemples l'acte de regarder une image ou d'écouter une exécution, de sorte que la peinture, non moins que la littérature, aurait deux phases et la musique trois. » (Goodman [1968, 1976] 2011 : 148)

<sup>50</sup> « Le roman est achevé lorsqu'il est écrit, la toile lorsqu'elle est peinte, la pièce lorsqu'elle est jouée. » (Goodman [1984] 2009 : 63) « Dans l'art dramatique, de même qu'en musique, l'œuvre est une classe-de-concordance d'exécutions. » (249)

son « activation », c'est-à-dire à son « fonctionnement<sup>51</sup> » – au mieux, car Goodman semble exclure la possibilité qu'une « pièce » de théâtre soit activée lors d'une lecture individuelle<sup>52</sup>.

§32

En fait, ce n'est pas la distinction entre « partition » et « script » qui aide à comprendre la manière dont le théâtre peut être lu, mais la distinction entre « exécution » et « implémentation » : soit on exécute le texte (lecture opératoire), soit on l'implémente (lectures « fictionnelle » et « scénique »). Dans le second cas, il reste simplement (mais la question est tout sauf simple) à savoir quelle œuvre (spectaculaire ou littéraire) est activée lors de notre lecture – autrement dit à savoir comment la lecture fait fonctionner le texte sur le plan opéral.

§33

Les textes semblent souvent programmer leur fonctionnement opéral, notamment par le recours aux didascalies. Mais ce recours est souvent ambigu. Les approches les plus convaincantes montrent d'ailleurs que les didascalies relèvent de plusieurs « entre-deux<sup>53</sup> ». Il est très facile, comme l'ont écrit Genette (*Fiction et Diction*, 1991<sup>54</sup>) et Bernard Vouilloux (*Lan-*

<sup>51</sup>L'exécution (ou « réalisation ») « consiste à produire une œuvre », et « l'implémentation » (par la suite appelée « activation ») « consiste à la faire fonctionner ». Une œuvre ne peut fonctionner que si elle est mise au contact de récepteurs : « le roman abandonné dans un tiroir, la toile stockée dans un magasin, la pièce jouée dans un théâtre vide ne remplissent pas leur fonction. » (Goodman [1984] 2009 : 63)

<sup>52</sup>Pour Goodman, rappelons-le, une « pièce » est réalisée « lorsqu'elle est jouée » (Goodman [1984] 2009 : 63). Il signale que « l'implémentation ne peut jamais avoir lieu sans la réalisation » (66), même si l'implémentation, sans réalisation préalable, « peut faire que ce qui n'est pas une œuvre fonctionne comme art ». Par exemple, « une pierre trouvée sur la plage [...] montée et exposée dans un musée d'art » pourra fonctionner comme art (67). Dans le cas du théâtre, « l'implémentation dépend de la réalisation des deux phases : une œuvre musicale ou dramatique existe seulement lorsqu'elle est exécutée [...]. Dans les arts d'exécution (*performing arts*), les processus de réalisation (*execution*) et d'implémentation sont temporellement entrelacés ; car le premier fonctionnement d'une pièce se produit lorsqu'elle est jouée (*performed*) devant un public. Ce qui signifie que la représentation d'une pièce devant un public (une question d'implémentation) ne réclame pas seulement une exécution, mais se produit durant l'exécution (*performance*) (une question de réalisation). » (65)

<sup>53</sup>Dans un article intitulé « Le statut des didascalies : les jeux de l'entre-deux », Thierry Gallèpe identifie six « perspectives » qui sont autant d'entre-deux : la « perspective diégétique [...] entre scène et diégèse », la « textuelle [...] entre texte et paratexte », l'« énonciative [...] entre auctorial et figural », la « typographique [...] entre texte et marge », la « pragmatique [...] entre injonctif, narratif et descriptif » et enfin la « sémiotique [...] entre écrit et oral », auxquelles on peut ajouter un « nouveau champ de tension (entre esthétique et technique) », un autre « entre pôle littéraire [...] et pôle linguistique » et une « ultime tension » entre « jeu auctorial » et « "Je" auctorial ». Il en conclut : « Ce qui définit les didascalies, c'est [...] un entre-deux dynamique [...]. » (Gallèpe 2007 : 23-38)

<sup>54</sup>« L'intention de l'auteur est [...] indécidable entre le descriptif et le prescriptif, ou directif, selon qu'il s'adresse plutôt à un lecteur (Musset) ou à une troupe (Brecht). » (Genette [1991] 2004 : 120-121) Il

gages de l'art et Relations transesthétiques, 1997<sup>55</sup>), de procéder à ce que Jean-Marie Schaeffer appelle une « transmodalisation de la lecture<sup>56</sup> » (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, 1989). Aucune des lectures « fictionnelle » et « scénique » ne saurait dès lors être « spécifique » à un type de texte, même si la lecture scénique s'applique sans doute plus souvent aux textes de théâtre qu'aux romans ou à la poésie. Cette indépendance apparaît peut-être avec plus d'évidence aujourd'hui que le théâtre s'est largement emparé des textes non théâtraux<sup>57</sup> et que la part des textes dramatiques publiés sans avoir été joués est relativement importante<sup>58</sup>. Il nous semble alors que l'éventuelle spécificité de la lecture des textes de théâtre tiendrait plutôt à leur mise en page (qu'ils partagent avec d'autres textes, non proprement théâtraux) et à son effet sur la saisie de l'information par le lecteur – saisie qu'Ève-Marie Rollinat-Levasseur appelle dans un article la « lecture stéréoscopique<sup>59</sup> » (2007) –, mais tiendrait aussi à la manière particulière dont l'es-

est significatif que Genette donne ces deux auteurs en exemple et ne semble pas envisager la possibilité que Brecht adresse son texte à des lecteurs.

<sup>55</sup> « La conversion pragmatique d'un type de lecture à l'autre est d'autant plus aisée que [...] la plupart de[s] actes directifs sont implicites (ou indirects), et comme tels ambigus, et qu'ils peuvent donc être aussi compris comme des descriptions. » (Vouilloux 1997 : 65-66) B. Vouilloux n'est pas clair s'il distingue entre la lecture opératoire et la lecture « théâtrale » (V. Lochert) ou « scénique » (J. de Guardia et M. Parmentier), ou s'il rabat la première sur la seconde. Il précise en effet que « l'activation de l'œuvre par le récepteur peut s'exercer directement sur la première phase [i.e. le texte] sans passer par la médiation d'une exécution [i.e. une mise en scène] » (54) Mais une fois encore, de quelle œuvre s'agit-il ? Il est évident qu'un lecteur peut lire le texte. Il est moins évident qu'il puisse lire un spectacle : on ne peut en toute logique pas recevoir une œuvre non réalisée.

<sup>56</sup> « Si on aborde le texte comme notation pour une représentation théâtrale, il est purement représentationnel, les didascalies ayant une fonction prescriptive. Par contre, lorsqu'on le lit comme œuvre littéraire, les didascalies, qui se réfèrent alors à des circonstances du monde fictionnel dans lesquelles se situent les dialogues, prennent une coloration narrative. Cette transmodalisation de la lecture est plus ou moins nette selon l'extension et la nature des didascalies. » (Schaeffer 1989 : 94) J.-M. Schaeffer la juge « improbable » dans le cas de Racine (*idem*).

<sup>57</sup> Voir notamment un article de Didier Plassard paru dans *Fabula-LbT*, intitulé « "On peut faire théâtre de tout" : mises en jeu du réel et illimitation du théâtralisable sur la scène contemporaine » (2017).

<sup>58</sup> Comme le signale Antoine Doré dans un article récent paru dans *Acta Litt&Arts* : « Une particularité de l'édition théâtrale française est qu'elle permet à beaucoup d'auteurs non joués ou peu joués dans des institutions subventionnées ou des théâtres privés d'exister sur la scène éditoriale. » (Doré 2017 : § 24)

<sup>59</sup> « La double activité de lecture sollicitée par la mise en page du théâtre, visualisation globale des didascalies et lecture linéaire du texte, notamment des répliques, nécessite une réalisation presque simultanée. Car c'est dans le rapport que le lecteur construit entre le texte didascalique et le contenu des répliques qu'il déchiffre le texte. Plus qu'un simple rapport de complémentarité entre ces deux couches textuelles, il découvre aussi un jeu de redondances entre elles et des zones d'indétermination que ni l'une ni l'autre ne viennent combler. » (Rollinat-Levasseur 2007 : 90) « C'est ainsi que la page imprimée peut fonctionner

pace dramatique s'offre à l'appréhension (il est délimité la plupart du temps)<sup>60</sup> ou encore à la façon dont se construit dans un dialogue et dans les éventuelles didascalies ce que Vincent Jouve a appelé « l'effet-personnage » (*L'Effet-personnage dans le roman*, 1992). Mais sauf preuve du contraire, ces dernières « spécificités » se combinent aussi bien avec la lecture « fictionnelle » qu'avec la lecture « scénique »<sup>61</sup>.

comme une invitation à imaginer, avec le déchiffrement des répliques, les personnages nommés dans les indications de source locutoires ou dans les listes, à se les figurer en interaction les uns avec les autres à travers leurs échanges, et à se représenter un certain jeu de scène. Certes, l'expérience de lecture le prouve : ce n'est pas parce que les didascalies existent et fonctionnent comme un indice de théâtralité que le lecteur visualise la scène dans son entier. Mais du fait de leur présentation matérielle sur la page imprimée, les didascalies sont peut-être un appui visuel pour le théâtre de l'imagination et pour la représentation imaginaire de la scène théâtrale. » (92-93)

<sup>60</sup>Sur l'espace dramatique, voir l'article de D. Chaperon intitulé « Penser l'espace dramatique (tout contre Gérard Genette) » (2018).

<sup>61</sup>Pour les raisons que nous avons avancées, ce que J. de Guardia et M. Parmentier pointent ci-après ne tient pas à la distinction entre partition et script (non avenue ici), mais bien à la construction de l'« effet-personnage ». Ils identifient cette construction à une « spécificité » de la lecture « fictionnelle » du théâtre vis-à-vis de la lecture « comme un roman », mais elle n'est pas spécifique aux textes *de théâtre* : elle est spécifique aux textes au *mode dramatique*, éventuellement assortis de didascalies, qui ne sont largement pas tous des textes théâtraux. Lisons : « les “partitions”, appelées à être strictement exécutées par le lecteur, sont beaucoup plus rares dans un roman que dans un texte théâtral. L'essentiel du texte romanesque, dans la terminologie de N. Goodman, correspond à un “script” que le lecteur peut se représenter mentalement de différentes manières. La construction du personnage dans l'esprit du lecteur en est une bonne illustration. Dans un *incipit* romanesque traditionnel, le texte introduisant le protagoniste est un script que le lecteur peut réaliser (provisoirement) de mille manières dans son esprit. C'est l'exemple canonique d'Etienne Lantier dans *Germinal*, autour duquel le narrateur épaissit à loisir l'obscurité – à tous les sens du terme. Inversement, au début d'un texte de théâtre, la construction du personnage dépend d'abord de partitions appelées à être strictement exécutées par le lecteur : les rubriques (la mention de son nom avant chacune de ses répliques) et la *dramatis personae*, qui donne souvent l'état civil des personnages, leurs relations (amant de, père de, etc.), ou leur raison sociale (serviteur, confidente...). Un certain nombre de caractéristiques objectives du personnage de théâtre sont ainsi offertes au lecteur, ce qui restreint considérablement le nombre de représentations possibles. » (de Guardia et Parmentier 2009 : 138) Outre le fait que Goodman déclare clairement que les textes « d'un poème, d'un roman ou d'une biographie [...] ne sont pas des partitions mais des scripts » (Goodman [1968, 1976] 2011 : 246) – il n'y a là *que* du script –, il est probable (mais, à vrai dire, nous n'en mettons pas notre main à couper) qu'il considérerait qu'un texte de théâtre pris comme un poème ou un roman serait constitué de script. *Quoi qu'il en soit, un lecteur n'« exécute » rien s'il est seul et silencieux. Par ailleurs, il n'est pas certain que les rubriques et la *dramatis personae* ressortissent pour Goodman à la « partition » d'un texte dramatique – sauf peut-être à considérer qu'elles sont une extension du dialogue ? –, dans la mesure où « une exécution ne [les] détermine pas de manière unique » : « Le texte d'une pièce [...] est un composé de partition et de script. Le dialogue est [...] une partition, et les exécutions qui concordent avec elle constituent l'œuvre. Les indi-*

§34 Il est ici temps de reformuler la proposition de Jean de Guardia et Marie Parmen-  
tier (laissons tomber la notion encombrante de « fiction ») : soit on lit le texte *comme*  
littérature, soit on le lit *comme* théâtre – quoiqu'on puisse encore faire les deux, en al-  
ternance ou par hybridation. Nous reprenons à notre compte la proposition de qualifier  
la lecture comme théâtre de lecture *scénique*. En nous inspirant de la tripartition de De-  
nis Guénoun, nous dirons qu'elle consiste dans la tentative de lire la scène en articulant  
*une* scène (séquence) avec un *sur* scène (espace et plateau)<sup>62</sup>.

§35 En fait, il existe plusieurs lectures scéniques, selon que nous mettons en lien le texte  
avec une œuvre « à faire » – appelons-la la lecture *au futur simple* – ou avec une œuvre  
existante : la lecture *au passé* (en lien avec un événement scénique antérieur à l'édition)  
et la lecture *au futur antérieur* (en lien avec une mise en scène postérieure à l'édition,  
mais antérieure au moment de la lecture) dont les ressorts sont différents parce qu'ils  
présupposent des attitudes différentes face au texte écrit. Dans le cas où nous avons assisté  
à une mise en scène du texte avant de le lire, il s'agit enfin de ne pas négliger les éventuelles  
interférences mnésiques que notre esprit est susceptible de produire.

### L'IMAGINATION DU LECTEUR (DE THÉÂTRE)

§36 Cette lecture scénique donne un grand rôle à l'imagination du lecteur. Elle demande,  
pour le dire avec André Petitjean (« Lire un texte théâtral », 1992), « une robuste capa-  
cité *inférentielle*<sup>63</sup> ». Ces opérations mentales ont logiquement un impact très fort sur le

cations scéniques, les descriptions de décor, etc., sont des scripts dans un langage qui n'obéit à aucun des  
réquisits sémantiques pour la notationalité, et une exécution ne détermine pas de manière unique un tel  
script ou une classe de scripts coextensifs. Étant donnée une exécution, on peut transcrire univoquement  
le dialogue : différentes manières correctes de le mettre par écrit auront exactement les mêmes exécutions  
comme concordants. Mais ceci n'est pas vrai du reste du texte. Une mise en scène donnée, par exemple,  
peut concorder avec des inscriptions qui divergent en extension ; il se peut même qu'il soit en théorie  
impossible de décider de sa concordance avec certaines descriptions. Les parties du texte autres que le dia-  
logue ne comptent pas comme parties intégrantes de la partition définissante mais comme instructions  
supplémentaires. » (249-250)

<sup>62</sup>Cette reformulation a récemment fait l'objet d'une communication intitulée « Qu'est-ce qu'une *lec-  
ture scénique* ? Lire une scène, lire la scène, lire sur scène », présentée aux « Rencontres internationales de  
Reims : la *lecture littéraire* dans tous ses états » (28.05-01.06.2018). Ce colloque a été organisé par Chris-  
tine Chollier, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé. Une publication est prévue.

<sup>63</sup>Même si la « fiction dramatique s'actualise sous la forme de deux dispositifs fictionnels possibles,  
d'une égale légitimité, l'un d'ordre *textuel*, l'autre d'ordre *scénique* », « ce qui singularise tendancielle-  
ment la lecture dramatique tient au fait que l'offre de sens qu'effectue le texte y étant relativement narco-  
tisée et en attente d'être actualisée scéniquement, le lecteur doit faire preuve d'une robuste capacité *infé-*

texte lu, notamment parce qu'elles agissent sur ce qu'on peut appeler la *vérité du drame* (*i.e.* : ce qui est vrai dans le drame), au point où l'on a pu faire l'hypothèse frappante que Dom Juan aurait peut-être mis en scène sa propre mort dans la comédie de Molière<sup>64</sup>.

§37

La manière dont fonctionne l'imagination du lecteur de théâtre est mal connue. Dans *Qu'est-ce que le théâtre ?* (2006), Christian Biet et Christophe Triau proposent par exemple, sur la base de la distinction entre les « lieux » et les « espaces », de se livrer à une « lecture indicielle » du théâtre « qui n'est pas si simple » – pour le moins, car leur modèle est complexe :

[...] dans l'imagination du lecteur, deux espaces se mettent en place : l'espace du lieu, le théâtre ou le type de plateau investi, le lieu scénique (qui peut être pluriel, selon le(s) choix du lecteur), et l'espace théâtral « fictif », l'espace dramatique déterminé par le texte. En outre, [...] en se représentant la fiction et le jeu scénique, le lecteur sera convié à observer, sur lui-même, l'impact de son imagination au point que l'on peut alors parler d'une sorte de dédoublement : je m'imagine un espace dramatique sur un lieu qui doit, par la technique que je développe, m'entraîner dans l'espace où je vivrai mon illusion et dans lequel je ferai en sorte de m'émouvoir<sup>65</sup>...

§38

Cela dit, il n'est pas du tout certain que « le lieu scénique » (matériel, mais ici imaginé) serve obligatoirement de levier pour l'advenue de « l'espace dramatique ». Le caractère facultatif d'une telle « mise en place » permet sans doute d'échapper à ce curieux « dédoublement » que vivraient certains lecteurs. Nous pouvons en effet nous demander dans quelle mesure le « lieu scénique » et « l'espace dramatique » ne sont pas indissociés ou mêlés dans la scène-séquence imaginaire, alternativement ou simultanément scénique et dramatique.

---

*rentielle* : savoir inférer un lieu et sa sémantisation à partir d'une constellation d'informants et d'indices spatio-temporels disséminés dans les dialogues et les didascalies ; savoir inférer un statut du personnage à partir de marques qui se conditionnent mutuellement (termes d'adresse, règles de civilité, contenus des échanges) ; savoir inférer un acte de langage ou un état émotionnel à partir d'indices verbaux ou non verbaux mentionnés dans les didascalies ou soulignés par un personnage... » (Petitjean 2005 : 199 et 198 ; l'auteur souligne) A. Petitjean renvoie à *id.*, « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre », dans *Pratiques*, n° 74, *Pratiques textuelles théâtrales*, dir. *id.* et Marie-Louise Martinez, 1992, p. 105-125, ainsi qu'à Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, t. II, Paris, Armand Colin, 1992.

<sup>64</sup>Voir à ce sujet un précédent article paru dans *Poétique*, intitulé « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) » (2017).

<sup>65</sup>Biet et Triau 2006 : 576 et 582.

§39 Ici comme ailleurs, il s'agit de ne pas céder à la tentation de systématiser des pratiques qui s'avèrent diversifiées et, pour une part, propres à chaque individu (même s'il existe des constantes). L'imagination des lecteurs fonctionne d'une manière extrêmement variable, y compris chez une même personne, comme le souligne Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges* (2011) :

il suffit de relire un texte à quelques années d'intervalle, et de conserver quelque souvenir de sa première lecture, pour s'apercevoir à quel point on « meuble » différemment une *scène* – et donc qu'on la développe chaque fois par l'imagination, aussi vague et fugitive soit-elle<sup>66</sup>.

§40 Si cette capacité à « meubler une scène » ne paraît pas spécifique à la lecture des textes de théâtre<sup>67</sup>, nous pouvons faire l'hypothèse qu'elle est particulièrement sollicitée par eux – et comme légitimée par la *doxa* de leur illisibilité. À cet égard, il ne nous paraît pas surprenant qu'un grand nombre de manuels scolaires existent, dont le but est d'enseigner, outre les connaissances historiques indispensables à acquérir pour l'abord de tel théâtre ou de tel autre, une méthode qui permette d'objectiver un tant soit peu les inférences scéniques des lecteurs.

§41 En français, la méthode la plus célèbre est probablement celle d'Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre I*, 1977 ; *Lire le théâtre II*, 1981 ; *Lire le théâtre III*, 1996). Posant en conclusion du premier tome de sa trilogie que « le sens au théâtre, non seulement ne préexiste pas à la représentation, à ce qui est concrètement dit, montré, [et] qu'il ne se fait pas sans le spectateur », la chercheuse propose aux lecteurs de nombreux outils servant à « lire le théâtre », c'est-à-dire à « préparer [...] les *conditions de production de ce sens*<sup>68</sup> ».

<sup>66</sup>Saint-Gelais 2011 : 460-461 ; nous soulignons.

<sup>67</sup>R. Saint-Gelais inclut les textes de théâtre à l'étude de ce qu'il appelle la « parafictionnalisation » : « Convenons qu'une partie de la diégèse dépend de l'intervention du lecteur, qui développe silencieusement un discours hétérogène et discontinu : paraphrases à fonction d'élucidation, inférences, hypothèses, prévisions... Ce discours, je propose de le penser à l'aide de la notion de parafictionnalisation, de manière à souligner que le lecteur ne le produit que pour le verser aussitôt au compte de la fiction. Se dire, par exemple, que Holmes est plus futé que Watson, que Hamlet est névrosé ou que c'est l'amour de Sonia qui décide Raskolnikov à confesser son crime, c'est contribuer chaque fois à la diégèse par des propositions, qu'elles soient paraphrastiques, synthétiques ou conjecturales : ces propositions, lorsque nous les produisons, ne se rapportent pas tant au récit qu'à l'univers fictif. Ce qui définit la parafictionnalisation n'est donc pas son contenu propositionnel, éminemment variable, mais l'orientation diégétique qu'elle imprime à la lecture. » (Saint-Gelais 2011 : 457-458) Plus loin : « du fait du caractère privé de la lecture, la parafictionnalisation n'interdit pas les rêveries, notamment pour tout ce qui a trait à la figuration mentale » (460).

<sup>68</sup>Ubersfeld [1977] 1996 : 226 ; l'autrice souligne.

Dans cette optique, le texte est en attente : il est une phrase en manque d'énonciation. Ubersfeld ne tire pas toutes les conséquences de ce parti-pris théorique. Or la possibilité de générer sur scène plusieurs sens différents sur la base d'un même texte fait de la mise en scène une « performance infinie », comme a pu l'écrire Danielle Chaperon (« Le mensonge sur scène : la performance infinie », 2006) : « Par ricochet, c'est-à-dire par le biais de la mise en scène, le répertoire classique se trouve lui-même emporté dans des zones d'intranquillité ».

§42

Les méthodes se confrontent différemment à ce problème. Jean-Pierre Ryngaert en prend par exemple son parti dans *Introduction à l'analyse du théâtre* (1991) : sans « jamais invoquer la scène pour expliquer ou justifier le texte », il entend fournir des « analyses d[e] textes envisagées comme autant de pistes dont la scène aura à tenir compte ou qu'elle récusera, et [...] entièrement tournées vers la pratique scénique à venir<sup>69</sup> ». Nous n'entrerons pas plus dans le détail de ces méthodes<sup>70</sup>, qui prennent souvent position, mais implicitement, au sujet de la valeur opérable à conférer au texte et, partant, quant à la manière adaptée de le lire. Remarquons simplement qu'elles font la plupart du temps l'impasse sur les théories de la lecture<sup>71</sup>, pourtant très fécondes en résultats ces dernières décennies<sup>72</sup>, et sur les travaux qui concernent le roman en particulier. Or sommes-nous sûrs que la lecture du roman n'a vraiment rien à nous apprendre de la lecture du théâtre, et plus particulièrement de la lecture des *scènes* ?

#### EFFETS DE SCÈNE – OU LES FORTUNES D'UNE MÉTAPHORE (EN LITTÉRATURE)

§43

Dans son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* (1885), Arthur Pougin écrit à l'entrée « Scène » : « On voit que ce mot *scène* est tout particulièrement souple, et qu'il se prête à des acceptions très diverses. » Il désigne en

<sup>69</sup>Ryngaert 2008 : 1.

<sup>70</sup>On peut citer, outre les références précédentes, de nombreux ouvrages à destination des étudiants des premiers cycles, la plupart spécialisés sur une période ou un genre théâtral précis : Nathalie Macé-Barbier, *Lire le drame* (1999) ; José-Luis García Barrientos, *Comment analyser une pièce de théâtre. Éléments de dramaturgie* (2001, trad. 2017) ; Patrice Pavis, *L'analyse des textes dramatiques de Sarraute à Pommerat* (2002) ; Michel Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre* (2005) ; J.-P. Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain* (2007) ; Fl. Dupont et Pierre Letessier, *Le Théâtre romain* (2012) ; Michel Corvin, *La Lecture innombrable des textes du théâtre contemporain* (2015) ; etc.

<sup>71</sup>À vrai dire, l'ignorance est réciproque : la plupart du temps, les travaux récents sur la lecture délaissent les textes de théâtre.

<sup>72</sup>Pour deux introductions, voir *La Lecture* de V. Jouve (1993) et *Le Lecteur* de Nathalie Piégay-Gros (2002).

effet – on reconnaît quelques éléments chers à Denis Guénoun – « la partie du théâtre où se produit le jeu des acteurs, où se pose la décoration », mais aussi « l'ensemble de la décoration » elle-même et « le lieu où se passe et où se déroule l'action dramatique », sans compter qu'on l'emploie encore au sujet « des divisions de l'action dramatique ». Il est donc « [a]bsolument spécial au théâtre » et « s'emploie » d'ailleurs « pour caractériser, et, si l'on peut dire, pour symboliser l'art dramatique<sup>73</sup>. »

§44

Aujourd'hui, « ce mot » est toutefois intensément utilisé dans les études littéraires. Filant plus ou moins la métaphore d'Erving Goffman (*La Mise en scène de la vie quotidienne*, 1959)<sup>74</sup>, il sert par exemple à désigner la « scène d'énonciation » (Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, 2004), les « scénographies auctoriales » (José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, 2007) ou encore la « scène médiatique » (Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, 2017)<sup>75</sup>. Il sert aussi – c'est en lien avec ce qui nous occupe – à désigner ce qui se distingue dans les romans du « sommaire<sup>76</sup> ». Voici ce qu'en dit Gérard Genette dans « Discours du récit » (1972) :

il est évident que le sommaire est resté, jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la transition la plus ordinaire entre deux scènes, le « fond » sur lequel elles se détachent, et donc le tissu conjonctif du récit romanesque, dont le rythme fondamental se définit par l'alternance du sommaire et de la scène<sup>77</sup>.

§45

<sup>73</sup>Pouglin 1885 : 668 et 671.

<sup>74</sup>Sur l'usage de la métaphore théâtrale en sciences sociales, voir l'article de Valérie Stiénon dans la revue *COntEXTE* (2011).

<sup>75</sup>Pour une mise au point sur ces derniers usages du terme, voir l'article « Scénographie » de J. Meizoz et l'article « Scène » de Louis Jacob, tous deux dans *Le Lexique socius* (s.d.).

<sup>76</sup>En réalité, il existerait « quatre formes fondamentales du mouvement narratif, que nous appellerons désormais les quatre *mouvements* narratifs[. Ce] sont les deux extrêmes que je viens d'évoquer (*ellipse* et *pause* descriptive [dans le premier cas, le temps du récit est « infiniment plus petit » que le temps de l'histoire – « TR=0, TH=n. Donc TR<∞TH » –, dans le second « infiniment plus grand » : « TR=n, TH=0. Donc TR∞>TH »]), et deux intermédiaires : la *scène*, le plus souvent « dialoguée », dont nous avons déjà vu qu'elle réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire [« TR=TH »], et ce que la critique de langue anglaise appelle le « *summary* », terme qui n'a pas d'équivalent en français et que nous traduirons par *récit sommaire* ou, par abréviation, *sommaire* : forme à mouvement variable (alors que les trois autres ont un mouvement déterminé, du moins en principe), qui couvre avec une grande souplesse de régime tout le champ compris entre la scène et l'ellipse [« TR<TH »]. » (Genette [1972] 2007 : 90-91.) Sur la « scène », voir 107 sq. De manière significative, Genette ne revient pas sur « l'opposition classique entre sommaire et scène » (315) dans *Nouveau Discours du récit* (1983).

<sup>77</sup>Genette [1972] 2007 : 93.

Les « scènes », donc, « se détachent » dans les pages d'un roman sur un « fond » constitué de « sommaires ».

§46

Reprenant à son compte ces usages, un séminaire intitulé « La scène », dirigé en son temps par Marie-Thérèse Mathet à Toulouse, s'est donné la mission suivante, affichée au début de *La Scène* (2001) :

la scène a été prise en compte par la critique, mais tantôt comme une scène énoncée (Genette), tantôt comme scène vécue (Goffman). Ce travail croise les deux niveaux et envisage la scène dans son autonomie. Elle transcende les genres littéraire et artistique puisqu'elle emprunte ses moyens à la peinture, au théâtre et au roman, voire à la prédication, à la poésie et au récit de voyage<sup>78</sup>.

§47

L'idée d'une « transcendance » de « la scène » est également exprimée dans *La Scène de roman* de Stéphane Lojkin (2002). Son auteur y affirme que la scène est ce qui met « en échec la logique discursive ». Elle produirait un « effet spectaculaire » : « quelque chose dans le roman, à un moment donné, ouvre l'espace d'une scène de théâtre ». « De l'efficacité narrative, on passe à l'efficacité scénique<sup>79</sup> ». C'est cet « effet de scène<sup>80</sup> » qui doit nous intéresser.

§48

Malgré son application aux autres arts, on voit d'abord que la notion de « scène » ainsi définie emprunte au modèle théâtral – modèle fondamental pour la « critique du dispositif »<sup>81</sup> (également développée à Toulouse, notamment), régulièrement convoqué

<sup>78</sup>Mathet 2001 : 7.

<sup>79</sup>Lojkin 2002 : 1.

<sup>80</sup>« L'effet spectaculaire de la scène, dans un roman, au théâtre, face à une peinture, transcende les genres, est immédiat. C'est, de la lecture, du spectacle, de la visite au murée, ce que l'on retient le mieux, mieux même que les méandres d'une narration, si haletante soit-elle, qui ne peut rivaliser avec la force synthétique qui caractérise la scène, avec les images flash qu'elle suscite et sait imprimer durablement dans la mémoire. Qu'est-ce qu'une scène de roman ? [...] La scène, c'est d'abord le moment du roman qui échappe à la narration : moment hors normes, espace exceptionnel où la machine romanesque s'arrête, ou tout du moins change de régime. De l'efficacité narrative, on passe à l'efficacité scénique » (Lojkin 2002 : 14).

<sup>81</sup>Dans un chapitre de *Discours, image, dispositif* (2008, dir. Ph. Ortel), B. Vouilloux explique, à l'occasion d'une mise en perspective du terme « dispositif » et de ses usages, l'utilité du « modèle théâtral » dans ce cadre : « [...] c'est le modèle théâtral de la machinerie qui permet [...] de construire la matrice machinique du dispositif, moyennant un mouvement qui renverse l'une des thèses axiales de la théorie *princeps*, notamment dans sa version lyotardienne, puisque le théâtre y était régulièrement désigné comme le paradigme des totalités closes et hiérarchisées, jusque dans la métaphore freudienne de l'"autre scène". Soit, donc, le dispositif instauré par le théâtre à l'italienne, avec la partition entre la scène et la salle et avec le "refoulement" dans les coulisses, les cintres et le sous-sol de toute l'infrastructure technique, laquelle

par les théoriciens qui s'en sont réclamés ou s'en réclament encore. On est en droit de se demander si ce recours au modèle théâtral est un héritage de la longue « sujétion de la littérature à d'autres codes de représentation<sup>82</sup> » (Roland Barthes, *S/Z*, 1970). Genette (1972) a cette formule marquante : « Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la scène romanesque se conçoit, assez piteusement, comme une pâle copie de la scène dramatique : mimésis à deux degrés, imitation d'imitation<sup>83</sup> ». Il reste que la conviction partagée par les chercheurs regroupés autour de *La Scène* est la suivante, ici dégagée dans un compte rendu par Philippe Ortel, paru dans *Acta fabula* :

Dans l'esprit du lecteur [...], la suite linéaire des signes devient facilement planaire, surtout quand le récit propose une scène. La lecture spatialise et iconise spontanément les éléments pourtant successifs du texte<sup>84</sup>.

fait fonctionner le spectacle scénique, mais ne doit jamais être vue de la salle pour que puisse s'instaurer l'illusion mimétique. Cette double disposition dont les deux axes se recourent à angle droit dans les trois dimensions du volume théâtral (jardin/cour et sous-sol/cintres *vs* scène/salle), l'efficace mimétique du drame, en tant que combinaison d'une histoire (le *muthos* d'Aristote : intrigue et caractères) et d'un spectacle (l'*opsis* du même Aristote : décors et costumes), a tout ensemble pour condition et effet de l'occulter en substituant à la vérité de la fabrication la vraisemblance des apparences. » Toutefois, « [a]ussi central qu'ait pu être le modèle théâtral à certaines époques de la culture occidentale, il ne saurait détenir à lui seul les conditions d'intelligibilité du dispositif. » (Vouilloux 2008 : 22 et 24.) Voir aussi le compte rendu de *La Scène* par Sylvain Fort dans *Acta fabula* (« Le lieu de la scène », s. d.).

<sup>82</sup> « La contemplation référerait à un pur tableau de peinture ; l'admiration, mobilisant des formes, des couleurs, des sons, des parfums, reporte la description du salon (qui va suivre) à un modèle théâtral (la scène). On reviendra sur cette sujétion de la littérature (précisément dans sa version "réaliste") à d'autres codes de représentation [...]. » (Barthes 1970 : 31-32 ; sur « la scène », voir 160.) Sur le « geste théâtral » de Barthes, voir Christophe Bident, *Le Geste théâtral de Roland Barthes*, 2012. Sur la théâtralité selon Barthes, voir la section intitulée « La théâtralité » du cours d'Éric Eigenmann sur *Le Mode dramatique* (2003).

<sup>83</sup> « On ne doit pas méconnaître l'influence exercée pendant des siècles, sur l'évolution des genres narratifs, par ce privilège massivement accordé à la diction dramatique. Il ne se traduit pas seulement par la canonisation de la tragédie comme genre suprême dans toute la tradition classique, mais aussi, plus subtilement et bien au-delà du classicisme, dans cette sorte de tutelle exercée sur le narratif par le modèle dramatique, qui se traduit si bien dans l'emploi du mot "scène" pour désigner la forme fondamentale de la narration romanesque. Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la scène romanesque se conçoit, assez piteusement, comme une pâle copie de la scène dramatique : mimésis à deux degrés, imitation d'imitation. Curieusement, l'une des grandes voies d'émancipation du roman moderne aura consisté à pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage. » (Genette [1972] 2007 : 176.)

<sup>84</sup>Ortel s. d. : § 4. Le chercheur conclut ainsi : « on prend conscience du caractère paradigmatique de la notion de scène, et plus largement encore de celle de dispositif. Le champ d'extension de ces notions est au moins aussi important que celui de la poétique des textes, même si leurs territoires respectifs ne se recourent que très partiellement. »

§49 Si la scène romanesque « spatialise et iconise » (Ph. Ortel), si elle « ouvre l'espace d'une scène de théâtre » (St. Lojkine), faut-il comprendre qu'elle embraye un « effet de scène » similaire à ceux que Denis Guénoun recherche dans les textes de théâtre ? Cet « effet de scène », peut-on l'obtenir depuis tous les arts et tous les types de textes, romanesques et théâtraux, et de la même manière ?

§50 Attardons-nous sur la proposition d'Arnaud Rykner, contenue dans un chapitre de *La Scène*, qu'on gagne à citer longuement :

Si la théâtralisation [dans un texte] fonde ce que l'on peut nommer l'« effet de scène », elle n'agit que comme un cadre dont il faut sortir. [...] À la limite le théâtre sert d'appât : il attire le regard pour l'obliger à se dégager du cadre proprement textuel. Ce qui compte, c'est dès lors moins l'espace dessiné pour faire surgir la scène que l'appel au visible que permet cet espace. Si la théâtralisation ne suffit pas à l'éclosion de la scène, elle la facilite en effet en convoquant les regards [...]. Autrement dit, la monstration ne peut qu'être seconde : seul importe le regard de ceux qui voient la scène, et la construisent en la voyant. La surface se déploie ainsi en trois dimensions, le cadre est débordé par un *dispositif* qui le récupère<sup>85</sup>.

§51 « La scène » serait « construi[te] » par « le regard de ceux qui [la] voient » – regard « convoqu[é] » par « la théâtralisation ». Le théâtre n'est donc pas nécessaire à la scène ainsi définie. La scène n'est pas une conséquence automatique du théâtre :

là où il y a théâtre, il y a scène.

Vrai ? on aimerait pouvoir le croire ; on n'aura pas la naïveté de le faire. Peut-être parce que, bien au contraire, la « scène » [...] est sans doute ce qui se dérobe le plus à la scène (le plateau où évoluent les acteurs) : rien de moins « dramatique » qu'une « scène ». Sans entrer dans les détails d'une définition qui ne pourrait qu'être partielle, admettons que dans la notion de « scène » il y a l'idée d'une certaine permanence : la « scène », c'est ce que l'on retient lorsqu'on a refermé le livre, lorsqu'on a quitté le théâtre. C'est parce qu'on peut l'isoler qu'un épisode fait scène, et la scène opère donc une sorte de prélèvement dans le tissu de la fiction. Ce prélèvement, pour filer la métaphore, va produire un véritable bouillon de culture : la scène, c'est ce qui grouille, ce qui enfle et prolifère dans l'imaginaire de qui la retient. Or que peut-on ainsi prélever dans la fiction théâtrale classique ? Que peut-on isoler ? Que garde-t-on qui soit à la fois du côté de la « scène » et

<sup>85</sup>Rykner 2001 : 104-105 ; l'auteur souligne. Sur le dispositif, voir l'article de B. Vouilloux déjà cité, ainsi que le livre de Ph. Ortel qui le contient (*Discours, image, dispositif*, 2008).

du côté du « dramatique » ? En toute rigueur, la réponse est bien : rien. Le drame tend, par sa nature même, à évacuer tout ce qui relèverait de la « scène »<sup>86</sup>.

§52

Il ne faut donc pas confondre la scène (« le plateau » mais aussi, ici, « le dramatique ») et la « scène » : parmi les scènes, sur la page ou dans la salle, certaines seulement seraient aptes à « faire scène »<sup>87</sup>. La « scène » n'est pas ce qui interrompt « la fiction », mais ce qu'on « prélève ». « Or que peut-on ainsi prélever dans la fiction théâtrale classique », c'est-à-dire dans un drame régulier, dont l'action se tient de bout en bout ? La réponse est nette : « rien »<sup>88</sup>. « C'est pourquoi, selon Arnaud Rykner, « la scène travaille clairement contre le dramatique ». Le chercheur est alors « tenté de définir la scène comme le moment de l'irruption de l'épique au sein du dramatique »<sup>89</sup>. Si l'on pense à la position de Genette présentée précédemment, le retournement s'avère spectaculaire (il demande en toute rigueur que l'on s'attarde sur l'usage qui est fait ici et là des termes « dramatique » et « épique »<sup>90</sup>) – si bien qu'on pourrait amender, en italique et entre

<sup>86</sup>Rykner 2001 : 193.

<sup>87</sup>M.-Th. Mathet écrit cela, qui n'est pas sans rapport : « À ce que l'on voit représenté succède, ou se substitue, derrière l'écran de la représentation, un irréprésentable. Ainsi, au théâtre, le langage fait-il lever une scène qui se présente au-delà de celles qui sont représentées, qui se “présente” parce qu'elle n'est pas “représentée”. [...] Car la scène est toujours prête pour l'“autre scène”, celle qui se joue derrière l'écran, interdite de représentation. » (Mathet 2001 : 8)

<sup>88</sup>Ce n'est pas le lieu d'entrer ici dans une discussion sur ce point. Bornons-nous à objecter que certaines scènes classiques font bien « scène » et que du point de vue des spectateurs, certaines scènes sont bien « à faire » (on peut être déçu le cas n'échétant pas).

<sup>89</sup>Rykner 2001 : 196. « Des exemples frappants nous sont donnés par Diderot qui, au cœur d'une forme qui résiste par nature à la scène, réintroduit massivement cette dernière par le biais du “tableau”. Le tableau, c'est le moment où l'inventeur du drame bourgeois arrête l'action et immobilise les personnages pour les donner à contempler en une posture signifiante. Il découpe dans la continuité dramatique une image qui fait scène. » (*Idem.*)

<sup>90</sup>A. Rykner ne veut pas « entrer dans les détails d'une définition » (Rykner 2001 : 193) de la scène, qui nous semble malgré tout nécessaire : la scène est-elle un équivalent de la « pause descriptive » de Genette (sur le plan de la vitesse narrative), ou est-elle le fruit d'une attention particulière de la part des récepteurs (un « épisode » qu'on « prélève » et « isole ») ? Pour le comprendre, il faudrait notamment préciser le sens des termes « dramatique » et « épique » : la scène est en effet posée comme « le moment de l'irruption de l'épique au sein du dramatique ». Une telle formulation fait évidemment écho à l'usage qu'on a longtemps pu faire de ces deux termes, en particulier dans le Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de la Sorbonne-Nouvelle, fondé par Jean-Pierre Sarrazac en 1996. Dans *L'Avenir du drame* de J.-P. Sarrazac (1981), qui se réclame explicitement de *Theorie des modernen Dramas* de Peter Szondi (1956, 1963), ces deux termes désignent chacun une « forme » et un « contenu ». La thèse est que le drame serait entré en crise dès le moment où la « forme dramatique » aurait été travaillée par la présence d'un « sujet épique » (Szondi), sous l'effet d'une « pulsion rhapsodique »

crochets, la proposition de Lise Charles (« La scène : le mot et l'idée », 2011) : « En un mot, la scène, pour nous modernes, c'est le théâtre qui fait irruption dans le tissu romanesque [*ou dramatique*] ; elle est l'autre du récit [*ou du drame*]<sup>91</sup> ». Restons-en là.

§53

À quoi cette brève incursion dans les territoires du roman a-t-elle servi ? À remarquer que le vocabulaire utilisé pour qualifier « l'effet de scène » dans les textes théâtraux et romanesques, c'est-à-dire probablement dans *les textes en général*, a trait aux « surgissements de choses ou de gestes dans la seule matière des mots » (D. Guénoun), au « détachement » sur un « fond » (Genette), à ce qui « se présente au-delà » (M.-Th. Mathet) et « ouvre » (St. Lojkine), à « l'irruption » (A. Rykner, L. Charles) – bref à ce qui, localement, « spatialise et iconise » (Ph. Ortel). Ce qui « fait scène » (A. Rykner) *dans un texte*, ce serait alors bien ce qui, soudainement, fait signe vers son dehors. Parfois, ce dehors pourrait « avoir lieu » (D. Guénoun) sur la scène d'un théâtre.

#### RÉPONDRE À « L'APPEL DU TEXTE »

§54

On peut croire que l'article aboutit à une manière d'abracadabra. Il vise plutôt à mettre en évidence le fait qu'une grande part des opérations permettant au lecteur d'inférer la scène théâtrale dans les textes tient à son expertise. De quelle nature celle-ci est-elle ? Un lecteur habitué des spectacles (il en voit souvent, de toutes sortes) la développe. Un lecteur habitué des bibliothèques (il lit des témoignages, des critiques, des études, consulte des données, etc.) la développe aussi – très différemment, mais de manière complémentaire. Cette expertise relève donc d'une *certaine idée* du théâtre et d'une certaine idée d'un *certain théâtre* (celui de la scène élisabéthaine, du « théâtre contemporain », des « classiques » français, du « théâtre russe », du Berliner Ensemble, etc.) qui s'élaborent à leur contact et à celui des livres qui en parlent (écrits par des personnes qui, souvent, mais pas toujours, sont elles-mêmes habituées des spectacles, ou d'un certain type de spectacles ;

(J.-P. Sarrazac). Mais il n'est pas clair dans quelle mesure la forme ainsi comprise ressortit à un *mode* de représentation de l'histoire racontée (dramatique *vs* narratif, dans le vocabulaire de Genette), par principe anhistorique, ou dans un (archi-)genre (dramatique, épique, lyrique), par principe historique.

<sup>91</sup>Charles 2011 : dernier §. La chercheuse a raison d'ajouter ce qui suit, à condition de remplacer « théâtrale » par « dramatique » ou, mieux encore peut-être (pour éviter les quiproquos), par « mimétique », car il s'agit de ne pas confondre l'art (théâtral *vs* littéraire) ou l'(archi-)genre (dramatique *vs* postdramatique, prédramatique, lyrique, romanesque, etc.) avec le mode (dramatique ou mimétique *vs* narratif), dont il est probablement question ici : « Il reste qu'il y a une différence fondamentale entre la scène théâtrale et la scène romanesque : tandis que la scène théâtrale forme une entité claire, facilement délimitable, et constitue l'unité élémentaire de la pièce, la scène romanesque ne se démarque pas d'une autre scène, mais du texte narratif lui-même. »

le serpent se mord la queue). Ajoutons encore que cette expertise peut aussi tenir d'une pratique théâtrale – autrement dit que la lecture scénique d'un texte (l'une des deux manières de l'implémenter, au sens de Goodman) peut se nourrir de sa lecture opératoire (son exécution, au sens de Goodman). De fait, la capacité du lecteur à inférer la scène théâtrale tient aussi dans son désir de théâtre (de vocalisation, de gestualisation, de spectacularisation, de sonorisation, d'invention, etc.). Il n'y a là, on le voit, aucune science positive : le lecteur pose un cadre en fonction de ce qu'il connaît et reconnaît, et ce cadre oriente la réception du texte à son seuil.

§55

Le lecteur n'est bien évidemment pas exactement le seul maître à bord : les textes configurent dans une certaine mesure leur rapport à la scène. Mais ils sont souvent ambigus. D'une part ils font généralement signe vers une théâtralisation au statut variable (avérée, souhaitée ou possible), d'autre part ils ont souvent été « remodelés » (V. Lochert) à l'occasion de leur édition, de manière à pouvoir être lus par des lecteurs (dont le profil est à interroger), dans des contextes spécifiques ou variés. Partant, il n'est pas toujours facile de discriminer entre la lecture conforme et la lecture déviante – cela dépend de la valeur opératoire prêtée au texte par les différents acteurs en jeu (l'auteur, l'éditeur, les institutions, les premiers publics, etc.). Cela demande pour chaque texte une enquête. Si l'on en croit par exemple Georges Forestier dans son édition des œuvres complètes de Racine (1999), celui-ci « n'aurait jamais songé [...] qu[e ses pièces] pourraient un jour être lues par des lecteurs formés à la seule lecture silencieuse ». Pourtant, le même Racine « s'avise [à la fin de sa vie] que son œuvre devrait pouvoir devenir un simple objet de lecture individuelle<sup>92</sup> ». Indépendamment de la valeur opératoire prêtée à un texte par son auteur (si l'on arrive à la déterminer), il s'agit alors de se demander quelle œuvre (spectaculaire, littéraire ou théâtrale) nous voulons lire aujourd'hui, et dans quel but.

§56

Dernier point : nous avons dit que les lectures scénique et opératoire peuvent tout à fait être appliquées à des textes qui ne ressortissent pas nécessairement au théâtre ou, pour une raison ou une autre, qui ne semblent pas *théâtralisables* (i.e. qui ne semblent pas adéquats au théâtre, ici et maintenant). Ces textes éveillent souvent l'intérêt sur le mode du « défi » (c'est souvent le cas des praticiens<sup>93</sup>) ou sur celui de l'« appel ». En fait, la rhétorique désormais généralisée de « l'appel » n'est pas sans rapport avec la *doxa* de « l'illisibilité du théâtre » que nous avons présentée plus haut. Celle-ci hypostasie en effet la théorie de Wolfgang Iser (*L'Appel du texte*, 1970) qui veut que les « vides » d'un

<sup>92</sup>Forestier 1999 : LIX-LXVIII et LXIII.

<sup>93</sup>Voir p. ex. le hors série d'*European Drama and Performance Studies* dirigé par Alice Folco et Séverine Ruset intitulé *Déjouer l'injouable. La scène contemporaine à l'épreuve de l'impossible* (2017).

texte – de *tous les textes* de fiction – soient nécessaires à « son effet esthétique<sup>94</sup> ». De nombreux théâtrologues n'ont pas manqué d'affirmer que les vides des textes de théâtre seraient proprement *scéniques* : ils manifesteraient en creux l'absence de la scène dans les textes. Dès lors, ils seraient comblés par l'imagination d'une manière insuffisante, ou insatisfaisante : seul le théâtre serait apte à les occuper efficacement. En manque de la scène qu'il « appelle », le texte de théâtre est alors déclaré particulièrement, voire essentiellement « troué » – selon la reformulation d'Ubersfeld<sup>95</sup> – et illisible<sup>96</sup>. Il importe toutefois de remarquer que répondre à cet appel *scénique* du texte ne consiste pas à activer l'effet esthétique du *texte* en le lisant (lecture littéraire), mais consiste à tenter d'activer dans la lecture l'effet esthétique de la *scène* (lecture scénique) – ce qui, à vrai dire, est tout

<sup>94</sup> « [...] les vides ne sont pas – comme on pourrait le croire – une lacune du texte littéraire ; ils constituent, bien au contraire, les prémices de son effet esthétique. En règle générale, le public ne les remarque pas spécialement à la lecture – et cela vaut pour la plupart des romans jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces vides ne sont pourtant pas sans conséquence sur la compréhension du texte, dans la mesure où l'on accomplit sans cesse des "aspects schématisés" durant le processus de lecture. Cela signifie donc que le lecteur va combler ces vides ou, du moins, s'en débarrasser. Ce faisant, il use de la marge d'interprétation et tisse lui-même les relations implicites qui lient chaque aspect aux autres. On le remarque ne serait-ce que par la fréquente divergence entre les impressions produites par une première, puis par une deuxième lecture. » (Iser [1970] 2012 : 26) Iser reprend la notion d'« aspect schématisé » (*schematisierte Ansicht*) à Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk*, 1931). Il retravaille et discute ce que Ingarden appelle les « *Unbestimmtheitsstellen* » (lieux d'indétermination), pour préférer parler de « vides » (*Leerstellen*) (24-25 ; voir la longue). Iser suggère qu'« il faudrait déterminer à quel niveau du texte se logent les vides et quelle est leur fréquence respective. Ils produiront un effet différent dans le processus de communication s'ils abondent au niveau de la stratégie narrative et se font rares dans l'intrigue ou dans les relations entre les personnages. Les conséquences seront tout autres si l'on rencontre ces vides dans le rôle que le texte attribue au lecteur. Mais la fréquence des vides importe aussi en regard d'un autre type de classification des niveaux textuels. Les vides se placent-ils surtout sur le plan syntaxique – c'est-à-dire se limitent-ils à un système identifiable de règles structurelles du texte ? Ou se trouvent-ils davantage sur le plan pragmatique, à savoir celui du but poursuivi par le texte ? À moins que cela ne soit au niveau sémantique – entendez sur le plan de la signification que doit générer l'acte de lecture ? À chaque fois, les vides produiront un effet différent. » (39-40)

<sup>95</sup> Aujourd'hui, ce terme de « trou » est devenu un *topos* théorique. Au contraire du terme de « vide » qui signifie l'absence, la métaphore du « trou » nie la matérialité du papier à la manière d'une perforatrice. Cela nous semble révélateur d'un moment de l'histoire des études théâtrales.

<sup>96</sup> « Contrairement à un préjugé fort répandu et dont la source est l'école, le théâtre n'est pas un genre littéraire. Il est une pratique scénique. Nous avons pu ailleurs tenter la tâche paradoxale de dire le texte de théâtre comme illisible et d'essayer de le lire comme le socle d'une pratique ou, plus exactement, d'un réseau de pratiques signifiantes. Il nous sera donc impossible de considérer la « représentation » comme la traduction d'un texte qui serait complet sans elle et dont elle n'apparaîtrait que le double ou la doublure. » (Ubersfeld [1981] 1996 : 9)

autre chose. Faut-il pour autant choisir ? Gageons au contraire que la lecture du théâtre gagne à se pratiquer de toutes les manières – à condition d’avoir clairement en tête ce que l’on fait, et surtout ce que l’on ne fait pas (car on ne peut pas tout faire, ou pas en même temps).

### LE POUVOIR DES SCÈNES

§57

Réfléchir au pouvoir des scènes, c’est-à-dire à leur *effectivité* sur un public, demande de distinguer les multiples « scènes » en jeu. Il s’agit aussi, d’emblée, de préciser ce dont on entend parler : de quels objets (quel spectacle, quel texte, quel document, etc.) et de quelle œuvre (spectaculaire, littéraire ou théâtrale). On ne saurait assez rappeler l’avertissement qu’Ubersfeld a disposé en ouverture des trois tomes de *Lire le théâtre* : « C’est l’indistinction texte-représentation qui permet paradoxalement aux tenants de la primauté du texte de reverser sur ce dernier *l’effet* de la représentation<sup>97</sup>. » Tout cela nécessite d’abord de reconnaître notre propre position de lecteur face à un texte, ensuite de conscientiser l’impact que notre lecture (littéraire, scénique, voire opératoire) peut avoir sur lui. Il faut aussi veiller à ne pas reverser l’effet du texte sur la représentation, en reconnaissant aux spectacles une effectivité propre, qu’il s’agit alors de chercher à mesurer par d’autres moyens que la seule lecture (la tâche est tout sauf aisée). Cela peut aboutir à la conclusion que les spectacles sont « seulement des spectacles<sup>98</sup> » (J. Rancière, *Le Spec-*

<sup>97</sup>Ubersfeld [1977] 1996 : 14 ; l’auteur souligne.

<sup>98</sup>Rancière 2008 : 29. La réflexion sur la question du « peuple » trouve des prolongements intéressants dans ce livre. Rappelons encore que J. Rancière convoque sans cesse la notion de « scène », notamment pour parler du « régime esthétique de l’art » (*Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art*, 2011) et, plus spécifiquement, de théâtre et de politique, par exemple dans « Le théâtre du peuple » (*Les Scènes du peuple*, 2003). Il s’en est récemment expliqué dans un long entretien accordé à Adnen Jdey, publié sous le titre *La Méthode de la scène* : « Pour moi, le concept de scène ne revoie pas nécessairement à celui du théâtre comme institution. L’essentiel de la scène, c’est la construction d’une certaine intrigue où les notions se trouvent à l’œuvre, incarnées par des personnages conceptuels. Il y a des points où la rationalité de la scène rencontre ce qu’on pourrait appeler la question politique du théâtre. Mais la rationalité de la scène telle que je la construis [...] peut se comprendre d’une manière entièrement indépendante de l’institution théâtrale. Bien sûr, il y a un certain nombre de points où la question du théâtre et celle du peuple se rencontrent [...]. Il y a des moments où l’on peut dire que la question du théâtre est liée à l’action du peuple, au sens où il y a un rapport entre l’institution matérielle du théâtre et la question d’un espace où le peuple est manifeste, présent comme tel. Ce n’est pas la même chose que la question de la scène comme forme d’intelligibilité [...]. » (Rancière et Jdey 2018 : 15) On consultera également avec profit, du même J. Rancière, « Le gai savoir de Bertolt Brecht » (1979) (dans *Politique de la littérature*, 2007).

tateur émancipé, 2008) – mais sur ce point, Denis Guénoun s’est aussi exprimé<sup>99</sup>. C’est alors qu’on peut commencer à réfléchir au « pouvoir en scène »<sup>100</sup>, c’est-à-dire à ce que les scènes représentent (ce qu’elles montrent, ce qu’elles défendent, et/ou celle qu’elles symbolisent).

### **Quelques mots à propos de : Romain Bionda**

Romain Bionda est assistant doctorant à l’Université de Lausanne. Il est co-directeur de la revue *Fabula-LhT. Littérature, histoire, théorie*. Il est membre du comité scientifique de Fabula.org, du comité de lecture d’*Émulations. Revue de sciences sociales* (P.U. de Louvain) et fait partie de plusieurs groupes de recherche sur le théâtre (CET, U. de Lausanne ; GRPSC, U. Paris III ; PRITEPS, Sorbonne U.), la lecture littéraire (LEA !, U. Lisboa) et la narratologie transmédiée (Na-Trans, U. Lausanne). Outre des traductions de l’allemand, il a dirigé *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé*, *Fabula-LhT* n° 19 ; *la théâtralisation*, *Acta Litt&Arts* n° 4 ; *un état de la recherche*, *Acta fabula* doss. 47 (2017) et écrit une vingtaine d’articles et chapitres, dont plusieurs sur la lecture des textes dramatiques (son sujet de thèse). Il a co-écrit *Faire littérature. Usages et pratiques du littéraire (xix<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles)* et co-dirige un prochain numéro de *Fabula-LhT* intitulé *La Mort de l’auteur*.

### **BIBLIOGRAPHIE**

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BIDENT Christophe, *Le Geste théâtral de Roland Barthes*, Paris, Aujourd’hui, 2012.

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu’est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

BIONDA Romain, « Qu’est-ce qu’un texte dramatique ? », dans *Atelier de théorie littéraire*, doss. *Penser par notions*, dir. Marta Caraion, Marc Escola et Jérôme Meizoz, éd. Bérenger Boulay, en ligne sur Fabula, 2018 : [http://www.fabula.org/atelier.php?Texte\\_dramatique](http://www.fabula.org/atelier.php?Texte_dramatique).

<sup>99</sup>... dans un article intitulé « Contagion et purgation » (*Actions et Acteurs*, 2005).

<sup>100</sup>Au sujet de Corneille, voir *Des princes en figure. Politique et invention tragique en France (1630-1650)* de Lise Michel (2013).

*Id.*, « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2018 : <http://www.fabula.org/atelier.php?Theatre>

*Id.*, « Le théâtralisable : une proposition », dans *Fabula-LbT*, n° 19, *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé*, dir. *id.*, en ligne, 2017 : <http://www.fabula.org/lht/19/bionda.htm>

*Id.*, « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) », dans *Poétique*, n° 181, 2017, p. 67-82 ; également en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-67.htm>.

*Id.*, « Le rôle de la “valeur opérable” dans l’appréhension des récits au théâtre, entre scène et texte. À propos des spectateurs-lecteurs et des lecteurs-spectateurs », dans *Cahiers de Narratologie*, n° 34, en ligne, 2018 : <https://journals.openedition.org/narratologie/9122>.

*Id.*, « Qu’est-ce qu’une lecture scénique ? Lire une scène, lire la scène, lire sur scène », dans Christine Chollier, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.), *La Lecture littéraire dans tous ses états*, à paraître.

*Id.*, « Lire, voir le théâtre : jouer avec Denis Guénoun », dans Éric Eigenmann, Marc Escola et Martin Rueff (dir.), *Hypothèses sur le théâtre, la politique, l’Europe, la philosophie. Avec Denis Guénoun*, à paraître.

CHAPERON Danielle, « Penser l’espace dramatique (tout contre Gérard Genette) », dans *Études de lettres*, n° 306, *Penser le théâtre*, dir. Michael Groneberg, 2018, p. 47-62.

*Id.*, « Le mensonge sur scène : la performance infinie », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2017 : [http://www.fabula.org/atelier.php?Mensonge\\_dramatique#\\_ftnref18](http://www.fabula.org/atelier.php?Mensonge_dramatique#_ftnref18) ; version antérieure parue dans Ambroise Barras et Éric Eigenmann (dir.), *Textes en performance*, Genève, MétisPresses, 2006, p. 107-123.

CHARLES Lise, « La scène : le mot et l’idée », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2011 : [http://www.fabula.org/atelier.php?La\\_scene](http://www.fabula.org/atelier.php?La_scene).

CORVIN Michel, *La Lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*, Montreuil, Théâtrales, 2015.

DIAZ José-Luis, *L’Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l’époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

DORÉ Antoine, « L’oralité : un référentiel de théâtralité chez les auteurs dramatiques contemporains », dans *Acta Litt&Arts*, n° 4, *Les Conditions du théâtre : la théâtralisation*, dir. R. Bionda, en ligne, 2017 : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/auteur/217-l-oralite-un-referentiel-de-theatralite-chez-les-auteurs-dramatiques-contemporains#bodyftn23>.

DORT Bernard, « Brecht devant Shakespeare » (1965), *Théâtres. Essais*, Paris, Seuil, 1986, p. 88-110.

DUPONT Florence, « Peut-on lire la comédie romaine ? », dans *La Licorne*, Colloques II, Théâtralité et genres littéraires, dir. Anne Larue, 1995, p. 39-49.

*Id.* et LETESSIER Pierre, *Le Théâtre romain*, Paris, Armand Colin, 2012.

EIGENMANN Éric, « La théâtralité », *Le Mode dramatique*, dans *Méthodes et Problèmes. Cours d'initiation aux méthodes et problèmes de littérature française moderne*, Département de français moderne – Université de Genève, en ligne, 2003 : <https://www.unige.ch/lettres/framod/>

*European Drama and Performance Studies*, hors série, *Déjouer l'injouable. La scène contemporaine à l'épreuve de l'impossible*, dir. Alice Folco et Séverine Ruset, 2017.

FORESTIER Georges, « Lire Racine », dans Jean Racine, *Œuvres complètes I. Théâtre – Poésie*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, 1999, p. LIX-LXVIII. □

FORT Sylvain, « Le lieu de la scène », dans *Acta fabula*, en ligne, s. d. : <http://www.fabula.org/revue/ct/13/>

GALLÈPE Thierry, « Le statut des didascalies : les jeux de l'entre-deux », dans Frédéric Calas, Romdhane Elouri, Saïd Hamzaoui et Tijani Salaaoui (dir.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Pessac, Sud et PU de Bordeaux, 2007, p. 23-38.

GARCÍA BARRIENTOS José-Luis, *Comment analyser une pièce de théâtre. Éléments de dramaturgie* (2001), trad. Christophe Herzog, Paris, Classiques Garnier, 2017.

GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance* (1994), *La Relation esthétique* (1997), 2<sup>nd</sup> éd., Paris, Gallimard, 2010.

*Id.*, « Discours du récit. Essai de méthode » (1972) et *Nouveau Discours du récit* (1983), *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, p. 7-290 et p. 291-435.

*Id.*, *Fiction et Diction* (1991), Paris, Seuil, 2004.

GOFFMAN Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne* (1959), trad. Alain Accardo, Paris, Minuit, 1973.

GOLOPENTIA Sanda, « Économie des didascalies », *id.* et Monique Martinez-Thomas, *Voir les didascalies*, Toulouse et Paris, CRIC et Ophrys, 1994, p. 17-129.

GOODMAN Nelson, *L'Art en théorie et en action* (1984), trad. Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet (1996), Paris, Gallimard, 2009.

*Id.*, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* (1968, 1976), trad. Jacques Morizot (1990), Paris, Arthème Fayard, 2011.

GOUHIER Henri, *Le Théâtre et les Arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.

DE GUARDIA Jean et PARMENTIER Marie, « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique », dans *Poétique*, n° 158, 2009, p. 131-147.

GUÉNOUN Denis, « Présentation » et « Qu'est-ce qu'une scène ? », dans Michel Deguy et alii, *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 7-9 et p. 11-24.

*Id.*, « Cours du 20 décembre 2006 », *Livraison et Délivrance. Théâtre, politique, philosophie*, Paris, Belin, 2009, p. 139-147.

*Id.*, « La face et le profil » (2004), « Raison du drame » (2004) et « Contagion et purgation » (2004), *Actions et Acteurs. Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005, p. 7-23, 91-109 et 189-199.

*Id.*, « L'exhibition des mots. Une idée (politique) du théâtre », *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Circé, 1998, p. 9-43. Initialement publié sous la forme d'un essai : Paris, Aube, 1992.

*Id.*, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, 1997.

HAUMESSER Matthieu et COMBES-LAFFITTE Camille, « Introduction », dans *Philosophie du théâtre*, éd. *id.* et Nicolas Puyuelo, Paris, Vrin, 2008, p. 7-91 ; en particulier « Maîtriser le pouvoir du théâtre. Diderot, Craig, Brecht », p. 19-30.

ISER Wolfgang, *L'Appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire* (1970), trad. Vincent Platini, Paris, Allia, 2012.

ISSACHAROFF Michael, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985.

JACOB Louis, « Scène », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le Lexique socius*, en ligne, s.d. : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/192-scene>.

JOUBE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman* (1992), 2<sup>nd</sup> éd., Paris, PUF, 1998.

*Id.*, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993.

LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés* (1972), 2<sup>nd</sup> éd. (2005), Paris, PUF, 2010.

LOCHERT Véronique, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Genève, Droz, 2009.

LOJKINE Stéphane, *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.

MACÉ-BARBIER Nathalie, *Lire le drame*, Paris, Dunod, 1999.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MATHET Marie-Thérèse (dir.), *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

MEIZOZ Jérôme, *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2017.

*Id.*, « Scénographie », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, en ligne, s.d. : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/168-scenographie>.

MICHEL Lise, *Des princes en figure. Politique et invention tragique en France (1630-1650)*, Paris, PU Paris Sorbonne, 2013.

*Id.*, « La didascalie ou les pratiques du théâtre aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », dans *Acta fabula*, vol. II, n° 3, en ligne, 2010 : <http://www.fabula.org/revue/document5536.php>.

NAUGRETTE Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Paris, Bréal, 2002.

ORTEL Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008.

*Id.*, « Ordres et désordres de la scène », dans *Acta fabula*, s. n., en ligne, s. d. : <http://www.fabula.org/revue/cr/406.php>.

PAVIS Patrice, *L'Analyse des textes dramatiques de Sarraute à Pommerat*, initialement intitulé *Le Théâtre contemporain* (2002), 3<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, 2016.

PETITJEAN André, « Lire un texte théâtral », dans Vincent Jouve (dir.), *L'Expérience de lecture*, Paris, L'Improviste, 2005, p. 189-201, ici p. 199 et 198.

PIÉGAY-GROS Nathalie, *Le Lecteur*, Paris, Flammarion, 2002.

PLASSARD Didier, « “On peut faire théâtre de tout” : mises en jeu du réel et illimitation du théâtralisable sur la scène contemporaine », dans *Fabula-LhT*, n° 19, *Les Conditions du théâtre : le théâtralisable et le théâtralisé*, dir. R. Bionda, en ligne, 2017 : [www.fabula.org/lht/19/plassard.html](http://www.fabula.org/lht/19/plassard.html).

POUGIN Arthur, « Scène », *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme. Jeux antiques, spectacles forains, divertissements scéniques, fêtes publiques, réjouissances populaires, carrousels, courses, tournois, etc. etc. etc.*, Paris, Librairie Firmin-Didot et Cie 1885, p. 668 et 671 ; disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2043674>

PRUNER Michel, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005.

RANCIÈRE Jacques, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

*Id.*, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.

*Id.*, « Le gai savoir de Bertolt Brecht » (1979), *Politique de la littérature*, Paris, 2007, p. 113-143.

*Id.*, « Le théâtre du peuple », *Les Scènes du peuple. Les révoltes logiques, 1975/1985*, Lyon, Horlieu, 2003, p. 165-281.

*Id.* et JDEY Adnen, *La Méthode de la scène*, Paris, Lignes, 2018 ; en particulier « Dramaturgies théâtrales », p. 32-51.

ROLLINAT-LEVASSEUR Ève-Marie, « Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique », dans Frédéric Calas, Romdhane Elouri, Saïd Hamzaoui et Tijani Salaaoui (dir.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Pessac, Sud et PU de Bordeaux, 2007, p. 81-93.

RYKNER Arnaud, « Présentation. Du visible au visuel : flux et reflux de la scène » et « La scène sans la scène (mettre en scène, mettre hors-scène) », dans M.-Th. Mathet (dir.), *La Scène, op. cit.*, 2001, p. 103-108 et 193-211.

RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre* (1991), 3<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, 2008.

*Id.*, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2007.

SAINT-GELAIS Richard, « Critique et transfictionnalité », *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 435-532.

SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines* (1981), Paris, Circé, 1999.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

STIÉNON Valérie, « Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture », dans *CONTEXTES*, n° 8, *La Posture. Genèse, usages et limites d'un concept*, dir. Denis Saint-Amand et David Vrydaghs, en ligne, 2011 : <https://journals.openedition.org/contextes/4721>

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne* (1956, 1963), trad. Sibylle Muller, Paris, Circé, 2006.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

*Id.*, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* (1981), 2<sup>nd</sup>e éd., Paris, Belin, 1996.

*Id.*, *Lire le théâtre I* (1977), 2<sup>nd</sup>e éd., Paris, Belin, 1996.

VISWANATHAN-DELORD Jacqueline, *Spectacles de l'esprit. Du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2000.

VOUILLOUX Bernard, « Du dispositif », dans Ph. Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif, op. cit.*, 2008, p. 15-31.

*Id.*, *Langages de l'art et Relations transesthétiques*, Paris, L'éclat, 1997.

### Pour citer cet article

Romain Bionda, « **Qu'est-ce qu'un « effet de scène » ?** », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2019 », n° 19, automne 2018, mis à jour le : 20/01/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/466>.