



HAL
open science

L'énonciation théâtrale: l'expression de la subjectivité à l'âge classique

Eve-Marie Rollinat-Levasseur

► **To cite this version:**

Eve-Marie Rollinat-Levasseur. L'énonciation théâtrale: l'expression de la subjectivité à l'âge classique. Etudes classiques. Université Paris 7 - Denis Diderot, 2000. Français. NNT: . tel-02977059

HAL Id: tel-02977059

<https://hal.science/tel-02977059v1>

Submitted on 23 Oct 2020

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

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

Université de Paris 7 – Denis Diderot
UFR : Sciences des Textes et Documents

Année 2000

THESE

pour l'obtention du Diplôme de
Docteur de l'Université Paris 7
présentée et soutenue publiquement
par

Eve-Marie Rollinat-Levasseur

Le 19 décembre 2000

**L'énonciation théâtrale :
l'expression de la subjectivité à l'Age Classique**



Directrice de thèse :

Madame Le Professeur Gisèle Mathieu-Castellani

Jury

Monsieur Le Professeur Christian Biet

Monsieur Le Professeur Jean-Claude Coquet

Monsieur Le Professeur François Lecercle

L'énonciation théâtrale : l'expression de la subjectivité à l'âge classique

Première section

Un texte porté à la scène : les processus énonciatifs du théâtre.....15

I La sémiologie théâtrale révélatrice de la multiplicité des instances énonciatives

II Le théâtre : un collectif d'énonciation

III La représentation du texte dramatique

Deuxième section

La pièce de théâtre publiée : description et fonctionnement énonciatif d'un livre.....201

IV L'analyse énonciative d'une pièce publiée

V Le péri-texte

VI L'énonciateur intratextuel : une instance composite

Troisième section

La pièce : inscription de subjectivités et interprétations subjectives.....349

VII Lire un texte de théâtre

VIII Les modes d'énonciation dans la pièce

IX Des textes écrits pour être lus

Introduction

L'énonciation et la subjectivité : des concepts issus de la linguistique

Emile Benveniste a fait de la question de la subjectivité le fondement des *Problèmes de linguistique générale*. Il montre que l'énonciation, c'est-à-dire l'acte de production d'un énoncé, est la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » et que, de ce fait, la subjectivité est inhérente au langage : « c'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme "sujet" »¹. Ces définitions ont été le point de départ d'une nouvelle linguistique qui, depuis les années soixante-dix, s'est donné pour but d'étudier l'inscription du sujet dans le langage. Les concepts d'énonciation et de subjectivité ont été au centre des différents courants de la recherche que sont les linguistiques de l'énonciation, la pragmatique ou la sémiotique subjectale. Ces approches, illustrées en France par Catherine Kerbrat-Orecchioni, François Recanati, Oswald Ducrot ou Jean-Claude Coquet, par exemple, se donnent le langage pour objet d'étude.

Si nous reprenons ces concepts pour interroger le théâtre, c'est parce que leur mise en lumière par le questionnement linguistique apparaît comme une invitation à interroger d'autres champs disciplinaires à travers leur prisme. Les deux notions, énonciation et subjectivité, sont en effet accueillantes pour des non-linguistes. L'énonciation, ou acte de production d'un énoncé, incite à analyser à la fois les traces de la production d'un énoncé dans celui-ci, ou, inversement, à étudier comment un énoncé est produit : cette notion conduit à prendre en considération celles de situation d'énonciation et de contexte d'énonciation, c'est-à-dire à prendre en compte l'énonciateur, le destinataire, le moment et le lieu d'énonciation. Quant à elle, la subjectivité, ou inscription dans la langue du sujet, est un terme employé dans l'usage courant pour indiquer toute marque distinctive d'un être individuel : aussi ce mot entretient-il une confusion possible entre la personne et le sujet qui est une

¹ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, « L'appareil formel de l'énonciation » [1970], Gallimard, t. 2, p. 80, puis « De la subjectivité dans le langage » [1958], Gallimard, 1966, t. 1, p. 259.

catégorie linguistique. Analyser la subjectivité dans le langage conduit à s'interroger sur le rapport entre la mise en œuvre individuelle du langage et la personne qui le met en œuvre. De ce fait, ces deux notions sont cruciales pour la critique génétique, la sociocritique et les théories de la réception. C'est ainsi que les questions soulevées par la linguistique nous mènent à envisager une approche pluridisciplinaire pour étudier les énoncés particuliers que sont les énoncés théâtraux.

Si les concepts d'énonciation et de subjectivité peuvent nous aider à décrire le théâtre, c'est parce que précisément le théâtre semble mettre en scène les processus d'énonciation et de l'inscription du sujet dans le langage. En effet, au théâtre, des personnages, incarnés par des comédiens, parlent et se posent comme sujets d'énonciation par la mise en fonctionnement du langage que constitue chacun de leurs actes de parole : le dialogue de théâtre reproduit le schéma d'une conversation. Ce qui se joue dans la parole théâtrale, c'est la scène de l'énonciation, de l'expression de la subjectivité et de la relation intersubjective.

Le théâtre de l'énonciation

Si le propre du théâtre est de reproduire la scène d'énonciation du discours, il y a cependant une différence patente entre un énoncé réel et un énoncé théâtral : ce dernier relève de la reproduction, de l'imitation, de la fiction. L'énoncé réel est produit par un acte unique d'énonciation dans une situation de communication immédiate : il met en présence son énonciateur et son destinataire. L'énoncé théâtral a d'emblée un statut complexe : c'est un texte écrit pour être dit et actualisé sur scène autant de fois que des comédiens veulent interpréter une œuvre. Aussi nous faut-il considérer au moins deux situations d'énonciation pour le théâtre. L'énoncé écrit instaure une situation de communication différée : son énonciateur, principalement l'auteur dramatique, et ses destinataires, lecteurs ou spectateurs, ne sont pas en co-présence. L'inscription possible de l'énoncé dans un espace-temps de réception différé par rapport à son contexte de production a pour conséquence de lui conférer une certaine autonomie par rapport à sa situation d'énonciation. En ce qui concerne l'actualisation de l'énoncé théâtral sur scène, la situation de communication est immédiate et unique à chaque représentation. Mais d'une part, le même énoncé peut se prêter à de multiples actualisations scéniques et, d'autre part, les comédiens qui actualisent l'énoncé théâtral ne se constituent pas eux-mêmes en sujets par leur acte de parole : ils construisent les personnages

de l'œuvre dramatique. Enfin, cette situation d'énonciation instaure une relation dissymétrique entre les acteurs représentant les personnages et les destinataires de l'énoncé théâtral, les spectateurs. Aussi, l'énonciation théâtrale, ou production d'un énoncé de théâtre, fait surgir de multiples instances d'énonciation, réelles et fictives. Les identifier et analyser leur fonctionnement permet conjointement de définir précisément ce qu'est l'énoncé théâtral.

Si le théâtre est une mise en scène de l'énonciation et, de ce fait, de l'expression de la subjectivité, c'est donc au prix d'un processus singulier, celui-là même que nous nous proposons de décrire dans cette thèse. L'enjeu est double. Tout d'abord, il s'agit pour nous de proposer une définition du théâtre à travers ce questionnement par les notions d'énonciation et de subjectivité. Ensuite, l'analyse de l'expression de la subjectivité au théâtre peut nous conduire à découvrir comment la scène représente l'inscription du sujet dans le discours et quelle image elle en donne : la représentation du sujet au théâtre construit une image de l'homme. Là se trouve l'origine de notre projet de recherche. La lecture du théâtre de Racine a attiré notre attention sur l'image que les personnages élaborent de la personne : celle-ci est produite par le fait que les personnages sont essentiellement constitués par la parole que le dramaturge leur confère, mais aussi par le fait que la voix de l'auteur s'efface devant celle de ses héros. Analyser le processus énonciatif du genre théâtral nous semble permettre d'apporter quelques éléments de réponse à la question de l'expression du sujet à l'Age Classique, période par excellence où le théâtre connaît un développement sans pareil et où une société va à la comédie pour y découvrir l'image qu'elle renvoie d'elle comme dans un miroir.

Les études théâtrales : la représentation pour objet

Les études théâtrales se sont déjà approprié le concept d'énonciation : si leur champ spécifique s'est défini comme celui de la sémiologie théâtrale, discipline élaborée à partir des théories linguistiques du signe, qui s'est longtemps proposé de déterminer les systèmes de signes du théâtre ainsi que d'analyser le fonctionnement de la communication théâtrale, les théories de l'énonciation et de la réception ont semblé permettre aux chercheurs de sortir du structuralisme et de placer au cœur de leur recherche ceux par qui se fait le théâtre et ceux pour qui il se fait. C'est pourquoi nous consacrons la première section de notre travail à établir un bilan des études de la sémiologie théâtrale : elles ont contribué de façon décisive à montrer qu'il faut considérer la représentation du texte dramatique comme un collectif d'énonciation

où se nouent des relations complexes entre de multiples instances énonciatives, réelles et fictives, et en particulier entre tous les créateurs et les spectateurs. A la notion de communication théâtrale, inadéquate, puisqu'il ne convient pas de parler du théâtre comme d'un langage, elles ont substitué la notion de relation théâtrale : celle-ci autorise à envisager à la fois la question des actes de langage au théâtre et leur contexte d'énonciation scénique ou le système de signes dans lequel ils s'inscrivent. Elles se sont attaché à montrer le fonctionnement de l'illusion théâtrale dont l'acteur, pivot du dispositif mimétique, est le principal vecteur.

L'analyse de la représentation scénique d'une œuvre dramatique conduit les études théâtrales à interroger sans cesse le rapport entre le texte dramatique et le texte spectaculaire. Cette discipline s'est précisément construite en situant la question de la représentation au centre de son champ de recherche : par là, les études théâtrales ont permis de donner une place appropriée au théâtre jusqu'alors annexé par les études littéraires qui ne proposaient que des lectures des œuvres dramatiques. De ce fait, jusqu'à présent, les analyses portant sur l'énonciation théâtrale cherchent à décrire le processus de fonctionnement du texte dramatique dans sa spécificité de texte conçu pour la scène. Même Anne Ubersfeld, qui a été la première à parler d'énonciation théâtrale, ou plutôt de double énonciation théâtrale, ne cesse d'envisager la question de la représentation dans *Lire le théâtre*, ouvrage dont le titre laisse attendre une étude consacrée à la lecture du théâtre.

La pièce imprimée : un nouvel objet d'étude

Le fait qu'un des thèmes récurrents des travaux de la sémiologie théâtrale soit le spectre du retour au « textocentrisme », c'est-à-dire d'un rétablissement d'un questionnement du théâtre qui accorde une place prépondérante au texte dramatique sans prendre suffisamment en considération le problème de sa représentation, n'a pu qu'attirer notre attention sur la notion de texte dramatique. Car il s'agit bien d'une notion et non pas d'une réalité matérielle. Pourtant c'est sous une forme matérielle qu'est véhiculée la pièce de théâtre. Dans le cadre de la communication différée établie par un énoncé écrit, la présentation de ce texte est fondamentale puisqu'elle en construit les conditions d'énonciation. Aussi nous a-t-il semblé nécessaire d'étudier le livre de théâtre pour déterminer

les instances énonciatives du texte dramatique et en comprendre le fonctionnement : c'est ce à quoi nous nous appliquons dans les deuxième et troisième parties de cette thèse.

Nous avons tout d'abord cherché à définir les éléments qui composent le livre de théâtre : cette approche formaliste permet d'identifier le texte dramatique et de voir comment par sa présentation sous forme imprimée le met en scène, et, avec lui, met en scène certaines de ses instances énonciatives, en particulier, mais non exclusivement, son instance énonciative d'origine, l'auteur de la pièce. Nous avons pris acte du fait que les différentes éditions d'une même œuvre peuvent nous présenter des textes différents : ainsi que l'a montré l'historien Roger Chartier, ces textes sont le résultat d'autant d'actes d'appropriation qu'il y a eu d'acteurs du livre et qui s'inscrivent, chacun en proportion de son action, dans le texte. Aussi nous a-t-il semblé pertinent de distinguer deux types d'instances énonciatives : les instances énonciatives intratextuelles (inscrites dans un texte donné), c'est-à-dire l'énonciateur et le destinataire intratextuels, et les instances énonciatives extratextuelles, c'est-à-dire les différents énonciateurs de l'œuvre, l'auteur dramatique en premier chef, mais aussi l'éditeur, ou l'imprimeur, et les lecteurs de la pièce. Notre étude de l'énonciation théâtrale se donne pour but d'observer comment les différentes instances énonciatives extratextuelles impriment leur marque au texte dramatique et construisent les instances intratextuelles de l'œuvre.

A partir de ces définitions nous étudions tout d'abord comment le périphrase éditorial, les textes préfaciels allographes ou auctoriaux, les dédicaces, c'est-à-dire l'ensemble des éléments périphraseux, construisent une identité auctoriale. Puis, nous caractérisons ce qui construit l'instance énonciatrice intratextuelle : si l'auteur dramatique est par excellence l'instance d'origine de l'œuvre, il faut aussi considérer que l'instance énonciatrice intratextuelle est une instance composite. Elle est élaborée par les interventions liées à la réalisation éditoriale de la pièce ; elle est marquée par les différentes sources des textes que le dramaturge s'est appropriés pour composer son œuvre ; elle est enfin produite, comme le montre l'étude de la genèse de l'œuvre, par le concours des comédiens pour qui le dramaturge écrit, par les premiers lecteurs de son texte, ceux à qui il demande conseil, ou ceux à qui il demande une protection. L'enjeu de ce travail est l'évaluation de l'implication auctoriale dans la pièce de théâtre. Cette question est d'autant plus cruciale que dans le texte dramatique, l'auteur s'efface devant les personnages qu'il fait parler.

Si le texte de théâtre est destiné à la scène, lorsqu'il est présenté sous forme de livre, il est destiné à la lecture. La pièce, composée de didascalies et de répliques attribuées aux personnages, s'offre au lecteur dans sa discontinuité textuelle. Le type de lecture spécifique que requiert le texte de théâtre est resté jusqu'à présent peu étudié parce que les chercheurs qui abordent ce problème l'envisagent immédiatement, ou peu s'en faut, sous l'angle de sa théâtralité et de sa mise en scène potentielle. Dans le cadre de notre analyse de la pièce imprimée, nous proposons une théorie de la lecture de théâtre que nous définissons comme une stéréolecture. Puis examinant la forme sous laquelle se présente le texte dramatique, nous précisons quels sont les modes d'énonciation tant dans les didascalies que dans les répliques attribuées aux personnages : la voix de l'auteur, voie oblique, tente de s'assimiler à l'hétérogénéité des personnages parlant et laisse au lecteur le soin de déterminer son implication dans l'œuvre. Il s'agit dès lors de démasquer l'auteur mais aussi de découvrir ses masques. L'étude de l'expression de la subjectivité dans le discours des personnages nous conduit à analyser comment se créent à travers leur figure un effet de subjectivité et un effet de personne.

Corpus

Nous cherchons ici à décrire le processus énonciatif théâtral. Notre corpus est essentiellement composé par des œuvres du théâtre français du XVIIème siècle. Cette époque est celle de l'essor du théâtre et de son institutionnalisation ; c'est une période cruciale en ce qui concerne la réflexion sur le genre théâtral, son pouvoir d'illusion et son écriture ; la forme du texte dramatique et sa mise en page se fixent durablement : ce sont encore des modèles pour le théâtre actuel.

Nous sommes partie d'une analyse des œuvres de Racine et en particulier de sa tragédie *Phèdre*, que nous avons pu comparer précisément aux pièces de l'antiquité et des XVIème et XVIIème siècles qui ont porté ce mythe sur la scène. Ainsi nous référerons-nous très fréquemment au théâtre racinien. Mais il nous a semblé utile d'élargir ce corpus pour mieux cerner certaines caractéristiques des œuvres dramatiques : alors que la tragédie est un genre noble et sérieux, la comédie est un lieu propice à la parodie des conventions théâtrales. Nous prendrons des exemples dans l'œuvre de Molière. Nous aurons aussi souvent recours aux comédies de Corneille et plus largement à ses premières pièces : il les compose à un

moment charnière dans l'histoire du théâtre et les corrections qu'il leur apporte tout au long de sa carrière, ainsi que la réflexion théorique qu'il poursuit, nous permettent de mettre en valeur les préoccupations principales d'un dramaturge de l'âge classique. Lorsque nous faisons un sondage, c'est d'une façon systématique sur un corpus constitué des pièces que Jacques Scherer, Jacques Truchet et André Blanc ont rééditées dans les volumes *Théâtre du XVIIème siècle* publiés par Gallimard dans la collection de « La Pléiade » : cela n'est que représentatif de l'ensemble des très nombreuses œuvres de cette époque. Nos analyses couvrent ainsi le théâtre du XVIIème siècle : elles ne prétendent pas le recouvrir, ni à mettre au jour une évolution, décennie par décennie, année par année. Choissant des exemples dans une période aussi longue, nous prenons le risque de donner une image continue à une production théâtrale en pleine mutation. Mais nous ne cherchons pas à décrire un modèle : il s'agit ici de dégager les caractéristiques de l'énonciation théâtrale et d'en identifier les différentes instances, tout en considérant que chaque œuvre mérite un examen spécifique.

Nous faisons volontiers référence au théâtre antique, tant grec que latin. Ces pièces, tragédies et comédies, ont été des modèles pour les dramaturges de l'époque moderne : en témoigne à la fin du XVIIème siècle la querelle des Anciens et des Modernes dont l'objet est de déterminer si l'art français, en particulier le théâtre, peut égaler ou même dépasser l'Antiquité. Mais la lecture que nous donnons de ces œuvres est une lecture contemporaine, et non une analyse de la réception de ces pièces à l'âge classique. Il nous arrive ponctuellement de développer une réflexion sur des œuvres du XXème siècle, notamment quand nous y trouvons une parodie des conventions de la dramaturgie classique ou une esthétique construite en opposition aux modèles classiques : ces exemples permettent parfois de mettre en évidence des caractéristiques de l'énonciation théâtrale. Enfin, dans le dernier chapitre, nous développons quelques éléments de l'histoire du texte dramatique de l'antiquité grecque au XVIIème siècle.

Enjeux : les nouveaux supports du texte

Pour analyser l'expression de la subjectivité dans le théâtre de Racine, nous voulions partir de relevés d'indices de la personne dans le texte attribué à chaque personnage. Même si l'observation de fréquences de faits stylistiques ne suffit pas pour fonder une étude des personnages, elle peut apporter un certain nombre d'informations qui peuvent orienter de

façon nouvelle la réflexion : la bibliographie sur l'œuvre de Racine étant d'une immense richesse, il est d'autant plus important de trouver un angle d'approche inédit. Les difficultés que nous avons rencontrées au cours de cette recherche montrent combien il est crucial d'analyser la spécificité du texte dramatique pour préparer des bases de données adéquates ou pour éditer correctement ces pièces sur les supports des nouvelles technologies.

S'il existe bien une table des concordances pour le théâtre de ce dramaturge², elle est d'un usage difficile pour qui veut étudier les occurrences de mots qui apparaissent avec une très grande fréquence dans ce type de discours : ainsi à la rubrique « je » sont recensées et accumulées toutes les occurrences de ce pronom dans l'ordre de leur apparition, pièce par pièce, sans que soient mentionnées les sources locutoires. C'est que cette table des concordances considère les œuvres dramatiques comme un poème : elle ignore le texte didascalique et ne distingue pas les sources locutoires du dialogue dramatique.

La première base de données informatiques sur le théâtre de Corneille, de Molière et de Racine, a été élaborée en France par l'Institut National de la Langue Française dans le cadre du programme de FRANTEXT. L'enregistrement des œuvres a été effectué par un scanner. Cette technique permet d'obtenir tous les éléments d'une chaîne de caractères : aussi peut-on aisément retrouver toutes les apparitions d'un mot ou d'une expression. Mais elle ne fait pas de distinction entre les différents éléments textuels qui composent l'œuvre : la saisie porte de façon uniforme sur les didascalies (dont les indications de source locutoire) et les différentes répliques. Lorsque nous avons interrogé cette base de données pour *Phèdre*, nous avons dû ensuite répertorier manuellement les données en fonction de leur instance énonciative. Le fait que la base de données FRANTEXT ne prenne pas en compte la théâtralité a été signalé à l'INaLF au début des années 90. Evelyne Martin, alors responsable de ce programme, nous a alors fait espérer un CD Rom sur le théâtre classique que diffuserait Hachette et qui enregistrerait les différents éléments textuels de façon spécifique : ainsi conçue, cette nouvelle base de données devait pouvoir répondre à des interrogations sur les pièces en sélectionnant éventuellement le texte des répliques en fonction du personnage parlant, ou encore en portant sur les seules didascalies, ou sur l'ensemble du texte dramatique.

² B. C. Freeman et A. Batson, *Concordance du théâtre et des poésies de Racine*, Cornell University Press, 1968.

Cette nouvelle base de données est finalement diffusée depuis peu par Bibliopolis à la fois sur un support CD Rom et sur un support en ligne. La base de données en ligne serait actualisée en permanence en fonction des erreurs qui seraient signalées à la maison de diffusion. A l'heure actuelle, il n'y a guère de différence entre les deux bases de données, si ce n'est que quelques coquilles ont été corrigées sur la base diffusée en ligne. En ce qui concerne les interrogations que nous pouvons faire sur le texte à partir du moteur de recherche qui est incorporé, le premier problème vient du fait que les réponses ne sont pas fiables : un certain nombre d'éléments du texte ont été mal indicés et suffisamment pour que nous nous en apercevions rapidement. Ensuite, quoique le texte publicitaire prétende que les interrogations du texte puissent se faire par personnage, en réalité, les indications de sources locutoires sont mises sur le même plan que le texte des répliques qui leur est attribué. Aussi ce type d'interrogation ne permet-il pas de faire un repérage sur le discours d'un personnage : avec un tel sondage, il fait apparaître toutes les fois où le nom du personnage se trouve dans le texte dramatique, tant comme indication de source locutoire, ou comme élément d'une liste intermédiaire, qu'à l'intérieur d'une réplique quelle qu'elle soit. De fait le moteur de recherche permet une interrogation par les opérateurs booléens ET, OU, SAUF, et ŒUVRE, par l'opérateur de proximité et par l'opérateur de troncature, mais ne distingue aucunement les différentes composantes textuelles de l'œuvre dramatique. Nous avons signalé ce problème à Bibliopolis qui a découvert à ce moment-là l'erreur faite dans l'indexation du texte. Enfin, les éléments repérés lors d'une sélection sont indiqués par la couleur rouge de façon à bien apparaître visuellement sur un écran d'ordinateur : il faut donc avoir une imprimante couleur pour les rendre visibles à l'impression. Bibliopolis a néanmoins récemment introduit des signets gris pâle pour détacher les éléments repérés du reste du texte dans le cas de l'impression du texte sur une imprimante classique. Mais il n'est pas possible d'imprimer les éléments sélectionnés : l'impression ne peut porter que sur une scène entière du texte dramatique : autant dire qu'elle n'est utile qu'à ceux qui, à défaut de livre, veulent avoir un texte imprimé sous les yeux. La faiblesse essentielle de cette base de données découle donc directement d'une mauvaise compréhension de la part des éditeurs de la spécificité énonciative du texte dramatique ainsi que du type d'interrogations que l'on peut formuler pour une pièce de théâtre.

Charles Bernet, actuellement responsable à l'INaLF des œuvres du XVII^{ème} siècle pour le programme FRANTEXT, auteur d'ouvrages de linguistique quantitative et de lexicographie en particulier sur le théâtre de Corneille et de Racine, se charge de la préparation d'une base textuelle adéquate pour les œuvres dramatiques de l'âge classique. Ce printemps, il nous a très aimablement envoyé des disquettes comportant le texte des pièces de Racine : ce sont les seules à ce jour qui soient indexées correctement et de façon précise ; elles ne sont pas encore commercialisées. Pour l'instant, elles ne peuvent être utilisées que sous MS-DOS et avec le logiciel TACT que l'on peut trouver sur le site internet de l'Université canadienne de Toronto. Ce logiciel a été conçu pour des textes en anglais, sans accents : pour les textes français, comportant des accents, Charles Bernet a élaboré un système de signes équivalents. Avec cette base de données, il est possible de procéder à des interrogations très précises sur le texte qui prennent en compte la spécificité textuelle du genre dramatique. Il reste que cette base de données est encore délicate à manier pour tous ceux qui ne sont pas experts en informatique.

Enfin, le texte proposé par ces deux bases de données est un choix éditorial. L'état des textes retenu n'est mentionné nulle part : l'orthographe et la ponctuation sont modernisées. FRANTEXT est conçu à partir des éditions de l'Imprimerie Nationale. Les disquettes prêtées par Charles Bernet ne comportent que le texte des tragédies de Racine, de la première réplique à la dernière pour chacune. Les éléments péritextuels des différentes éditions de l'œuvre au XVII^{ème} siècle ne sont pas encore indexés. Bibliopolis a racheté les Classiques Garnier : le texte proposé pour chacune des pièces de Corneille, de Molière ou de Racine est celui que l'on peut trouver dans la dernière ou l'avant-dernière édition de ces livres de poche. Si les éléments péritextuels sont incorporés à la base de données, c'est, comme souvent dans les éditions de Poche, en présentant les préfaces les unes après les autres, lorsqu'un auteur les a modifiées au cours des différentes éditions de son vivant. Pour *Le Cid*, nous trouvons même à la suite des préfaces et de l'examen de la pièce quelques textes qui ont eu de l'importance lors de la querelle : les textes allographes ne sont aucunement distingués des textes autographes. A ce jour, aucun appareil critique n'a été élaboré pour ces bases de données. Il est pourtant essentiel de songer à leur élaboration si nous voulons savoir quels textes nous choisissons de transmettre à la postérité sur les nouveaux supports technologiques.

La découverte des faiblesses de ces bases de données a considérablement infléchi notre recherche : elle nous a obligée à prendre en considération les questions éditoriales pour évaluer leur importance dans le processus énonciatif du genre théâtral ; elle nous a incitée à faire attention à la mise en scène du texte dramatique organisée par les différents éléments péritextuels. C'est elle, enfin, qui nous ont conduite à nous interroger sur l'histoire de la transmission des textes dramatiques.

Un texte porté à la scène :
les processus énonciatifs du théâtre

Première section

**Un texte porté à la scène :
les processus énonciatifs du théâtre**

I La sémiologie théâtrale révélatrice de la multiplicité des instances énonciatives du théâtre

Depuis les années 60 se sont développées des études dites sémiologiques du théâtre : elles se situent dans le prolongement des travaux de l'Ecole de Prague, produits dès 1930, mais qui n'eurent longtemps qu'une influence réduite faute de traduction¹. Ce n'est qu'au moment de l'envolée du structuralisme en Occident et particulièrement en France que la linguistique et les théories du signe ont semblé apporter à l'analyse du théâtre ce qui lui manquait : un langage et un système qui lui soient spécifiques. Il s'agissait de prendre en compte la dimension spectaculaire du genre théâtral, trop longtemps négligée par le discours littéraire et scolaire, trop floue dans celui des critiques dramatiques, même s'ils pouvaient produire de véritables analyses dramaturgiques. Ce faisant, la linguistique débordait de son domaine initial, celui du langage, et montrait qu'elle pouvait s'appliquer de façon extensive à tout signe, ne relevant pas nécessairement de la langue. Ainsi la sémiologie théâtrale a-t-elle apporté une contribution double : d'une part, elle s'est posée comme un champ d'expérimentations sans pareilles pour la sémiologie ; d'autre part, elle a fortement transformé les études théâtrales qui devaient désormais aussi envisager de façon théorique la question de la représentation. Aujourd'hui, si la sémiologie théâtrale subit « l'ère du soupçon » comme bon nombre de théories élaborées dans l'euphorie des années 60, souvent portées par une idéologie politique et remises en cause à ce titre, elle reste une méthode d'interprétation du genre théâtral qui prend en compte l'ensemble des

¹ Parmi les théoriciens du premier groupe de l'Ecole de Prague, en 1934, Jan Mukarovsky a montré comment l'analyse sémiologique permet seule de considérer les œuvres dans leur « existence autonome et le dynamisme essentiel de [leur] structure » (« L'art comme fait sémiologique », *Actes du huitième congrès international de philosophie à Prague*, repris dans *Poétique*, 3, 1970) ; Otakar Zich a publié en 1931 un ouvrage sur l'esthétique de l'art théâtral, *Estetika Dramatickeho Umeni : Teoreticka dramaturgie* : il y a souligné que le théâtre se caractérise par la relation qu'entretiennent des systèmes à la fois hétérogènes et interdépendants ; on peut y ajouter les études de Petr Bogatyrev, issu du cercle des formalistes russes, en particulier « Les signes du théâtre », article publié en 1938 et celle de Jindrich Honzl sur « la mobilité du signe théâtral » publiée en 1940 dans *Slovo a slovenost* et traduite en français dans *Travail théâtral* en 1971. La plupart de ces travaux n'ont été traduits et donc connus en Occident qu'à partir des années 60 avec l'essor du structuralisme. Voir Mickael L. Quinn, *The Semiotic Stage : Prague School Theater Theory*, Peter Lang, 1995.

éléments qui composent la représentation. La sémiologie théâtrale a d'ailleurs suivi certaines évolutions de sa théorie mère : d'abord essentiellement consacrée l'analyse de la signification avec son objet d'étude considéré comme un texte, elle s'est peu à peu intéressée aux questions énonciatives. Aussi, pour nous qui voulons décrire le processus énonciatif théâtral et l'implication de la subjectivité, la sémiologie théâtrale est une référence incontournable : l'analyse des spectacles comme systèmes de signes conduit à saisir comment ils sont émis et reçus.

I 1 La sémiologie comme référence pour l'analyse de l'énonciation théâtrale

La sémiologie théâtrale a été conçue dans le sillage des théories du signe et a dû se situer parmi leurs options critiques. La définition du signe théâtral a longtemps été centrale avant de laisser place à des notions plus souples comme celle de systèmes signifiants. De même que la science du langage a pensé la langue comme un système formalisable, la sémiologie théâtrale a cherché à analyser le théâtre comme un objet clos. Elle a alors construit sa spécificité en empruntant aux multiples critiques les concepts les plus opératoires pour son objet d'étude. Puis elle s'est peu à peu ouverte aux perspectives mises au jour par les nouvelles branches de la linguistique, en particulier les approches énonciatives, pragmatiques et praxématiques : la sémiologie théâtrale s'est tournée résolument vers l'étude des conditions de production et de réception des spectacles. Mais son objet constitue toujours une difficulté épistémologique : le genre théâtral est par excellence insaisissable puisqu'il ne saurait se réduire au seul texte théâtral et que chaque représentation que l'on peut donner d'une pièce est par excellence unique.

I 1 A Sémiologie et / ou sémiotique théâtrale ?

Les termes de sémiologie et de sémiotique sont en concurrence pour désigner la théorie des signes. Si tous deux, par leur étymologie, font explicitement référence au signe, ils se rapportent initialement à deux théories élaborées indépendamment l'une de l'autre à la fin du siècle dernier et au début de celui-ci.

Les définitions saussuriennes et peirciennes du signe

Pour le linguiste Ferdinand de Saussure (1857-1913)², le signe est une unité linguistique à deux faces formée d'un signifiant (partie sensible) qui tient lieu d'un signifié (partie abstraite) ; la signification résulte de leur combinaison et l'analyse du fonctionnement de cette dichotomie permet de rendre compte de ce processus ; la fonction référentielle ou dénotation n'est pas située au niveau linguistique parce qu'elle est de l'ordre du réel ou de l'imaginaire ; le signe est donc coupé du référent. Dans son élaboration d'une théorie sémiotique globale, le philosophe et logicien Charles S. Peirce (1839-1914)³ a dégagé une représentation triadique du signe⁴. Le signifiant (qu'il nomme *representamen*) symbolise aussi le signifié (dit interprétant et/ou fondement), mais il prend en considération et place sur le même plan l'objet auquel se rapportent signifiant et signifié et que Ogden et Richards ont nommé référent⁵. Cette définition met l'accent sur la complexité des rapports entre le signifiant et le signifié par la prise en compte systématique de l'aspect référentiel : ce sont les relations qu'entretiennent ces trois termes qu'il s'agit d'analyser pour les sémioticiens. Parmi les multiples divisions triadiques que Peirce fait apparaître, l'une d'elle en particulier classe les signes selon trois catégories qui intéressent particulièrement les critiques du théâtre : le signe peut être icône (il partage alors quelques propriétés avec son référent), indice (il a un rapport

² Tel qu'on peut le lire dans le *Cours de linguistique générale*, ensemble des cours qu'il a donnés entre 1907 et 1911 et qui furent publiés en 1915 par C. Bally et A. Séchehaye.

³ Tel qu'il peut être connu ou méconnu : nombre d'écrits ont été conservés mais ne sont pas encore tous publiés ; d'autre part, l'ensemble (articles, notes, brouillons, lettres), à cause de son foisonnement et des différentes situations d'énonciation, n'offre pas une théorie absolument cohérente sur le signe mais montre une réflexion en pleine élaboration. De ce fait, quand les critiques recourent à Peirce, c'est souvent en ne se référant qu'à quelques éléments connus et commentés de sa pensée.

⁴ Voir N. Everaert-Desmedt, *Le Processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Pierre Mardaga, Liège, Belgique, 1990.

⁵ *The Meaning of meaning*, 1923.

de contiguïté avec son contexte), ou symbole (il est associé à son référent par une convention culturelle).

Le terme de sémiologie a désigné les études conçues dans l'héritage saussurien et, de ce fait, souvent en langue française ; celui de sémiotique qualifie celles qui se situent dans la continuation des travaux de Peirce, généralement aux Etats-Unis.

La sémiologie comme théorie générale du signe

L'opposition des théories et des écoles (française/américaine) s'est encore doublée de la distinction entre les analyses linguistiques et celles qui s'attachent à des domaines non exclusivement linguistiques. Ainsi, bien que dans la lignée des études saussuriennes, Algirdas J. Greimas, Julia Kristeva, Jean-Claude Coquet⁶ ont nommé « sémiotique » leurs études consacrées à la grammaire, à la syntaxe du texte ou au sens. Le terme de sémiologie a pu s'appliquer à la théorie générale du signe, compris comme toute unité signifiante d'ordre verbal ou non ; c'est dans ce cadre que l'on peut situer les travaux de Roland Barthes⁷. L'objet de la sémiologie est d'emblée délicat puisqu'elle applique à l'étude des signes non linguistiques une méthode linguistique. Cela correspond cependant au champ d'études que Saussure a défini : pour lui, la sémiologie est la « science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale »⁸ ; dépassant la seule linguistique, elle peut proposer une méthode d'analyse pour les sciences humaines, et, par exemple, le théâtre.

⁶ Voir J. Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969 ; A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979 et 1985 ; J.-C. Coquet, *Sémiotique littéraire*, Mame, 1973. Ces sémioticiens ont développé des champs de recherches qui leur sont propres : J. Kristeva s'est orientée par exemple vers la psychanalyse lacanienne, tandis que L'Ecole de Paris (A.-J Greimas, J. Courtés, M. Arrivé, C. Chabrol) se consacre à la définition de son domaine et de sa méthode. Voir J.-C. Coquet, « L'Ecole de Paris », *Sémiotique. L'Ecole de Paris*, Hachette, 1982, p. 5-60.

⁷ R. Barthes, *L'Aventure sémiologique*, coll. Points, Seuil, 1985.

⁸ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1915, rééd. 1995, p. 33.

En ce qui concerne le genre théâtral qui allie texte et représentation, la sémiologie est l'étude de tous ses systèmes de signification⁹. Mais la distinction entre la sémiotique et la sémiologie reste mouvante. Ceux pour qui la sémiologie désigne strictement l'étude linguistique des signes préfèrent parler de sémiotique théâtrale : c'est le cas de la plupart des études anglo-saxonnes et germaniques¹⁰. Pour nous, puisqu'il s'agit d'analyser le système énonciatif du théâtre en nous appuyant sur des travaux de sémiologie et non de définir une sémiologie ou une sémiotique théâtrale, nous ne trancherons pas cette question terminologique : à la suite de Patrice Pavis¹¹ et de Tadeusz Kowzan¹², nous parlerons de sémiologie.

I 1 B Instabilité de la définition du signe théâtral

La définition du signe en sémiologie théâtrale, bien qu'essentielle, est aussi souvent problématique. La plupart des études que nous avons lues se réfèrent à sa définition saussurienne. Ainsi, dans *Le Théâtre, modes d'approches*, lorsqu'ils présentent la sémiotique théâtrale, J. Dines Johansen et Erik Larsen précisent qu'est signe « la plus petite unité porteuse de sens provenant d'une combinaison d'éléments du signifiant et d'éléments du signifié »¹³. Il est néanmoins remarquable que les travaux de sémiologie théâtrale reprennent dans leur définition du signe des modèles mis en valeur

⁹ Pour autant la question de savoir s'il est adéquat d'analyser le théâtre comme un langage ne peut être considérée comme réglée : voir G. Mounin, « La communication théâtrale », *Introduction à la sémiologie*, Minuit, 1970 et notre deuxième chapitre.

¹⁰ Cf. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, 3 t., Gunter Narr Verlag, 1983 ; K. Elam, *The Semiotics of theater and drama*, Methuen, 1980 ; M. Carlson, *Theatre Semiotics – Signs of life*, Indiana University Press, 1990, E. Aston et G. Savona, *Theater as Sign-System. A Semiotics of text and performance*, Routledge, 1991.

¹¹ Cf. l'article « Sémiologie théâtrale » dans le *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, 1996 ; notons que P. Pavis emploie le terme de sémiologie dans plusieurs titres d'ouvrages ou articles parus en langue française, voire parfois en anglais, mais le laisse traduire par celui de *Semiotik* en allemand (cf. E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaterrezeption*, Gunter Narr Verlag, 1987) !

¹² Dans *Sémiologie du théâtre* (Nathan, 1992), T. Kowzan tient les deux termes pour équivalents et va jusqu'à parler de d'« œcuménisme » terminologique »...

¹³ Cf. p. 114 : dans cet article, ils cherchent à distinguer signe et texte plus qu'à définir véritablement le signe théâtral. *Théâtre, mode d'approche* est un recueil collectif publié en 1987 aux éditions Labor sous la direction d'A. Helbo, J.D. Johansen, P. Pavis et d'A. Ubersfeld.

par Peirce et ses continuateurs. C'est d'ailleurs le choix que revendiquent les auteurs qui ont dirigé ces travaux : ils opèrent une « médiation » entre les deux tendances pour garder leurs « points forts », la « généralité et [la] conception dynamique » des travaux de Peirce et « l'approche du texte » du structuralisme occidental.

Une définition qui intègre les deux modèles du signe

Dès 1976, dans *Les Problèmes de sémiologie théâtrale*, Patrice Pavis avait déjà cherché à élaborer une « intégration dialectique » des deux modèles du signe qui lui permette de cerner l'objet théâtral¹⁴. Puis, au cours des années 80, observant que ce syncrétisme pouvait faire perdre la cohérence et la pertinence de chacun des systèmes, Pavis a choisi de considérer le signe théâtral en termes saussuriens¹⁵. C'est, en particulier, ce système binaire qui lui semble aujourd'hui adéquat pour analyser le processus de production et de réception des signes théâtraux : ainsi peut-il élaborer la description du « circuit de concrétisation », soit le fonctionnement des systèmes signifiants tout en tenant compte du contexte social¹⁶. Cependant, dans *Le Dictionnaire de théâtre* où il rend compte des travaux internationaux en théâtrologie, Patrice Pavis prend en considération les deux définitions du signe et montre ce qu'elles apportent pour chacune des rubriques qu'il traite¹⁷. De même, nous pouvons remarquer combien Tadeusz Kowzan, qui a longtemps inscrit ses études dans une perspective saussurienne, insiste dans son dernier ouvrage de synthèse, *La Sémiologie du théâtre*, pour définir le signe comme « quelque chose qui tient lieu d'autre chose »¹⁸. Il se réfère ici explicitement à Peirce. Certes, Kowzan rappelle que le référent est un élément extérieur à la structure biface du signe. Mais la définition peircienne du signe lui semble plus

¹⁴ Voir P. Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1976.

¹⁵ Voir P. Pavis, « Sur quelques problèmes en suspens », p. 15-17, dans *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Presses Universitaires de Lille, 1985 (2^{ème} éd. des *Essais de sémiologie théâtrale*, 1982).

¹⁶ Voir P. Pavis, « Production et réception au théâtre : la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire », *Revue des Sciences Humaines*, n°189, 1983, p 51- 88 , repris dans *Voix et images de la scène : pour une sémiologie de la réception*, Presses Universitaires de Lille, 1985, en particulier p. 244-245. N

¹⁷ Et cela dans les trois éditions du *Dictionnaire du théâtre* : 1980, 1987, 1996.

¹⁸ Voir T. Kowzan, *La Sémiologie du théâtre*, Nathan, 1992, chap. II.

adéquate pour montrer le rôle du référent dans la sémiologie théâtrale (processus de fonctionnement du signe)¹⁹.

De fait, parce que le théâtre est par excellence art de la *mimesis*, nombre de travaux critiques proposent des analyses centrées sur la relation des signifiants et leurs signifiés avec leurs différents référents : comme le sens étymologique de ce mot le souligne, la représentation crée une illusion référentielle qu'il s'agit d'analyser dès qu'on veut proposer une interprétation. Mais c'est au prix d'une quasi assimilation entre la notion de référent et celle de référence ; en outre, comme, au théâtre, le référent du signe est complexe et que l'on doit prendre en compte le référent scénique et le référent « dans le monde », la définition du statut linguistique de la notion de référent reste en fait – opportunément ? - souvent floue. La référence aux travaux de Peirce et de ses continuateurs est encore plus évidente - et pas seulement chez Kowzan - dans l'intérêt que suscitent les concepts d'icône (signe similaire à son objet - l'objet étant ce dont le signe tient lieu), d'indice (signe en relation contextuelle avec son objet) et de symbole (signe qui renvoie à son objet en vertu d'une règle, d'une loi ou d'une association d'idées générales) : ils permettent d'analyser les degrés de motivation du signe par rapport à son objet. Enfin, rappelons qu'il n'y a signe que lorsqu'il y a émission et réception de ce signe : c'est pourquoi les approches de type énonciatif se sont attachées à réfléchir sur le rôle de l'émetteur et du récepteur dans le fonctionnement du signe.

La question des signes au théâtre

Parler de signe théâtral est sans doute abusif : il serait plus exact de parler de signes théâtraux et c'est là aussi une des raisons pour lesquelles la définition du signe théâtral fluctue entre les acceptions saussurienne et piercienne. Certes, « tout est signe dans la représentation théâtrale »²⁰ : l'espace scénique ôte à tout objet sa fonction utilitaire et le fait devenir signe. Mais les signes au théâtre sont avant tout de natures

¹⁹ Cf. la réflexion de T. Kowzan sur la relation entre le signe et son référent dans « Un signe peut-il précéder son référent ? », *Semiotica* 107-3/4, 1995, p. 265-271.

²⁰ T. Kowzan, « Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle », *Diogène*, 61, 1968, p. 64. Cette idée revient désormais comme un leitmotiv sous la plume des théoriciens.

différentes : la plus notable pour notre culture occidentale est la distinction entre les signes de type linguistique et ceux de type non linguistique. Pour ces derniers, il est clair que les signifiés n'ont pas de traduction nécessairement exprimable sur un support linguistique. Mais cela reste encore sans aucun doute une difficulté pour l'analyste contraint, lui, de s'exprimer par la parole. En outre, ces signes ne sont pas d'emblée donnés et figés : ils se construisent les uns avec les autres dans la dimension temporelle et scénique de la représentation.

La deuxième caractéristique des signes théâtraux est qu'ils sont concrets - ils sont matérialisés sur scène - tout en relevant de la fiction. En effet, cette fiction n'a pas de médiation dans sa réalisation (sauf partiellement si le metteur en scène choisit d'utiliser une voix off, des images sur écran...) : « le signe théâtral est à lui-même son propre support », comme le signale Anne Ubersfeld²¹ en l'opposant aux autres signes artistiques qui peuvent avoir pour support « toile, bois, papier, couleurs, pellicule »... Enfin, alors même que dans la tradition mimétique, la scène joue des effets d'illusion, le propre du signe théâtral est de renvoyer toujours à ce qu'il figure, ce à quoi il réfère : c'est ce qui permet au créateur comme au spectateur de construire la fiction présentée. De ce fait, ainsi que l'a montré Petr Bogatyrev, tout signe théâtral est à la fois mise en scène de la réalité et signe d'autre chose²².

I 1 C La référence sémiologique

L'essor de la sémiologie est directement lié à l'histoire du structuralisme²³ : à l'engouement pour le signe a succédé la remise en question de la pertinence de la notion même de signe, concept par trop associé au langage, et donc de la science qui en fait son objet d'étude. On a pu reprocher à la sémiologie théâtrale de proposer des analyses mécaniques et statiques qui ne rendent pas véritablement compte des processus de

²¹ A. Ubersfeld, « Sur le signe théâtral et son référent », *Travail théâtral* n°31, 1978, p. 122.

²² Voir P. Bogytarev, « Les signes du théâtre », *Poétique*, 8, 1971, p. 517-531. Voir aussi les analyses de R. Guarino dans « Le théâtre du sens. Quelques remarques sur "fiction" et perception », *Degrés* 31, 1982, p. 1-10.

constitution de sens spécifiques. Ainsi, dès 1973 dans « La dent, la paume », Jean-François Lyotard²⁴ a notamment montré comment la sémiologie théâtrale s'enferme dans une analyse d'ordre théologique et nihiliste puisque, si le signe est « quelque chose qui remplace quelque chose », il faut alors considérer que, soit A qui remplace B, « B est néantisé : illusion de présence, son être est en A ; et A est affirmé comme vérité, c'est-à-dire absence » ; dans cette étude sur Zeami, Artaud et Brecht, Lyotard invite à penser non pas une sémiologie théâtrale, mais un « théâtre énergétique », une *désémiotique*. Mais ce nouveau néologisme fait lui-même encore appel à la notion de signe. Il semble donc trop radical de s'en tenir à la destruction du signe.

Une sémiologie théâtrale opératoire

Les limites posées quant à la pertinence des analyses sémiologiques sont à prendre comme autant d'invitations à interroger la façon dont le sens surgit à partir des signes qui le produisent²⁵. De fait, il nous semble que nombre des orientations actuelles de la recherche théâtrale peuvent être considérées non comme une rupture mais comme un renouvellement ou des prolongements de la sémiologie théâtrale parce qu'elles font souvent encore appel à la linguistique et ses disciplines, telles la communication, l'énonciation, la pragmatique. Certes, la linguistique est le plus souvent utilisée comme un arsenal de notions, d'idées, de façons d'interroger un texte. Conséquence inévitable, bien des analyses proposées en sémiologie théâtrale sont considérées comme peu rigoureuses eu égard à la science dont elles se réclament : la terminologie est souvent mouvante et approximative, l'approche syncrétique. De plus, « la bipolarité de l'expérience théâtrale, située à la fois au niveau d'une phénoménologie de la

²³ Voir F. Dosse, *Histoire du structuralisme* avec deux sous-titres évocateurs : t. 1 *Le Champ du signe, 1945-1966* et t. 2 *Le Chant du cygne, de 1967 à nos jours*, La Découverte, 1992.

²⁴ J.-F. Lyotard parle ici de « théologie de la mort de Dieu » in *Des Dispositifs pulsionnels*, UGE, 1973, rééd. Galilée, 1994 .

²⁵ Sur l'état de la recherche, voir P. Pavis, « Sémiologie théâtrale », *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, 1996 et *L'Analyse des spectacles*, Nathan, 1996, p. 16-30.

représentation et d'une étude de texte »²⁶ semble être une difficulté épistémologique à laquelle se heurte de façon récurrente l'analyse sémiologique.

Nous pouvons donc quasiment dire que plus la sémiologie théâtrale s'applique spécifiquement au théâtre, plus elle s'écarte des traces de la sémiologie générale. Tel est d'ailleurs, dès les années 80, le constat de théoriciens comme Michel Corvin ou André Helbo : le champ de la sémiologie théâtrale se redéfinit autour de quelques concepts qui sont « opératoires »²⁷ pour le critique, le metteur en scène, les comédiens, les spectateurs. Désormais, pour André Helbo, « la sémiologie n'est pas l'étude des signes au théâtre (le travail de repérage et d'isolement des signes relève de l'histoire) mais l'approche de l'activité théâtrale construite à partir de systèmes de signes organisés d'une certaine manière en ensembles signifiants (au pluriel) »²⁸. Si à présent la sémiologie semble donc être devenue une sorte de méthodologie d'analyse du théâtre, une façon d'en parler quasi systématique, cette vulgarisation, déplorée par quelques critiques, pour inadéquate qu'elle soit, ne suffit pas à lui retirer son intérêt.

La sémiologie au croisement des théories critiques

Pourquoi choisir de situer notre réflexion sur l'énonciation théâtrale dans le cadre sémiologique ? Parce que les signes sont les points de convergence entre les instances énonciatrices et réceptrices. Parce que c'est dans leur fonctionnement que s'organise, se crée et se décrypte le sens. C'est ce que Jan Mukarovsky a montré, d'une façon plus générale, dès 1934, dans « L'art comme fait sémiologique » : « l'œuvre d'art est destinée à servir d'intermédiaire entre son auteur et la collectivité. Reste encore "la chose" représentant l'œuvre d'art dans le monde sensible qui, sans aucune restriction, est accessible à la perception de tous. Mais l'œuvre d'art ne peut non plus être réduite à cette "œuvre-chose", puisqu'il arrive qu'une œuvre-chose, en se déplaçant dans le temps

²⁶ André Helbo, « Vers des études sémiologiques : la situation en Belgique », *Le Champ sémiologique : perspectives internationales*, sous la direction d'A. Helbo, p. C20, Complexe, 1979.

²⁷ Voir Michel Corvin, « Sémiologie et théâtre », *Organon* 80, 1980 ou André Helbo, « Sémiologie du texte et/ou de la représentation : une crise féconde (1) », *Degrés* 13, 1978, p.g.

²⁸ A. Helbo, « Approches de la réception. Quelques problèmes », *Versus* 41, 1985, p. 42.

ou dans l'espace, change complètement de structure interne »²⁹. La sémiologie permet donc d'envisager l'œuvre d'art dans la reconnaissance que l'on fait d'elle. De ce fait, selon l'introduction de *Théâtre, modes d'approche*, la sémiologie « englobe à la fois la production, la réception et les modèles du spectacle. Sa fonction est double : aborder le fonctionnement de l'objet qu'elle étudie et la circulation des systèmes des signes dans le réseau socio-culturel. A ce titre elle se veut essentiellement propédeutique : dialoguant avec les sciences et évaluant leur pertinence »³⁰.

La sémiologie théâtrale en tant qu'étude des modes de production du sens nous conduit vers d'autres théories, comme l'histoire, la sociologie ou les études cognitives... Ainsi des considérations sociologiques ne peuvent-elles qu'enrichir l'analyse de la production et de la réception du spectacle. Il ne s'agit pas pour nous d'étudier les structures sociales pour elles-mêmes à travers l'énonciation théâtrale. Mais le fait de les prendre en compte nous permet de mieux cerner la spécificité de notre objet d'étude puisque les représentations théâtrales mettent aux prises différents acteurs sociaux réels et en donnent à voir une certaine image. Enfin, comme l'a montré Pavis dans *Voix et images de la scène*, les différentes théories sur les modes de la production et de la réception théâtrale reposent chacune sur une interprétation des systèmes signifiants ou du moins sur l'intérêt porté à un de leurs aspects, par exemple, la relation syntaxique, la dimension sémantique, ou le rapport au récepteur³¹. Si nous situons notre travail sur l'énonciation théâtrale dans le cadre des études sémiologiques, c'est que nous voulons rappeler que les signes au théâtre sont au centre de notre réflexion et que la sémiologie est une invitation à des regards critiques pluriels.

²⁹ J. Mukarovsky, « L'art comme fait sémiologique », *Actes du huitième congrès international de philosophie à Prague*, 1934, repris dans *Poétique*, 3, 1970, p. 387.

³⁰ *Le Théâtre, modes d'approche*, (sous la direction d'A. Helbo, J.D. Johansen, P. Pavis, A. Ubersfeld), Labor, 1987, p. 13.

³¹ Voir P. Pavis, *Voix et images de la scène*, Presses Universitaires de Lille, 1985, chap. « Production et réception au théâtre », en particulier p. 236 : tout en soulignant l'aspect schématique de ce type de catégorisation, P. Pavis propose un tableau qui situe en fonction d'un modèle du signe le formalisme, la sociologie des contenus, l'esthétique de la réception, la pragmatique mais aussi trois théories « passerelles » entre l'étude de la production et celle de la réception, à savoir la concrétisation, la fictionnalisation ainsi que la théorie du texte et de l'idéologie.

I 1 D Objets de la sémiologie théâtrale

Dans un texte très connu et maintes fois cité, Roland Barthes a souligné combien la spécificité du théâtre est liée à la profusion et à l'organisation de ses différents types de signes. Même si, comme le remarque Georges Mounin³², l'essayiste emploie le terme de signe dans une acception large qui assimile signe, indice, symbole, peu adéquate sur le plan linguistique, le succès de cette réflexion de Barthes sur le théâtre - et c'est la raison pour laquelle nous la rappelons ici - vient de ce qu'il formule un ensemble de questions définissant un champ d'investigation sur les processus de signification propres au genre théâtral :

Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent ; en tel point du spectacle, vous recevez *en même temps* six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations *tiennent* (c'est le cas du décor), pendant que d'autres *tournent* (la parole, les gestes) ; on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité : *une épaisseur de signes* (je parle ici par rapport à la monodie littéraire, et en laissant de côté le problème du cinéma). Quels rapports ces signes disposés en contre-point (c'est-à-dire à la fois épais et étendus, simultanés et successifs), quels rapports ces signes ont-ils entre eux ? Ils n'ont pas même signifiants (par définition) ; mais ont-ils toujours même signifié ? *Concourent-ils* à un sens unique ? Quel est le rapport qui les unit à travers un temps souvent fort long à ce sens final, qui est, si l'on peut dire, un sens rétrospectif, puisqu'il n'est pas dans la dernière réplique et n'est cependant clair que la pièce une fois finie ? D'autre part, comment est formé le signifiant théâtral ? Quels sont ses modèles ? (...) Toute représentation est un acte sémantique extrêmement dense : rapport du code et du jeu (c'est-à-dire de la langue et de la parole), nature (analogique, symbolique, conventionnelle ?) du signe théâtral, variations signifiantes de ce signe, contraintes d'enchaînement, dénotation et connotation du message, tous ces problèmes fondamentaux de la sémiologie sont présents dans le théâtre ; on peut même dire que le théâtre constitue un objet sémiologique privilégié puisque son système est apparemment original (polyphonique) par rapport à celui de la langue (qui est linéaire)³³.

Ce qui caractérise les systèmes signifiants du genre théâtral, c'est donc à la fois leur profusion et leurs différences de nature : ils sont, bien sûr, d'ordre linguistique

³² Cf. G. Mounin, « La sémiologie de Roland Barthes », *Introduction à la sémiologie*, éd. Minuit, 1970. Dans cet ouvrage d'ailleurs, Mounin ne cesse de mettre en garde ses lecteurs contre toute utilisation extensive et donc peu rigoureuse de la sémiologie.

³³ R. Barthes, « Littérature et signification », 1963, *Essais critiques*, Seuil, 1964, éd. consultée, 1981, p. 267-268.

puisque le théâtre est le lieu du discours³⁴ ; mais la représentation se constitue aussi de tous ces autres signes dont « le plan du signifiant (de l'expression) est constitué par des matériaux scéniques (un objet, une couleur, une forme, un éclairage, une mimique, un mouvement, etc.) »³⁵. Un des buts des sémiologues a d'abord été de rechercher les unités minimales, soit les signes les plus infimes que l'on trouve au théâtre, et d'en dresser une typologie. En fait, cette démarche mène à une véritable atomisation du fait théâtral³⁶. Cependant elle a montré qu'il faut déterminer la situation d'énonciation en même temps qu'on étudie les signes théâtraux : il importe moins de les isoler que de rechercher leur processus de construction³⁷. La sémiologie se propose donc de déterminer et d'étudier les relations que les signes ont les uns avec les autres de façon à analyser comment se fabrique le processus de signification. Puisque nous envisageons ici la représentation d'un texte écrit pour le théâtre, nous soulignerons que la question du rapport de tous les signes non linguistiques avec ceux qui sont linguistiques (issus du texte) est un des axes importants de la réflexion : il s'agit, dans ce cas, non pas de les envisager dans un rapport de traduction, mais d'étudier comment leurs relations contribuent à la constitution globale du sens. En outre, les sémiologues du théâtre ont pour but d'étudier comment fonctionne la communication théâtrale : là encore, analyser le théâtre à partir de théories de la communication conduit à s'interroger sur la production et la réception de ces signes ainsi que sur les différents codes par lesquels ils se construisent. Enfin, sur le plan théorique, les sémiologues ont pour but de déterminer s'il y a une spécificité du signe théâtral, ce qui permettrait de cerner l'essence très problématique de la théâtralité : jusqu'à présent, les réponses restent généralement prudentes et ne font pas l'unanimité³⁸.

Ainsi les travaux en sémiologie théâtrale croisent-ils les recherches en linguistique, sur l'énonciation, la pragmatique, la praxématique, les théories de la

³⁴ Comme nos analyses envisagent le théâtre de texte, nous n'analyserons pas ce qui relève de la performance dans le théâtre actuel.

³⁵ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, article « signe théâtral », p. 324, Dunod, 1996.

³⁶ C'est ce que T. Kowzan soulignait déjà en 1970 dans *Littérature et spectacle*, rééd. Mouton 1975, p. 214-215.

³⁷ Voir l'analyse que M. Corvin propose sur les études d'A. Ubersfeld, T. Kowzan et P. Pavis dans « La détermination des unités en sémiologie théâtrale », *Regards sur la sémiologie contemporaine. Actes du colloque Sémiologie/ sémiologies*, Université de Saint-Etienne, Travaux XXI, 1977, p. 99-109.

³⁸ Voir T. Kowzan, *La Sémiologie du théâtre*, Nathan, 1992, p. 169-170.

communication, les sciences cognitives : l'approche interdisciplinaire permet de proposer des analyses sur le fonctionnement de la sémiologie théâtrale et de mettre en valeur certaines de ses particularités. Pour analyser l'énonciation théâtrale, il s'agit donc d'être attentif à toutes ces caractéristiques des signes théâtraux, de prendre en considération les différents systèmes signifiants que l'on peut identifier, ainsi que le jeu vectoriel qui contribue à créer la continuité d'un spectacle. Mais nous devons reconnaître d'emblée plusieurs difficultés épistémologiques. La première, qu'André Helbo n'a cessé de souligner tout au long de ses travaux³⁹, est qu'au moment même où nous voulons étudier le fait théâtral, nous ne pouvons faire abstraction de notre position d'observant : critique universitaire ici pour nous qui, à l'occasion, sommes aussi spectatrice. Ensuite, nous devons convenir que les notions de signes théâtraux, de systèmes signifiants et de réseaux vectoriels placent la représentation comme objet d'étude. Or définir la notion même de représentation est déterminant, mais loin d'être simple.

I 2 Concepts définitoires de la notion de représentation

La théâtralité n'est pas le propre du théâtre : on ne cesse d'ailleurs de parler de situations théâtrales pour des scènes remarquables de la vie quotidienne. Pour définir ses caractéristiques, Josette Féral a montré que « la condition de la théâtralité serait donc l'identification (quand elle a été voulue par l'autre) ou la création (quand le sujet la projette sur les choses) d'un *espace autre* que celui du quotidien, un espace que crée le regard du spectateur mais en dehors duquel il reste ». Elle ajoute que : « [ce clivage dans] l'espace qui crée un en-dehors et un en-dedans de la théâtralité est l'espace de l'autre. Il est fondateur de l'altérité de la théâtralité »⁴⁰. Cette définition s'applique au

³⁹ Voir A. Helbo, « Regards sur la pratique théâtrale », *Kodikas/code Ars semeiotica*, vol. 7, n° 1/2, 1984, p. 5-6 : l'auteur y rappelle quelques sujétions de la théorie théâtrale à différentes idéologies.

⁴⁰ J. Féral, « La théâtralité : recherches sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique* 75, 1988, p. 350.

théâtre dont la caractéristique est d'être un lieu consacré à la théâtralité : il reste à préciser les contours de la représentation théâtrale.

I 2 A La représentation : trois images significatives

A quoi faisons-nous référence lorsque nous parlons de représentation d'une pièce de théâtre ? La représentation est avant tout ce qui s'accomplit sur scène pendant le temps du spectacle de son début à sa fin. Elle semble ainsi définie strictement dans le temps et l'espace. Cependant, selon André Helbo, « le champ [de ses] critères définitoires détermine totalement le champ d'investigation. A tel point qu'un inventaire des paramètres permet *mutatis mutandis* de tracer les frontières d'une sémiologie du spectacle »⁴¹. Pour définir la notion de représentation dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis a choisi de s'appuyer sur les images évoquées par l'étymologie des mots français, allemand (*Vorstellung*) et anglais (*performance*) qui mettent en valeur ses aspects essentiels. S'il indique la fonction mimétique du théâtre, le mot « représentation » insiste sur son aspect itératif : représenter, c'est rendre présent à nouveau, voire plusieurs fois. Avec le mot *Vorstellung* (action de placer quelque chose devant), c'est l'aspect spectaculaire du théâtre qui se détache : le spectacle est mis devant les yeux du public. Le mot *performance*, avec le préfixe *per-* et le verbe *to form* qui signifie mettre en forme, construire, souligne que la représentation est entendue dans ce qu'elle représente comme travail d'élaboration et dans son accomplissement de bout en bout. Ces trois termes font ressortir plusieurs caractéristiques : la représentation peut être objet de répétition⁴² ; elle suppose une préparation faite par des créateurs ; elle n'existe que par la perception et la reconnaissance que les spectateurs lui donnent. Dès lors, il est difficile de définir rigoureusement la représentation dans le seul cadre du déroulement spatio-temporel du spectacle. De fait, parler de représentation, c'est souvent osciller entre ces différentes acceptions.

⁴¹ A. Helbo, *Les Mots et les gestes : essai sur le théâtre*, Presses Universitaires de Lille, 1983, p. 30.

⁴² Le mot répétition a en français une double acception significative pour le théâtre : il désigne l'apprentissage du spectacle ; mais il signale aussi une forme d'hypertextualité qui pourrait caractériser l'art théâtral. Cf. M. Issacharoff, « Répétition et création », *Théâtre et création*, Champion, 1994.

I 2 B L'événement scénique

Si l'on se place sur le terrain de l'analyse des spectacles, l'objet considéré est, de toute évidence, l'événement scénique. Il y a d'ailleurs au théâtre un lien très étroit entre l'espace et le temps que manifeste l'économie de la fable⁴³. C'est ce que la configuration de l'espace théâtral n'a cessé de rendre manifeste en Occident avec ce qu'André Helbo a nommé « le syndrome de la scène-cage »⁴⁴.

La définition de la scène

En Grèce ancienne, l'hémicycle réservé au public, le *theatron*, a entouré en grande partie l'espace où évoluaient les acteurs et les choreutes, l'*orchestra* ; mais cet espace s'est véritablement trouvé encadré au cours du V^{ème} siècle avant Jésus-Christ quand la *skene*, sorte de tente ou de baraque en bois, sans doute initialement située hors de la vue des spectateurs (elle permettait aux acteurs de se changer), a aussi servi de décor, telle une façade : dès lors, tout converge pour mettre en valeur l'événement scénique, ce qui se passe devant la *skene* et dans l'*orchestra* que l'espace permet d'identifier et isoler, soit ce que l'on peut y voir du *theatron*, comme l'indique d'ailleurs l'étymologie⁴⁵. De la même façon, à Rome, c'est ce qui se passe devant ce qu'on appelle la *scaena*, baraque en bois, puis en pierre, qui « installe l'espace théâtral de la fiction »⁴⁶ ; ce mot désigne la scène au sens propre et au sens figuré, puis le spectacle, la comédie, la mise en scène. Ce qui définit donc l'événement scénique, c'est avant tout

⁴³ M. Corvin a montré comment le lien entre l'espace et le temps n'est pas une catégorie originelle mais est liée à la perception religieuse du temps et de l'espace ainsi qu'au caractère religieux du théâtre. La perte de cette dimension religieuse a contribué à introduire au théâtre une tension entre les catégories spatiale et temporelle. Voir « Espace, temps, mise en abyme : le jeu du même et de l'autre », *Dramaturgies. Langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Scherer*, Nizet, 1986, p. 141-151.

⁴⁴ Voir A. Helbo, *L'Adaptation : du théâtre au cinéma*, A. Colin, 1997, p. 9.

⁴⁵ Voir A. Lebeau et P. Demont, *Introduction au théâtre grec antique*, Livre de Poche, 1996, p. 45-49 pour la description de l'espace théâtral.

⁴⁶ Voir F. Dupont, *L'Acteur-roi*, Les Belles Lettres, 1985, p. 51-57.

qu'il se déroule dans un lieu clos, qui se distingue et s'isole du monde extérieur, et qu'il est instauré comme tel par les limites de la scène. Nous remarquons d'ailleurs le glissement étymologique de ce mot en français : désignant tout d'abord la clôture murale de l'espace scénique, il s'est appliqué en français à l'espace où évoluent les acteurs, ce qui met étroitement en rapport l'espace scénique et l'événement représenté⁴⁷.

En France, aux XVIème et XVIIème siècles, les troupes, longtemps itinérantes, ont souvent exercé sur des scènes bâties pour l'occasion, dehors ou chez des particuliers, ou dans des jeux de paumes : on peut alors caractériser l'événement scénique essentiellement par le fait que les spectateurs reconnaissaient voir une fiction, sans qu'il ait été véritablement mis en valeur par l'espace où elle était jouée⁴⁸. En effet, la séparation entre la scène et la salle était encore toute relative si l'on se réfère aux anecdotes qui indiquent la présence de spectateurs sur le plateau ou si l'on considère que, pour des raisons matérielles, la salle et la scène étaient alors également éclairées. Selon André Villiers, la participation des spectateurs aux spectacles et la perception de l'illusion théâtrale ne s'éprouvent pas encore sur le mode de la rupture⁴⁹. Cependant pour Georges Forestier, le théâtre n'est plus un théâtre de participation mais d'illusion, fondé « sur la distance du regard » ; le dispositif scénique est celui d'une époque de transition : « le jeu central n'est plus qu'une tradition, qui se maintient comme un souvenir de l'ancien contact entre l'acteur et le spectateur : celui-ci est désormais absent du déroulement du spectacle, mais il est encore physiquement présent aux côtés de l'acteur »⁵⁰. C'est d'ailleurs précisément au XVIIème siècle que le succès du genre théâtral a entraîné la construction et la consécration de lieux fermés et adéquats, tels, à

⁴⁷ Au XVIIème siècle en France, « la scène est [...] le lieu où l'action est censée se passer, tandis que celui de "théâtre" est celui où se tiennent les acteurs ». Voir M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, « Scène », Bordas, 1995.

⁴⁸ C'est ce dont témoigne la représentation de pièces lors des divertissements royaux, tels ceux organisés sous le règne de Louis XIV. Ainsi la comédie de Molière, *George Dandin*, a-t-elle été jouée à Versailles le 18 juillet 1668, puis à Saint-Germain le 3 novembre, et à Paris dans la salle du Palais-Royal dans les jours suivants ; les représentations royales étaient intégrées à un ensemble plus vaste de divertissements (musique, ballets, pastorales...) et la pièce n'était pas interprétée de façon continue mais enchâssée dans une pastorale ; la troupe n'a présenté que la seule comédie à Paris. Cet exemple montre combien il est difficile de définir précisément l'événement scénique pour le XVIIème siècle. Cf. Roger Chartier, « George Dandin, ou le social en représentation », *Annales*, mars-avril 1994.

⁴⁹ Voir A. Villiers, « Sur la pratique du rideau de scène au XVIIème siècle », *Revue d'Histoire du théâtre*, 1977-1, p. 30-40., en particulier p. 39-40.

⁵⁰ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, Droz, 1981, 2^{ème} éd. 1996, p. 23.

Paris, l'Hôtel de Bourgogne, réaménagé au cours du siècle (en particulier en 1645), ou le théâtre du Marais, initialement jeu de paume, rénové en 1644 après un incendie.

Le quatrième mur

La scène comme espace surélevé sur des tréteaux, le manteau d'Arlequin ou encadrement de la scène figurant des rideaux relevés, ainsi que le rideau de scène ont achevé de spatialiser la représentation en marquant la séparation entre la scène et la salle. La pratique du rideau, technique complexe et luxueuse, encore rare au XVII^{ème}, s'est véritablement développée au XVIII^{ème} siècle⁵¹. Elle focalise le regard du spectateur et surtout rend sensible le caractère temporel de la représentation. D'autres éléments de nature auditive ou visuelle peuvent jouer ce rôle de transition entre la réalité et le temps de la fiction représentée sur scène : ainsi un moment de silence ou une attaque sonore brutale, un contraste soudain dans la lumière, soit de la salle, soit de la scène, permettent de capter l'attention des spectateurs.

Aujourd'hui encore, même si les expériences de plateau ouvert semblent remettre en question l'espace scénique dessiné par le rideau, force est de constater, comme le fait André Helbo, que ses marques symboliques ne s'effacent pas et qu'une séparation invisible entre la scène et la salle reste profondément ancrée dans le théâtre occidental⁵². L'événement scénique tel que les spectateurs le voient une fois le rideau levé semble donc caractériser les contours de la représentation. Enfin, ce qui se passe hors du volume scénique de jeu, d'un point de vue tant temporel que spatial, peut être

⁵¹ Cf. J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1986, p. 171-175. Le rideau n'apparaît pas subitement pour séparer la salle de la scène. Pour ce qui est de l'Antiquité, Florence Dupont dans *L'Acteur-Roi* (Les Belles Lettres, 1985, p. 78) affirme que le rideau mécanique a été inventé en 133 avant J.-C. : montant ou descendant « à volonté en entrant dans une rainure ménagée sur le devant de l'estrade [il] aide à délimiter la scène comme lieu d'une action, et à délimiter le temps de cette action ». Ajoutons que si ce type de rideau a disparu au cours des temps, il semble qu'au Moyen Age, aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle, on ait eu parfois recours à un drap qui tombait au début de la représentation et dont la fonction était de marquer la séparation entre la scène et la salle : car il est vraisemblable que ce signe du rideau était plus symbolique qu'efficace.

⁵² Voir A. Helbo, *L'Adaptation : du théâtre au cinéma*, p. 9-10 ; sur le paratexte, p. 103-106.

considéré comme des éléments paratextuels qui sont distincts de la représentation : ils ne sont pas sans rapport avec elle et donc à prendre en compte en tant que tels.

I 2 C La représentation, objet d'étude idéal et illusoire

Définir la représentation comme un événement scénique ne stabilise pas véritablement l'objet d'étude que se propose l'analyste. Nous devons tout d'abord souligner qu'il n'y a d'analyse que s'il y a regard sur le spectacle : le plus souvent ce regard est celui d'un critique qui est spectateur, qui voit donc ce qui se passe sur scène. Ainsi l'analyse sémiologique du théâtre propose-t-elle une lecture des systèmes signifiants qui se construisent lors du spectacle. Mais c'est nécessairement une lecture qui prend en compte la position du critique, son temps de réception et de réflexion sur le spectacle. L'objet analysé n'est alors plus exactement ce qui se passe ou s'est passé effectivement sur scène, mais ce qui a été présenté aux regards des spectateurs, ce que donc ils ont pu percevoir ; il se définit donc par rapport au point de vue du public. Dans le cas de l'analyse de la représentation, il s'agit d'une forme de réception du spectacle orientée par la perspective du commentaire à produire. Enfin, spécifier ce que l'on entend dans ce cas par représentation, c'est reconnaître que l'on choisit comme objet d'étude une représentation parmi toutes celles qui ont lieu réellement : celle à laquelle on a assisté, comme si une représentation donnée un jour précis pouvait être considérée comme exemplaire. Or, sauf dans le cas d'un spectacle unique et exceptionnel, la caractéristique du théâtre est de présenter chaque jour la même mise en scène, « chaque fois, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre »⁵³. De fait, le travail des acteurs est souvent d'une extrême rigueur et une fois le spectacle monté, peu de place est laissée à l'improvisation : en témoignent par exemple les chronométrages exacts de la durée des représentations. Pourtant, il est bien rare qu'une représentation soit véritablement à

⁵³ E. Ertel, « Eléments pour une sémiologie du théâtre », *Travail théâtral* n° 28-29, 1977, p. 130.

l'identique de la précédente : un comédien peut changer une intonation, voire altérer le texte du fait d'un trou de mémoire⁵⁴ ...

Ainsi la représentation est-elle un objet fugace par excellence. Pour l'analyste du théâtre, une seule représentation ne suffit pas nécessairement pour mémoriser un spectacle⁵⁵ : dans son ouvrage sur les mises en scène de Molière, Michel Corvin explique avoir vu plusieurs fois le même spectacle pour le commenter. Dès lors, la représentation ne peut être qu'une représentation reconstruite et idéale.

I 2 D La représentation comme produit de son énonciation

Si l'illusion théâtrale devrait pouvoir tout effacer pour laisser place au seul événement scénique, la représentation n'est telle que parce qu'elle a été préparée et élaborée par tous les créateurs du spectacle : cette considération nous entraîne à la fois dans le hors scène et dans un temps plus large que celui de la durée du spectacle.

La représentation dans le temps : la question des énonciateurs

La définition temporelle de la représentation est plus difficile à déterminer rigoureusement puisque cela ne peut être fait qu'arbitrairement. On pourrait se limiter à

⁵⁴ Lors de notre émission « La voix de l'acteur » (*France-Culture*, le 07.01.99), la troupe du Théâtre de la cité dirigée par Nicolas Hocquenghem expliquait qu'un des enjeux est de retrouver la même tension d'une représentation à l'autre : un des moyens d'y parvenir pour les comédiens est justement de jouer sur d'infimes variations (voix, mimiques, gestes, déplacements...). C'est ce que signifie, d'une façon plus outrée, Niels Arestrup dans une interview accordée à *Télérama* (1^{er} sept. 1999) : « J'aime évoluer à l'intérieur d'un rôle, progresser ; alors forcément, je ne joue pas chaque soir de la même façon, je n'occupe pas les mêmes places, je ne fais pas les mêmes gestes. Il y a des acteurs que ça rend fous, qui après la représentation viennent me le reprocher. [...] Moi, c'est justement le fait qu'ils aient chaque soir les mêmes mimiques, les mêmes attitudes qui me déstabilise. Comme si je me trouvais devant des fantômes... ».

ce qui se passe dans les coulisses pendant la durée de l'événement scénique, mais on peut aussi envisager tout ce qui est mis en œuvre pour chacun des spectacles, ou enfin embrasser tout ce qui participe à l'élaboration des représentations de la même mise en scène d'une pièce. La difficulté épistémologique vient de ce que les différents intervenants dans la création n'interviennent pas tous au même moment de la création du spectacle et ne sont pas nécessairement présents au moment même où se déroule la pièce : certains gestes émetteurs sont acquis, d'autres à recommencer à chaque fois. Parmi les créateurs, les uns agissent tout à fait en amont, tels les décorateurs, d'autres, tels les maquilleurs, juste avant chaque spectacle et pendant celui-ci dans l'obscurité des coulisses, éventuellement entre deux scènes, pendant l'entracte, d'autres encore, tels les comédiens, au cours même de chaque spectacle. Or, la représentation est le résultat de l'ensemble du travail de chacun de ces acteurs : sans l'œuvre du costumier hors scène, point de costumes, sans l'action en coulisses des machinistes, pas d'effet de rideau ni de changement de décors...

Si elle veut véritablement rendre compte de ce qui se passe sur scène, l'analyse de la représentation doit intégrer la mise en place des spectacles. Elle englobe donc sur le plan spatial non plus seulement la scène, mais aussi le hors scène. Considérer la représentation en fonction de ses énonciateurs, c'est définir la représentation en prenant en compte l'une de ses caractéristiques essentielles, c'est-à-dire le fait qu'elle est une création artistique. Aussi dès qu'ils analysent le travail du metteur en scène, du décorateur ou du costumier, les critiques du théâtre entendent la représentation comme ce qu'ont produit ses différents énonciateurs.

Le regard du destinataire

Enfin, pour achever la définition de la représentation, nous devons aussi tenir compte de ses destinataires : ainsi que l'a souligné Anne Ubersfeld, « la représentation

⁵⁵ Le recours à la vidéo ou au théâtre filmé ajoute comme difficulté épistémologique les caractéristiques de ces media : points de vue adoptés par la caméra, oubli du public... Cf. A. Helbo, *L'Adaptation du théâtre au cinéma*, A. Colin, 1997.

est une présentation »⁵⁶. Cela implique fondamentalement qu'elle n'existe que dans la reconnaissance qu'en fait le public. Il est alors nécessaire de distinguer la théâtralité de la réalité. Or ainsi que l'a remarqué Milan Bunjevac, « l'univers théâtral et l'univers extrathéâtral peuvent avoir la même composition chimique et les mêmes caractéristiques physiques ». En témoigne le travail d'une troupe de théâtre dans le métro parisien en 1998-99 : pour les usagers, il était très difficile de décider si les personnes qui les apostrophaient inopinément vivaient une scène de ménage, tentaient une expérience désespérée de séduction ou si elles jouaient un rôle, interprétaient des personnages : le fait que leur travail ne se déroulait pas dans un lieu approprié, un théâtre, et qu'il n'était pas précédé d'une mise en garde ne permettait pas de faire surgir des traces matérielles indiquant le passage de la réalité à un jeu. Fondamentalement, il n'y avait de théâtralité que pour ceux des voyageurs qui comprenaient qu'il s'agissait d'une sorte de représentation ; les autres gardaient en souvenir une scène inédite mais du même ordre que d'autres aventures quotidiennes de la vie souterraine ; seul le fait de revoir cette scène leur permettait de comprendre qu'ils avaient été dupés par le jeu des acteurs. Cette expérience qui touche aux limites de la théâtralité souligne bien que c'est le regard que portent les spectateurs sur ce qu'ils voient qui fonde la théâtralité. Henri Gouhier a même montré que c'est la « complicité du spectateur » qui est requise au théâtre⁵⁷ : sans la bonne volonté du public, le costume que porte un comédien pour incarner un personnage n'est qu'un déguisement. Il y a donc véritablement représentation quand les spectateurs sont, selon l'expression de Louis Jouvet, des « dupés volontaires »⁵⁸ : quand ils reconnaissent un événement théâtral pour ce qu'il est, tout en acceptant, le temps du spectacle, d'y croire comme si c'était vrai⁵⁹.

Ainsi la prise en compte de la situation d'énonciation permet-elle de définir véritablement ce qu'est une représentation : « l'intention de représenter, partant de communiquer, et d'autre part la reconnaissance de cette intention par le récepteur aussi bien que par l'émetteur apparaîtraient comme probablement la seule caractéristique

⁵⁶ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II : L'Ecole du spectateur*, Belin, 1996 (1^{ère} éd. Messidor, 1981), p. 9.

⁵⁷ H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Vrin, 1952, éd. consultée 1997, p. 25.

⁵⁸ L. Jouvet, *Le Comédien désincarné*, Flammarion, 1954, p. 21.

⁵⁹ O. Mannoni, « Je sais bien mais quand même », *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Seuil, 1969.

universelle du fait théâtral et, par conséquent, comme à la fois la principale fonction et la première condition de la marque »⁶⁰.

I 2 E Conclusion

Nous pouvons donc définir de deux façons la notion de représentation. L'une désigne seulement un événement scénique dans le seul espace de la scène et pour la durée du spectacle. Cette définition se réfère à un événement réel et considère que le fait théâtral se caractérise par un effet de rupture entre la scène et le reste du théâtre : le hors scène et la salle s'effacent au profit de l'endroit où évoluent les acteurs et une temporalité suspendue est créée pendant le spectacle. La représentation théâtrale ainsi circonscrite peut apparaître comme un objet d'étude idéal. Mais ces limites sont essentiellement théoriques : la représentation ne cesse de dépasser ce cadre initial. En témoignent nombre de mises en scène qui font intervenir tel ou tel comédien parmi les spectateurs ou encore qui font parler les acteurs cachés dans les coulisses. L'espace de la scène se présente alors dans son rapport de continuité avec le hors scène et la salle. C'est pourquoi l'autre définition semble plus juste. En effet, une description plus large de la représentation comprend tout l'espace du lieu théâtral et une temporalité intégrant le travail des gens du spectacle et celui de la réception. Telle définition permet alors de considérer l'objet dans sa finalité : une représentation est créée pour des spectateurs. Mais elle a les défauts inverses de la première puisqu'elle tend à exhiber une continuité entre les coulisses, la scène et la salle alors même que le fait théâtral crée un lieu et un temps autres, ceux du jeu et de l'illusion. Enfin, c'est la nature de la participation des créateurs et des spectateurs qui fonde la représentation : ainsi que l'a montré Josette Féral, la théâtralité « est une *mise en place du sujet* par rapport au monde et à son imaginaire. C'est cette mise en place des structures de l'imaginaire fondées sur la présence de l'espace de l'autre qui autorise le théâtre ». Aussi est-ce pourquoi nous

⁶⁰ M. Bunjevac, « La marque de la théâtralité », *Degrés*, 32, 1982, e 2 et 3. Notons cependant que le fait que les énonciateurs et les destinataires doivent reconnaître la représentation comme telle pour que fonctionne la sémiologie théâtrale est du même ordre que le fonctionnement du langage littéraire et poétique, cf. M. Bertrand, « La sémiologie affranchie : de l'usage proprement poétique du signe », *Revue des sciences humaines*, 201, 1986, p. 129-139.

plaçons le rapport du sujet à la représentation au centre de l'analyse de l'énonciation théâtrale.

I 3 La représentation, objet de sémiologie(s)

L'analyse définitoire de la représentation prend donc en compte trois éléments : l'objet lui-même, sa production et sa réception. D'un point de vue sémiologique, on peut dégager les types de fonctionnement des systèmes signifiants qui correspondent à ces trois éléments définitoires. C'est ce qu'a formalisé Claude Bruzy en 1982 : séduit par l'aspect triadique d'une telle description du théâtre, il dégage trois mises en signes constitutives du spectacle théâtral : « les sémioses de production, les sémioses scéniques (dans la représentation, *hic et nunc*), les sémioses de réception »⁶¹. Si ses analyses ne nous convainquent pas toujours du fait que, se référant à la sémiotique peircienne, il cherche des principes d'explication systématiquement triadiques, il a l'avantage de souligner trois étapes essentielles de la sémiologie théâtrale. L'encodage est l'objet élaboré « par les différents auteurs de la représentation » ; la pièce apparaît comme un hypersigne qui se construit sur scène au cours de la représentation : c'est là une des caractéristiques du théâtre par opposition à d'autres expressions artistiques, comme la peinture où l'objet « s'offre dans sa totalité », soit dans l'espace mais non dans la temporalité, ou comme la littérature qui s'offre non dans l'espace mais dans la temporalité de la lecture ; enfin, les spectateurs interprètent la représentation, décodent les signes du spectacle, guidés certes autant que possible par l'encodage mais sans jamais pouvoir l'assimiler puisqu'ils le font à partir de leurs propres codes qui ne peuvent recouvrir que partiellement ceux des producteurs de sens.

Nous retrouvons dans cette analyse avant tout la structure constitutive du message telle que l'a explicitée Roman Jakobson pour caractériser la communication

⁶¹ C. Bruzy, « Les sémioses du théâtre », *Degrés* 31, 1982, p. e 3.

verbale⁶². Ce dernier avait en outre mis en valeur le fait qu'il doit y avoir « un code, commun, en tout ou du moins en partie, au destinataire et au destinataire (ou en d'autres termes, à l'encodeur et au décodeur du message) ». Si Bruzy distingue trois sémiotiques, c'est pour insister sur les aspects suivants : que le code n'est partagé qu'en partie par les destinataires et les destinataires ; que la production d'un système signifiant procède différemment de sa réception. Cela est en particulier dû au fait que le référent d'un signe, et même son signifié, ne sont pas les mêmes pour leur créateur et pour leur récepteur. Mais sur le plan formel, parler de trois sémiotiques nous semble aller à l'encontre de ce qu'est le processus de fonctionnement du signe : pour qu'il y ait signe et donc sémiotique, il faut qu'il y ait émission et réception de ce signe. Ces phases peuvent donc se caractériser indépendamment mais ne cessent d'interférer les unes avec les autres. Insister sur une césure entre les codes des créateurs et des spectateurs gomme ce qui détermine la construction du sens au théâtre : le code spectaculaire est avant tout, comme l'a souligné André Helbo, « l'entrecroisement de relations génératrices » des instances énonciatrices qui se réalise *in praesentia* pendant la représentation⁶³. Tout en remarquant qu'il est intéressant de discerner ces trois étapes que reconnaît Bruzy et d'analyser leur processus, nous préférons donc ne parler que d'une sémiotique théâtrale. C'est pourquoi nous revenons sur la spécificité des systèmes signifiants au théâtre.

I 3 A Typologie des signes théâtraux

Rappelons que l'un des premiers axes de la recherche sémiologique a été d'identifier et d'analyser les unités minimales de la représentation théâtrale. Cette démarche s'est heurtée au fait que le théâtre ne saurait être considéré comme une langue naturelle et qu'il serait fallacieux de penser qu'il est possible de rendre compte du fonctionnement des systèmes signifiants du théâtre par une réflexion sur les différentes

⁶² R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, t. 1, article « Linguistique et poétique », 1960, Minit 1963, éd. consultée, 1994, p. 213-214.

⁶³ Voir A. Helbo, *Les Mots et les gestes : essai sur le théâtre*, Presses Universitaires de Lille, 1983, p. 34-35.

combinatoires envisageables. Néanmoins, un repérage des signes théâtraux permet de mettre en évidence la complexité du phénomène théâtral et par conséquent de son énonciation : les multiples systèmes de signes sont élaborés par autant d'énonciateurs à étudier (acteurs, costumiers, maquilleurs, décorateurs, éclairagistes...) et produits par plusieurs canaux, essentiellement visuels et acoustiques, parfois olfactifs ou sensitifs.

Nous choisissons donc de revenir à l'un des premiers articles de Tadeusz Kowzan, « Le signe au théâtre »⁶⁴. Le théoricien y a proposé la classification suivante des principaux systèmes de signes de la représentation théâtrale⁶⁵ : les signes auditifs qui relèvent du texte prononcé par l'acteur, la parole et le ton ; les signes visuels qui sont de l'ordre de son expression corporelle, la mimique, le geste et les mouvements ; ceux qui appartiennent à son apparence extérieure, le maquillage, la coiffure et le costume ; ceux qui concernent l'aspect du lieu scénique - et donc hors de l'acteur -, l'accessoire, le décor et l'éclairage ; enfin, les signes auditifs qui relèvent des effets sonores non articulés, la musique et le bruitage. Ces signes s'organisent autour de deux pôles, l'acteur et l'espace scénique. Ajoutons que cette typologie montre qu'il faut envisager les signes théâtraux dans une double dimension, spatiale et temporelle, et donc les considérer de façon dynamique. Si elle omet les signes olfactifs ou sensoriels - sans doute parce qu'ils sont moins fréquents lors des représentations -, et si cette classification « oscille continuellement d'un point de vue matériel et d'un point de vue formel » avec « une conception inexacte du code »⁶⁶, cette répartition met en valeur le fait que les systèmes de signes s'organisent autour de plusieurs pôles, **lesquels peuvent agir soit parallèlement soit en interaction les uns avec les autres.**

En ce qui concerne les codes des systèmes signifiants au théâtre, nous reprenons la distinction élaborée par Marco De Marinis entre les

⁶⁴ T. Kowzan, « Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle », *Diogène*, 61, 1968, p. 69-90. Voir en particulier le tableau p. 83. Cet article est repris par T. Kowzan dans *Littérature et spectacle*, Mouton, 1975.

⁶⁵ Ce repérage de signes vaut essentiellement pour le théâtre occidental en tant qu'art mimétique et ne saurait s'appliquer à toute forme de spectaculaire.

« codes spectaculaires » et les conventions théâtrales. Les premiers ne sont pas propres à la représentation théâtrale, mais sont partagés dans une culture donnée. En ce qui concerne les conventions théâtrales, il différencie trois catégories : les conventions générales (caractéristiques au genre de la représentation théâtrale), les conventions particulières (qui correspondent à une esthétique précise, comme celle du théâtre tragique ou des pièces naturalistes) et les conventions spécifiques (qui sont propres à une représentation et qui fondent sa spécificité). Les codes spectaculaires et les conventions générales et particulières rendent perceptibles la représentation ; mais les conventions singulières, du fait qu'elles sont créations, « en augmentent l'originalité et l'ambiguïté esthétique »⁶⁷. Les signes au théâtre reposent donc essentiellement sur des codes partagés par les créateurs et le public, mais qui sont pour partie, sont inventés.

I 3 B Les systèmes signifiants comme jeux d'interaction

C'est dans le jeu d'interactions que sont créés un grand nombre de systèmes signifiants que nous qualifierons, de façon syncrétique, de spécifiquement théâtraux. Ces interactions pourraient être décrites sur une échelle qui irait de la plus grande convergence à la franche opposition. On peut remarquer des articulations entre le domaine du

⁶⁶ M. De Marinis, « Le spectacle comme texte », *Organon* 80, 1980, p. 220.

visuel et celui de l'auditif, entre les signes qui se révèlent dans l'espace, dans le temps, ou à la fois dans l'un et l'autre. Au théâtre, les signes sont mobiles, interchangeable parfois entre différents systèmes, complémentaires ; ils se superposent ou se juxtaposent. Michel Corvin a en particulier mis en valeur l'importance de la redondance pour le fonctionnement des signes théâtraux : l'autonomie des signes et leur originalité peuvent être « sacrifiées à [leur] insertion dans un ensemble » car « la redondance empêche l'errance des signifiants et qu'un signifiant ne devient lisible qu'à proportion d'être doublé par un autre signifiant, d'ordinaire verbal, qu'à proportion de devenir redondant »⁶⁸.

Nous voyons là à nouveau combien il est difficile de parler de signe théâtral comme d'une unité formée d'un signifiant qui tiendrait lieu d'un signifié : il faut parfois plusieurs signifiants pour qu'il y ait véritablement un signifié théâtral. Cela ne veut pas dire que deux signifiants ont même signifié, mais que plusieurs signifiants peuvent converger vers un signifié qui gagne sa spécificité par la combinaison des différents signifiants. C'est d'ailleurs ce qui est sous-entendu dans le texte de Roland Barthes sur « Les maladies du costume de théâtre » lorsque l'essayiste affirme que « le bon costume doit savoir absorber le visage, on doit sentir qu'invisible mais nécessaire, un même épithélium historique les couvre tous deux »⁶⁹ : costume, maquillage, attitude du

⁶⁷ M. De Marinis, « Le spectacle comme texte », *Organon* 80, 1980, p. 226-229.

⁶⁸ Voir M. Corvin, « La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral », *Degrés*, 13, 1978. Ainsi que l'auteur le souligne, la redondance est « un des principes fondamentaux de toute communication écrite et orale » et, par conséquent, est nécessaire, ne serait-ce que pour la seule intelligibilité d'un spectacle. Nous reviendrons sur son usage dans l'acte esthétique.

⁶⁹ R. Barthes, *Théâtre populaire*, 1955, repris dans *Essais Critiques*, Seuil, 1964, éd. consultée, 1981, p. 64.

comédien peuvent ainsi - c'est un choix d'esthétique théâtrale - tendre à être différents signifiants pour le même signifié. Il y a donc un jeu complexe entre les différents signifiants et signifiés au cours d'une représentation et c'est ce jeu seul qui produit des signes théâtraux. C'est pourquoi Michel Corvin, au terme d'une analyse sur des mises en scène de trois pièces de Molière, conclut que « la redondance, si elle a un intérêt, ce n'est pas comme outil obligé de la communication et de l'uniformisation du sens, mais comme passerelle d'un système signifiant à l'autre, le signifié disparaissant très vite du champ de la perception, une fois sa mission accomplie, pour laisser face à face, irréductibles mais désormais articulés, les divers signifiants »⁷⁰.

Nous ajouterons la notion d'accentuation pour décrire la relation qui peut unir différents signifiants et signifiés. En effet, un signifiant peut avoir pour fonction de mettre en valeur la relation d'un autre signifiant avec un signifié. Nous en voyons un exemple dans l'utilisation que Daniel Mesguich a faite de la musique composée par Madame Miniature pour sa mise en scène de *Mithridate*⁷¹. Les brèves pauses musicales entre deux scènes, ou à des articulations capitales d'une scène instaurant une pause dans le rythme de l'action, permettaient par leur ton grave et inéluctable de recentrer l'attention des spectateurs et par là de faire passer un passage difficile, par exemple une tirade, du texte de Racine : dans l'économie du spectacle, ces pauses musicales valaient donc moins comme système signifiant un moment tragique que comme

⁷⁰ M. Corvin, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*, Presses Universitaires de Lyon, 1985, p. 253.

⁷¹ Théâtre du Vieux Colombier, 1996.

élément permettant aux discours des personnages d'être proférés. La notion de passerelle nous semble essentielle pour cerner la spécificité des rapports entre plusieurs signifiants des signes théâtraux : elle implique de considérer le fonctionnement des signes théâtraux de façon dynamique et non statique.

I 3 C L'analyse vectorielle des systèmes signifiants au théâtre

Passerelle, accentuation : la réflexion sur les systèmes signifiants au théâtre conduit à réfléchir sur le rapport qu'entretiennent les signes les uns avec les autres, dans leur relation spatiale et temporelle. Fondamentalement, sur le plan de la sémiologie, c'est déjà ce que Maurice Merleau-Ponty avait retenu de sa lecture de Saussure lorsqu'il notait : « ce que nous avons appris dans Saussure, c'est que les signes un à un ne signifient rien, que chacun d'eux exprime moins un sens qu'il ne marque un écart de sens entre lui-même et les autres »⁷². En ce qui concerne le théâtre, c'est ce qui a conduit ces dernières années Patrice Pavis à proposer l'élaboration d'une « sémiologie intégrée » et à suggérer de considérer désormais la mise en scène comme un ensemble de vectorisations : il reprend la notion géométrique de vecteur, segment de droite définissant « une force et un déplacement » depuis son origine, pour faire apparaître dans l'analyse « une mise sous tension de signes ou moment de spectacle et (...) un parcours de sens qui les relie et rend leur dynamique pertinente »⁷³. Cela lui permet en particulier de distinguer « quatre grands types de vecteurs » qui fonctionnent comme « accumulateurs » (« ils condensent ou accumulent plusieurs signes »), « connecteurs » (« ils relient deux éléments de la séquence en fonction d'une dynamique »), « sécateurs » (« ils provoquent une rupture dans le rythme narratif, gestuel, vocal, ce qui

⁷² M. Merleau-Ponty, « Sur la phénoménologie du langage », Communication au premier colloque international de phénoménologie, Bruxelles, 1951, repris dans *Signes*, p. 49, Gallimard, 1960.

⁷³ Voir P. Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Nathan, 1992, p. 18-19 et 30.

rend attentif au moment où le sens « change de sens »), « embrayeurs » (« ils font passer d'un niveau de sens à l'autre ou de la situation d'énonciation aux énoncés »)⁷⁴.

Vouloir repérer et étudier les différents réseaux vectoriels d'une représentation, c'est situer son déroulement au cœur de la réflexion et travailler à la fois sur les différents systèmes signifiants et leur organisation, soit le jeu rythmique de leurs enchaînements. Dans cette perspective, on peut concilier une approche psychanalytique et anthropologique du fonctionnement théâtral. Ainsi, dans son repérage des différents types de vecteurs, Pavis a repris les catégories de condensation et de déplacement que Freud a identifiées et parle, plus généralement, de « vectorisation du désir ». L'analyse vectorielle doit permettre d'identifier les structures de lisibilité du spectacle. La notion de vecteur intègre donc l'analyse des signes au théâtre dans une perspective dynamique qui cherche à rendre compte à la fois des multiples microstructures de la représentation et de son ensemble : l'œuvre est dès lors conçue comme un parcours construit par les créateurs pour des spectateurs qui participent activement à sa réception.

CONCLUSION

Peut-on encore parler de sémiologie théâtrale et s'y référer en ce début de siècle ? Oui, si l'on accepte de considérer qu'il s'agit d'une sémiologie protéiforme et de jouer avec les modèles qu'elle propose : qu'on n'y cherche pas un dogme orthodoxe. Depuis une trentaine d'années pour la France, les travaux en sémiologie théâtrale ont permis de renouveler l'analyse du théâtre : la notion de signe a été interrogée diversement pour montrer les caractéristiques de la représentation et expliquer comment s'y réalise le sens ; les études sur les catégories du visuel et du textuel ont nourri une réflexion sur le rapport entre le texte et le spectacle et ont mis en valeur l'importance de la dimension spectaculaire pour l'analyse dramatique ; enfin, la réflexion sur la sémiologie

⁷⁴ P. Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Nathan, 1992, p. 61 : l'auteur décrit ces quatre types de vecteurs en particulier pour analyser le jeu de l'acteur. Il nous semble que ces catégories valent aussi d'une façon plus générale pour la représentation.

théâtrale a conduit à examiner ses conditions, soit la question de sa production et de sa réception. Oui, la sémiologie théâtrale peut être encore une référence aujourd'hui car les limites mêmes de cette discipline sont une invitation à de nouvelles recherches. Elle nous semble être au croisement de multiples approches théoriques qui peuvent éclairer la spécificité de la représentation théâtrale : pour nous, il s'agit de la situation d'énonciation au théâtre et de la représentation du sujet.

II Le théâtre : un collectif d'énonciation

La sémiologie théâtrale nous fait envisager la représentation théâtrale comme un message : c'est pourquoi elle se réfère volontiers aux théories de la communication. Mais le message théâtral n'est pas réduit à la seule fonction d'information : il se caractérise par sa fonction esthétique, soit dans un rapport spécifique à la réalité. Ce sont les instances énonciatives qui projettent dans l'œuvre ce rapport à la réalité : l'analyse de leur fonctionnement montre comment se construit le sens au théâtre. Mais c'est là que surgissent les difficultés pour le critique.

La caractéristique du genre théâtral est d'abord de multiplier les instances énonciatives, réelles et fictives, et de tisser des relations complexes entre elles : si, au premier abord, nous pouvons vouloir les représenter comme un emboîtement successif, nous remarquons que le sens s'effectue aussi par des liens dissymétriques entre elles. Aussi est-il quasi impossible de les schématiser. Le deuxième obstacle pour le théoricien est de parler du genre théâtral sans se laisser aller à l'étude des seuls textes dramatiques en négligeant l'aspect spectaculaire, ou inversement.

Nous n'échappons pas à ces écueils et justifions notre recours à l'analyse du dialogue théâtral par le fait que notre corpus est essentiellement le théâtre classique français, même si occasionnellement nous nous tournons vers un répertoire plus large. Notre réflexion ne prétend donc pas rendre compte du fonctionnement énonciatif de toute forme de représentation ou des expériences théâtrales contemporaines qui tentent de modifier les rapports textuels et spectaculaires, les notions classiques d'action ou de mimésis, ainsi que les modes de participation des spectateurs à la représentation. Notre étude envisage donc l'énonciation théâtrale pour des pièces constituées de dialogues, où les personnages parlent à la première personne, où l'action passe en grande partie par le discours. Dans ce cadre, nous remarquons qu'on peut caractériser la représentation comme énonciation collective : elle est marquée par de multiples subjectivités qui s'accordent, au moins en partie, pendant le temps du spectacle.

II 1 De la communication théâtrale

Dans son cours de théâtristique générale, Ivo Osolsobe l'a montré : « Ce qui est exclusivement spécifique au théâtre, c'est qu'il représente son objet, la communication humaine, *par la communication humaine* : au théâtre, la communication humaine (la communication des personnages) est alors représentée par la communication des acteurs ; non seulement l'objet, l'original, mais aussi le message, le modèle, est une communication humaine, une sémiose »¹. C'est en raison de cette double caractéristique que les théories de la communication, en plein développement depuis la seconde guerre mondiale, ont semblé pouvoir apporter aux études théâtrales un renouvellement méthodologique pour l'analyse du fonctionnement du sens pendant les représentations : la réflexion s'est attachée à analyser ce qu'on a nommé, par raccourci, la communication théâtrale. Tout n'est pourtant pas d'ordre communicationnel au théâtre : ainsi le formaliste Roman Ingarden a-t-il mis en valeur les fonctions de représentation, d'expression et de persuasion du langage théâtral² ; ces fonctions valent aussi pour le reste de l'événement scénique. Mais ce concept de communication a permis de mettre en valeur une description du processus de la représentation. Pour ce qui nous intéresse, il nous montre tout d'abord que la structure de l'information au théâtre est caractérisée par une double énonciation.

II 1 A Le concept de communication théâtrale en question : pertinence de la notion de relation théâtrale

Sur le plan théorique, parler de communication à propos du théâtre n'est pas strictement rigoureux. En effet, c'est reprendre un concept élaboré pour le langage alors même qu'il n'est sans doute pas adéquat de considérer le théâtre comme un langage.

¹ O. Osolsobe, « Cours de théâtristique générale », *Etudes Littéraires*, 3, vol. 13, 1980. NB : l'auteur a initialement posé la question de la communication théâtrale dans l'introduction de son ouvrage publié à Prague en 1974, *Divadlo, které, muvli, zpiva a tanci* (*Le théâtre qui parle, chante et danse*).

Aussi certains critiques préfèrent-ils substituer au concept de communication la notion de relation théâtrale.

Inadéquation du concept de communication

Les modèles de communication élaborés selon des concepts mathématiques formalistes ne sauraient convenir pour rendre compte de la complexité du théâtre. Jean-Marie Pradier a ainsi souligné à plusieurs reprises qu'il faut considérer le théâtre comme « point d'articulation des fondements biologiques universels des comportements et des apprentissages culturels »³. Aussi est-il nécessaire de prendre en compte la complexité de la réalité psychique et biologique pour les recherches en sémiologie théâtrale⁴. De son côté, le linguiste Georges Mounin s'est appliqué dès 1970 à dénoncer le fait que les chercheurs parlent « *a priori* du théâtre comme d'un langage » et a montré comment ces analyses ne peuvent que dénaturer le projet saussurien⁵. En particulier, il a souligné que la caractéristique fondamentale de la communication est d'être intentionnelle et mutuelle. Or, pour le théâtre, comme pour l'œuvre artistique, on ne saurait parler d'échange et de réciprocité entre les énonciateurs et les destinataires : « les émetteurs-acteurs restent toujours les mêmes, et les récepteurs-spectateurs aussi. Si communication il y a, elle est à sens unique, à la différence de la communication proprement linguistique ». Jamais les spectateurs ne peuvent devenir de véritables énonciateurs à leur tour, si ce n'est dans quelques expériences théâtrales, telles le *happening*, qui jouent de cette limite et tentent de faire participer activement le public.

Pour le théâtre de texte que nous nous proposons d'étudier, toute intervention de l'assistance ne peut se produire que sur un autre mode que le mode théâtral :

² Voir R. Ingarden, « Les fonctions du langage au théâtre », *Poétique*, 8, 1971, p. 534-535 (texte initialement publié en allemand en 1957).

³ J.-M. Pradier, « Le public et son corps : de quelques données paradoxales de la communication théâtrale », *Degrés*, 56, 1988, p. b 1.

⁴ J.-M. Pradier, « *Theatrum scientiae / Scientia theatri* : interrogations et propositions », *Degrés*, 29, 1982, p. e 1-12. Les propositions de J.-M. Pradier dont celle de passer à une « recherche polymorphe et antagoniste » sont stimulantes. Elles demandent néanmoins aux chercheurs des connaissances scientifiques pointues dans de très nombreux domaines. De ce fait, elles restent souvent difficiles à réaliser.

⁵ G. Mounin, « La communication théâtrale », *Introduction à la sémiologie*, Minuit, 1970, p. 87-94.

normalement, l'apostrophe du spectateur aux comédiens reste sans réponse et sans effet sur le déroulement de la représentation⁶. C'est pourquoi Georges Mounin a préféré le terme de « stimulation » à celui de communication, et a proposé que « la sémiologie du théâtre ne [soit] rien d'autre que la recherche enfin méthodique des règles (s'il y en a) qui gouvernent cette production très complexe d'indices et de stimuli destinés à faire participer le spectateur au maximum à un événement artificiel, dont on espère toujours qu'il sera pour lui hautement signifiant »⁷ : cette perspective met en valeur l'aspect intentionnel de la création théâtrale ainsi que ses fonctions sensorielles et conatives.

Déplacement du concept : de la communication à la relation théâtrale

C'est néanmoins l'expression de « communication théâtrale » qui revient dans la plupart des écrits critiques. Il convient de l'entendre au sens extensif et de considérer qu'« au théâtre – comme ailleurs, du reste – la communication est surtout un *faire*, un *agir*, outre et plus qu'un dire »⁸. De plus, ainsi que l'a remarqué André Helbo, les critères retenus par Georges Mounin, l'intentionnalité et la réversibilité, ne semblent pas suffisants pour disqualifier la notion de communication théâtrale⁹. De fait, la sémiologie théâtrale se situe à mi-chemin entre une sémiologie de la communication et une sémiologie de la signification¹⁰. Parler de communication pour le théâtre, c'est en effet insister sur le fait que l'événement scénique constitue un message émis intentionnellement et à décoder par ses récepteurs : analyser les signes théâtraux qui constituent ce message conduit à s'interroger sur les différents codes sur lesquels ils se

⁶ Ainsi, lors d'une représentation de *Phèdre* dans la mise en scène de Luc Bondy au théâtre de l'Odéon (1998), une spectatrice a interpellé l'actrice principale pour lui dire « Hé ! Tu peux parler plus fort ! On écoute, nous ! » ; rien n'a changé dans l'interprétation de la comédienne comme si ces paroles n'avaient pu passer de la salle à la scène : la salle et la scène sont donc situés sur deux plans radicalement hétérogènes. Cependant ce genre d'incident révèle un autre espace de communication : celui de spectateur à spectateur. En effet, le public a été partagé entre le fou rire et l'indignation et une sorte de mouvement de salle s'est clairement dessiné. Cette péripétie a souligné ce qui reste latent lors d'une représentation au déroulement non perturbé.

⁷ G. Mounin, « La communication théâtrale », p. 94, *Introduction à la sémiologie*, Minuit, 1970.

⁸ Voir M. De Marinis, « Du spectacle au spectateur : vers une sociosémiotique de la réception théâtrale », *Actes sémiotiques*, VI, 1983, p. 12.

⁹ Voir H. Helbo, *Les Mots et les gestes : essai sur le théâtre*, Presses Universitaires de Lille, 1983, p. 68-77.

¹⁰ Voir M. Corvin, « La détermination des unités en sémiologie théâtrale », *Regards sur la sémiologie contemporaine*, Université de Saint-Etienne, 1977, p. 99.

construisent et à dégager les structures du parcours de la représentation. C'est en cela que la théorie théâtrale peut puiser dans les théories de la communication et de l'information. Ainsi Anne Ubersfeld a-t-elle éclairé le procès de communication théâtrale à la lumière des six fonctions du langage distinguées par Jakobson¹¹, ou André Helbo a-t-il tenté de dégager « un proprium du phénomène théâtral » en analysant le mode de fonctionnement du codage et du décodage¹².

Ces études sur le procès de communication théâtrale ont mené les critiques à s'intéresser à la question de la production des signes au théâtre et surtout à leur réception. En ce qui concerne les théories productives, à côté des travaux sociologiques se trouve une sémiologie de l'intentionnalité : elle est souvent déconsidérée car elle semble conduire à des analyses de type psychologique peu scientifiques. C'est pourquoi la sémiologie théâtrale met aujourd'hui le récepteur au centre du système qu'elle étudie : ainsi l'article sur la communication théâtrale dans le *Dictionnaire du Théâtre* de Patrice Pavis est-il consacré pour plus d'un tiers à la « formalisation des processus de réception ». La communication théâtrale semble faire place à une sémiologie de la réception.

Si l'on veut néanmoins considérer l'ensemble du processus spectaculaire et parler de façon plus adéquate de la spécificité des échanges complexes qui se réalisent au théâtre entre les multiples instances énonciatrices et réceptrices, nous pouvons avoir recours au terme de « relation théâtrale », expression d'ailleurs employée par Mounin dans son article et reprise ensuite par un groupe de chercheurs autour de Régis Durand¹³. Cette expression, moins connotée sur le plan linguistique, peut permettre d'ouvrir le discours critique sur le théâtre à des analyses qui mettent en valeur la spécificité des différents actes d'énonciation et de réception des représentations.

¹¹ Voir A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Belin, 1996, p.32-33 (1^{ère} éd. 1977).

¹² Voir A. Helbo, « Le code théâtral », *Sémiologie de la représentation : théâtre, télévision, bande dessinée*, Complexe, 1975.

¹³ Cf. *La Relation théâtrale*, textes de Victor Bourgy, Monique Dubar, Claude Gauvin, André Helbo, Patrice Pavis, Richard Schechner, Anne Ubersfeld, édition sous la direction de Régis Durand, Presses Universitaires de Lille, 1980.

II 1 B Structure de l'information dans la communication théâtrale : la double énonciation

Dans son article sur la communication théâtrale, Georges Mounin a souligné que les acteurs de théâtre communiquent entre eux mais non avec le public : il reprenait les analyses d'Eric Buysens qui parlait plus exactement de simulation de communication¹⁴. De fait, au théâtre, s'il semble y avoir communication, c'est bien entre les comédiens qui dialoguent. Cependant il s'agit d'une communication fictive puisque les comédiens ne font que dire les propos attribués aux personnages qu'ils interprètent. Dans un dialogue de théâtre, quand les acteurs parlent, il n'y a ni intentionnalité ni réciprocité dans leur acte de parole : tout est déjà joué. C'est donc en amont que nous irons chercher une véritable source énonciatrice pour le théâtre. Quant au deuxième niveau de communication théâtrale, celui de l'échange entre les comédiens et le public, si Georges Mounin a refusé qu'on le considère comme tel parce que les acteurs ne sont pas placés sur le même plan que les spectateurs, c'est pourtant celui que les sémiologues du théâtre ont reconnu comme l'axe de communication par excellence : l'exhibition du comédien, loin de le couper radicalement des spectateurs, conduit à l'échange¹⁵.

En fait, il convient de situer l'analyse à la croisée de ces deux positions. Comme l'a montré Milan Bunjevac dans un article sur « la structure de l'information dans le réseau de la communication théâtrale », la spécificité du théâtre vient de ce qu'il est constitué de deux structures d'information indissociablement liées¹⁶. Apparemment il semble tout d'abord qu'il y ait un réseau de communication directe, celui du dialogue entre les comédiens sur scène, et un réseau de communication indirect, celui entre les comédiens et les spectateurs, le premier réseau étant le véhicule du second. En réalité, le

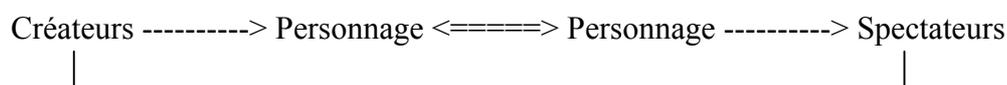
¹⁴ E. Buysens, *La communication et l'articulation linguistique*, PUF, 1967, p. 26 : « Les acteurs de théâtre simulent des personnages réels qui communiquent entre eux ; ils ne communiquent pas avec le public : le public ne fait qu'assister à une tranche de vie sociale qui se déroule dans un monde auquel il n'appartient pas ».

¹⁵ Remarquons néanmoins que J. Caune dans son essai inscrit dans les recherches en médiologie, *Acteur-Spectateur : une relation dans le blanc des mots* (Nizet, 1996), reproche à la sémiologie théâtrale de ne pas avoir encore assez mis en valeur cette relation centrale qui se tisse entre les comédiens et le public. Cette relation entre les acteurs et la salle est pourtant loin d'être négligeable : en témoignent les commentaires faits par des comédiens sur l'impression qu'ils ont de la salle.

¹⁶ Voir M. Bunjevac, *Travaux de linguistique et de littérature*, XXV, 2, 1987, p. 291-299.

rapport s'inverse et il faut remarquer avec Milan Bunjevac que « le spectateur est bénéficiaire non seulement de la communication indirecte entre les personnages, mais aussi d'une communication directe qui lui est destinée, à travers le discours des personnages, par un émetteur collectif de messages théâtraux, c'est-à-dire l'ensemble des créateurs du spectacle ». C'est pourquoi on parle de mise en abyme des systèmes énonciatifs pour le genre théâtral, le réseau de communication entre les personnages étant imbriqué dans celui qui lie les créateurs aux spectateurs.

C'est précisément ce que les critiques, à la suite d'Anne Ubersfeld¹⁷, ont nommé « la double énonciation théâtrale » et que l'on représente généralement par le schéma suivant :



Cependant, si parler de double énonciation théâtrale est commode, c'est aussi réducteur. C'est sans doute pourquoi Patrice Pavis n'a pas consacré de rubrique à cette notion alors qu'elle s'est répandue au point de figurer dans bon nombre de manuels scolaires du secondaire¹⁸. De fait, la relation théâtrale est marquée par une complexité plus grande du fait de deux caractéristiques. D'une part, la structure de l'information ne reste pas uniforme au cours de l'événement scénique du fait de la progression de l'action : en général, elle implique de nombreux personnages et les fait intervenir selon une combinatoire savante. D'autre part, les instances énonciatives sont multiples.

II 2 L'énonciation théâtrale : un jeu complexe de mise en abyme

¹⁷ Voir A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Belin, 1996, p.186-190 (1^{ère} éd. 1977).

¹⁸ Voir P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, article « situation d'énonciation », Belin, 1996.

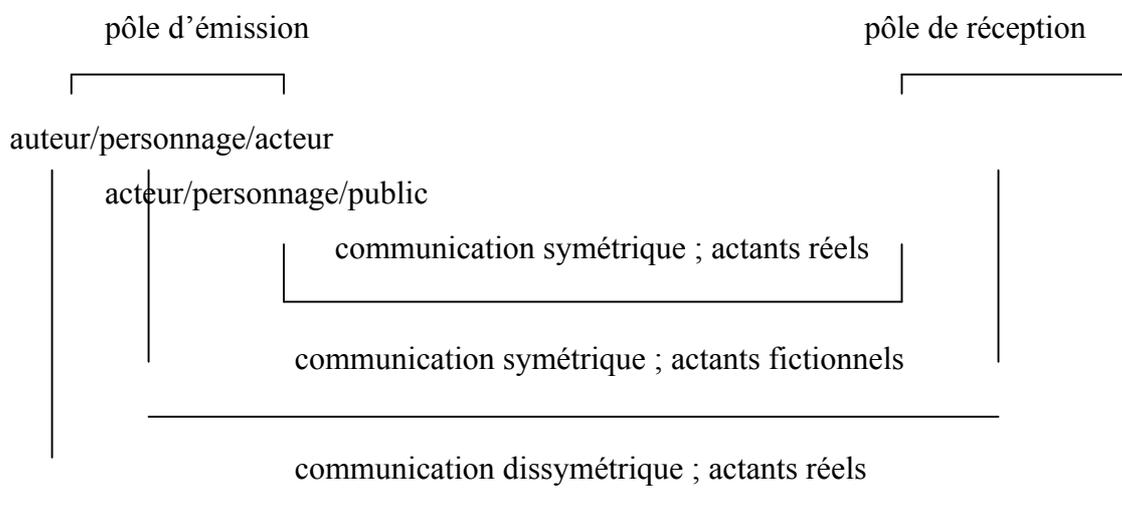
Au théâtre, si tout semble disparaître devant les dialogues qu'échangent les personnages, en fait les instances énonciatives s'ajoutent les unes aux autres. D'une part, nous ne pouvons trouver une situation énonciative simple (un émetteur s'adressant directement à un récepteur) puisqu'il s'agit avant tout de fiction et non de réalité. Comme pour une œuvre littéraire ou une œuvre d'art, il n'y a pas de communication directe entre les créateurs et les spectateurs. Le texte dramatique et la représentation sont le médium de la communication. Encore faut-il nuancer immédiatement cette affirmation puisqu'il y a une forme de communication directe entre les comédiens et le public. D'autre part, la caractéristique du genre théâtral est que le texte est écrit pour être représenté, que les personnages sont à interpréter par des acteurs. Au théâtre, il y a donc un va-et-vient constant entre des instances énonciatives d'ordre fictif et d'autres d'ordre réel.

L'analyse de la communication théâtrale ne saurait se réduire à l'étude des seuls dialogues : ce serait méconnaître la dimension spectaculaire de ce genre¹⁹. Cependant, notre étude portant sur le théâtre de texte, nous devons reconnaître que notre description du processus énonciatif s'élabore essentiellement à travers l'analyse du fonctionnement du langage théâtral. Car c'est le plus tangible pour l'analyste : renvoyer aux textes de théâtre permet à chacun de s'y référer effectivement alors que les souvenirs à propos d'une mise en scène sont davantage volatiles. De plus, une des caractéristiques du genre théâtral, surtout pour la période classique, est que l'action passe principalement par le discours et donc le dialogue sur scène.

II 2 A Un enchaînement d'émetteurs et de récepteurs

¹⁹ R. Abirached a montré que le théâtre de texte est spécifique à l'institution théâtrale en Occident dans sa tradition aristotélicienne. Des formes plus spectaculaires ont pu coexister à l'époque moderne, comme les farces de tréteaux, la commedia dell'arte ou le théâtre à machines : elles relèvent d'une conception essentiellement corporelle du spectacle avec des codes spécifiques. Même si elles ont pu influencer le théâtre de texte, nous n'étudierons pas ici leur spécificité.

Dans des articles portant sur le dialogue théâtral, Catherine Kerbrat-Orecchioni a proposé le schéma suivant pour rendre compte des circuits communicationnels au théâtre²⁰ :



La linguiste l'a souligné : dans ce cadre, « la seule instance conversationnellement pertinente, c'est en principe celle des *personnages* : c'est par rapport aux seuls personnages que fonctionnent les déictiques, et les maximes conversationnelles ; ce sont les personnages qui dialoguent, à l'instar des personnes qui, dans la "vie ordinaire", entrent en interaction ». Nous devons souligner que cette situation de communication au premier abord simple et symétrique relève de la fiction. Les textes sont déjà écrits ; il n'y a pas d'échange réel ; l'auteur est la source des paroles qui sont attribuées au personnages. Aussi cette situation conversationnelle contient-elle intrinsèquement la situation de communication dissymétrique qui la suscite, celle qui lie les créateurs aux spectateurs. La deuxième particularité de l'échange entre les personnages est d'être exprimé lors des représentations par des comédiens qui le miment : cela différencie fondamentalement le genre théâtral du genre romanesque et de la réalité.

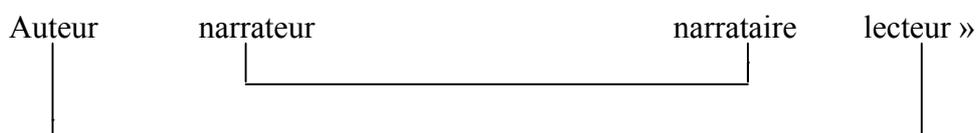
La situation conversationnelle entre les acteurs, à l'instar de celle des personnages, est symétrique ; elle est fictive alors qu'eux-mêmes sont réels ; mais elle

²⁰ Voir C. Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques* n°41, 1984, p. 48, « Le dialogue théâtral », *Mélanges de langue et de littérature offerts en l'honneur de Pierre Larthomas*, ENSJF, 1985, p. 237, ou le même article mais avec une modification « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique* 26, 1996, p. 32.

est nécessairement marquée par la relation que l'acteur entretient avec le personnage qu'il incarne ; de ce fait, nous pouvons dire d'emblée que la situation conversationnelle entre les comédiens devrait être idéalement un double symétrique de celle entre les personnages, mais que l'interprétation laisse place à une zone de flottement. Enfin, Catherine Kerbrat-Orecchioni a analysé le dialogue théâtral en l'envisageant comme texte sans étudier la question de la représentation ; c'est pourquoi elle fait figurer seulement l'auteur dans le pôle créateur quand nous parlons au pluriel de créateurs : cette première instance énonciative est caractérisée par la multiplicité de ses énonciateurs et ne saurait être considérée comme un véritable double de son récepteur, le public. Nous aurons donc à préciser ce qu'implique la spécificité de ce pôle de créateurs pour l'énonciation théâtrale.

II 2 B Un enchaînement d'instances énonciatives fictives et réelles

Il convient d'appliquer au genre théâtral les distinctions que les travaux de narratologie ont fait apparaître entre auteur et narrateur, lecteur et destinataire. C'est devenu en quelque sorte un lieu commun pour les textes narratifs : « Il ne faut pas confondre Robinson et Defoe, Marcel et Proust »²¹, ni le lecteur supposé par le texte avec les lecteurs réels que nous pouvons être. Apparent ou latent, le « je » d'un texte dénote un personnage, créé par l'auteur. Cela a pour conséquence que « le discours littéraire se caractérise par un *dédoublement* suivant des *instances énonciatives* :



ainsi que l'a formulé Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui ajoute : « Il est nécessaire, pour rendre compte du dispositif dans lequel s'inscrit le récit littéraire, de faire intervenir deux niveaux « diégétiques » emboîtés :

²¹ M. Butor, *Répertoire II. Etudes et conférences 1959-1963*, Minit, 1964, p. 63.

- celui des actants extradiégétiques (auteur-lecteur), réels mais linguistiquement virtuels,
- celui des actants intradiégétiques (narrateur-narrataire), fictifs, mais linguistiquement réels »²².

Comme nous analysons le cas du genre théâtral, nous parlerons ici d'énonciateur et d'énonciataire. A l'énonciateur revient le texte produit et donc ses marques linguistiques²³ : le texte de théâtre se compose des répliques attribuées aux personnages et d'un texte secondaire, les didascalies, qui, bien qu'éléments constitutifs du texte dramatique, disparaissent sous leur forme linguistique lors des représentations et sont relayées par ce que nous pouvons appeler rapidement l'interprétation du texte. Quoique limitée aux seules marques linguistiques et donc concernant davantage l'auteur dramatique que les autres créateurs, cette distinction permet de différencier formellement l'œuvre théâtrale de l'intention de ses créateurs et de l'interprétation dont elle est l'objet. Nous remarquons donc aussi ce dédoublement des instances énonciatives :



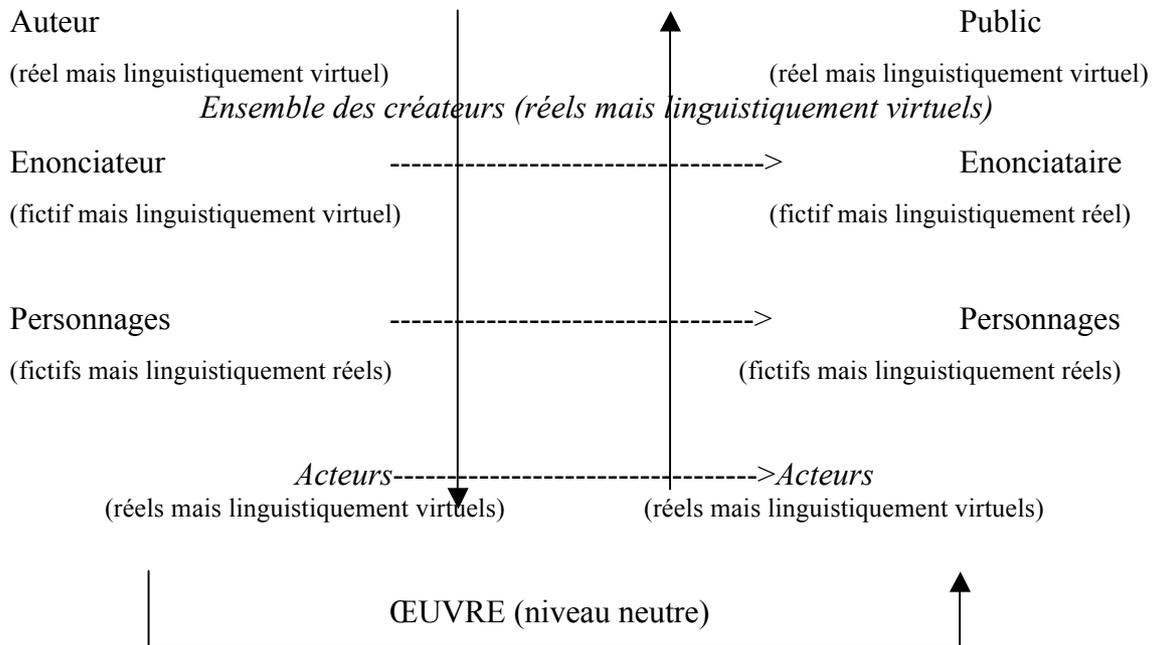
et pouvons reprendre la distinction des deux niveaux diégétiques mis en évidence par Catherine Kerbrat-Orecchioni. Nous proposons donc ce schéma pour représenter l'emboîtement des instances énonciatives du genre théâtral :

²² C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, A. Colin, 1984, p. 171-172 (1^{ère} éd. 1980). Nous nous sommes permis de corriger par « intradiégétique » la coquille « extradiégétique » qui se trouve dans la deuxième édition que nous consultons.

²³ Nous étudierons les caractéristiques énonciatives du texte théâtral au chapitre IV. Nous définissons ici « énonciateur » de façon générale comme instance réalisant l'énonciation. De ce fait, nous ne suivons pas ici la distinction élaborée par Oswald Ducrot entre énonciateur et locuteur. Pour le linguiste, « l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur », c'est-à-dire que « le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes » (voir *Le Dire et le dit*, Minuit, 1984, p. 206). Cette distinction est cependant capitale en ce sens qu'elle permet d'introduire une analyse polyphonique de l'énoncé. Aussi le

Pôle d'émission

Pôle de réception



La caractéristique de l'énonciation théâtrale semble être au premier abord un emboîtement successif d'instances énonciatives, l'auteur s'adressant au public, l'énonciateur à l'énonciataire, les personnages aux personnages, les comédiens les uns aux autres ; le système de communication s'effectue de l'auteur au public par une chaîne de relais.

Mais cette apparente symétrie ne doit pas cacher le fait que les différentes instances ne sont pas de même nature ni surtout qu'il n'y a pas d'équilibre entre le pôle émetteur et le pôle récepteur. Il s'agit en premier lieu de remarquer la place ambiguë des créateurs : ils se situent du côté du pôle d'émission puisqu'ils participent à la création du spectacle et leur intervention se trouve placée entre celle de l'auteur et ce que nous appelons l'énonciateur, celui qui profère effectivement les actes de langages sur scène. Les créateurs participent à l'élaboration de l'énonciation théâtrale ; ils ne l'effectuent pas eux-mêmes. Il convient encore de faire trois observations. Tout créateur d'un

reprendrons-nous ultérieurement lorsque nous étudierons le fonctionnement énonciatif du texte théâtral, en particulier les dialogues qu'échangent les personnages.

spectacle est d'abord un récepteur de l'œuvre et ce récepteur, parce que réel, ne saurait être confondu avec l'énonciataire supposé linguistiquement par le texte²⁴. Aussi tout individu participant à la création d'une représentation théâtrale, et en particulier le metteur en scène, oscille-t-il sans cesse entre les deux pôles de réception et d'émission. Ensuite la place qu'occupent les acteurs dans ce schéma est révélatrice du battement qui existe entre le personnage et l'interprétation qu'ils en réalisent : leur incarnation se superpose au personnage donné par le texte. C'est aussi la caractéristique de l'ensemble des créateurs qui participent à la représentation : leur action ne se situe pas nécessairement en deçà de ce que l'énonciateur suppose ; elle peut se surimposer. Enfin, les différentes strates énonciatives s'interpénètrent : lorsqu'un acteur s'adresse à un autre, il s'adresse au personnage que cet autre comédien incarne, et à travers lui au destinataire supposé par l'œuvre, ainsi qu'aux spectateurs qui assistent à la représentation. Ainsi le cheminement de la communication théâtrale, loin d'être un strict emboîtement de différentes instances énonciatives, laisse-t-il apparaître des dissymétries et des zones d'interférences.

II 3 La relation théâtrale : jeu de symétries et de dissymétries dans la communication

La caractéristique du genre théâtral est de mettre en scène un système énonciatif, celui des personnages qui s'adressent les uns aux autres : la configuration de l'espace scénique contribue à effacer le public généralement plongé dans le noir et écarté des planches ; la convention du genre repose sur l'idée que les échanges entre les personnages se déroulent comme dans une situation de communication simple : leur discours mime une conversation et l'attitude des comédiens imite physiquement un échange communicationnel ; le pacte de connivence qui lie les praticiens au public fait que cette situation conversationnelle entre les personnages peut créer un effet d'illusion théâtrale. Pour autant nous devons souligner que le dialogue théâtral n'est conçu que

²⁴ Nous appelons aussi cet énonciataire supposé par le texte destinataire zéro.

pour cette instance extra-scénique que représentent les spectateurs : il se trouve donc imprégné par la présence cachée de ce deuxième destinataire. Aussi l'attitude physique des acteurs n'est-elle pas exactement celle que deux personnes dialoguant peuvent avoir : bien qu'isolés sur scène, les comédiens ne cessent de se tourner le plus possible vers les spectateurs. Car il s'agit avant tout pour eux de se faire voir et entendre du public.

II 3 A Mise en scène d'une situation conversationnelle

« L'écriture dramatique est fondamentalement d'essence conversationnelle, sous la forme de séquences de répliques, prises en charge par des agents (les personnages) en interaction » affirme André Petitjean²⁵ ; « la scène du théâtre, surtout au XXème siècle, figure et "reproduit" *la scène du discours*. Elle montre notamment, avec les processus de grossissement et de mise en scène propres à tout théâtre, comment la pragmatique et la "dramatique" inhérentes à tout discours naturel s'affrontent ou, au contraire, convergent dans leurs effets » conclut Pierre Dufour²⁶. De fait, si le théâtre a particulièrement intéressé les linguistes, ce n'est souvent pas pour sa propre spécificité quoiqu'elle soit de représenter la communication humaine par elle-même via les comédiens ; mais c'est surtout parce que ce genre littéraire a paru exposer les caractéristiques les plus importantes du fonctionnement du dialogue et du discours : les dialogues entre les personnages, quoique fictifs, reproduisent autant que faire se peut, si ce n'est de véritables conversations, du moins la représentation que l'on s'en fait²⁷. Cependant les dialogues au théâtre révèlent non seulement comment une conversation peut fonctionner mais aussi comment on peut ruser dans l'échange de paroles.

²⁵ A. Petitjean, « La conversation au théâtre », *Pratiques*, 41, mars 1984, p. 63-87.

²⁶ P. Dufour, « Dramatique et pragmatique du discours théâtral », *Théâtre/Public*, 62, 1985, p. 68.

²⁷ Il est remarquable de ce point de vue que les tentatives d'antithéâtre ou de théâtre de l'absurde contribuent, elles aussi, à donner une représentation du fonctionnement du langage et de la conversation alors même qu'elles prétendent en montrer les dysfonctionnements.

Le dialogue théâtral comme mise en scène des interactions entre locuteurs

Si l'on ne peut que rappeler combien le dialogue théâtral s'éloigne des véritables conversations parce qu'il est préalablement écrit, construit et systématisé, parce que la plus grande partie du discours phatique quotidien disparaît sur la scène²⁸, ces deux formes de dialogues, réelle et fictive, sont proches en ce qu'elles mettent en jeu une interaction entre les partenaires qui parlent. Ainsi que l'a montré André Petitjean, « le dispositif de base du texte théâtral est une énonciation duelle selon laquelle « un seul partenaire parle à la fois » et qui se fonde sur la réversibilité d'un *Je* et d'un *Tu* d'un *Nous* et d'un *Vous* à l'intérieur de « tours de paroles successifs ». Cela a pour conséquence que le dialogue théâtral reproduit le niveau sémantique d'une conversation mais révèle surtout son mode d'énonciation. Ce dernier peut d'ailleurs être son principal objet : ce que disent tour à tour les partenaires du dialogue les engage les uns par rapport aux autres puisque leur prise de parole se fait à la première personne et qu'elle prend nécessairement l'autre à partie. Par exemple, dans la deuxième scène du second acte du *Cid* où Rodrigue rencontre le Comte juste avant leur duel, l'échange n'apporte fondamentalement aucune information ni à l'un ni à l'autre mais exprime essentiellement l'arrogance réitérée du père de Chimène et la bravoure, voire la témérité, du jeune homme²⁹. C'est là sans doute une des principales différences entre le genre littéraire du dialogue et le dialogue théâtral : le contenu sémantique doit l'emporter dans le dialogue littéraire alors que la relation locuteur-destinateur est sans doute essentielle au théâtre³⁰.

La relation qui se tisse entre deux locuteurs lors d'un dialogue les constitue et met en jeu leur image, leur rôle : elle leur construit une place l'un par rapport à l'autre. Aussi André Petitjean fait-il justement appel aux analyses du sociologue Erving

²⁸ Cf. P. Larthomas, *Le Langage dramatique*, PUF, 1980 et, formulé sur un mode linguistique, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires » de C. Kerbrat-Orecchioni.

²⁹ Corneille, *Le Cid*, Augustin Courbé, 1637, in Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1980, t. 1, p. 724-726.

³⁰ Cela ne signifie pas pour autant que le niveau sémantique est inexistant au théâtre : en témoigne la place de l'argumentation et du récit dans l'organisation des dialogues. Sur la spécificité du dialogue littéraire au XVII^e siècle, voir D. Denis, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, chap. liminaire « Problèmes méthodologiques », Champion, 1997.

Goffman³¹ pour rappeler que « converser c'est toujours la *face* de l'interlocuteur (l'image qu'il a de lui-même ou que les autres lui en renvoient) avec, à la base de l'échange, le souci constant de ne pas « perdre la face ». En effet, chaque prise de parole est une menace potentielle pour la *face positive* du locuteur (besoin d'être reconnu et apprécié par l'autre) et symétriquement un danger potentiel pour sa *face négative* (besoin de défendre l'indépendance du territoire de son moi) ». Parallèlement, dans sa réflexion d'ordre psycho- et sociolinguistique sur les conversations réelles, François Flahault a montré qu'il faut considérer quatre registres pour déterminer le rapport de places qui se construit lors d'un échange verbal entre deux locuteurs : le registre inconscient, le registre idéologique, le registre institué par la situation de parole en question, ainsi que le registre d'« accrochage *conjoncturel* » dans le tissu discursif³². S'il n'est pas tout à fait adéquat d'évoquer ainsi ces registres pour les dialogues entre des personnages de théâtre, il nous semble intéressant de les considérer pour envisager comment le lecteur ou le spectateur perçoit la façon dont les personnages se placent les uns par rapport aux autres, entrent en interaction³³. Comme dans la conversation, ce qui se joue donc au théâtre et ce que la scène stylise, c'est la relation à soi et à l'autre dans ses dimensions sociales, symboliques et personnelles.

Le dialogue : l'intersubjectivité, miroir de la subjectivité

C'est pourquoi nous suivons, partiellement du moins, les analyses d'Anne Ubersfeld sur la mise en valeur de l'intersubjectivité comme caractéristique du dialogue théâtral : « dans tel exemple célèbre, le "Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui"

³¹ Cette citation est d'André Petitjean qui dégage une des idées de Goffman que l'on peut appliquer au théâtre. Cf. E. Goffman, *Les Rites d'interaction*, Minuit, 1974. Les sociologues font souvent appel à une terminologie empruntée au monde du théâtre pour expliquer les rapports sociaux. Aussi semble-t-il logique de reprendre leurs analyses pour les appliquer en retour à la scène théâtrale. Cependant nous suivons la mise en garde de J.-M. Schaeffer : les études anthropologiques ou sociologiques « ont mis entre parenthèses le statut fictionnel des interactions théâtrales ». C'est pourquoi « on risque de méconnaître la différence radicale de statut pragmatique entre un rôle social agi (dans un conflit réel) et un mimème de ce rôle (ce qui est le cas du jeu théâtral) ». Voir *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 272.

³² F. Flahault, *La Parole intermédiaire*, Seuil, 1978, p. 137-153. NB : l'auteur rappelle peu auparavant que son analyse porte sur l'échange verbal réel et non sur les récits de fiction qui demandent à être étudiés pour eux-mêmes.

(*Andromaque*, acte I, scène 4), la tradition scolaire entend un cri spontané de l'amour maternel ; peut-être, mais c'est bien davantage une *arme* (à double tranchant) contre Pyrrhus; c'est un coup porté, que l'on paraphraserait ainsi : à Pyrrhus demandant : "Me chercheriez-vous, Madame?... ", elle répond : "ce n'est pas vous que je cherche et que j'aime, mais l'enfant Astyanax, reste de Troie" ("Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie/ Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie"). Le discours du personnage prend en compte non tant une subjectivité qu'une *intersubjectivité* »³⁴. De fait, au théâtre, l'enjeu du dialogue est bien souvent moins celui d'un véritable échange que celui du désir de pouvoir sur l'autre par la parole. Mais c'est là que se réalise la manifestation d'existence du personnage.

C'est pourquoi nous ne sommes pas en accord avec Anne Ubersfeld quand, à ce sujet, son analyse « réduit la part subjective dans le discours du personnage ». Pour elle, « la présence, à l'intérieur de son discours, et de l'interlocuteur et du discours social, diminue la part réservée à l'énonciation subjective ». Certes, dans tout échange, la création d'un discours commun crée une sorte de compromis entre les interlocuteurs. Leurs traits propres peuvent sembler disparaître : en réalité, ils apparaissent mais transformés. Cela ne signifie donc pas que la part de l'énonciation subjective soit diminuée : le dialogue lui permet de trouver un espace où se réaliser. L'idée que l'échange verbal est précisément « un espace de réalisation des sujets » a été dégagée par François Flahault dans son étude sur le fonctionnement de la parole dans la réalité³⁵. Dans *La Parole intermédiaire*, ouvrage conçu pendant les années où la pensée marxiste prévaut, le chercheur s'est opposé aux analyses qui valorisent l'idéologie et nient le sujet. Il a donc mis en valeur le fait que l'échange verbal, dans le lien qu'il construit entre deux sujets garantit en même temps « le maintien [pour chacun] de sa place fondamentale de parlant quelle que soit d'ailleurs l'assignation de place dont il est l'objet »³⁶. C'est dans l'intersubjectivité que s'éprouve et se réalise le sujet. Pour le théâtre, s'il n'est pas tout à fait adéquat de parler d'espace de réalisation du sujet à

³³ Les travaux de C. Kerbrat-Orecchioni sur la structure des conversations peuvent donner ici des éléments pertinents d'analyse quoique son travail ne porte pas sur la fiction. Voir *Les Interactions verbales*, 3 vol., A. Colin, 1990, 1992, 1994.

³⁴ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, 1977, Belin, 1996, p. 205.

³⁵ F. Flahault, *La Parole intermédiaire*, Seuil, 1978, p. 153-187.

³⁶ F. Flahault, *La Parole intermédiaire*, Seuil, 1978, p. 164.

propos des personnages qui dialoguent, il convient néanmoins de souligner que les personnages se construisent essentiellement par les paroles qu'ils échangent. Aussi les dialogues de théâtre sont-ils par excellence l'espace de réalisation d'un effet de subjectivité chez chacun d'eux. Loin de diminuer la part de la subjectivité, l'intersubjectivité que révèlent les conversations stylisées du théâtre nous semble élaborer une image de la subjectivité humaine.

La focalisation sur les dysfonctionnements du dialogue

Si le dialogue théâtral peut apparaître comme un « miroir grossissant » des lois de la conversation, il est enfin notable qu'un de ses rôles est de faire apparaître les dysfonctionnements possibles à partir d'une situation de communication idéale. Bien avant les pièces de Ionesco ou de Beckett qui ont pour sujet même le leurre du langage comme outil de communication, le genre théâtral s'est construit en explorant toutes les situations de mésentente dialogique. C'est ce que Jean-Pierre Ryngaert a signalé en remarquant que « le texte de théâtre apparaît (...) comme un passionnant jeu de paroles en quête de destinataires »³⁷. En effet, le théâtre ne cesse de donner à voir des scènes où les échanges dialogiques sont complexes. Ainsi en est-il de façon ostentatoire dans le cas des situations où un personnage caché écoute un dialogue à l'insu de l'un des intervenants. Par exemple, dans la tragédie de Racine, *Britannicus*, à la sixième scène du second acte, les paroles de Junie s'adressent à la fois à son amant qui lui parle et à Néron qui observe la scène ; leur message est imprégné par la présence de ces deux destinataires ; la jeune fille cherche à calmer la colère de l'Empereur en le flattant auprès de Britannicus ; mais, par des paroles inhabituelles pleines de louanges pour leur oppresseur, elle cherche aussi à prévenir le jeune héros du danger qu'il court ; le spectateur enfin, caché, à l'instar de Néron, mais sans adopter nécessairement son seul point de vue, doit, lui, percevoir les différents sens du discours de Junie³⁸. Ces dysfonctionnements du dialogue contribuent à réaliser l'espace de réalisation des

³⁷ J.-P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Bordas, 1991, p. 99.

³⁸ *Britannicus*, tragédie créée en 1669 et publiée en 1670 chez Barbin, in Racine, *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999.

sujets : les différents destinataires de l'échange verbal construisent un effet de subjectivité pour chaque locuteur.

L'action d'une pièce peut aussi être construite sur la réception différente que plusieurs personnages font d'un même message. Ainsi Molière a-t-il fait reposer la conduite de l'intrigue de *L'Ecole des maris* sur le fait qu'Isabelle adresse ses messages à celui qu'elle aime, Valère, par l'intermédiaire de et parfois même devant celui qui se charge d'elle et veut l'épouser, Sganarelle. Les paroles de la jeune fille ne prennent sens qu'avec leurs destinataires : lorsqu'à la neuvième scène du deuxième acte, l'héroïne se trouve en présence des deux hommes, elle élabore un discours qui peut avoir du sens pour chacun d'eux. Tel est le cas de la réplique suivante :

Mais en l'état où sont mes destinées,
De telles libertés doivent m'être données ;
Et je puis sans rougir faire un aveu si doux
A celui que je regarde en époux.

Ces paroles flattent Sganarelle qui se considère déjà comme son mari et reconnaît dans le procédé de la jeune fille toute la pudeur et l'honnêteté qu'il lui a inculquées ; pour Valère, c'est clairement une indication sur ce qu'elle veut qu'il entreprenne pour elle : l'épouser³⁹. Nathalie Fournier a souligné que Molière fait précisément des « écarts du dialogue par rapport au modèle du dialogue ordinaire » un des « procédés les plus caractéristiques de sa dramaturgie » : dialogues fictifs ou dialogues indirects créent « un jeu polyphonique sur les protagonistes énonciatifs par la superposition de plusieurs instances énonciatives »⁴⁰. Ce faisant, Molière nous paraît essentiellement jouer de toutes les possibilités qu'offre le théâtre pour exhiber les dysfonctionnements du langage. Si la situation énonciative de personnage à personnage est symétrique sur la scène théâtrale, un grand nombre de situations dramatiques attirent notre attention sur le fait qu'un message n'a de sens que pour son destinataire et qu'un destinataire peut en cacher un autre. En cela, ces dysfonctionnements du dialogue théâtral sont une image du fonctionnement du système énonciatif du genre théâtral.

³⁹ *L'Ecole des maris*, Guillaume de Luyne, 1661, in Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, Pléiade, t. 1, 1971.

⁴⁰ Voir N. Fournier, « Dialogue et polyphonie conversationnelle dans *Les Fourberies de Scapin*, *La Comtesse d'Escarbagnas*, *Les Femmes savantes*, *Le Malade imaginaire* », *Dix-septième siècle* 177, 1992, p. 561-566.

Alors que le dispositif de mise en scène semble s'organiser pour mettre valeur seulement les dialogues entre les personnages, ceux-ci ne cessent de signaler combien le fonctionnement de l'échange conversationnel ne peut être qu'illusoirement idéal. Cette représentation symptomatique du discours et du dialogue est renforcée par le fait que la présence d'instances énonciatives autres que celle des seuls personnages, notamment le pôle de réception qu'est le public, ne cesse de transparaître, même quand l'auteur a tenté de la masquer entièrement pour que puisse jouer l'illusion théâtrale. D'un point de vue énonciatif, le langage dramatique n'est donc pas tant « un langage surpris »⁴¹ qu'un langage à surprendre.

II 3 B Dissymétrie dans le discours du personnage : la loi d'informativité

Au théâtre, la première règle est que tout ce qui se dit sur scène doit être intelligible pour le public. Une loi d'informativité marque donc le discours des personnages. Il n'y a aucune mesure commune entre le fait de surprendre une conversation entre deux personnes inconnues et être le spectateur d'une pièce de théâtre. En effet, en même temps qu'ils dialoguent, les personnages nous donnent toutes les informations dont nous avons besoin pour comprendre parfaitement la situation dans laquelle ils se trouvent. Selon Jean-Pierre Ryngaert, « le théâtre oscille, dans des proportions variables, entre le dramatique et l'épique, selon le statut du spectateur. Il ne peut jamais se dispenser totalement de raconter, même par l'intermédiaire du dialogue »⁴².

L'exemple des scènes d'exposition

⁴¹ Voir P. Larthomas, *Le Langage dramatique*, PUF, 1972, 3^{ème} éd. 1990, p. 149

⁴² J. P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Bordas, 1991, p. 14 : plus loin (p.100-101), l'auteur souligne que l'information donnée au spectateur peut être abondante, rare, directe, ou indirecte.

La règle vaut bien sûr pour la pièce dans son ensemble mais elle est particulièrement capitale dans les scènes d'exposition du théâtre classique ou naturaliste. Dans le discours des personnages se trouvent donc en concurrence la substance d'une conversation ainsi que toutes les informations nécessaires au spectateur. La caractéristique de ces informations est qu'elles peuvent paraître incongrues dans le cours d'un dialogue puisque la cohérence des rôles fait que les personnages, eux, devraient les connaître et ne pas avoir à les rappeler : ainsi en est-il des noms, qualités des personnages sur scène et des relations qui les lient. Par exemple, *Les Fourberies de Scapin* commencent par une scène où le jeune Octave ressasse devant son valet ce que ce dernier lui aurait appris juste avant le lever de rideau, à savoir que son père rentre de voyage avec l'intention de le marier⁴³. Ce dialogue permet de donner aux spectateurs tous les renseignements sur la situation initiale de la pièce. Mais Valère ne saurait justement ignorer ces faits. Il ne cesse de souligner ironiquement toutes les informations essentielles énoncées par le héros et conclut par ces mots :

Qu'ai-je à parler davantage ? Vous n'oubliez aucune circonstance, vous dites les choses exactement comme elles sont.

Aussi ce dialogue repose-t-il sur la double vraisemblance psychologique qui fait comprendre qu'un jeune homme fautif et un peu niais passe son temps à répéter ses malheurs au lieu de chercher à y remédier et que cela agace ceux qui l'entendent. La performance de cette scène réside en ce que Molière glisse dans le dialogue les informations importantes pour le spectateur en les dissimulant puisqu'il focalise l'attention du public sur le comique de situation tout en le faisant remarquer en même temps par les répliques de Silvestre qui peuvent valoir comme un commentaire sur l'art du dialogue théâtral. Ce niveau d'information doit donc être présent et nourrir le dialogue, sans apparaître comme tel pour ne pas rompre l'illusion théâtrale : nécessaire tout en étant nié, il a un statut paradoxal.

⁴³ Molière, *Les Fourberies de Scapin*, I, 1, 1671, Pierre Le Monnier, in Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, t. 2, 1971, p. 897-899. Cette scène d'exposition est reprise et développée à la scène suivante où Octave s'adresse cette fois à Scapin lequel ne manque pas de souligner toutes les conventions du genre : là aussi, les effets parodiques contribuent paradoxalement à asseoir la vraisemblance de la situation initiale.

Structure de la pièce et information dans le dialogue

La répartition des informations au cours d'une pièce affecte le discours dramatique sur le plan sémantique mais plus encore la structure même d'une pièce : la composition de l'œuvre n'est conçue que pour le plaisir du public. En effet, la progression de l'action fait que personnages et spectateurs n'ont pas le même accès à l'information sur une situation dramatique. Les scènes font se succéder des rencontres entre différents personnages : les réseaux d'information se multiplient en fonction des personnages impliqués à chaque fois et en fonction des rapports tissés entre eux. Les spectateurs qui suivent l'enchaînement des rencontres entre les héros sont donc les seuls à avoir accès à toute l'information divulguée sur scène. Ainsi la construction dramatique permet-elle de faire apparaître des héros qui donnent des informations aux spectateurs que d'autres personnages, non présents à ce moment-là, peuvent ne pas connaître. Quand ces derniers entrent ultérieurement en scène, le spectateur en sait alors plus qu'eux et peut mesurer l'étendue de leur ignorance. Ce type de distorsions crée des effets destinés à aiguïser la curiosité des spectateurs, à les émouvoir en faveur d'un protagoniste, ou à les prévenir contre un autre.

Dans *Phèdre*, lorsque l'héroïne de Racine décide d'offrir son royaume à Hippolyte pour le séduire, elle ne sait pas ce que le public a appris dès le début de la tragédie : le jeune homme qui lui semble rebelle à l'amour aime Aricie à qui il vient de promettre de rendre le pouvoir dont elle a été spoliée⁴⁴. Cette situation qui donne au spectateur une connaissance supérieure à celle de l'héroïne sur son destin doit susciter en lui de la pitié pour elle. Inversement, en général, sauf quand il connaît déjà l'intrigue, telle la célèbre histoire d'Œdipe, le spectateur sait seulement ce qui a été dit en scène. Ainsi n'est-ce qu'au dénouement des *Femmes Savantes* que le public prend connaissance du stratagème inventé par Ariste pour démasquer l'avidité du prétendant d'Henriette, soit en même temps que les protagonistes : Molière capte ici la curiosité de ses spectateurs en les privant d'une partie du savoir sur le déroulement de l'intrigue⁴⁵.

⁴⁴ Voir *Phèdre* II, 5 et III, 1, Claude Barbin, 1677, in Racine, *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, Pléiade, 1999.

⁴⁵ Molière, *Les Femmes savantes*, V, 4, v. 1759-1764, Pierre Promé, 1672, in Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, t. 2, 1971, p. 1071-1072.

L'intérêt que le public manifeste pour l'action dépend donc de son accès à l'information sur la situation des personnages : la structure d'une pièce ne cesse de révéler que le véritable destinataire des paroles prononcées sur scène est cette deuxième instance énonciative qu'est le public venu au théâtre pour voir un spectacle. Au théâtre, la communication n'a pas pour but la divulgation d'informations mais l'action sur les spectateurs, leur divertissement, à la fois trouble et plaisir.

Cas des dissymétries révélées par les quiproquos internes

Le système de communication théâtral tel que nous l'avons initialement défini peut presque s'inverser dans certaines situations telles que le quiproquo verbal, les méprises ou les ruses : ce sont autant de formes où la loi d'informativité est détournée par le dramaturge au profit des spectateurs et au détriment de certains personnages sur scène. Dans ces cas, ce que dit un personnage s'adresse plus aux spectateurs – destinataires théoriquement indirects – qu'au personnage à qui il parle, destinataire direct en principe. Ces situations peuvent résulter d'une stratégie du personnage qui parle, ou se produire à son insu. Nous devons tout d'abord rappeler la distinction entre les quiproquos internes et les quiproquos externes ou mixtes : dans ces deux dernières situations, le public se méprend lui-même sur ce qui se passe sur scène (quiproquo externe), et cela à l'instar d'un ou plusieurs personnages présents sur scène, eux aussi victimes de la même méprise (quiproquo mixte). Mais dans le cas des quiproquos internes qui nous intéresse ici, le public, à l'inverse de l'interlocuteur qui se trouve sur scène, comprend tout à fait ce que le personnage dit. Il y a donc des informations contenues linguistiquement dans le texte que le public doit pouvoir savoir décrypter. En même temps, il doit paraître vraisemblable que le personnage-destinataire comprenne moins d'informations ou entende d'autres informations, elles-mêmes aussi inscrites linguistiquement dans le texte : le discours du personnage doit donc être équivoque mais cette polyvalence ne doit apparaître qu'au public et non au personnage à qui il est adressé.

Par rapport à la situation dramatique que nous avons étudiée antérieurement où un personnage se joue d'un autre en sa présence comme le fait Isabelle de Sganarelle dans *L'École des maris*, ce qui rend manifeste que le dialogue théâtral s'adresse au public, c'est que le seul destinataire du double sens des propos tenus est directement le spectateur et non un tiers personnage. Ainsi, dans *La Suivante* de Corneille⁴⁶, le quiproquo repose sur le fait que, contre toute vraisemblance, les héros poursuivent le même but (Florame et Daphnis veulent se marier, ce à quoi consent Géraste, le père de la jeune fille, qui escompte gagner à ce prix la sœur du jeune homme) : or, comme leurs vœux devraient déplaire les uns aux autres (le jeune homme est trop pauvre, le père trop vieux), et qu'ils les ont gardés secrets, ils s'attendent à ce que leurs souhaits soient contrariés ; parallèlement, Amarante, qui se trouve être la suivante de Daphnis et aimer Florame, essaie de persuader les protagonistes que Géraste décide de marier sa fille à un autre homme, Clarimond. Aussi, quand ce dernier va trouver Daphnis pour lui annoncer qu'elle peut épouser « ce beau cavalier », mais sans le nommer expressément, l'action rebondit de méprise en méprise : Daphnis désigne Clarimond, ce à quoi elle se refuse ; devant sa réaction, Géraste croit qu'elle refuse d'épouser Florame par amour pour « ce beau cavalier » que serait Clarimond pour elle. Les spectateurs, eux, informés par les scènes précédentes des désirs et des craintes des personnages peuvent comprendre que l'expression « ce beau cavalier » est équivoque et quelles identités chacun des intervenants lui prête. Le principe même du quiproquo révèle donc les deux niveaux de communication caractéristiques de l'énonciation théâtrale : le véritable destinataire des dialogues qu'échangent les personnages est le spectateur qui peut les interpréter correctement.

Si les situations de quiproquo ne brisent pas l'illusion théâtrale, cela tient à l'habileté du dramaturge, du metteur en scène et des comédiens ainsi qu'à l'intériorisation culturelle des conventions théâtrales. En effet, une des spécificités de l'énonciation théâtrale est que le discours du personnage peut être double et que les divers trajets du système énonciatif sont identifiables et faciles à hiérarchiser.

⁴⁶ Corneille, *La Suivante*, comédie créée pour la saison 1633-34 et publiée en 1637 chez François Targa, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, Pléiade, 1980, t. 1. Ce quiproquo débute à la scène 7 du troisième acte, il est réactivé à la seconde scène du quatrième acte et se développe jusqu'à ce que soit prononcé le nom de Florame comme identité du cavalier à l'avant-dernière scène de la pièce.

II 3 C Lorsque le personnage privilégie le public

Les conventions théâtrales font même apparaître des situations de perversion du schéma énonciatif : c'est le cas lorsque les personnages ne s'adressent pas à un autre personnage mais directement à l'énonciataire supposé par le texte, et lors des représentations, au public. Tel est en particulier le principe de fonctionnement du monologue, de l'aparté et de l'adresse au public.

II 3 C a Le monologue

Le monologue est indiqué dans le texte théâtral par la seule mention du héros comme personnage d'une scène, et cela parfois avec l'indication scénique « seul ». Le héros seul sur scène semble donc se parler à lui-même à moins qu'il ne s'adresse à un interlocuteur qu'il imagine et qui est absent, un mort que le personnage pleure, ou une divinité qu'il implore. Mais ces derniers cas ne sauraient dissimuler le fait que le héros n'a pas d'interlocuteur direct lors de sa partie monologique : le monologue est une « licence théâtrale » qui permet aux personnages ce qui passe facilement pour démente dans la vie⁴⁷. C'est essentiellement un moyen pour faire connaître aux spectateurs « la pensée secrète » du personnage, « laquelle ne [regarde] personne si ce n'est le spectateur » ainsi que l'a remarqué Catherine Kerbrat-Orecchioni⁴⁸. De fait, l'énonciateur du texte de théâtre n'a pas de place pour raconter ce que pensent les personnages : sa fonction est, en cela très éloignée de celle du narrateur dans un récit. Comme l'a signalé Pierre Larthomas, c'est donc le personnage lui-même qui prend cette

⁴⁷ Le monologue est peu compatible avec une esthétique de la vraisemblance : c'est pourquoi les dramaturges ont eu tendance à employer de moins en moins ce procédé au cours du XVII^e siècle. Cependant, les ressources de cette situation sont telles que, par exemple, Molière n'a pas hésité à l'utiliser pour dix scènes de *L'École des Femmes*, et que Racine y a eu souvent recours.

⁴⁸ C. Kerbrat-Orecchioni, « Le dialogue théâtral », *Mélanges de langue et de littérature offerts en l'honneur de Pierre Larthomas*, ENSJF, 1985, p. 246.

fonction et le « monologue dramatique a, de ce point de vue, la même valeur que l'analyse romanesque qui permet de faire connaître le personnage de l'intérieur »⁴⁹.

Du point de vue énonciatif, si un personnage monologue, « c'est bien à cause de la présence d'une couche additionnelle de récepteurs, en la personne du public » note Catherine Kerbrat-Orecchioni ; elle ajoute que le public « devient alors, plus clairement encore qu'en cas de dialogue où le personnage-destinataire fait en quelque sorte écran à la relation scène / salle, le véritable destinataire du discours du personnage, et son complice – sans que les propos adressés lui soient pourtant officiellement adressés ». De ce fait, l'entente secrète entre le héros et les spectateurs semble être plus grande que lorsque le personnage s'adresse à un autre, fût-ce son confident. Ainsi, dans la tragédie de Racine, le fait que Titus soit seul en scène (IV, 4) lui permet d'exprimer pour la première fois tout l'amour qu'il porte à Bérénice et la peine qu'il éprouve à l'idée de s'en séparer ; dans les dialogues qu'il a eus avec son confident Paulin ou avec son ami Antiochus, l'Empereur n'a jamais pu se laisser porter par les seuls mouvements de son cœur : la présence même de ses interlocuteurs l'oblige à se maintenir avant tout dans son rôle politique. Entre la scène et la salle, il reste donc un filtre bien particulier : le monologue du personnage n'a de sens que pour les spectateurs qu'il ignore cependant ; mais ce filtre permet de créer paradoxalement un véritable lien de connivence entre le personnage et le public puisque le monologue est un moment où le personnage s'offre dans ce qu'on peut appeler son intimité.

La fonction émotive du monologue touche davantage le public que des répliques argumentatives. Anne-Françoise Benhamou va jusqu'à dire que le monologue, « portant la séduction ou l'ennui à l'extrême, érotise, bien plus que toute forme de dialogue, notre rapport à l'acteur, à son corps, à sa voix, à sa parole ». Elle remarque en outre qu'il y a un retour à la forme monologique dans le théâtre contemporain et que c'est souvent le fait de dramaturges dont l'œuvre a un rapport fort avec l'autobiographie : elle reconnaît là une « bascule entre le dialogue des personnages et la voix auctoriale » et « un monologue plus fondamental : celui de l'écrivain »⁵⁰. Si cela est moins manifeste pour

⁴⁹ P. Larthomas, *Le Langage dramatique*, PUF, 1986, p. 372.

⁵⁰ Voir A.-F. Benhamou, « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? », *Alternatives Théâtrales*, 45, juin 1994, p. 24 et 28.

le théâtre classique, il est néanmoins remarquable que les critiques ont longtemps reconnu la voix de l'auteur dans les monologues et les ont interprétés de cette façon : Corneille n'aurait jamais si bien exprimé sa vision de la relation entre l'amour et l'honneur que dans les stances qu'il attribue à Rodrigue dans le *Cid*⁵¹. Nous n'assimilerons pas ici personnage et auteur : mais nous remarquons que la situation énonciative du monologue de théâtre peut parfois créer un effet de transparence dans le rapport du dramaturge aux spectateurs. Ainsi, alors que l'instance personnage ne peut pas être considérée sur le même plan énonciatif que celle du public, le monologue semble être un moment de communication idéale, voire même fondateur de la relation théâtrale.

II 3 C b L'aparté

La situation de l'aparté est tout à fait singulière : par convention, ce procédé dramatique fait que lorsqu'un personnage concerné parle « à part » sur scène, son interlocuteur direct, un autre personnage, ne l'entend pas alors que le public l'entend. De ce fait, Patrice Pavis va jusqu'à parler de « dialogue direct » avec le public, lequel reste cependant réduit à sa fonction de récepteur. L'aparté s'apparente au monologue : le discours du héros est reconnu comme une réflexion qu'il se fait à lui-même alors qu'il s'adresse évidemment au public. Il y a donc ici effacement du destinataire logique (le personnage qui se trouve sur scène) au profit du destinataire zéro. Cela est linguistiquement indiqué par l'énonciateur du texte de théâtre avec la didascalie « à part » devant les paroles qu'il attribue au personnage et que le comédien doit interpréter du mieux qu'il peut. Sur scène, cette situation implique un jeu particulier des différents acteurs concernés. Non seulement le personnage à qui il échappe un mot doit pouvoir faire croire qu'il n'est pas entendu, mais son interlocuteur direct doit aussi faire en sorte de sembler ne pas entendre ce qui est proféré devant lui. C'est ce que soulignent certains dialogues qui jouent de l'in vraisemblance de la convention de l'aparté, s'en moquent tout en employant ses ressources. Ainsi, dans *L'École des femmes*, Arnolphe ne peut s'empêcher d'exprimer tout « bas » sa colère quand il apprend de la bouche d'Horace

⁵¹ Par exemple voir S. Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Gallimard, 1963, p. 98-101.

qu'il est trompé par sa pupille : pour faire passer l'in vraisemblance de l'aparté, Molière montre qu'Horace a entendu quelque chose (mais non « Hon ! Chienne ! » ce que le public, lui, a bien compris) et s'inquiète du comportement d'Arnolphe. Celui-ci, sommé de dire ce qu'il a, prétend alors tousser. L'aparté a fonctionné auprès du public, Arnolphe se justifie auprès du héros et l'effet comique est double⁵².

Comme Patrice Pavis l'a mis en valeur dans son *Dictionnaire*, nous pouvons remarquer que l'aparté a une double fonction⁵³. Il signale une mésentente dans le cours du dialogue que les répliques du personnage masquent à l'interlocuteur direct. Mais, au même moment, il apparaît comme une parole vraie du personnage. Aussi ces moments de dysfonctionnement de la communication directe entre les personnages sont-ils un des moments privilégiés de la communication indirecte entre le personnage et le public. L'aparté repose sur un pacte de connivence entre ces deux instances énonciatives : c'est là que réside son enjeu. C'est pourquoi Anne-Françoise Benhamou estime que « apartés ou monologues nous prennent moins comme interlocuteurs qu'ils ne mettent à l'épreuve la capacité de l'acteur à faire exister de la fiction et notre capacité à y croire »⁵⁴. Enfin, comme l'aparté semble être le lieu où s'exprime une parole vraie, dans le cas des apartés à contenu idéologique et dont la portée est générale et d'ordre politique, moral, social, métaphysique ou religieux, Nathalie Fournier remarque que derrière la voix du personnage se fait entendre clairement celle du dramaturge et même « la *vox populi*, la voix d'une communauté idéologique »⁵⁵. L'aparté pose donc non seulement la question de l'énonciataire au théâtre, mais aussi celle de l'énonciateur et de son rapport au public.

II 3 C c L'adresse au public

⁵² Voir Molière, *L'École des femmes*, Acte III, sc. 4, comédie créée en 1662 et publiée en 1663 par G. de Luyne, in Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, Pléiade, t. 1, 1971. Le dramaturge emploie ce procédé à plusieurs reprises dans la pièce.

⁵³ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, article « Aparté », Dunod, 1996.

⁵⁴ A.-F. Benhamou, « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? », *Alternatives Théâtrales* 45, juin 1994, p. 26.

L'adresse au public révèle aussi la présence du public comme partenaire énonciatif au théâtre. Mais c'est de façon bien différente du monologue ou de l'aparté. En effet, dans ce cas, le personnage s'adresse directement aux spectateurs, ce qui rompt nécessairement l'illusion théâtrale : selon Pierre Larthomas, « l'adresse au public suppose simplement que le public est là ; on s'aperçoit tout à coup de sa présence ». Cela se marque linguistiquement avec, par exemple, la présence d'un « vous » dans les paroles du personnage. Mais le public n'a pas pour autant de réelle liberté de réponse : « le dialogue est finalement un faux dialogue »⁵⁶. En témoigne, dans *L'Avare*, le célèbre monologue d'Harpagon dans lequel Molière semble exhiber les conventions sur lesquelles repose l'adresse au public. En effet, le vieil homme crie :

N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter, en me rendant mon cher argent, en m'apprenant qui me l'a pris ? Euh ? Que dites-vous ? Ce n'est personne. Il faut, qui que ce soit qui ait fait le coup, qu'avec beaucoup de soin on ait épié l'heure ; et l'on a choisi justement le temps que je parlais à mon traître de fils. Sortons. Je veux aller querir la justice, et faire donner la question à toute la maison : à servantes, à valets, à fils, à fille, à moi aussi. Que de gens assemblés ! Je ne jette mes regards sur personne qui ne me donne des soupçons, et tout me semble mon voleur. Eh ! de quoi est-ce qu'on parle là ? De celui qui m'a dérobé ? Quel bruit fait-on là haut ? Est-ce mon voleur qui y est ? De grâce, si l'on sait des nouvelles de mon voleur, je supplie que l'on m'en dise. N'est-il point caché là parmi vous ? Ils me regardent tous, et se mettent à rire. Vous verrez qu'ils ont part sans doute au vol que l'on m'a fait⁵⁷.

Le dramaturge joue de la folie de son personnage pour rompre le film invisible qui sépare la scène de la salle ; la deuxième personne du pluriel paraît désigner les spectateurs effectivement présents et qui semblent même décrits par le vieillard, comme dans un aparté ; mais en même temps, l'égaré du personnage, manifesté en particulier par la juxtaposition de la deuxième personne et de la troisième personne du pluriel ainsi que du pronom indéfini, le fait que le texte ne prévoie pas de réponse à Harpagon soulignent cette convention théâtrale qui permet aux personnages de s'adresser à l'occasion directement aux spectateurs, mais à la condition qu'ils restent seulement destinataires de ce type de discours, tout comme ils le sont du reste du texte dramatique.

Si le destinataire est donc inscrit, voire interpellé, dans une pièce de théâtre, la caractéristique de la communication propre à l'œuvre littéraire prédomine : elle reste un

⁵⁵ Voir N. Fournier, *L'Aparté dans le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle. Etude linguistique et dramaturgique*, éditions Peeters, 1991.

⁵⁶ P. Larthomas, *Le Langage dramatique*, PUF, 1986, p. 250.

système de communication non réversible. Cependant, avec l'adresse au spectateur, le statut du personnage qui parle semble double. Il reste absolument un personnage, être de fiction, dont les paroles ont été écrites, structurées et peuvent être répétées à chaque représentation quel que soit le public auquel il s'adresse. Quant au destinataire de ces passages, sa présence est certes manifeste dans les énoncés que sont les adresses au public, et cela, éventuellement de façon assez précise. Mais, si le destinataire de ce type de texte peut fortement ressembler aux spectateurs immédiats de la pièce, il n'en reste pas moins distinct. C'est pourquoi ce texte peut encore fonctionner devant un public autre que les premiers spectateurs. L'adresse au public, même si elle porte parfois les marques explicites de son contexte d'énonciation initial, peut dépasser toujours ce contexte d'énonciation réel : c'est ce qui fait que ce texte est théâtre et non un simple discours tenu par une personnes devant un auditoire. Comme il y a rupture de l'illusion théâtrale, qu'une forme de distanciation vis-à-vis des conventions du genre dramatique est marquée et que ces passages ont souvent fonction de commentaire sur la pièce présentée au public, l'adresse au public peut sembler être une tentative de communication directe entre l'auteur et les spectateurs de son œuvre.

L'adresse au public a sans doute été perçue comme une possibilité de communication spécifique au genre théâtral. C'est pourquoi elle peut constituer une partie du texte dramatique. Ainsi la comédie ancienne en Grèce contenait-elle un passage où le choryphée, c'est-à-dire le meneur du chœur, devait s'avancer vers le public et lui parler directement : il s'agit de la parabase. A Rome, les comédies s'ouvraient par un prologue où un acteur venait exposer le sujet de l'action aux spectateurs. La pratique du prologue a pu se poursuivre en France à l'époque moderne ; il se trouve parfois aussi des adresses au public à la fin de la pièce. Mais les adresses au public ne se développent pas alors dans le théâtre français parce que leur principe est précisément de prétendre abolir l'illusion théâtrale, ce qui va à l'encontre de l'esthétique classique : c'est pourquoi, aux yeux du théoricien du théâtre qu'a été l'Abbé d'Aubignac, les adresses au public sont en général une « faute » du poète parce qu'elles « [confondent] l'intelligence des Spectateurs », et, s'il les tolère dans les prologues ou les exodes, ce n'est que parce qu'elles n'entrent « point dans le corps du poème »,

⁵⁷ Molière, *L'Avare*, IV, 7, comédie créée en 1668 et publiée en 1669 par Jean Ribou, in : Molière,

l'histoire n'étant pas commencée ou étant finie⁵⁸. Nous allons voir quelles répercussions ont sur le fonctionnement énonciatif théâtral les formes d'adresse au public qu'ont été la parabase dans la comédie grecque, le prologue de la comédie latine, le prologue et l'épilogue dans le théâtre moderne.

La parabase dans la comédie ancienne

La parabase dans la Comédie ancienne pour les œuvres que nous possédons d'Aristophane⁵⁹ est souvent analysée comme un lieu où l'auteur dramatique s'adresse simplement à ses spectateurs : dans ce passage qui apparaît souvent au centre des pièces, nous trouvons dans les paroles du choreute une interpellation du public, un éloge du dramaturge et de son œuvre ainsi qu'une exposition de ses idées politiques. Les critiques voient ici une interruption de l'action et reconnaissent généralement la voix de l'auteur. Pour Louis Bodin et Paul Mazon, « ce morceau était primitivement le prologue de la pièce et (...) au premier âge de la comédie, l'auteur, étant souvent son propre coryphée, profitait sans doute de ce prologue pour solliciter directement la faveur du public »⁶⁰. Cependant il nous semble important de souligner que le discours a souvent un rapport avec l'action de la pièce : ainsi dans la parabase des *Thesmophories*, comédie dont le sujet est la vengeance que les femmes méditent contre Euripide qui les caricature dans ses œuvres, le chœur fait un éloge des femmes. Et si le chœur ou le choreute dit expressément être le poète, comme dans *Les Nuées*, nous ne saurions confondre en réalité cette instance énonciative avec Aristophane : le chœur parlant pour le poète reste un personnage fictif.

Peut-être le chœur peut-il véhiculer plus clairement que les autres héros le message de l'auteur, mais la situation énonciative demeure marquée par le fait qu'elle se

Œuvres complètes, éd. G. Couton, Gallimard, La Pléiade, t. 2, 1971.

⁵⁸ Ces commentaires de l'abbé d'Aubignac sur les différentes formes d'adresse au public portent essentiellement sur les pièces grecques et latines : pour lui, elles ne sauraient avoir de place dans son programme de restauration du Théâtre Français. Voir *La Pratique du théâtre*, A. de Sommerville, 1957, Slatkine Reprints, 1927, p. 48-51 et 159-169.

⁵⁹ Les pièces d'Aristophane que nous avons conservées ont été composées entre 425 et 388 avant J.-C. Voir le texte établi par V. Coulon et traduit par H. Van Daele publié aux Belles Lettres en 1991, ou la traduction de V. Debidour dans l'édition folio de Gallimard (1966).

⁶⁰ Voir leur édition des *Extraits* d'Aristophane et de Ménandre, Hachette, 1919, p. LVII. Voir aussi *Le Précis de littérature grecque* de J. de Romilly, PUF, 1980, p. 107.

réalise sur scène : bien que directement pris à partie, les spectateurs ne répondent pas à l'interpellation qui leur est faite. Qui plus est, la situation d'énonciation de la parabase est imprégnée par le fait de se trouver dans une comédie : on ne saurait prendre au premier degré le discours tenu. Ainsi, même dans *Les Grenouilles*, où Pierre Larthomas note la violence de la rupture de ton introduite dans la comédie au moment de la parabase, et estime que « c'est vraiment Aristophane qui dit ce qu'il a à dire, avec le sérieux qui convient à la gravité des circonstances », et même si le théâtre a une fonction politique très importante en Grèce ancienne, il nous semble reconnaître dans ce passage une parodie du style oratoire et une ultime manifestation du plaisir d'Aristophane à pasticher tout type de texte⁶¹. En témoigne l'exhortation finale faite aux citoyens athéniens à changer de mœurs, topos éculé s'il en est :

Allons, fous que vous êtes ! Changez une bonne fois de façons ! Abonnez-vous de nouveau aux valeurs qui sont les bonnes ! Car, normalement ça vous réussira ; et en cas de mécompte, si malheur il y a, du moins aux yeux des sages, votre malheur aura de la branche !⁶²

Il est vrai que les avis dispensés par le choryphée dans la parabase de cette comédie sont profondément ancrés dans sa situation d'énonciation initiale réelle (la représentation de la pièce devant les Athéniens en 406 avant Jésus-Christ), avec l'invitation au pardon pour ceux des citoyens qui ont travaillé pour les Quatre-Cents ou avec le plaidoyer pour que cesse le régime de terreur instauré, et il est vraisemblable que les spectateurs de l'époque les ont sans doute compris comme tels, comme si Aristophane, tel un orateur, leur distribuait force conseils pour mieux diriger leur action politique. Cependant, les expressions employées par le dramaturge font essentiellement référence à ce contexte d'énonciation immédiat de façon allusive ou ponctuelle. Elles le dépassent constamment par un discours dont la contextualisation est plus vaste : par exemple, « fous que vous êtes » peut ainsi désigner non pas les seuls Athéniens assistant à la représentation en 406, mais toute personne vivant dans une cité politique. La parabase est un texte qui contient des marques de son contexte d'énonciation initial et réel, mais qui, parce que c'est un texte de théâtre, construit dans le même temps un contexte d'énonciation décontextualisé de cette situation initiale. Aussi suivons-nous plutôt l'analyse proposée par Pascal Thiery sur les adresses aux spectateurs : « Les personnages ou les chœurs d'Aristophane s'adressent, c'est un fait, assez souvent au public, mais ce n'est pas

⁶¹ P. Larthomas, *Le Langage dramatique*, PUF, 1972, p. 252. Le passage commenté des *Grenouilles* d'Aristophane se trouve du vers 686 au vers 737.

toujours avec l'intention d'interrompre cette fiction scénique pour un effet comique ou par une pure convention comme la *parabase*. Souvent aussi, ces adresses au spectateur servent au contraire à fixer encore mieux cette fiction scénique, ou sont même parfois nécessaires au déroulement de l'action »⁶³.

Les prologues dans la comédie latine

Dans la comédie latine, nous pouvons trouver des prologues dans lesquels un acteur parle au nom du dramaturge et s'adresse directement au public pour présenter le sujet de la pièce, la situer éventuellement dans l'œuvre de l'auteur ou par rapport aux pièces concurrentes. En général, le prologue se trouve en début de pièce, ce qui l'apparente à une préface ou un exorde. Ce n'est néanmoins pas toujours le cas : ainsi dans *Curculio*, *Cistellaria* ou le *Miles* de Plaute, le prologue se trouve-t-il inséré dans l'œuvre. C'est pourquoi son rôle ne peut pas être véritablement assimilé à celui d'une préface qui aurait une fonction d'exposition : il faut aussi envisager le prologue dans sa fonction théâtrale ainsi que l'a souligné Alain Deremetz⁶⁴. D'un point de vue énonciatif, le statut de ce texte est souvent problématique : il semble osciller sans cesse entre celui du discours péritextuel et celui de fiction⁶⁵. Les critiques estiment rapidement que la voix de l'auteur dramatique s'exprime dans ces passages. Pourtant, il faut d'abord rappeler qu'il n'est pas toujours certain que le prologue d'une comédie ait été composé par son dramaturge, même si le personnage qui prononce ce passage prétend être le « poète » et avoir écrit la pièce qu'il présente. Ainsi, la question de savoir si les prologues de Térence peuvent lui être attribués reste un sujet de controverse. En tout cas, certains d'entre eux sont manifestement liés à une représentation particulière : pour *Adelphes*, *Phormion* ou *L'Héautontimoroumenos* les prologues sont visiblement liés à la

⁶² Aristophane, *Les Grenouilles*, v. 733-737, traduction V. Debidour, Gallimard, 1966.

⁶³ P. Thiery, *Aristophane : fiction et dramaturgie*, Les Belles Lettres, 1986, p. 140. L'auteur s'oppose à ceux pour qui il n'y aurait pas d'illusion théâtrale dans le théâtre d'Aristophane et rappelle dans cet ouvrage qu'il n'y a pas d'incompatibilité fondamentale entre la création d'un effet d'illusion et les conventions théâtrales propres à chaque culture. Nous partageons entièrement ce point de vue et pensons qu'il convient de l'appliquer au théâtre antique : le fait que les acteurs portent des masques codifiés ne nous semble pas être une entrave à tout effet d'illusion théâtrale.

⁶⁴ Voir A. Deremetz, *Le Miroir des Muses : poétiques de la réflexivité à Rome*, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 203.

⁶⁵ Sur le statut énonciatif du péritexte au théâtre, voir notre chap. V.

création de ces comédies ; pour *L'Hécyre* ou *L'Andrienne*, ils ont sans doute été composés à l'occasion d'une reprise des pièces : dans son édition du théâtre de Térence, J. Marouzeau estime même que les prologues de *L'Hécyre* et de *L'Héautontimoroumenos* peuvent être considérés comme des « plaidoyers personnels d'Ambivius, le directeur des représentations »⁶⁶. Il est donc d'emblée difficile de déterminer clairement l'instance énonciative prologale. Si ce n'est pas l'auteur dramatique qui prend la parole à la première personne, c'est du moins un autre qui se substitue à lui et parle en son nom.

Cependant les didascalies attribuent ce monologue qui annonce le début d'une comédie à une instance allégorique nommée « Prologus » et non « le poète » ou « l'acteur ». Cette déréalisation de l'instance énonciative prologale contribue à mettre en valeur le processus de création de l'espace et du temps théâtral. C'est pourquoi Alain Deremetz a souligné que l'orateur du prologue est « l'image de la théâtralité comique et remplit, à ce titre, une mission essentielle, l'instauration d'"un protocole énonciatif" : c'est lui qui est chargé d'établir le cadre pragmatique, de définir le système sémiotique et d'orienter les procédures herméneutiques exigés par l'événement théâtral ». De ce fait, « il est tout à la fois, l'auteur, le texte, l'acteur et leur métaphore ; en lui se réunissent, sans jamais se confondre, le réel et l'imaginaire, le passé et le présent, le dehors et le dedans (du théâtre), la vérité et le mensonge (de l'allégorie), sans oublier l'histoire d'une tradition (et d'un genre) et un événement singulier (la pièce) »⁶⁷. Le Prologue est donc un lieu où se brouillent les instances énonciatives, ce qui lui donne un statut particulier, à mi-chemin entre la réalité et la fiction sans relever absolument ni de l'une ni de l'autre. Son rôle est en fait de conduire de la réalité à la fiction : il dessine les contours de l'aire du jeu théâtral. Enfin, il convient de rappeler que l'accumulation de thèmes récurrents dans les prologues invite le critique à la prudence : les prologues véhiculent une image codifiée de l'auteur et de son œuvre. Alain Deremetz a ainsi montré pour ceux des comédies de Térence qu'il existe une parenté étroite entre l'action de la comédie et la façon dont le prologue présente le poète : dans les deux cas, nous retrouvons la figure d'un jeune homme (le héros ou le dramaturge) en butte à l'hostilité

⁶⁶ Térence, *Comédies*, texte établi et traduit par J. Marouzeau, Les Belles Lettres, 1947, t. 1, p. 28.

⁶⁷ A. Deremetz, *Le Miroir des Muses : poétiques de la réflexivité à Rome*, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 203.

d'un méchant vieillard (le père ou les poètes rivaux) qui s'oppose à la réalisation de son projet (obtenir l'officialisation de son amour pour une belle ou obtenir la reconnaissance de la qualité de poète par le fait de présenter au public une comédie)⁶⁸. Le prologue construit donc une sorte d'enchâssement énonciatif proche du théâtre dans le théâtre. De ce fait, il instaure d'emblée un espace de jeu qu'il redouble. C'est pourquoi le prologue de la comédie romaine témoigne souvent de la distance ironique et critique que peuvent adopter un dramaturge ou ses comédiens devant une œuvre.

Les prologues dans le théâtre moderne en France

Il est assez rare de trouver des prologues dans les textes de théâtre français conçus pour que joue l'illusion mimétique et donc bannissant toute rupture dans l'action dramatique⁶⁹. Les prologues que nous trouvons parfois dans les tragédies du XVIème siècle et jusque dans le premier tiers du XVIIème siècle, dans les pièces jouées par la troupe des Comédiens du Roi et sans doute dans les pièces données par des compagnies du même genre au début du siècle⁷⁰, puis essentiellement dans les pièces à machines ou les comédies-ballets, gardent la mémoire du théâtre médiéval où le public avait un rôle actif de participation au spectacle⁷¹. L'analyse de Georges Forestier recoupe celle qu'a élaborée Pierre Danchin dans l'article qu'il a consacré à l'étude du public des théâtres de Londres à l'époque de la Restauration : son postulat est que les prologues et les épilogues qui apparaissent en nombre à cette époque sont la marque d'une étape transitoire dans le passage d'un théâtre de participation (où acteurs et spectateurs se

⁶⁸ A. Deremetz, *Le Miroir des Muses : poétiques de la réflexivité à Rome*, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 215-226.

⁶⁹ En 1635, dans la *Comédie des comédiens* (éd. J. Crow, University of Exeter), G. de Scudéry souligne déjà l'in vraisemblance de cette convention théâtrale par la voix même de son prologue ; plus loin, la pièce enchâssée débute par une dispute qui oppose « le Prologue » à « l'Argument », chacun reprochant à l'autre d'être « la pièce la plus inutile pièce d'un Poëme » et « la moins nécessaire ». Le reproche qui est encore fait aux prologues à l'époque classique est qu' « il n'entretient plus [les spectateurs] dans cette attente ou dans cette suspension, qui est l'âme du théâtre » comme l'explique la future Madame Dacier qui, elle, regrette leur disparition. Voir *Mademoiselle Le Fèvre (Madame Dacier), Examen de l'Amphitryon*, in R. Picard, *Nouveau Corpus racinien*, CNRS, 1976, p. 148.

⁷⁰ A. Adam dans *L'Histoire de la littérature française au XVIIème siècle* (Domat-Montchrestien, 1948) signale que les programmes de la troupe des Comédiens du Roi étaient composés d'un prologue comique et d'une pièce, tragi-comédie ou comédie. Le comédien Deslauriers, dit Bruscombille, a publié 33 prologues en 1610. Nous ne les avons pas encore étudiés.

⁷¹ Voir G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, Droz, 1981, 2nd éd., 1996, p. 31-36.

mêlent encore à l'avant-scène) à un théâtre d'illusion (où le dispositif scénique sépare l'univers imaginaire du monde du public). Aussi le critique a-t-il puisé dans les prologues et les épilogues pour trouver des informations d'ordre historique et sociologique sur le public anglais de la Restauration⁷². Il nous semble plus difficile de conduire ce type d'analyse pour les prologues du théâtre français parce que les informations sur le public nous paraissent peu nombreuses et conventionnelles. En effet, la fonction du prologue est essentiellement d'être une *captatio benevolentiae* efficace, même si elle s'exerce par le biais d'un remerciement, s'il y a lieu, au commanditaire d'une pièce.

Œuvres de circonstances : divertissement et remerciements

Il faut rappeler qu'au XVII^e siècle, nombre de divertissements, de comédies-ballets et d'œuvres dramatiques n'ont été créés qu'à la demande d'un commanditaire, très souvent un prince et en particulier le Monarque lui-même : les prologues sont souvent le lieu où le dramaturge et sa troupe le remercient par un éloge. Aussi, sous Louis XIV, la forme prologale se trouve surtout dans les spectacles théâtraux conçus pour des fêtes de cour : tel a été le cas de la comédie de Molière *L'Amour médecin* créée à Versailles en 1665, ou de sa tragi-comédie et ballet *Psyché* dansée pour Louis XIV dans la salle des Tuileries en 1671 ; le prologue qui ouvre *Amphitryon*, même s'il ne comporte pas d'hommage explicite au roi ni au Prince de Condé à qui le dramaturge va adresser une dédicace au moment de la publication de la pièce, doit sans doute son existence au fait que la comédie était prévue pour le roi et sa cour, lesquels ont d'ailleurs pu voir la pièce pour sa troisième représentation en janvier 1668 dans la salle des Tuileries ; tel est encore le cas du *Malade imaginaire* que Louis XIV n'aura certes jamais vu mais qui était destiné à être un divertissement en son honneur⁷³. « Dialogues

⁷² P. Danchin, « Le public des théâtres londoniens à l'époque de la Restauration d'après les prologues et les épilogues », *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVI^e et XVII^e siècles*, CNRS, 1968, t. 1, p. 847-888.

⁷³ Sur l'œuvre de Molière au service du roi, voir C. Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, Klincksieck, 1993, p. 17-31 et G. Defaux, *Molière ou les métamorphoses du comique*, Klincksieck, 1992, p. 216-247.

de chanson et de danse »⁷⁴, les prologues sont donc essentiellement circonstanciels et servent à rendre hommage à l'instigateur de la commande. En conséquence, la situation d'énonciation du prologue est fortement marquée par le contexte d'énonciation initial de la pièce : en atteste la prise en compte explicite du commanditaire de l'œuvre, soit par un jeu de références, soit par une adresse directe qui lui est faite. La notice qui figure en tête du prologue du *Malade imaginaire* indique qu'il a pour fonction de faire le panégyrique d'un grand, de le divertir et en même temps de conduire les spectateurs au début de la pièce :

Après les glorieuses fatigues et les exploits victorieux de notre auguste monarque, il est bien juste que tous ceux qui se mêlent d'écrire travaillent ou à ses louanges, ou à son divertissement. C'est ce qu'ici l'on a voulu faire, et ce prologue est un essai des louanges de ce grand prince, qui donne entrée à la comédie du *Malade imaginaire*, dont le projet a été fait pour le délasser de ses nobles travaux⁷⁵.

Mais cette situation d'énonciation initiale peut encore se compliquer. Dans *Les Amants magnifiques*, comédie mêlée de musique et d'entrées de ballets, nous découvrons un prologue dans la pièce enchâssée dans la première trame. Ce passage chante la louange de la princesse d'Elide en l'honneur de laquelle est donnée la pastorale, ce qui est une image de la situation énonciative du divertissement lui-même puisqu'il a été conçu pour le roi à Saint-Germain-en-Laye : ce prologue peut être compris comme un hommage implicite à Louis XIV⁷⁶. Cette forme raffinée de l'éloge est sans doute le signe d'une connivence entre l'artiste et le commanditaire ; parce qu'elle se situe dans une situation de théâtre dans le théâtre, c'est-à-dire dans un lieu de réflexivité critique, elle montre aussi comment le dramaturge peut jouer et s'approprier des formes imposées.

Mais le prologue montre dans le même temps comment la marque du pouvoir s'inscrit dans le fonctionnement énonciatif théâtral. Et en cela, les créateurs sont toujours quelque peu dépossédés de l'œuvre. Car lorsqu'un prince commande une pièce dans laquelle est prononcé un hommage qui lui est adressé, d'une part, il s'autocélèbre et devient à la fois énonciateur (puisque'il en est le commanditaire) et destinataire (puisque'il en est le spectateur privilégié) ; d'autre part, il se donne à voir célébré par

⁷⁴ C'est ainsi que Molière, par l'intermédiaire de Monsieur Jourdain, définit ce qu'est un prologue. Voir Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, I, 2, Robert Ballard, 1670, in *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1971, t. 2, p. 714.

⁷⁵ Molière, *Le Malade imaginaire*, 1674, in Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1971, t. 2, p. 1091. Sur la publication de la pièce et de ses livrets, voir la notice de cette édition, p. 1083-1090.

⁷⁶ Molière, *Les Amants magnifiques*, troisième intermède, comédie représentée en 1670 et publiée de façon posthume en 1682, in Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1971, p. 666.

l'intermédiaire des comédiens auprès de ceux qu'il a invités à être les spectateurs de ces représentations : aussi pouvons-nous aller jusqu'à dire qu'il est l'énonciateur de ce divertissement qu'il offre à ses hôtes, qu'il en est un héros, puisqu'il est un des personnages dont les acteurs parlent dans le prologue, et qu'il en est aussi le spectateur puisqu'il assiste aux représentations. Le commanditaire semble ainsi s'appropriier tous les rôles spectaculaires et se donner en représentation à travers des créations dont la mission est d'offrir à une société de cour son image en miroir⁷⁷.

Esther : les circonstances sont toujours complexes

Les prologues sont fortement liés aux circonstances de création de la pièce : aussi convient-il de les prendre en considération pour mieux cerner leur spécificité énonciative. Ainsi faut-il rappeler que *Esther* a été commandée à Racine par Madame de Maintenon pour le divertissement moral des jeunes filles de Saint-Cyr : celles-ci allaient apprendre la tragédie biblique et la jouer devant le roi et quelques-uns de ses invités en 1689⁷⁸. Le prologue que Racine a composé semble avoir été ajouté à la pièce qu'il avait imaginée et ne devoir son existence qu'à l'instigation d'une des pensionnaires, Madame de Caylus, arrière-petite-fille d'Agrippa d'Aubigné, qui avait de ce fait des liens très privilégiés avec Madame de Maintenon, si l'on en croit le récit qu'elle a fait :

Me trouvant présente aux récits que M. Racine venait faire à Madame de Maintenon de chaque scène, à mesure qu'il les composait, j'en retenais les vers, et comme j'en récitai un jour à M. Racine, il en fut si content qu'il demanda en grâce à Madame de Maintenon de m'ordonner de

⁷⁷ Sur une interprétation idéologique possible de la relation entre le pouvoir politique et les spectacles au XVII^e siècle, voir J.-M. Apostolidès, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Minuit, 1981 et *Le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Minuit, 1985.

⁷⁸ On pourrait considérer que cette pièce est un cas limite eu égard au fait que Racine ne l'a pas composée véritablement pour le théâtre mais seulement pour une institution scolaire afin de contribuer à l'édification morale des pensionnaires de Saint-Cyr. Mais sa forme n'en est pas moins celle d'une tragédie biblique et les circonstances de la création de la pièce sont semblables à nombre de pièces composées à la demande de Louis XIV. Qui plus est, si *Esther* n'a pas été représentée par de véritables comédiens, elle a été déclamée et chantée par les jeunes filles de l'École, lesquelles avaient d'ailleurs l'habitude de jouer des pièces profanes dont *Andromaque*. Le mémorialiste Dangeau a même pu comparer la prestation de la jeune Madame de Caylus à celle qu'aurait pu faire la comédienne La Champmeslé. C'est donc que le spectacle présenté à Saint-Cyr a été alors perçu comme une véritable pièce de théâtre. Cf. notice sur *Esther*, éd. critique de G. Forestier, Racine, *Théâtre-Poésie*, Gallimard, Pléiade, 1999, p. 1673-1681.

faire un personnage, ce qu'elle fit ; mais je ne voulus point de ceux qu'on avait déjà destinés, ce qui l'obligea à faire pour moi le prologue de la Piété⁷⁹.

Interprétant le rôle de la Piété, elle incarnait véritablement Saint-Cyr puisque c'était la figure qui venait d'être choisie pour être représentée sur la médaille commémorative de l'Institution. Le fait que ce soit Madame de Maintenon qui ait dirigé cette commande passée à Racine et que ce soit une jeune fille proche d'elle qui ait interprété le prologue fait dire à René Jasinski : « c'était Mme de Maintenon elle-même qui semblait s'exprimer par le truchement de la Piété »⁸⁰. Ainsi a pu s'opérer un premier déplacement : Racine a composé pour Madame de Caylus l'hommage que Madame de Maintenon a voulu rendre à Louis XIV. Nous ne suivons pas nécessairement les analyses de René Jasinski qui aime à développer l'étude des clés possibles aux personnages raciniens. Cependant, nous ne pouvons ignorer que certains contemporains ont précisément interprété les personnages d'*Esther* comme une allégorie de l'histoire de Madame de Maintenon et de Louis XIV ainsi que l'indiquent ces passages :

Madame de Maintenon était flattée de l'invention et de l'exécution. La comédie représentait en quelque sorte la chute de Madame de Montespan et l'élévation de Madame de Maintenon (...) Tout le monde crut que cette comédie était allégorique, qu'Assuérus était le Roi, que Vasthi, qui était la femme concubine détrônée, paraissait pour Mme de Montespan, Esther tombait sur Mme de Maintenon, Aman représentait M. de Louvois, mais il n'y était pas bien peint, et, apparemment, Racine n'avait pas voulu le marquer⁸¹.

Que ces interprétations soient ou non fondées importe peu ici : elles témoignent du fait que, en raison des circonstances de la création de la pièce, les contemporains se sont cru invités à faire un lien entre les personnages et des personnes réelles. Un deuxième déplacement énonciatif est créé ici : derrière les personnages s'exprimeraient certaines personnes (ou devrait-on dire personnages ?) bien connues de la cour. En outre, parmi ces personnes réelles, certaines assistaient à ces représentations. Sans plus nous étendre sur la recherche des personnalités concernées, nous nous bornerons ici à souligner que Racine a composé ce prologue en sachant que le Roi assisterait aux représentations de la

⁷⁹ Cf. Madame de Caylus, *Souvenirs*, p. 453-454, cité par G. Forestier, notice d'*Esther*, Racine, *Théâtre-Poésie*, Gallimard, Pléiade, 1999, p. 1690. Dans les faits, Madame de Caylus a joué alternativement les rôles de La Piété et celui d'Esther. C'est pourquoi nombre de documents la comparent à La Champmeslé pour son interprétation de l'héroïne éponyme de la pièce. Cf. R. Picard, *Nouveau Corpus racinianum*, CNRS, 1976, p. 225-239.

⁸⁰ R. Jasinski, *Autour de l'Esther racinienne*, Nizet, 1985, p. 183.

⁸¹ Mme de La Fayette [?], *Mémoires de la Cour de France*, 1989, éd. Asse, Paris 1890, p. 212-215, cité par R. Picard, *Nouveau Corpus racinianum*, CNRS, 1976, p. 247-248.

pièce qu'il en serait le spectateur privilégié⁸². Le poème est essentiellement consacré à la louange explicite du Roi, comme nous le montre ces quelques passages :

Grand Dieu, que cet ouvrage ait place en ta mémoire.
Que tous les soins qu'il prend pour soutenir ta gloire
Soient gravés de ta main au Livre où sont écrits
Les noms prédestinés des Rois que tu chéris.
Tu m'écoutes. Ma voix ne t'est point étrangère.
Je suis la Piété, cette Fille si chère,
Qui t'offre de ce Roi les plus tendres soupirs.
Du feu de ton amour j'allume ses désirs.
Du zèle, qui pour toi l'enflamme et le dévore,
La chaleur se répand du Couchant à l'Aurore.
(...) Mais tandis qu'un grand Roi venge ainsi mes injures,
Vous qui goûtez ici des délices si pures
S'il permet à son cœur un moment de repos,
A vos jeux innocents appelez ce Héros.
Retracez-lui d'Esther l'histoire glorieuse,
Et sur l'impiété la Foi victorieuse.
Et vous, qui vous plaisez aux folles passions,
Qu'allument dans vos cœurs les vaines fictions,
Profanes amateurs de Spectacles frivoles,
Dont l'oreille s'ennuie au son de mes paroles,
Fuyez de mes plaisirs la sainte austérité.
Tout respire ici Dieu, la paix, la vérité⁸³.

Ainsi, interprétant la Piété, la jeune Madame de Caylus rendait hommage au roi en parlant de lui à la troisième personne, alors qu'il était devant elle, s'adressait à Dieu à la seconde personne, alors qu'il était sans doute présent, mais assurément caché ; par un renversement énonciatif ultime, elle rendait grâce à Dieu au nom du roi, présent mais silencieux, devenant ainsi sa voix, et finissait son poème en apostrophant à la deuxième personne d'une part ses consœurs pour les inviter à jouer l'histoire d'Esther et d'autre part ceux des spectateurs qui seraient de « Profanes amateurs de Spectacles frivoles », mais qui, on le comprend aisément, ne pouvaient se reconnaître parmi les heureux élus du roi : c'est par ces détours que la Piété faisait passer le public de la réalité à la fiction. Dans le prologue d'*Esther* se superposent donc de façon multiple et complexe les différentes instances énonciatives, réelles et fictives.

Les Fâcheux en toutes circonstances

⁸² A ce sujet, voir, par exemple, P. Dandrey, « Pouvoir de séduction : Madame de Sévigné, *Esther*, et le Roi », *Cahiers de littérature du XVIIème siècle*, 7, 1985, p. 23-50.

⁸³ Racine, *Esther*, Denys Thierry, 1689, in Racine, *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 949-951. Vers cités : 15-24 et 59-70.

Cependant, on ne peut pas réduire l'analyse du fonctionnement énonciatif de la forme prologale aux seules circonstances de la création de l'œuvre dramatique. C'est ce que nous montre l'histoire des *Fâcheux*, comédie commandée à Molière par le surintendant Fouquet pour être jouée le 17 août 1661 lors d'une fête qu'il donnait dans son château de Vaux-le-Vicomte en l'honneur du roi. Le prologue de la pièce n'est pas de Molière, mais de Pellisson : ce dernier, premier commis et proche de Fouquet, avait vraisemblablement eu pour mission de composer cette partie de la pièce à la louange du roi. On peut considérer qu'il l'avait fait au nom du surintendant et que tous les spectateurs comprenaient qu'à travers le personnage de la naïade, c'était Fouquet qui adressait un compliment à son Monarque. On sait que Louis XIV vit dans le faste déployé par Fouquet à l'occasion de cette fête un affront et non un hommage. Il le fit arrêter trois semaines après. Pellisson subit le même sort. Mais Molière, ses *Fâcheux*, et en particulier Madeleine Béjart qui interprétait la Naïade déclamant le prologue, ne furent pas inquiétés : bien plus, la comédie fut à nouveau représentée devant le roi à Fontainebleau les 25 et 27 août de la même année. Ces représentations suffirent sans doute à effacer le rôle de Fouquet dans la création de la comédie et permirent à Louis XIV d'estimer que Molière lui adressait directement ce divertissement. Si le destinataire ultime de cet éloge du roi reste le même, c'est-à-dire le monarque en personne, l'énonciateur de cet éloge a quelque peu changé : initialement c'était Fouquet qui adressait cet hommage au Roi par l'intermédiaire du texte composé par Pellisson et joué par la célèbre comédienne ; avec ces nouvelles représentations, il semble que ce soit Molière et sa troupe qui chantent directement la louange de Louis XIV : le dramaturge apparaissait vraisemblablement comme l'énonciateur à part entière de ce prologue. A partir de novembre, la pièce put enfin être jouée au Théâtre du Palais Royal et les circonstances qui avaient commandé le prologue semblent avoir disparu devant la beauté de la prestation de sa célèbre interprète. En février 1662, Molière fait imprimer la pièce dans son ensemble, adresse une dédicace au roi, reste discret sur les circonstances de sa création, mais mentionne discrètement dans un texte liminaire que Pellisson a fait les vers « qui servent de prologue »⁸⁴.

⁸⁴ Molière, *Les Fâcheux*, Jean Guignard, 1662, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1971, p. 484.

Le dispositif énonciatif du livre atténue la situation d'énonciation initiale, à défaut de l'annuler totalement. Certes, il la perpétue puisque les prologues composés pour rendre hommage à un commanditaire ou à un grand apparaissent dans les éditions des œuvres dramatiques : en ce sens, ils véhiculent nécessairement l'idéologie qui a présidé à leur composition. Mais il n'est pas certain que leurs publications aient pour vocation principale de transmettre à la postérité des hagiographies. En effet, il nous semble que les prologues assurent une fonction publicitaire : les lecteurs sont invités à lire la pièce comme ses premiers spectateurs privilégiés furent invités à assister à ses représentations et même loués pour le faire. Le but visé est la lecture du texte lui-même, ce qui ne met plus qu'au second rang le dispositif énonciatif qui l'a commandé. La mise en scène d'un cérémonial de cour qui se donnait en représentation à l'occasion d'une création théâtrale s'efface devant le dispositif inversé par lequel la publication d'une œuvre dramatique donne l'occasion de représenter ce cérémonial de cour.

Prologue : personnage, allégorie, acteur et auteur

Les prologues ont souvent un statut flou d'un point de vue énonciatif. En effet, leur fonction est de présenter l'action aux spectateurs et, de ce fait, ce texte précède la pièce à proprement parler. Comme il s'agit très fréquemment de monologue, la première personne qui y est employée pourrait avoir comme référent l'auteur : celui-ci, au début de sa pièce la présenterait au public. Mais elle peut tout autant avoir pour référent l'acteur qui prononce ce discours sur scène : s'adressant au nom de la troupe de comédiens, « le prologue » (tel est encore souvent le nom de l'allégorie à qui est attribué le discours liminaire) accueille les spectateurs, leur demande volontiers de faire silence pendant la représentation et donne éventuellement quelques indications nécessaires, en particulier sur le lieu où se passe l'action. Si le texte dit sur scène ne permet pas de savoir qui parle, le costume que revêt l'acteur doit permettre aux spectateurs de reconnaître dans le comédien l'allégorie « le prologue ». C'est ce que nous montre de façon parodique le dialogue prologal de la pièce enchâssée de *La Comédie des comédiens* de Scudéry :

Le Prologue : Quel est cét espouventail de cheneviere qui vient icy m'unterrompre ?
L'Argument : Et qui est ce revestu de la friperie, qui le demande de si mauvaïse grace ?
Le Prologue : Ne me connois-tu pas à l'habit sans que je me nomme ?

L'Argument : Non, mon amy, je te le jure : & il y desja long-temps qu'on ne peut plus connoistre en France, les conditions par l'habit.

Le Prologue : Pour suppleer charitablement à ton ignorance, je t'apprends que je suis le Prologue⁸⁵.

Mais ce costume doit permettre aux spectateurs d'identifier le rôle du prologue et de le détacher nettement de la suite de la pièce. Ainsi, dans le prologue initial et non moins parodique de cette même comédie que Scudéry avait composée pour la troupe de Montdory, le prologue, qui devait être joué par le célèbre acteur, s'adresse aux spectateurs et démonte toutes les conventions sur lesquelles repose l'illusion théâtrale. Ce faisant, il dit quel personnage il va incarner dans le restant de la pièce :

Prologue

NON, je n'en feray rien ; tenez, reprenez vos habits : je ne veux point estre fol par compagnie : et ne sçauois me resoudre à tromper tant d'honneste gens, comme je voy qu'il y en a icy. Je ne sçay (Messieurs) quelle extravagance est aujourd'huy celle de mes Compagnons, mais elle est bien si grande, que je suis forcé de croire, qu'ils taschent de me la faire perdre, & à vous aussi. Ils veulent me persuader que je ne suis point sur un Theatre ; ils disent que c'est icy la ville de Lion, que voilà une Hostellerie, & que voici un jeu de paume, où des Coediens qui ne sont point nous, & lesquels nous sommes pourtant, representent une Pastorale. (...) à miy-mesme ces Messieurs des petites Maisons, me veulent persuader que la Metempsychose est vraye, & que par consequent Pithagore estoit un Evangeliste, car ils disent que je suis un certain monsieur de Blandimare, bien que je m'appelle veritablement Mondory »⁸⁶.

Ces deux exemples indiquent que pour les spectateurs habitués à la convention théâtrale du prologue, le « je » prononcé sur scène au début de pièce est identifié comme ayant pour référent non une personne, ni même un personnage de la pièce, mais purement une forme allégorique, celle précisément de « prologue ». Nous retrouvons ici en quelque sorte les caractéristiques du prologue de la comédie latine : le prologue n'est ni l'auteur, ni l'acteur, ni le chef de troupe, et pourtant tous à la fois. Ainsi, au moment où une voix auctoriale pourrait s'affirmer, son instance en réalité se dérobe, s'effaçant derrière une entité abstraite, renvoyant seulement à l'œuvre.

Ce sont d'ailleurs souvent des divinités ou des allégories qui prennent en charge le prologue : les divinités dévouées à la poésie et aux arts, Apollon, les Muses, Melpomène, Thalie, tout comme Vénus, Mercure, Jupiter, les Naïades, Le Soleil ou la Nuit en sont les personnages récurrents. Mais malgré le caractère anthropomorphe des divinités et des allégories au théâtre, quand bien même le théâtre est par excellence le

⁸⁵ G. de Scudéry, *La Comédie des comédiens*, 1635, éd. J. Crow, University of Exeter, 1975, p. 25.

⁸⁶ G. de Scudéry, *La Comédie des comédiens*, 1635, éd. J. Crow, University of Exeter, 1975, p. 8.

lieu de toutes les personnifications⁸⁷, leur statut reste ambigu parce qu'il ne peut pas être confondu avec celui de simple personnage. Aussi nous semble-t-il que ce type de prologue participe à l'élaboration d'une instance énonciatrice initiale quasi divine qui concentre en elle toutes les autres, auteur dramatique, comédien, personnage. Parallèlement, le discours prologal met en valeur l'instance réceptrice, celle des spectateurs. Ainsi le prologue contribue-t-il à créer une image du système énonciatif théâtral où les instances émettrices disparaissent pour ne faire qu'une voix qui s'adresse aux spectateurs bien réels venus assister à une représentation. Enfin, le prologue peut être pris en charge par un personnage qui joue un rôle dans la pièce : dans ce cas il relève déjà clairement de la fiction. Ainsi, dans la tragédie-ballet *Psyché* que Molière, Corneille et Quinault ont composée en 1671, le prologue est un dialogue faisant intervenir, aux côtés de Phaëne et Aegiale, Vénus et Amour, deux personnages qui jouent un rôle déterminant dans l'action puisqu'ils en sont l'origine et la cause, et qui apparaissent à nouveau sur scène au cours des trois derniers actes⁸⁸. Le statut énonciatif du prologue est donc intermédiaire : il prépare les spectateurs à entrer dans l'action ; il manifeste le passage du réel à la fiction et le rend possible.

Bien que souvent marqués par la situation d'énonciation réelle de la première représentation, les prologues n'en ont pas moins été publiés avec le reste de la pièce. Or la publication est toujours ultérieure à la création à l'époque classique. Aussi l'écrit théâtral garde-t-il dans ce cas la marque de l'histoire spectaculaire de l'œuvre. Lorsque le texte est imprimé, l'adresse au public qu'est le prologue gagne une épaisseur énonciative supplémentaire : non seulement le prologue s'adresse à son public immédiat, mais il rappelle dans le même temps qu'il s'est aussi adressé à un public initial dont faisait partie le Roi. De ce fait, leurs images contribuent à créer un destinataire sans rapport avec la réalité, constitué de leur assemblage. Si nous pouvons considérer que, d'un point de vue énonciatif, le prologue est au spectacle ce que la dédicace est à la pièce imprimée, nous devons cependant signaler que dans le livre

⁸⁷ Le terme prosopopée a certes la même étymologie que personnage. Mais il nous semble qu'on ne peut pas considérer de façon identique des personnages humains et des personnages divins ou des allégories : ce serait alors méconnaître la caractéristique de ces dernières personnifications réalisées dans le but de frapper violemment l'imagination.

⁸⁸ Molière, *Psyché*, Pierre Le Monnier, in-12, 1671, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, Pléiade, t. 2 ou Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, Pléiade, 1987, t. 3.

peuvent s'accumuler dédicace, textes préfaciels et prologue : ces éléments construisent les uns après les autres le passage du réel à la fiction ; ce faisant, le dispositif énonciatif que chacun met en place n'est pas nécessairement renforcé, mais peut-être atténué, déplacé, voire annulé. Ainsi les destinataires du prologue se superposent les uns aux autres.

L'épilogue

Il arrive, enfin, comme en miroir, que l'épilogue ou les derniers mots d'une pièce soient plus ou moins ouvertement une apostrophe au public : il y a alors un lien qui s'établit entre les deux instances énonciatives parce que l'illusion théâtrale prend fin et que le monde des personnages va disparaître. Ainsi les comédies latines s'achevaient-elles quand le dernier personnage à parler se tournait vers le public et lui intimait l'ordre d'applaudir. Les expressions « *plaudite* » ou « *vos plausum date* » marquent une rupture : ce n'est plus le personnage qui parle, c'est l'acteur qui s'adresse aux spectateurs présents pour qu'ils jugent de sa performance et de la pièce qu'il lui a présentée avec l'ensemble de la troupe. C'est pourquoi Alain Deremetz analyse cette tradition comme un procédé auto-référentiel : « si la fin du spectacle coïncide avec la résolution positive d'une intrigue, elle sanctionne aussi la performance technique des acteurs et la réussite du poète. La comédie attend ainsi de sa fin qu'elle soit également le signe de son achèvement, en tant qu'œuvre produite par l'art du poète »⁸⁹. Nous retrouvons parfois ce type de situation dans le théâtre moderne. Par exemple, à la fin du *Menteur* de Corneille, Cliton, le valet du héros, fait une réflexion qui passe du statut de monologue à celui d'apostrophe aux spectateurs :

Comme en sa propre fourbe un menteur s'embarrasse !
Peu sauraient comme lui s'en tirer avec grâce.
Vous autres qui doutiez s'il pourrait s'en sortir
Par un si rare exemple apprenez à mentir ⁹⁰.

Ces phrases de clôture, qui sont à la fois un commentaire ironique sur l'œuvre et sur les attentes du public, renvoient les spectateurs à eux-mêmes. Elles signalent qu'en fin de

⁸⁹ A. Deremetz, *Le Miroir des Muses : poétiques de la réflexivité à Rome*, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 201.

comédie, il ne reste plus qu'eux, seuls destinataires de l'œuvre théâtrale, et qu'eux seuls fondent la légitimité du spectacle. Elles jouent donc un rôle non négligeable dans la relation théâtrale puisqu'elles reposent sur une communication quasi directe entre les artistes et les spectateurs.

L'adresse au public met donc au jour des ponts entre les différentes instances énonciatives du genre théâtral puisque, comme l'a signalé Patrice Pavis, « elle tente d'établir un passage entre le monde de la fiction théâtrale et la situation concrète des spectateurs » et que, par ce moyen, « elle flatte le goût du public pour le jeu et la démystification »⁹¹. Cependant, si l'adresse au public a réapparu dans le théâtre contemporain, par exemple dans les pièces de Giraudoux, c'est sans doute moins pour flatter le public que pour le provoquer et le sortir de ses habitudes spectaculaires : le lamento du jardinier dans *Electre* est sans doute une réminiscence de la parabase grecque, mais c'est aussi l'introduction sur la scène française de la technique du jeu révélé⁹². Bertold Brecht l'a même considéré comme un élément capital pour créer l'effet de distanciation qui caractérise l'esthétique de son œuvre : l'adresse au public est dès lors une technique « désillusionnante » qui doit contribuer à obliger le spectateur à acquérir une attitude critique et non plus passive devant la représentation théâtrale ainsi qu'à le désaliéner d'un point de vue idéologique. Il n'est pas certain que, dans ces pièces, l'adresse au public parvienne à établir une communication directe entre l'auteur et le spectateur : il reste toujours une distance entre la scène et la salle. Aussi cet usage de l'adresse au public nous semble-t-il essentiellement témoigner d'un idéal de relations entre les créateurs et les spectateurs : il révèle la volonté des premiers d'agir sur les seconds, ce qui est précisément l'une des vocations du théâtre, mais elle s'avance habituellement masquée.

⁹⁰ *Le menteur*, comédie imprimée en 1644 et publiée par A. de Sommerville, Cf. Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, Pléiade, 1984, t. 2, v. 1801-1804.

⁹¹ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, article « Adresse au public », Dunod, 1996.

⁹² J. Giraudoux, *Electre*, entracte, Grasset, 1937, in : *Théâtre complet*, éd. sous la dir. de J. Body, Gallimard, 1982, p. 640-643. Le monologue du jardinier n'est pas sans rappeler le type de propos tenus au cours de dialogues par le Droguiste à la scène 7 du premier acte d'*Intermezzo* ou ceux de l'illusionniste à la première scène du second acte d'*Ondine*.

II 3 D Conclusion

Le genre théâtral semble donc reposer essentiellement sur le cloisonnement entre les instances énonciatives : les effets de symétrie observés entre les niveaux d'énonciation permettent de créer l'illusion théâtrale. Cependant nombre de situations dramatiques, telles celles des monologues, des apartés ou des adresses au public, manifestent que plusieurs niveaux de réception du texte attribué aux personnages sont en concurrence. Ces situations peuvent mettre en péril l'illusion théâtrale, et c'est pourquoi la dramaturgie classique et le théâtre réaliste les ont toujours considérées avec circonspection sans pourtant s'interdire d'y recourir⁹³. C'est qu'elles s'appuient sur la connivence que l'œuvre tisse entre le public et les personnages suscités devant leurs yeux par les créateurs des représentations. Ce pacte d'intelligence est justement ce qui permet à l'énonciation théâtrale de se réaliser. Aussi ces situations où les personnages semblent s'adresser directement au public ne déstabilisent-elles pas véritablement l'illusion théâtrale : elles en révèlent les présupposés et permettent d'évaluer la bonne participation des spectateurs au déroulement de la représentation. Ce faisant, elles contribuent à fonder le public en tant que tel : un ensemble de spectateurs assemblés pour voir une histoire fictive et mimée qui lui est destinée. Pour le dramaturge et les comédiens, prendre le risque de jouer sur la frontière qui sépare la fiction de la réalité peut être aussi un moyen d'exhiber la maîtrise qu'ils ont de leur art et de leur entente avec leurs spectateurs. Ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard si le théâtre contemporain revient volontiers aux formes monologiques ou aux adresses au public : c'est que ces dissymétries dans le fonctionnement énonciatif théâtral contribuent à fonder véritablement la relation théâtrale. Si le théâtre d'illusion repose sur le cloisonnement entre les multiples instances, ce dernier n'est donc qu'un vaste simulacre masquant le cheminement du sens pour le plaisir des spectateurs, sans qu'ils en soient la dupe.

⁹³ L'un des paradoxes des expériences qui renoncent à l'illusion théâtrale est qu'elles la supposent toujours comme principe de fonctionnement « normal » du théâtre et qu'elles reposent sur sa dénonciation. Même dans ces cas, comme il y a encore un pacte de connivence entre les spectateurs et les créateurs, l'illusion théâtrale surgit souvent.

II 4 Le théâtre comme création collective

Les études théâtrales se sont consacrées d'abord surtout à l'analyse de ce qui concerne la production des spectacles avant de se tourner résolument vers l'analyse des instances réceptrices⁹⁴, mouvement que l'on peut situer d'une façon plus générale dans l'engouement de la recherche littéraire pour l'esthétique de la réception. Mais ces dernières années, les sémiologues du théâtre, tel Patrice Pavis, ont montré combien il importe aussi de réfléchir aux liens entre les pôles producteurs et récepteurs pour cerner comment les uns et les autres se conjuguent pour créer et faire fonctionner les systèmes signifiants. Nous concentrerons notre travail sur cette question, considérant l'énonciation théâtrale comme ces échanges particuliers entre producteurs et récepteurs de signes au théâtre : nous passerons d'analyses tout d'abord centrées sur la production ou la réception à des analyses plus dialectiques.

Le théâtre fait intervenir un grand nombre de créateurs qui ont des rôles et des fonctions particulières : nous distinguons le fait de créer, d'émettre et de produire des signes pour une représentation. Chaque mise en scène pose la question de l'association de tous ces créateurs, soit celle de la convergence de leur travail, et celle du contrôle qu'ils veulent ou peuvent avoir sur leur création.

II 4 A Les pôles émetteurs

Etudier les instances productrices d'un spectacle, c'est considérer la représentation dans son sens extensif, prendre en compte tous ceux qui contribuent à son élaboration, soit dans son travail de mise en place, soit ceux qui se trouvent hors scène pendant la pièce. En effet, se restreindre à l'analyse des seuls espace et temps scéniques, c'est nécessairement omettre un grand nombre d'énonciateurs et se limiter

⁹⁴ Ainsi, *L'École du spectateur* d'A. Ubersfeld, Messidor, 1981, rééd. *Lire le théâtre II*, Belin, 1996.

aux éléments les plus apparents, essentiellement le jeu des comédiens. Mais inversement, décrire méticuleusement toutes les interventions, considérer toutes les phases de la création, même les plus secrètes ou les plus infimes, risque fort d'être fastidieux, de fragmenter à l'infini la réflexion sans apporter d'éléments révélateurs. Il s'agit donc d'éviter ce double écueil et de montrer comment tous ces actes émetteurs convergent, quand ils le font, vers la création du spectacle.

Des rôles de types différents : créateur, émetteur, producteur

La typologie des systèmes de signes théâtraux et la prise en compte des dimensions spatiale et temporelle du spectacle dans leur sens large mettent en évidence le fait que les pôles émetteurs ont des rôles de différente nature au cours du processus énonciatif. Nous devons tout d'abord distinguer ce qui est de l'ordre de la création et ce qui relève de l'émission des systèmes signifiants au théâtre. Tadeusz Kowzan le souligne : « Dans l'acte de communication théâtrale, on tiendra compte de l'*émetteur* du signe mais aussi du *créateur* du signe ; il arrive qu'une seule personne assume les deux fonctions, néanmoins il s'agit souvent de deux personnes, de deux sujets différents ; les deux méritent le qualificatif : *producteur* de signes »⁹⁵. Par exemple, le scénographe et le metteur en scène peuvent décider du jeu de lumières pour un spectacle et laisser à des éclairagistes le soin de l'exécuter pour chaque spectacle ou, au contraire, laisser à ces derniers le choix et la réalisation de la lumière du spectacle. Il convient donc de différencier la conception de l'exécution même si elles sont étroitement interdépendantes : c'est seulement parce qu'il y a acte d'émission sur la scène pendant le temps de la représentation que les « producteurs de signes » composent un système signifiant. De plus, en ce qui concerne l'émission même des signes théâtraux, il faut aussi rappeler qu'une des caractéristiques du théâtre est que certains des émetteurs, et non des moindres, sont eux-mêmes le véhicule de signes : c'est le cas des acteurs lorsqu'ils jouent. Créateurs, exécuteurs, émetteurs, tous concourent véritablement à l'élaboration du signe. Si le terme de producteur que Kowzan a choisi n'est pas des plus

⁹⁵ T. Kowzan, *La Sémiologie du théâtre*, Nathan, 1992, p. 49.

heureux du fait de ses résonances commerciales, il permet néanmoins de prendre en compte ces différents rôles et de rectifier la signification restreinte « d'émetteur ».

Multiplicité des créateurs

Les créateurs qui œuvrent pour une représentation sont multiples. Il peut y avoir plusieurs auteurs pour une pièce et que le metteur en scène et ses assistants peuvent travailler avec un dramaturge, un scénographe et leurs collaborateurs, décorateurs, costumiers, éclairagistes, bruiteurs... Chaque mise en scène ou « production », terme désormais souvent employé, est réalisée par autant de créateurs qu'il est nécessaire selon des considérations esthétiques, des habitudes de collaboration, mais aussi en fonction des possibilités économiques de chaque troupe. Une des caractéristiques de la création théâtrale réside ici : pour la même pièce, excepté l'effectif théoriquement fixe des comédiens, le nombre et la qualité des créateurs varie pour chaque mise en scène. S'il est clair que la valeur d'un spectacle ne saurait tenir aux moyens mis en œuvre et donc au nombre de personnes engagées dans la création, il pourrait être intéressant d'étudier comment la répartition des rôles de chacun influe sur les représentations⁹⁶. Pour prendre des cas fréquents : que peut-on remarquer lorsque le metteur en scène est aussi l'un des acteurs de la pièce ? L'intervention d'un dramaturge est-elle repérable ? Quel rôle joue le fait que l'acteur soit présent physiquement sur scène ?... Il nous semble en tout cas que le choix de ces différents rôles dans la création est décisif et que c'est un enjeu esthétique fondamental.

Comme le théâtre est une œuvre collective, soit il y a une diffusion de l'autorité entre les différents partenaires, soit l'un des créateurs a un rôle prépondérant. Ces deux types de situation peuvent assurer la cohérence d'un spectacle, ou le rendre confus. En effet, les choix d'un créateur, souvent le metteur en scène ou une vedette, peuvent

⁹⁶ Paradoxalement aucun des questionnaires qu'A. Ubersfeld, A. Helbo et P. Pavis ont élaborés pour l'analyse des spectacles ne met en valeur le repérage des différents créateurs du spectacle. Le dernier questionnaire proposé par P. Pavis le sous-entend, en fait, dans ses différentes rubriques mais ne le théorise pas. A un moment où se développent de nouveaux métiers du théâtre, tel celui du dramaturge, cette perspective pourrait pourtant mettre en valeur certains choix de mise en scène. Voir *Théâtre, modes d'approche*, Klincksieck, 1987, et P. Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Nathan Université, 1996, p. 34-38.

donner un ton à l'interprétation de l'œuvre ; mais ils peuvent aussi apparaître hypertrophiés par rapport aux interventions des autres participants. Lorsque Jean-Paul Belmondo a joué le rôle de Kean, le célèbre acteur a éclipsé tous les autres créateurs, c'est-à-dire les autres comédiens, le metteur en scène, le décorateur, mais aussi quasiment l'auteur de la pièce, Sartre, ainsi que Dumas dont le philosophe avait adapté la comédie, et le sujet de l'œuvre : Belmondo, jouant Kean interprétant Othello, faisait converger vers lui tous les regards ; chacun voyait en Othello, non pas le héros shakespearien, ni même Kean, mais seulement Belmondo⁹⁷. Dans une mise en scène les volontés des différents interprètes peuvent se superposer, voire s'opposer les unes aux autres, ou bien concourir à donner sens et véritablement richesse au spectacle, chacun apportant ses compétences pour sa réalisation. Ainsi, celle que Jean-Louis Barrault a créée pour *Andromaque* en 1962 où il a fait se rencontrer des comédiens habitués à interpréter des rôles tragiques, Catherine Sellers dans le rôle éponyme, Daniel Ivernel dans celui d'Oreste, et des acteurs davantage accoutumés au répertoire moderne, Jean Desailly jouant Pyrrhus et Geneviève Page interprétant Hermione, lui a permis d'opposer un jeu stylisé et le jeu du théâtre de boulevard pour créer une nouvelle lecture de la tragédie racinienne, influencée par sa fréquentation d'Artaud et de Claudel⁹⁸. Les spectateurs d'alors ont pu apprécier la complémentarité des interprétations des comédiens et voir dans cette mise en scène une lecture politique d'*Andromaque* renouvelée, ou au contraire trouver que leurs différences de ton cassaient l'unité tragique de la tragédie du grand classique. Ainsi la qualité des représentations tient-elle pour une bonne part dans la répartition des rôles dévolus à leurs créateurs : sa perception dépend en outre de l'horizon d'attente du public. Il n'y a évidemment pas de procédé infaillible. Chaque mise en scène propose véritablement une interprétation : elle tient dans l'équilibre fragile que peuvent trouver les subjectivités de chacun.

Ici peuvent entrer en compte des paramètres socioéconomiques et la loi des commanditaires. Par exemple, en 1942 à la Comédie-Française, Jean-Louis Barrault n'a pas choisi le décor voyant et monumental de *Phèdre* : il a été obligé de s'adapter à une maquette de décor et de costumes que Jean Hugo avait élaborée plus tôt, en 1939, et

⁹⁷ Théâtre de Mogador, 1986.

⁹⁸ Théâtre de l'Odéon, 1962. Voir A.-F. Benhamou, *La mise en scène de Racine de Copeau (1937) à Vitez (1981)*, Thèse Paris III, 1983, t.1.

donc de travailler pour un spectacle quasiment préfabriqué ; cela ne l'a pas empêché cependant de s'approprier ce qui lui était imposé et de construire un discours esthétique pour justifier le déploiement spectaculaire auquel l'a contraint l'effet d'écrasement provoqué par le décor⁹⁹. Selon le lieu et le moment où est présentée une mise en scène, tel ou tel créateur est reconnu comme prépondérant dans son élaboration : en région parisienne aujourd'hui, par exemple, ce qui importe dans une des grandes salles de banlieue, c'est le nom du metteur en scène, alors que Théâtre des Champs Elysées mise sur le nom et la réputation de ses comédiens pour attirer le public¹⁰⁰. C'est aussi que la reconnaissance auctoriale se trouve essentiellement dans le regard que le spectateur porte sur la représentation.

II 4 B La question de l'autorité sur la représentation

Une question surgit dès qu'on essaie de définir les attributions de chacun dans le processus de création théâtrale : celle de l'autorité sur l'œuvre, ici les systèmes signifiants qui sont produits et émis lors de chaque représentation. Nous entendons « autorité » dans le sens de créateur à l'origine de l'œuvre et endossant la responsabilité du sens produit. Si le théâtre est une création collective, cela implique un travail de collaboration, d'interaction entre les différents producteurs de signes au cours des répétitions. Aussi est-il particulièrement complexe de déterminer la part de chacun des producteurs dans la création des systèmes signifiants.

Signature et création collective

⁹⁹ Voir A.-F. Benhamou, *La mise en scène de Racine de Copeau (1937) à Vitez (1981)*, Thèse Paris III, 1983, t.1, p. 160.

¹⁰⁰ C'est d'ailleurs ce qui a conduit André Veinstein (*La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, 1955, p. 250-257) à envisager pour la première partie du XXème siècle les prétentions et le rôle effectif des metteurs en scène en fonction des différents théâtres (privés à prétention artistiques, privés à prétentions commerciales, publics).

Pour Anne Ubersfeld, « tout se passe comme si la R.T. [représentation théâtrale] était confiée à une série de producteurs différents : comédien, scénographe, éclairagiste, chacun construisant son texte, le texte d'ensemble étant contrôlé et/ou produit par le metteur en scène, non sans distorsions »¹⁰¹. Certes, le metteur en scène signe désormais l'interprétation de l'œuvre qu'il présente. Il est responsable de l'organisation du spectacle et de ses choix esthétiques. En témoignent des expressions que l'on peut trouver dans la bouche de spectateurs ou sous la plume de critiques, comme « le *Misanthrope* de Jean-Pierre Vincent » : l'auteur de la pièce est ainsi relégué au second plan derrière l'interprétation voire l'adaptation qu'en a proposée le metteur en scène ; cela n'est cependant valable que pour les pièces dont l'auteur est déjà connu de tous. Cependant le rôle du metteur en scène ne s'est lui-même imposé que récemment et lentement dans l'histoire du théâtre français¹⁰². Il implique la conscience d'une responsabilité artistique, de l'importance des choix esthétiques. Cela ne signifie pas pour autant qu'il l'assume.

Mais le metteur en scène est encore en rivalité avec les comédiens, parfois véritables vedettes d'un spectacle, ou encore tel ou tel collaborateur qui semble donner sa marque à un spectacle. Ainsi la scénographie très appuyée que Chantal Thomas a créée pour la mise en scène de *Vie et mort du roi Jean* de Shakespeare pour le Festival d'Avignon 1998 nous a-t-elle paru effacer la griffe du metteur en scène, Laurent Pelly : les mouvements des personnages, tant de façon individuelle qu'en groupe, étaient orchestrés constamment, avec une extrême précision, comme un ballet, ce qui devait signifier combien le pouvoir absolu n'est qu'une mécanique vaine sans autre objet que lui-même ; cela avait aussi pour effet de mettre tout le reste au second plan. Enfin, pour le théâtre de texte, les troupes et leur metteur en scène commencent à avoir recours à des dramaturges pour les conseiller dans leur travail : en France, cette fonction de conseiller littéraire et artistique pour une troupe, autrefois accessoire, prend de plus en plus de poids ces dernières années. Elle nous paraît d'autant plus importante que le rôle du dramaturge est d'agir « à la fois dans la phase préparatoire et dans la réalisation concrète (jeu de l'acteur, cohérence de la représentation, guidage de la réception,

¹⁰¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, 1981, Belin, 1996, p. 30.

¹⁰² Voir A. Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, 1955, p. 7-11.

etc.) »¹⁰³. Sa fonction ainsi définie, à la croisée des questions de production et de réception théâtrale, le dramaturge semble prendre en charge des enjeux formulés depuis peu de temps pour la mise en scène. Il y a donc théoriquement un contrôle du metteur en scène sur la représentation théâtrale. Mais les distorsions évoquées par Anne Ubersfeld sont à considérer de près : elles sont certes le fait du metteur en scène, mais aussi celui du rôle effectif de tel ou tel créateur.

Intentionnalité, intuition, inconscient des créateurs

Déterminer la part de créativité de chacun dans la représentation théâtrale nous ramène à des questions sémiologiques. Michel Corvin a montré que la détermination des unités n'est pas pertinente en sémiologie théâtrale et qu'il convient de lui substituer l'idée « d'ensemble signifiant minimal » ; il a aussi souligné que la redondance des systèmes signifiants est « une des règles majeures du fonctionnement théâtral »¹⁰⁴. Il nous semble que cela vaut aussi pour la production de ces ensembles : il ne convient sans doute pas de penser l'objet théâtral comme des unités produites par différents créateurs isolables. Qui plus est, on ne saurait considérer le spectacle comme une simple addition de messages : il reste sans doute sur scène des ensembles dont le statut signifiant n'est pas nécessairement fixe. L'autorité sur l'œuvre est donc répartie dans la création collective. D'autre part, il convient de rappeler la distinction que l'on peut établir entre les signes naturels, artificiels, motivés, arbitraires et conventionnels¹⁰⁵. Les signes théâtraux sont essentiellement artificiels, c'est-à-dire émis intentionnellement. Cependant il peut y avoir des signes naturels lors d'une représentation. Ceux qui relèvent des particularités expressives des acteurs nous intéressent particulièrement puisqu'ils imprègnent la pièce du trait distinctif de ses interprètes : lorsque Fanny Ardant joue *La Musica deuxième* de Marguerite Duras, elle imprègne le rôle du personnage féminin de sa prestance physique et du timbre de sa voix¹⁰⁶. C'est parce qu'au delà du travail spécifique des comédiens pour telle ou telle mise en scène, il reste

¹⁰³ Voir P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, article « Dramaturge », Dunod, 1996.

¹⁰⁴ M. Corvin, « La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral », *Degrés* 13, 1978.

¹⁰⁵ Voir T. Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Nathan, 1992, p. 25-45.

¹⁰⁶ Théâtre de la Gaïeté Montparnasse, 1995.

une part irréductible de leur individualité et que leur présence marque une mise en scène.

Il faut enfin reconnaître que nombre de signes sont produits par les créateurs sans que ce soit tout à fait conscient. Certains le reconnaissent explicitement. Ainsi, il nous semble tout à fait remarquable que lors d'une rencontre avec quelques spectateurs, Yan Duffas fasse coexister deux discours sur sa récente mise en scène de *Psyché*. D'un côté, il a pu expliquer très clairement pourquoi il avait choisi que les personnages humains aient des perruques lourdes et des vêtements sophistiqués (c'est que l'homme a toujours besoin d'artifices pour paraître, ce qui montre qu'il n'est jamais ce qu'il veut être) et que les personnages divins soient chauves et vêtus de simples tuniques (ils sont divins et donc libres). Le jeune metteur en scène a manifestement construit une lecture extrêmement précise du texte de Corneille et de Molière. Il a cependant dû parfois céder devant des réalités matérielles : par exemple, l'acteur interprétant Jupiter ne pouvant absolument pas se raser la tête, il a transformé son apparition en réminiscence de Louis XIV, divinité commanditaire par trop humaine. La réflexion de Yan Duffas et sa mise en scène de la pièce témoignaient d'une grande maîtrise. Pourtant, lors de ce même entretien, le créateur n'a cessé d'interrompre son discours et de s'exclamer : « Ah oui ! Mais cela, c'est l'inconscient ! Dans une mise en scène, il y a surtout de l'inconscient ! »¹⁰⁷. Ce n'est pas nécessairement l'objet de la sémiologie théâtrale que de s'attarder sur le rôle de l'inconscient des créateurs dans une mise en scène. Mais il convient de signaler que dans la création, l'échelle de motivation des signes parcourt un large spectre qui passe par l'inconscient, par l'intuition, mais aussi par la contrainte, et parfois résulte de la volonté consciente.

En ce qui concerne le degré de motivation des signes, Tadeusz Kowzan, reprenant les définitions proposées par Greimas, Courtés et Mounin, a souligné que son identification dépend du point de vue considéré : ainsi « les raisons du choix de la forme d'un signe peuvent être tout à fait transparentes pour le créateur (donc signe motivé), sans l'être pour le destinataire (donc signe arbitraire) ». Un signe peut sembler motivé pour le destinataire alors qu'il est purement arbitraire pour le créateur. Au théâtre en

¹⁰⁷ L'Athénée, Théâtre Louis-Jouvet, 2000.

particulier, si les systèmes signifiants sont plus motivés que dans la nature ou dans la réalité sociale, il faut encore prendre en compte « plusieurs axes qui s'entrecoupent : axe diachronique (processus historique), axe géographique, axe socio-culturel, axe du processus de la communication, axe structural »¹⁰⁸. Enfin, Tadeusz Kowzan a expliqué qu'un grand nombre de systèmes signifiants au théâtre ont « un degré de conventionnalité supérieur à celui que possédait [leur] prototype dans la vie réelle » tout en remarquant que les créateurs « s'appliquent à déconventionnaliser les signes, à les détacher des règles, des convenances, à créer des signes "nouveaux" »¹⁰⁹. Si nous considérons la représentation théâtrale comme un ensemble de systèmes signifiants et qu'un véritable enchevêtrement de différents aspects des signes les caractérise, nous ne pouvons que constater que le degré de volition des créateurs d'un spectacle n'est pas mesurable de façon stricte. Enfin, pour le critique qui est nécessairement spectateur d'une représentation, il reste donc toujours difficile de mesurer l'intentionnalité des créateurs.

II 5 Importance de la réception spectaculaire

Si, comme l'ont considéré pendant longtemps les études de textes dramatiques, la caractéristique du genre théâtral semble être la mise en scène de situations conversationnelles, d'aucuns se sont appliqués à montrer que ce qui fonde le théâtre comme genre, c'est sa dimension spectaculaire et, par là, la relation aux spectateurs. Ainsi Blanche-Noëlle Grunig s'est-elle opposée aux définitions proposées par Catherine Kerbrat-Orecchioni et André Petitjean, et a proposé de « renverser la hiérarchie et d'élire - arbitrairement sans doute – un autre axiome : il y a d'abord le spectacle, en tant que relation entre comédien et public, et il y a dérivation, comme cas particulier, du cas où cette relation tire sa substance d'une simulation d'échange verbal (d'une

¹⁰⁸ Voir T. Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Nathan, 1992, p. 34 ainsi que A.-J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, article « Arbitraire », Hachette, 1979.

conversation) préprogrammée à cette fin par un auteur qu'a complété un metteur en scène »¹¹⁰. De fait, depuis les années 80, la sémiologie théâtrale se tourne résolument vers l'étude de la réception spectaculaire : c'est le spectateur qui semble fonder la représentation.

Néanmoins, il nous semble que la très grande valorisation du spectateur dans les travaux critiques est un avatar de l'idéologie égalitaire des années 70. L'attitude du public (redevenu passif ?) peut d'ailleurs être un signe qui invite l'analyste à nuancer ses propos. Un commentaire à propos de *Et soudain, des nuits d'exil*, « création collective en harmonie avec Hélène Cixous » nous met sur cette piste : « Le Théâtre du soleil revisite ses émotions, son passé, son savoir théâtral. (...) D'où aussi cette manière de frapper aux portes de ce qu'on peut considérer comme une ultime utopie : celle de la fusion des comédiens et des spectateurs dans une communauté retrouvée (voilà qui nous ramène à 1789). Mais force est de dire que ce fameux public ne joue pas le jeu. Il reste coi. Des comédiens assument alors les rôles des spectateurs »¹¹¹. Il y aurait comme un rôle du spectateur : comme celui-ci se mêle intimement avec son être, il n'est pas des plus faciles à cerner et à étudier. L'analyse de la réception spectaculaire se heurte sans cesse à la fragilité de son objet d'étude.

II 5 A L'expérience du spectateur

Si l'attention des critiques s'est déplacée de l'analyse du travail des créateurs à celle de l'expérience des spectateurs, elle semble tout d'abord se heurter à la difficulté de parler d'une entité difficilement saisissable. Le public est à la fois un et multiple. Il y a la salle et tous les individus qui l'occupent, tournés vers la représentation. Mais on ne saurait en même temps considérer que le public se compose de l'ensemble des spectateurs additionnés les uns aux autres : la psychologie du public ne relève pas de la psychologie individuelle. Parler des spectateurs, c'est donc risquer sans cesse de

¹⁰⁹ T. Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Nathan, 1992, p. 45.

¹¹⁰ B.N. Grunig, « Théâtre, énonciation, cognition », *Cahiers de praxématique* 26, 1996, p. 18.

¹¹¹ Voir J.-P. Han, *Témoignage Chrétien*, 16.01.1998.

schématiser et de théoriser, pour des représentations elles-mêmes uniques, une expérience collective qui s'éprouve cependant sur un mode individuel : même si l'obscurité permet aux spectateurs, dans une communion générale, de devenir cette unité qu'est le public, le noir dans lequel ils sont généralement placés pendant la représentation vise à les empêcher de communiquer les uns avec les autres; c'est aussi risquer de tomber dans un subjectivisme approximatif où règnent les émotions. L'approche sociologique du public est intéressante mais insuffisante car elle peut conduire à le catégoriser en sous-groupes et à reproduire ces deux écueils que nous venons de signaler. L'analyse de l'expérience du spectateur ne cesse de se heurter au fait que cette dernière est par excellence unique : c'est pourquoi elle ne saurait être décrite ni expliquée. Les notions « d'attente anxieuse de la fin » et celle d'identification au héros ne sont guère mises en valeur par les critiques car elles semblent caractéristiques d'une attitude naïve du spectateur, ce précisément contre quoi s'élève tout leur travail¹¹². On préfère donc le terme magique de *catharsis*, qui désigne l'effet que le spectacle produit en suscitant terreur et pitié chez le public.

L'expérience du spectateur : une perception active

Marco De Marinis a dénoncé avec virulence l'utilisation de ces arguments comme résistance à l'étude de la réception spectaculaire en les qualifiant de « mythologie postmoderne » : pour lui, ces objections méthodologiques relèvent d'une « vision ingénue, néo-romantique, de l'énonciation théâtrale (de l'émotion *produite* par le théâtre), une vision dans laquelle l'émotion est conçue comme un phénomène immédiat, primaire, tout à fait indépendant des processus cognitifs (interprétation, évaluation, mémorisation, etc.) amorcés par la réception du spectacle »¹¹³. Ainsi a-t-il pu proposer d'aborder l'expérience théâtrale par une conception « sémio-cognitive », soit de considérer les émotions qu'éprouvent les spectateurs comme des processus cognitifs, comme un « ensemble complexe de processus perceptifs, interprétatifs, émotifs, évaluatifs, etc. qui tous interfèrent et interagissent entre eux ». C'est alors

¹¹² Voir R. Demarcy, « Le spectateur face à la représentation théâtrale », *Travail Théâtral*, 1970, p. 44.

¹¹³ M. De Marinis, « Emotion et interprétation dans l'expérience du spectateur au théâtre (contre quelques mythologies postmodernes) », *Approches de l'opéra*, Didier Erudition, 1986, p. 176.

chercher à analyser le phénomène de la réception théâtrale par une approche située à la frontière de la linguistique et la psychologie. Jean-Marie Pradier est allé plus loin dans cette voie en montrant que les réactions des spectateurs devraient être évaluées à la lumière de la neurobiologie¹¹⁴ ; Blanche-Noëlle Grunig a souligné que les recherches en imagerie mentale pourraient aider à comprendre comment le spectateur forme ses représentations mentales au théâtre¹¹⁵. Ces perspectives sont tout à fait prometteuses. Mais elles nous semblent rarement mises en œuvre du fait des compétences scientifiques qu'elles requièrent : en général, les chercheurs qui s'attaquent au théâtre partent de la pratique théâtrale, de la littérature, parfois de la linguistique, mais rarement de la psychologie ou des sciences appliquées ; inversement, quand ils partent d'une approche scientifique, ils abordent plus difficilement l'analyse spécifique du spectacle théâtral. Cependant ces démarches mettent en valeur le fait qu'il convient de considérer l'expérience du spectateur non comme une absorption passive de ce qui se passe sur scène et vient frapper ses sens, mais comme une perception active qui va au-devant du spectacle.

Voies de l'analyse de la réception

C'est pourquoi dans *L'Analyse des spectacles*, Patrice Pavis a choisi de consacrer l'étude de la réception autour de trois grands axes qui permettent d'apporter au théâtre une contribution à partir des recherches actives en sciences humaines ces dernières années : il s'agit de l'approche psychologique et psychanalytique (qui permet de concilier le fonctionnement des processus inconscients et les recherches en sciences cognitives), de l'approche sociologique (qui conduit à envisager la réception comme un événement culturel s'inscrivant dans contexte social, politique, idéologique...) et d'une approche anthropologique ou interculturelle (l'analyse de spectacles n'appartenant pas à la tradition occidentale, par le regard comparatif, peut mettre au jour certaines des

¹¹⁴ J.-M. Pradier, « Le public et son corps : de quelques données paradoxales de la communication théâtrale », *Degrés* 56, 1988.

¹¹⁵ B.-N. Grunig, « Théâtre, énonciation, cognition », *Cahiers de praxématique* 26, 1996, p. 23.

spécificités ou au contraire des invariants de la participation spectaculaire)¹¹⁶. Dans ce dernier ouvrage, le critique intègre les esthétiques de la réception à l'étude sociologique : il considère qu'elles dépendent des codes esthétiques et idéologiques¹¹⁷. Avec les deux premières orientations, l'expérience du spectateur est considérée dans sa dimension subjectale ainsi que dans ses codes idéologiques et esthétiques ; la réflexion anthropologique apparaît comme un contrepoint méthodologique. Trois aspects nous semblent récurrents dans l'intérêt porté à la réception spectaculaire : l'interrogation sur les émotions éprouvées par le public (plaisir, émotion, trouble...), la relation du public avec ce qu'il voit sur scène et les moyens qu'il met en œuvre pour suivre la représentation.

II 5 B Distinguer le destinataire du spectateur

Il nous semble important de revenir sur des distinctions formelles qui permettent d'éclairer les processus de réception théâtrale en prenant en considération l'activité de réception effective et celle qui est attendue par le spectacle. Un spectateur est un être réel et qui se définit par le fait d'assister à une représentation : l'étymologie du mot indique que c'est celui qui voit, contemple le spectacle¹¹⁸. Lorsque nous employons les termes de public ou de spectateur, nous nous référons à l'expérience que partagent des individus devant un spectacle. Cette généralisation est usuelle mais douteuse. Cependant elle permet de considérer le point de vue et l'activité des personnes qui voient un spectacle : le suffixe en -teur signale ce que Anne Ubersfeld a appelé « le travail » qu'opère l'individu au théâtre¹¹⁹. Les ouvrages de sémiologie théâtrale parlent parfois de « récepteur », d'« observateur », voire de « consommateur » pour faire

¹¹⁶ Voir P. Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Nathan Université, 1996, p. 207-277. NB : dans cet ouvrage, l'auteur étudie les genres spectaculaires et leurs caractéristiques et non pas seulement le théâtre dans sa tradition occidentale.

¹¹⁷ C'est pourtant l'esthétique de la réception ainsi que l'a analysée l'Ecole de Constance et l'analyse pragmatique que P. Pavis avait retenues dans son article « Production et réception au théâtre : la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire » publié dans la *Revue des Sciences Humaines* en 1983 et repris en 1985 dans *Voix et images de la scène : pour une sémiologie de la réception*.

¹¹⁸ Au XVII^{ème} siècle, le terme d'auditeur est employé en concurrence avec celui de spectateur.

pendant au terme de « producteur » : ces termes sont utiles pour être plus rigoureux dans la description du processus de communication théâtrale mais ne sont pas très heureux pour parler du plaisir qu'éprouve le spectateur. Tadeusz Kowzan a enfin proposé le terme d' « interpréteur » pour souligner que le public a à déchiffrer la représentation¹²⁰.

Le destinataire, instance énonciative virtuelle

Si le spectateur est réel, le destinataire ou l'énonciataire relève du virtuel. La représentation, en ce qu'elle est un message, suppose quelqu'un à qui elle est adressée. Le destinataire correspond à un spectateur qui serait capable de la déchiffrer dans son intégralité. Cela signifie que le destinataire d'une représentation a toutes les compétences requises pour saisir le spectacle dans son déroulement ainsi que ses présuppositions et ses conséquences : il voit et entend tout ce qui se passe sur scène ; il comprend la langue et la grammaire employées par les créateurs, il mémorise tous les événements et peut les relier entre eux et les hiérarchiser de façon à retrouver le (les) sens élaboré(s) par la mise en scène. Le destinataire n'a donc pas seulement des compétences hors du commun. Comme il est virtuel, rien ne peut le gêner dans la perception de la représentation, ni l'implicite, ni l'accumulation des informations, ni les redondances, ni même les incohérences qui ne sauraient manquer de s'être glissées dans un spectacle. Il peut décrypter tous les systèmes référentiels supposés par la pièce et sans état d'âme : il n'a d'identité ni sociale ni psychologique. Dans le processus de communication, il est l'image inversée de l'énonciateur. L'énonciateur n'est pas non plus l'ensemble des créateurs réels mais cet ensemble de créateurs considérés uniquement dans leur participation à l'élaboration du spectacle. Le destinataire est donc celui à qui est destinée la sémiologie théâtrale dans son ensemble. C'est pourquoi il n'a pas de caractéristique individuelle. Puisque la représentation est conçue en général pour plusieurs spectateurs, le destinataire peut aussi bien correspondre à l'entité collective que devrait constituer le public.

¹¹⁹ Voir A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II : L'Ecole du spectateur*, Belin, 1996, p. 253 (1^{ère} éd. 1981).

Superposition de destinataires dans l'œuvre

Nous nommons le premier énonciataire que nous venons de définir destinataire au degré zéro¹²¹. Si nous considérons le caractère unique de chaque représentation, il peut sembler au premier abord peu adéquat de distinguer plusieurs sous-catégories de destinataires : la distinction entre le spectateur et le destinataire devrait suffire. Il nous semble néanmoins pertinent d'indiquer qu'une mise en scène présuppose des destinataires qui ne recoupent pas exactement celui que nous venons de décrire. En effet, on pourrait rêver d'une mise en scène parfaitement maîtrisée et cohérente : il n'est pas sûr pour autant qu'elle ait du succès. Du fait même de la pluralité de ses créateurs, la mise en scène est marquée par ce que nous pouvons appeler des points de fuite et des forces énergétiques : si tous les systèmes signifiants contribuent à faire sens, ils ne sont pas tous sur le même plan. Nous avons déjà vu que les systèmes signifiants ne témoignent pas du même degré de volition de la part des créateurs. Si nous considérons la mise en scène dans son déroulement, différents axes signifiants se dégagent. Ils correspondent aux principales vectorisations. Il nous semble que l'on pourrait distinguer des destinataires qui correspondraient aux différents sens que les créateurs ou les principaux d'entre eux, en particulier le metteur en scène, donnent à la mise en scène. Les enregistrements filmiques et les documents relatifs aux représentations peuvent rendre sensible ce type de distinctions.

Ainsi, pour prendre des exemples parmi les plus visibles, les costumes, les décors voire la diction indiquent que la mise en scène vise un certain type de spectateur (qui ne correspond pas non plus aux spectateurs réels, qui eux sont libres d'adhérer ou non à cette représentation qu'on leur propose). Les costumes de la mise en scène de *Phèdre* par Serge Llorca en 1973 avec Sylvia Monfort dans le rôle principal supposent un destinataire qui perçoit à travers leur aspect la sauvagerie des passions qui animent les héros et la sexualité inscrite au cœur de la tragédie de Racine¹²² ; c'est sans doute ce

¹²⁰ Voir T. Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Nathan, 1992, p. 51.

¹²¹ Nous reprenons la terminologie adoptée par G. Prince pour qualifier le narrataire supposé par un texte, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, 14, 1973.

¹²² Création au Carré Thorigny, 1973.

qu'a compris une grande partie du public qui a pu voir cette interprétation ; aujourd'hui, les tresses en laine violette et rouge qui pendaient sur les jambes de l'actrice, la mise en valeur de ses seins par un tissage en forme d'escargot et le large trou qui devait exhiber son nombril évoquent plus la mode hippie qu'une quelconque barbarie ; mais la mise en scène en question ne saurait être réduite à ce système signifiant précis ; on peut donc parler d'un destinataire zéro de cette mise en scène et d'un destinataire que nous nommons arbitrairement destinataire au degré 1 qui est celui dessiné par l'idéologie affichée par les costumes. On peut aussi qualifier de destinataire idéal ce type de destinataire que le spectacle vise de façon manifeste. Il convient donc de considérer ces destinataires à des degrés autres que le degré zéro comme des sous-ensembles de cet énonciataire supposé par une représentation : ils permettent de mettre en valeur certaines caractéristiques que les créateurs supposent à leur public au moment où ils conçoivent un spectacle.

Il n'y a donc pas d'adéquation entre le destinataire ou les destinataires et les spectateurs. L'espace de différence est double. D'une part, le spectateur ne saurait avoir toutes les compétences du destinataire au degré zéro (pas plus que celles des destinataires aux autres degrés). D'autre part, le spectateur perçoit le spectacle avec sa perception subjective et culturelle : le sujet qu'il est ne saurait s'effacer devant le spectacle qu'il regarde. La représentation se définit dans cet effort de déchiffrement que fait le spectateur du spectacle élaboré pour lui par l'ensemble des créateurs. La représentation se crée dans la convergence de l'activité des créateurs et de celle des spectateurs, soit dans la relation théâtrale.

II 6 La représentation comme « collectif d'énonciation »

Pour rendre compte du sens au théâtre, il ne convient pas de se tourner exclusivement du côté des créateurs ni de celui du public. Ni les théories qui s'attachent seulement au travail des professionnels du théâtre, en particulier à l'analyse de la mise

en scène, ni les esthétiques de la réception ne peuvent véritablement rendre compte de l'événement scénique, si ce n'est partiellement. Il faudrait se tourner vers une « théorie productivo-réceptive » ainsi que le préconise Patrice Pavis dans son dernier ouvrage, *L'Analyse des spectacles*, c'est-à-dire envisager le sens comme le résultat d'une relation dialectique entre les différentes instances énonciatrices : « ce n'est ni dans l'une [l'esthétique de la production] ni dans l'autre [celle de la réception], mais dans leur séduction (et non réduction) mutuelle que nous devons chercher »¹²³. Si nous nous référons à l'étymologie du mot séduction, nous voyons bien dans quelle tension se construit la représentation : à la fois dans un geste vers l'autre, mais aussi dans un geste vers soi, et cela de la part de toutes les instances énonciatives.

II 6 A Un « geste collectif »

Dans *Les Mots et les gestes*, André Helbo a proposé « d'effacer le distinguo entre l'amont / l'aval de la production pour faire émerger le geste collectif par lequel un groupe s'invente dans le contexte particulier qui est celui de la *présence* théâtrale »¹²⁴. Il ne s'agit pas de méconnaître l'acte créateur ni de surestimer l'activité des spectateurs : s'il n'y a pas en amont une volonté de jouer une pièce, les spectateurs n'ont rien à voir ni à entendre. De ce fait, la participation des uns et des autres à l'événement scénique diffère : les créateurs « vivent le spectacle en tant que processus, [les spectateurs] en tant qu'événement », les premiers connaissant le déroulement de la représentation, les autres non, les premiers jouant professionnellement un rôle, les seconds, anonymement eux-mêmes, participant à une activité culturelle¹²⁵.

Entre créateurs et spectateurs, un « processus coopératif »

¹²³ P. Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Nathan, 1996, p. 27.

¹²⁴ A. Helbo, *Les Mots et les gestes*, Presses Universitaires de Lille, 1983, p. 35. L'expression « collectif d'énonciation » est aussi d'A. Helbo (p. 81).

¹²⁵ P. Campeanu, « Un rôle secondaire : le spectateur », *Sémiologie de la représentation*, Editions Complexe, 1975, p. 100-101.

La proposition d'André Helbo permet de mettre en valeur le fait que les instances énonciatives sont présentes ensemble pendant la représentation et qu'elles sont marquées par un mouvement de convergence. C'est pourquoi le critique va même jusqu'à parler de « *processus coopératif* » entre elles¹²⁶. En introduisant la notion de coopération, André Helbo cherche à renverser la représentation usuelle que l'on se fait du fonctionnement théâtral comme un don que feraient les créateurs aux spectateurs qui le recevraient, ainsi que celle, plus universitaire, du décryptage que ferait le public : à la notion de déchiffrement portée par « l'idéologie du "on nous cache quelque chose" [où] le destinataire règnerait en maître » doit se substituer celle de « travail au creux des signes » où « le destinataire se mue en *figure*, en partenaire plus ou moins défini par le discours ». L'actualisation collective, élaborée tant par les créateurs que par le public, mais selon des modes différents, fabrique véritablement la représentation : l'événement scénique n'a de sens effectif que dans cette double activité.

Un acte social d'ordre esthétique

Qu'est-ce que ce « geste collectif » ? Il est tout d'abord social : des individus ensemble le constituent ; la critique d'inspiration marxiste et la sociologie n'ont d'ailleurs eu de cesse que de souligner combien le théâtre apparaît comme une polarisation de la vie politique et sociale¹²⁷. Il réalise un dispositif proche de la scène du rêve et de celle du fantasme, ainsi que l'a montré André Green, et se caractérise comme relation d'échange et de séparation entre les instances énonciatives¹²⁸. Mais il est aussi d'ordre esthétique et c'est là une de ses spécificités essentielles. Nous pouvons

¹²⁶ Voir A. Helbo, *L'Adaptation : du théâtre au cinéma*, A. Colin, 1997, p. 26 et p. 87-88.

¹²⁷ Voir par exemple, J. Duvignaud, *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, 1965 et *Les Ombres collectives*, PUF, 1973. Cette idée était déjà exprimée avec la métaphore du *theatrum mundi*. C'est la raison pour laquelle, à Rome, les acteurs étaient frappés d'infamie et pour laquelle il y a eu une forte résistance à la construction de théâtres permanents, comme l'a signalé F. Dupont : « Si la coupure doit être partout affirmée entre théâtre et politique, c'est parce que leur parenté, leur proximité, rend toujours possible un glissement de l'un à l'autre », *L'Acteur-roi*, Les Belles Lettres, 1985, p. 97. Cependant, dans un article récent, P. Giacche attire notre attention sur le fait qu'avec ce type d'analyse « le phénomène théâtral risque d'être subordonné aux fonctions sociales qui à chaque fois le justifient, et d'être ainsi privé de son sens, ou mieux de son non-sens », Cf. « Aux confins du théâtre : sur la relation entre théâtre et anthropologie », *Diogène* 186, 1999, p. 110.

¹²⁸ Voir A. Green, *Un Oeil en trop : le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, Minuit, 1969, p.11-13 (éd. 1992).

remarquer que vaut pour la représentation théâtrale ce que Wolf-Dieter Stempel a souligné pour l'œuvre littéraire : il existe « une différence fondamentale qui distingue le décodage d'un texte littéraire », tout comme celui d'un événement scénique, « de celui qui accompagne la communication de tous les jours. Si celle-ci se sert d'un langage référentiel pour atteindre un but pratique qui se situe au-delà de la manifestation linguistique (d'où le postulat – technique en quelque sorte – de l'univocité du message), l'œuvre littéraire, à référentialité essentiellement affaiblie et émancipée de toute contrainte d'ordre pratique, ne recevra un investissement que sur le plan figural »¹²⁹.

Enfin « ce geste collectif » ne doit pas conduire formellement à identifier la représentation à son énonciation : de même que dans la théorie de l'esthétique littéraire, Jan Mukarovsky a envisagé l'œuvre sous deux aspects, le « texte-chose » et « l'objet esthétique » que produit la « concrétisation » (ou unité de signification) élaborée par le lecteur, nous pensons qu'il convient d'appliquer cette distinction au théâtre¹³⁰. C'est pourquoi il nous semble opportun de revenir sur les distinctions formelles que nous avons faites sur un plan théorique entre les différentes instances énonciatives, réelles et fictives. En effet, elles permettent de mettre en valeur la spécificité de l'œuvre en tant que telle, la façon dont sont impliqués ses énonciateurs, le rapport au réel, les zones d'indétermination et les différentes possibilités d'actualisation par des spectateurs.

II 6 B Une concrétisation dédoublée

Avant de poursuivre, nous devons rappeler que la caractéristique de la représentation théâtrale est que sa création est déjà une réception du texte dramatique. Cette réception est tout à fait spécifique puisqu'elle se réalise elle-même sous forme de production, mais sur un mode différent : le texte écrit devient mise en scène. Ainsi faut-

¹²⁹ W.-D. Stempel, « Aspects génériques de la réception », *Poétique* 39, 1979, p. 355.

¹³⁰ Voir J. Mukarovsky, « L'art comme fait sémiologique », 1934, et « Littérature et sémiologie », 1936, *Poétique* n°3, 1970, p. 388. Nous n'avons pas eu directement accès aux textes de F. Vodicka sur la concrétisation. Cf. P. Pavis, *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*.

il considérer que la concrétisation est dédoublée dans l'événement scénique. De plus, parmi les instances énonciatives, exceptés les cas où le dramaturge participe directement aux mises en scène, tel Molière qui composait des comédies, dirigeait leur interprétation et pouvait jouer un rôle, ou même Racine faisant réciter ses comédiennes, l'auteur dramatique est souvent *de facto* absent « du geste collectif » décrit par André Helbo. Si « un groupe s'invente au théâtre », l'auteur n'en fait partie que dans la réception que son œuvre connaît. Ce dédoublement reste une difficulté majeure pour analyser le système énonciatif du genre théâtral : d'un point de vue logique, nous devrions considérer d'abord la concrétisation du texte théâtral pour envisager celle de la représentation. Tel est l'ordre que suit Patrice Pavis dans son article sur la production et la réception au théâtre ; c'est aussi celui que nous avons suivi dans nos mémoires de Maîtrise et de D.E.A.. Dans ce cas, nous insistons sur la subordination de la représentation au texte : mais c'est précisément ce contre quoi les études théâtrales se sont vivement élevées. Cependant, on peut considérer l'ordre inverse et partir de la concrétisation de la représentation : le risque est alors d'absorber la concrétisation du texte dramatique.

Les études critiques sur l'énonciation théâtrale, quand elles veulent traiter de la représentation et du texte dramatique, oscillent sans cesse entre ces deux écueils. Cela est dû à la complexité du système énonciatif qui conduit à sérier les questions essentielles mais aussi au corpus sur lequel porte l'analyse : le texte dramatique est plus facilement maniable qu'une représentation par essence fugace. Nous nous consacrerons plus tard à l'analyse de l'articulation entre le texte et la mise en scène et aux caractéristiques de l'énonciation pour un texte dramatique, et nous choisissons ici de ne parler que de la représentation comme « collectif d'énonciation ». Bien que le théâtre ait des caractéristiques scéniques que n'a pas la littérature, il nous semble intéressant d'envisager la représentation comme un énoncé et de voir comment les analyses de la production et de la réception littéraire peuvent éclairer son fonctionnement.

II 6 C Cheminements de subjectivités

Nous pouvons donc considérer la représentation d'abord comme un gigantesque système signifiant élaboré comme un message encodé par un destinataire pour un destinataire. Mais ce qui est mis en acte lors de l'événement scénique est réalisé, dans le même temps, par les instances énonciatives réelles, créateurs et spectateurs. Nous avons insisté dans nos mémoires de Maîtrise et de D.E.A. sur le fait qu'il est nécessaire de dissocier les différentes instances énonciatives d'un point de vue formel. Ce qui est fictif ne saurait être sur le même plan que ce qui est réel. L'effet de réel n'est pas la réalité, même s'il en découle. L'effet de subjectivité ne saurait se confondre avec les subjectivités qui l'ont produit. Mais aujourd'hui, sur les conseils de Jean-Claude Coquet, nous désirons mettre en valeur le lien qui se tisse entre ces différentes instances. Le fait que ces instances énonciatives, réelles et virtuelles, créateurs et destinataires, destinataires et spectateurs ne se recoupent pas permet de faire apparaître comment se crée le sens au théâtre : des subjectivités actualisent des potentiels signifiants. La conséquence est double : quelque chose de leur subjectivité marque cette actualisation ; l'actualisation des potentiels signifiants ne signifie pas que tout ce qui est potentiellement signifiant soit réellement actualisé.

Le geste individuel dans une création collective

Les sujets que sont les créateurs et les spectateurs se caractérisent à la fois par une culture qu'ils partagent plus ou moins (nous entendons culture au sens large) et par leur individualité irréductible. Cette définition correspond en quelque sorte à ce que Patrice Pavis a mis en valeur avec l'idée de « contexte social » dans sa description de la concrétisation théâtrale. Il conçoit celle-ci à partir du modèle saussurien du signe et des analyses proposées par Jan Mukarovsky sur le fait qu'il faut envisager l'œuvre d'art comme « signe autonome ». Patrice Pavis prend donc en compte « le rapport à la chose signifiée », lequel est formulé à partir du contexte social mais varie quelque peu selon les récepteurs individuels et donc leur subjectivité¹³¹. Rappelons que pour Jan

¹³¹ P. Pavis, « Production et réception au théâtre : la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire », *Voix et images de la scène : pour une sémiologie de la réception*, Presses Universitaires de Lille, 1985,

Mukarovsky, « ces éléments subjectifs peuvent (...) être objectivés mais seulement en tant que leur qualité générale ou leur quantité sont déterminées par le noyau central, situé dans la conscience collective »¹³². La notion de contexte social (ou de « contexte total des phénomènes sociaux ») est centrale pour formuler la fonction esthétique sans la réduire au pur subjectivisme et aux théories hédonistes : elle contient en germe l'idée essentielle que la réception d'une œuvre est programmée par celle-ci et que toutes les interprétations ne se valent pas. Mais l'expression de « contexte social » nous semble avoir désormais des connotations trop marquées par la critique marxiste : la mise en valeur de l'importance de l'idéologie dans la vie humaine a quelque peu éclipsé la réflexion sur la constitution du sujet comme être tout en étant un être social. Sans pour autant revenir à une conception seulement psychologique de la réception esthétique, il nous paraît aujourd'hui important de souligner la part subjective qui caractérise le mouvement énonciatif. Il ne s'agit pas de nier le contexte social, mais de considérer qu'il est révélé dans le geste de chaque sujet : l'effet de réel qui est essentiel au théâtre est produit par le rapport que des sujets ont avec la réalité.

Comment les sujets qui participent à une représentation théâtrale s'y inscrivent-ils ? Le destinataire est marqué par l'empreinte des différentes subjectivités qui élaborent l'œuvre. Quelque chose d'elles s'inscrit dans l'événement scénique sans être toutefois du même ordre : la représentation résulte de la projection de ces subjectivités et de leur rapport au monde mais en est le médium. Deux remarques s'imposent. D'abord, le fait que des comédiens jouent sur scène complique considérablement cette question de la distinction entre créateurs et destinataire : théoriquement, lorsque l'acteur interprète un rôle, il devrait y avoir une distinction entre lui-même et le personnage qu'il incarne. L'expérience du comédien montre que ce n'est pas si net ; une part de son individualité n'est pas seulement projetée dans son personnage : elle est présente en son corps et son expression sur scène, sans médium, pendant la durée de son rôle. Cela a pour conséquence que le spectateur se sent contemporain des personnages qui se meuvent sur scène : il y a donc une mise en rapport quasi directe entre les acteurs-personnages et les spectateurs. Mais l'événement scénique ne peut se réduire à la seule performance des

p. 245. NB : nous étudions la concrétisation comme structure de signification et non dans le sens restreint de « discours de la mise en scène » qu'envisage P. Pavis dans la partie « concrétisation et interprétation ».

¹³² J. Mukarovsky, « L'art comme fait sémiologique », 1934, *Poétique*, 3, 1970, p. 388.

comédiens. Aussi ce que nous appelons destinataire d'une représentation théâtrale est-il l'ensemble des gestes créatifs qui ont participé à l'élaboration du spectacle, y compris ceux des acteurs : le destinataire théâtral considéré dans sa globalité concentre différents modes de participation à l'œuvre.

La part subjective du spectateur

Lors d'une création ou d'une représentation, les créateurs ont à envisager le public auquel ils veulent s'adresser. De ce fait, une projection de l'image qu'ils ont des individus pour qui ils conçoivent le spectacle s'inscrit dans la représentation. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils cherchent à épouser cette subjectivité. Pour prendre un exemple flagrant, les représentations d'avant-garde cherchent à dérouter les spectateurs, à aller à l'encontre de ce que les créateurs leur prêtent comme sensibilité. Il faut donc considérer que sont inscrites dans le destinataire non seulement la subjectivité d'un spectateur idéal mais encore celle du spectateur telle que les énonciateurs l'ont imaginée. Ainsi dans la mise en scène de *La Cantatrice chauve* au Théâtre de la Huchette, le destinataire idéal doit accepter de se plier au non-sens des propos tenus par des personnages qui ont pourtant une apparence de personnages de théâtre de boulevard ; mais en même temps, cette discordance marquée dans la représentation révèle en creux que le spectateur supposé peut être déconcerté par ce spectacle ; les spectateurs réels, eux, selon leur sensibilité, leur culture, leur éducation ou les circonstances de la journée, se rapprochent soit du destinataire idéal, soit de la subjectivité implicite que la représentation cherche à déranger. En ce qui concerne le destinataire, il ne s'agit donc pas de la subjectivité réelle des spectateurs mais de celle que les énonciateurs leur supposent. Dans l'énoncé théâtral, il y a donc un double effet de subjectivité.

En ce qui concerne la réception de l'œuvre, chaque spectateur perçoit et actualise un ensemble signifiant en fonction de sa propre subjectivité. Cela signifie que chacun superpose à la représentation réelle des impressions qui lui sont propres et sont liées à son individualité, laquelle bien sûr est imprégnée de leur rapport au monde. Cela

est rendu manifeste par l'expérience interactive des représentations de la création de Robert Hossein, *Je m'appelais Marie-Antoinette*¹³³. Le metteur en scène avait imaginé deux fins possibles à sa pièce en fonction du vote que devaient faire les spectateurs à chaque représentation sur le sort de son héroïne : le public avait à choisir à l'aide de jetons entre l'acquittement, l'exil, la prison ou la peine capitale. Pendant plus d'un mois et demi, quarante-deux pour cent des spectateurs se prononçaient en faveur de l'exil de la Reine. Mais lors de la dernière semaine de novembre, un renversement radical se produisit : le verdict de mort venait en premier. Robert Hossein attribuait alors ce durcissement soudain des suffrages à l'agitation sociale qui perturbait le pays précisément à ce moment-là : « les jours de grève ou de manifestations, le public est beaucoup plus sévère, ce qui prouve que l'humeur des jurés peut influencer son verdict »¹³⁴. Cet exemple montre en particulier l'importance du « contexte social » dans la perception d'une œuvre. Mais il nous paraît symbolique de la participation affective de chacun des spectateurs. Il indique essentiellement à quel point le contexte extérieur et l'impression que chacun a du monde influent directement sur la perception que l'on peut avoir d'un spectacle. Le théâtre n'est pas un lieu clos où le spectateur oublierait qui il est dans le monde.

Enfin, les spectateurs n'actualisent pas tout le potentiel signifiant du spectacle. D'une part, un spectateur réel ne saurait que s'approcher mais jamais recouvrir le destinataire du fait même de leur différence de nature. Cette différence est particulièrement remarquable pour les genres spectaculaires en comparaison avec la littérature ou les arts non spectaculaires où la communication est différée. En effet, alors qu'un lecteur peut toujours choisir d'interrompre sa lecture pour la reprendre ultérieurement, éventuellement de façon plus réfléchie, de revenir quelques pages en arrière pour mieux comprendre la situation qui lui est exposée, lors d'une représentation, le spectateur n'est aucunement libre de décider du rythme et de l'organisation de sa réception : sauf à fermer les yeux ou quitter la salle, voir et revoir le spectacle, il est totalement soumis à l'ordre adopté par les créateurs et qui peut ne pas correspondre à son rythme de perception. Mais, inversement, l'absence d'autonomie

¹³³ Palais des Sports, Paris, automne 1993.

¹³⁴ Interview réalisée par V. Rebeix, *France Soir*, 30.11.1993.

dans la réception du spectateur fait qu'il colle au plus près de la perception que les créateurs ont souhaité qu'il ait de la représentation.

Ainsi l'interprétation du spectateur peut-elle être schématisée comme un ensemble correspondant partiellement au destinataire tout en l'excédant, cela du fait de l'individualité de chacun.

II 6 D Enonciation : sens de l'œuvre et zones d'ambiguïtés

Le fait que la représentation se présente dans un continuum tant dans l'espace (celui de la scène) que dans la durée (celle de la pièce) ne doit pas occulter ce que Philippe Hamon a rappelé clairement d'une façon générale pour les textes dans une analyse sur l'idéologie : « Signifier, nous le savons tous, c'est exclure, et inversement. Toute production de sens est exclusion, sélection, différence, opposition, toute marque est démarquage, et, inversement, toute figure est présence et absence, tout posé suppose présupposés. Là-dessus le linguiste, le psychanalyste, l'anthropologue, le rhétoricien, le poéticien et le sociologue semblent s'accorder totalement »¹³⁵. Si nous envisageons la représentation théâtrale comme un ensemble signifiant, il convient de penser que ce qui est produit sur scène par les créateurs est à la fois présence et indétermination¹³⁶.

Nécessité des redondances dans la production de sens

La présence naît au théâtre des effets de redondance du signe. Rappelons que Michel Corvin a mis en valeur le fait que la redondance, nécessaire au fonctionnement

¹³⁵ Voir P. Hamon, « Texte et idéologie : pour une poétique de la norme », *Poétique* 49, 1982, p.108. Repris dans *Texte et idéologie*, PUF, 1984.

¹³⁶ Pour P. Hamon, la notion d'absence est un « concept-clé » dans l'analyse de l'inscription idéologique dans un texte. Mais P. Pavis trouve plus adéquat dans le cas de l'analyse de la concrétisation théâtrale de parler de lieu d'indétermination pour ce qui « prend un sens concret pour la constitution du sens général

du seul acte de communication, a aussi une fonction esthétique dans son principe de production de sens par l'invention de codes : elle sape les automatismes et crée des ordres propres aux signifiants concernés¹³⁷. Ainsi, dans sa mise en scène du *Misanthrope*, Jacques Lassalle, attentif au fait que Molière qualifie Célimène d'amante d'Alceste dans la liste des personnages, a souhaité que cela apparaisse dans l'interprétation que Marianne Basler a donnée de ce rôle : l'actrice a adopté des intonations amoureuses à certains passages de son texte, elle a manifesté des gestes d'affection et d'égarement pour le personnage d'Alceste ; ses costumes, rouge carmin et blanc, connotaient la sensualité, celle de leur relation ; lors des premières scènes du deuxième acte, la mise en scène la montrait dans ses appartements dans une intimité certaine avec le héros ; à travers ces différents systèmes signifiants, qui entraient en résonance les uns avec les autres et qui exprimaient la passion malmenée de la jeune femme, Jacques Lassalle a construit un code de son interprétation de la comédie de Molière¹³⁸. Il revient donc aux créateurs l'invention de ces combinaisons signifiantes et aux spectateurs « le plaisir esthétique et sémantique » de découvrir comment ces premiers les ont projetées. La redondance permet de guider en partie la réception de l'œuvre. Ainsi le sens véhiculé par une représentation apparaît-il par le jeu des redondances que suscitent les créateurs. En tant que présence signifiante, la redondance exclut aussi ce qu'elle ne signifie pas, ce qui contribue à orienter le spectateur dans sa perception du spectacle. Mais si l'interprétation de ce qu'elle manifeste peut paraître claire, tout ce qui est exclu n'a pas nécessairement des contours définis. La redondance dessine donc en creux une première zone d'indétermination, laquelle est offerte à l'interprétation du public.

Nécessaires zones d'ambiguïtés

D'autre part, les signes théâtraux eux-mêmes, comme un grand nombre de signes d'une façon générale, peuvent parfois être interprétés par les spectateurs de

du texte ou de la représentation à un moment et dans un *Contexte Social* », *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, p. 334, note 67 et p. 252-254.

¹³⁷ Voir M. Corvin, « La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral », *Degrés*, 13, 1978, p. C 1-23.

¹³⁸ Création au Théâtre de Vidy-Lausanne, novembre 1998.

plusieurs façons : c'est que leur signification est indéfinie ou équivoque. L'ambiguïté peut tout d'abord résulter d'un choix de mise en scène : les créateurs peuvent décider de laisser le spectateur libre de son interprétation d'un système signifiant. Tel est le projet affiché du metteur en scène Eric Vignier qui a demandé à ses comédiens d'éviter toute mise en valeur partielle et partielle de passages du texte dans leur diction des alexandrins de *L'Ecole des femmes* : son maître mot était en effet qu'il fallait laisser le spectateur libre d'entendre Molière¹³⁹. Parallèlement, il a fait donner le même type de costumes à tous les personnages, héros principaux et secondaires, pour ne pas influencer le spectateur en lui imposant une grille de lecture signifiée de façon par trop évidente. Mais le plus souvent cette liberté reste limitée ou fallacieuse, car les créateurs cherchent un tant soit peu à être compris. Eric Vignier n'y a pas échappé puisque, à force d'aplanir les vers de Molière, il a refusé que les spectateurs puissent rire et a transformé la comédie de *L'Ecole des femmes* en tragédie d'Arnolphe. C'est d'ailleurs un des paradoxes de ce type de démarche : pendant les répétitions, au moment même où ce metteur en scène prétendait rendre au spectateur un rôle actif, il sensibilisait ses comédiens à l'histoire douloureuse des amours conjugales de Molière... Il n'en reste pas moins que les créateurs ne peuvent pas déterminer de façon unique le sens de tous les systèmes signifiants qu'ils créent pour une représentation. Sans doute est-ce nécessaire pour qu'il y ait création et non simple produit formaté, pour peu que cela puisse exister. Il convient donc essentiellement de faire apparaître différents degrés d'ambiguïté selon la part de liberté que le créateur accorde effectivement au spectateur pour déchiffrer tel ou tel moment de la représentation.

Mais l'ambiguïté peut aussi venir de ce qu'il n'y a pas adéquation entre ce qu'ont voulu signifier les créateurs et ce que comprennent les spectateurs. Au cours de la sémiologie théâtrale s'opère une distorsion entre les deux instances énonciatrices. Quoique unique, le code d'un message est partagé, mais pas de façon tout à fait identique, par les créateurs et les spectateurs. Cela est particulièrement manifeste quand une représentation ne passe pas la rampe. Dans ce cas, le public ne reconnaît pas le code que les créateurs lui proposent et la coopération entre les instances énonciatrices s'arrête. En témoigne par exemple l'article de *Libération* qui rendait compte de la mise

¹³⁹ Création de la Comédie-Française, automne 1999. Entretien avec Johanna Korthals-Altes qui

en scène de *Phèdre* par Anne Delbée à la Comédie-Française en 1995 : « Etrange appareil, bizarre appareillage, et grand jeu d'apparitions appariées... Spectacle à vous laisser songeur tant il est jalonné de présupposés. D'idées sous-jacentes. D'intentions à déchiffrer... ». Ce type de situation montre bien la fragilité du « geste collectif » qui caractérise la représentation théâtrale selon André Helbo : au théâtre, il y a une véritable prise de risques de la part des créateurs. Certains diront que le public prend lui aussi des risques, mais ce ne sont pas les mêmes !

Les yeux des spectateurs

Les spectateurs eux-mêmes ne « coopèrent » pas à la réception du spectacle de façon identique les uns et les autres. Leur subjectivité entre en jeu dans l'interprétation qu'ils font de la représentation et particulièrement pour les zones d'indétermination. Chaque spectateur les déchiffre guidé en grande partie par la volonté des créateurs, mais aussi en fonction de ses compétences. Or la complexité d'une représentation fait que les systèmes signifiants, les redondances et les lieux d'ambiguïté sont multiples : plusieurs interprétations, même cohérentes, sont possibles à partir d'une représentation, en fonction de la valorisation de tel ou tel type d'ensembles signifiants et de zones d'indétermination.

De là vient qu'une même représentation peut donner lieu à des commentaires très contrastés. Ainsi dans sa mise en scène de *Phèdre*, Jean-Marie Villégier a-t-il demandé aux comédiens de travailler le texte en fonction du geste vocal, lequel jouait d'une alternance entre un récitatif et des modulations lyriques¹⁴⁰. Après la première, Philippe Kientzy écrivit dans *L'Est Républicain* : « On pourrait s'extasier sur la leçon de diction de tous les acteurs, sur l'élégance avec laquelle ils ont rendu la langue de Racine ; sur la mise en scène de Jean-Marie Villégier aussi, qui a su faire rendre à tous les interprètes, leur tragédie intérieure, leur solitude, leur enfermement. », tandis que Valérie Deshoulières remarquait dans *Scènes Magazine* : « La difficulté d'une telle recherche est sans doute dans le fragile équilibre à réaliser. Et le spectateur n'a pas trop

interprétait le rôle d'Agnès.

de deux heures pour apprendre à répondre à ce dérangeant appel. (...) Certaines des intonations [des comédiens] semblent changer la souffrance, ici en préciosité de salon, là en comique de farce (...). On commence par éprouver un certain agacement à voir ainsi Fragonard (les costumes de Patrice Cauchetier tirent Racine vers le 18^{ème} siècle) nouer ses rubans au cou de Port-Royal... ». L'un a été visiblement happé par l'étrangeté vocale de la mise en scène et l'a perçue, ainsi qu'une grande partie du texte le met en valeur, comme le signe d'une infinie déréliction de l'être ; l'autre, gênée par la sophistication d'une telle diction, a vu de l'affectation et de la mignardise, ce que certains éléments galants de la tragédie renforçaient par ailleurs. Autant d'espaces donc laissés à l'interprétation du spectateur, invité à la construire par les créateurs en fonction du contexte et des ensembles signifiants. La pertinence de leur interprétation (ou la non pertinence) est liée à l'adéquation ou non à ce qui est inscrit dans le texte spectaculaire.

Une représentation donne à voir et à entendre du sens ; elle sous-entend aussi du sens. Son succès dépend en partie du dosage qu'elle présente entre la part de sens explicite et celle d'ambiguïté de l'ensemble des systèmes signifiants. Nous achèverons par deux remarques. Insister sur la part de subjectivité des spectateurs dans la réception d'un spectacle ne signifie aucunement que chacun est bien libre de voir ce qu'il veut voir : ce serait nier l'acte même de communication esthétique que se proposent les créateurs et donc la fonction de la représentation. Mais reconnaître que la représentation, essentiellement du fait des créateurs, laisse à tout spectateur une part subjective dans son interprétation, c'est ouvrir le spectacle sur l'extérieur : sur la part intime, le rêve qui se mêle au déchiffrement de la représentation, mais aussi sur le degré de participation au spectacle qui fait que l'implication personnelle dans la relation théâtrale transforme la représentation en expérience¹⁴¹. Maintenir enfin la distinction entre créateur et destinataire, destinataire et spectateur permet donc de faire apparaître

¹⁴⁰ Création au Théâtre d'Evreux, février 1991.

¹⁴¹ Quelque soit le type de représentation, l'activité du spectateur consiste en particulier à interpréter les zones d'ambiguïté. L'esthétique de la mise en scène demande une plus ou moins grande participation active du spectateur, qui va de l'identification à la réflexion. On sait ainsi que Brecht a reproché au théâtre naturaliste de ne pas assez solliciter le spectateur et de le laisser se complaire dans une identification passive : il concevait la distanciation qu'il réclamait de son public comme une attitude résolument critique. Mais il convient de reconnaître que les mises en scène de pièces dites d'une façon générale naturalistes demandent de leurs spectateurs divers modes de participation : c'est justement là que résident en partie les différences entre les mises en scène d'une même œuvre.

dans la représentation théâtrale des zones d'indétermination et la multiplicité des possibilités de réception de l'œuvre.

CONCLUSION

Le processus énonciatif du genre théâtral se caractérise par une très grande complexité liée au fait qu'il met en scène des situations conversationnelles fictives. Nous observons un enchaînement de multiples instances énonciatives dont le statut alterne entre la fiction, la virtualité et la réalité. De ce fait, l'énonciation théâtrale met en place un jeu savant de mise en abyme : les rapports entre les différents éléments du pôle de production et ceux du pôle de réception ne sont pas seulement symétriques terme à terme ; mais ils sont doublés par des dissymétries ; la structure énonciative globale du théâtre se constitue de cet ensemble de relations tissées simultanément. On ne saurait parler à juste titre de communication théâtrale puisque l'échange entre les créateurs et les spectateurs n'est pas réversible. En revanche, le concept de relation théâtrale a permis de mettre en valeur l'importance du rôle du public dans la création spectaculaire. Ainsi, plutôt que de parler de double énonciation pour décrire l'événement théâtral, préférons-nous la notion de collectif d'énonciation. Elle peut comprendre le fait que la représentation théâtrale se construit par une double concrétisation : celle que les créateurs font du texte dramatique et celle qu'ils donnent à voir et à entendre au public. Enfin, le fonctionnement de la représentation repose sur un pacte de coopération entre les différentes instances énonciatives : celui-ci reste toujours fragile, prêt à se rompre pour peu que les créateurs et les spectateurs se croisent sans se rencontrer.

La représentation théâtrale naît de ces gestes énonciatifs. Elle appartient à la fois à la fiction et à la réalité. Plus que tout autre art, le théâtre manifeste l'ambiguïté des rapports que les hommes entretiennent avec la réalité et la fiction. Les créateurs puisent dans le réel pour élaborer l'œuvre. Cependant celle-ci ne relève pas de la seule activité mimétique : elle ne se contente pas d'imiter le réel, elle en propose une création

fictionnelle. Cette activité serait propre à l'espèce humaine comme le signale Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?*. Il reprend l'idée énoncée par Aristote au début de *La Poétique* : « Imiter est, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes - et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres très enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation -, comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations »¹⁴². Jean-Marie Schaeffer va plus loin en affirmant que « toutes les communautés humaines connaissent des activités de fiction »¹⁴³. Les créations fictionnelles résultent à la fois du plaisir que les uns ont à créer un univers de fiction et du désir des autres à en consommer. Au théâtre, la fiction passe par l'incarnation réelle : des acteurs jouent des personnages devant des spectateurs assemblés. Ce passage par la réalisation effective devant le public contribue sans doute à renforcer pour chacun, créateur ou spectateur, le prolongement de l'expérience esthétique théâtrale dans la réalité. En effet, si la répercussion des perceptions esthétiques dans la vie n'est pas le but du théâtre, il nous semble néanmoins que cela est particulièrement remarquable pour ce genre conçu dans la tradition occidentale de la mimésis. Ainsi, bien que l'événement théâtral puisse être isolé dans le temps et dans l'espace, dans le geste collectif qui le suscite, il ne cesse de déborder dans le monde et met en jeu le rapport de chacun à la réalité et à la fiction.

¹⁴² Aristote, *La Poétique*, 1448b, traduction de M. Magnien, Le Livre de Poche, 1990.

¹⁴³ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 15-16.

III La représentation du texte dramatique

La réflexion sur l'énonciation théâtrale ne peut éluder la question de la représentation du texte dramatique, quoique ce thème puisse paraître rebattu : de fait, c'est bien la spécificité énonciative du genre théâtral que de reposer sur un texte écrit pour être mis en scène et interprété par des acteurs devant un public. Aussi convient-il d'étudier tout d'abord le rapport entre le texte dramatique et les représentations que l'on peut en faire. Une telle analyse reste certes toujours schématique surtout si l'on considère la diversité des expériences théâtrales actuelles qui, pour certaines, cherchent à sortir de cette problématique. Mais pour le théâtre de texte sur lequel nous concentrons notre corpus, tel le théâtre classique, cette articulation reste centrale : comment l'instance énonciative qu'est le metteur en scène ainsi que l'ensemble des créateurs qui l'assistent se situe-t-elle par rapport à l'instance énonciative originelle qu'est l'auteur du texte dramatique ? Comment ces deux instances apparaissent-elles dans l'œuvre ? Quels sont leurs rôles l'un par rapport à l'autre ?

La deuxième caractéristique du dispositif énonciatif théâtral est la place prépondérante de l'acteur dans sa réalisation : c'est par lui que sont énoncés les propos que l'auteur dramatique a imaginés et attribués à ses personnages. Le fait que des personnes réelles incarnent sur scène des êtres de fiction et les rendent ainsi contemporains des spectateurs d'une pièce actualise l'énonciation théâtrale à chaque représentation. Aussi le rôle capital de l'acteur nous conduit-il à deux sortes de considérations : celle de son rapport avec les autres instances énonciatives, auteur, metteur en scène et créateurs, ainsi que celle de son statut énonciatif, soit du rapport entre la fiction et la réalité. Il convient d'envisager cette question sous deux aspects : d'une part, la façon dont se réalise théoriquement le processus énonciatif théâtral et d'autre part la façon dont il est perçu, tant du côté des créateurs que de celui des spectateurs.

III 1 L'articulation représentation / texte dramatique

Le texte dramatique, expliquait Gaston Baty dans un élan lyrique, « est au drame ce que le noyau est au fruit, le centre solide autour duquel viennent s'ordonner les autres éléments. Et de même qu'une fois le fruit savouré, le noyau reste pour assurer la croissance d'autres fruits semblables, le texte, lorsque se sont évanouis les prestiges de la représentation, attend dans une bibliothèque de les ressusciter quelque jour »¹. Cette métaphore surgie dans un article prônant le travail de mise en scène semble considérer le rapport entre le texte et la représentation comme naturel et le représente dans une relation de dépendance du second vis-à-vis du premier. Pourtant c'est justement ce rapport de l'un à l'autre que la critique et les praticiens ne cessent d'interroger. Le XX^{ème} siècle aura remis en question le sujet de l'articulation entre le texte et la mise en scène pour faire valoir leur interdépendance et leur indépendance tout à la fois. Le problème est donc plutôt constamment soulevé que résolu même s'il paraît susciter des prises de position affirmées de la part des uns et des autres : il semble en réalité qu'on ne puisse pas faire l'impasse sur une réflexion sur ce sujet, ni échapper à l'évaluation en termes de traduction ou de fidélité, ne serait-ce pour les récuser.

III 1 A Entre Charybde et Scylla

« Tout le monde sait ou croit savoir qu'on ne peut pas lire le théâtre. Les éditeurs le savent bien, hélas, qui n'éditent du théâtre que ce qui s'étudie dans les classes. Les professeurs ne l'ignorent pas, qui échappent difficilement à l'angoisse d'expliquer ou de tenter d'expliquer un document textuel dont la clef est ailleurs », écrivait Anne Ubersfeld dans l'introduction de *Lire le théâtre* en 1977. « 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 », affirmait-elle au début de *L'Ecole du spectateur*, en 1981. Ces réflexions à l'orée de ses ouvrages, quoique non contradictoires, font apparaître d'emblée les récifs auxquels la critique théâtrale ne cesse de se frotter : faut-il pour

¹ G. Baty, *Le Rideau baissé*, Bordas, 1949, p. 218.

parler du théâtre, pencher du côté de la mise en scène, sachant qu'elle est éphémère, ou de celui du texte des pièces, sachant qu'il est écrit pour être joué et trouve donc son accomplissement dans la représentation ? Comment parler du rapport de l'un à l'autre (et vice versa) ?

Longtemps, la critique, parce qu'universitaire, ne se serait intéressée qu'aux textes, car les études théâtrales n'existaient pas et les études littéraires régnaient en s'attachant à l'analyse des œuvres correspondant au canon classique². Mais, sans doute parce que bien des metteurs en scène se sont appliqués à faire entendre de plus en plus leur voix au cours du siècle, et parce que depuis les années 70, en France du moins, des chercheurs se sont attachés à des objets d'études moins traditionnels, avec en particulier les approches linguistique, anthropologique, ethnologique, les études sur le théâtre ne pouvaient plus ignorer l'aspect spectaculaire. Dès lors, les professions de foi se sont succédées : on ne saurait parler du théâtre en ne parlant que des œuvres et en omettant leurs représentations ; les attaques contre le logocentrisme se sont multipliées. Tout le courant critique marqué par la sémiologie n'a cessé de le répéter et de s'y appliquer : le texte de théâtre est considéré comme une « matrice de représentativité ». C'est ce qu'ont montré en particulier Anne Ubersfeld, Patrice Pavis ou André Helbo.

Il n'en reste pas moins que les analyses passent encore souvent par celle des textes de théâtre, même pour les théoriciens les plus militants en faveur de l'étude spectaculaire, tel Patrice Pavis³. D'ailleurs, dès 1978, ce dernier le soulignait : « A ce

² Dans *Pourquoi la fiction ?* (Seuil, 1999, p. 273-276), J.-M. Schaeffer rappelle qu'à l'intérieur du Cercle de Prague les deux positions ont été en concurrence avec O. Zich comme champion de la thèse scénocentriste et J. Veltrusky celui du textocentrisme. En Allemagne, la tendance est plutôt textocentriste alors que dans les pays anglo-saxons elle est scénocentriste.

³ De ce point de vue, la discussion critique qui a opposé E. Ertel et P. Pavis en 1977-78 dans *Travail Théâtral*, à propos du premier ouvrage de P. Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale* (Montréal, 1976) nous semble avoir déjà résumé les déficiences des différents partis pris méthodologiques que l'on peut adopter sur cette question. E. Ertel lui ayant reproché d'avoir une position ambiguë (tout comme A. Ubersfeld), P. Pavis avait noté : « E. Ertel remarque que [la sémiologie] doit s'intéresser : 1) ou au texte seul ; 2) ou à la représentation seule ; 3) ou au texte et à sa représentation scénique. D'un point de vue logique, cela me semble, en effet, inattaquable ! Toutefois, vouloir en bonne cartésienne, commencer par le plus simple pour passer hypothétiquement ensuite au plus complexe me paraît aussi : 1) reconduire la coupure texte/scène afin de tenter aussi de l'éliminer ; 2) considérer la mise en scène comme simple addition des deux éléments [...] ; 3) ne pas étudier ce qui fait la spécificité du théâtre « parlé » : le *lien* entre énoncé et énonciations, les échanges entre visuel et textuel ». Tenir une position ambiguë serait dès lors un moindre mal.

point de la recherche, il peut donc sembler impératif de réintroduire le texte ; il faudrait cependant se garder, après le "pas en avant" de la sémiologie de la représentation, de faire "deux pas en arrière" et de traiter le texte à l'ancienne mode, c'est-à-dire comme la seule base tangible du phénomène théâtral »⁴. Aujourd'hui, la suprématie du spectacle serait à nouveau ébranlée et les critiques revenus au texte de théâtre. Anne Ubersfeld, pour sa part, comme rattrapée par le texte de théâtre, a proposé une nouvelle édition de *L'Ecole des spectateurs* sous le titre de *Lire le théâtre II* et publié la même année *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*. Mais si, en 1996, Michel Corvin affirme hautement son attachement au « textisme », soit la volonté de « situer la théâtralité dans le texte, le visible dans le dicible »⁵, c'est que la recherche en études théâtrales balance toujours.

Désormais, le spectre que l'on agite est double : à la peur de parler trop du texte de théâtre succède celle de ne s'attacher qu'à l'aspect spectaculaire, à moins que ce ne soit l'inverse. D'un côté, certains dénoncent le fait que les textes ne soient plus étudiés, de l'autre, André Helbo peut regretter l'abdication des chercheurs devant « la critique du terrorisme du texte »⁶. En réalité, on ne peut échapper véritablement à ce dilemme même si, comme le fait justement remarquer Jean-Marie Schaeffer, « les deux conceptions opposées sont indispensables pour comprendre le théâtre, à condition qu'on laisse leur prétention à décrire le seul et unique état légitime de la fiction théâtrale »⁷. De fait, la difficulté qui se pose à l'analyste ne fait que reproduire celle à laquelle se heurte toute mise en scène d'un texte théâtral : celle de déterminer le rapport entre le spectacle et le texte écrit pour lui.

III 1 B Un texte peut en cacher un autre

⁴ P. Pavis, « Remarques sur le discours théâtral », *Degrés* 13, 1978, p. h1.

⁵ M. Corvin, « La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ? », *Cahiers de praxématique* 26, 1996, p. 95.

⁶ L'expression d'A. Helbo date de 1975 et est reprise dans *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma* (A. Colin, 1997, p.31).

⁷ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 276.

Depuis les années soixante, avec l'engouement pour la linguistique, la notion de texte, « le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre »⁸, s'est étendue à des domaines autres que celui du seul discours verbal : elle peut servir de base analytique et descriptive. En effet, le texte est apparu comme une structure objective que l'on peut étudier comme telle. Aussi cette notion correspondait-elle aux aspirations des recherches inscrites dans la mouvance structuraliste : il s'agissait d'entrer dans le jeu des signifiants, de les énumérer peut-être (si le texte s'y prête), mais sans les hiérarchiser » car « l'analyse textuelle est pluraliste »⁹. De ce fait, une multiplicité de champs se sont ouverts à la critique textuelle : le théâtre n'y a pas échappé et s'est approprié une terminologie permettant de caractériser ses différentes composantes textuelles.

III 1 B a La notion de texte dans la critique littéraire

Si le texte a semblé offrir un objet stable et identifiable à la critique, il a posé la question de son interprétation. La mise en valeur de la possibilité de lecture plurielle a conduit les chercheurs à s'interroger sur ce qui les fonde et les légitime. Ainsi que l'a indiqué Umberto Eco, pour comprendre le fonctionnement même de tout texte et en particulier la question des décodages non pertinents, il faut introduire la notion d'organisation présuppositionnelle et, avec elle, d'intervention interprétative : « Le texte laisse ses contenus à l'état virtuel en attendant du travail coopératif de lecteur leur actualisation (...) : un texte est toujours, en quelque sorte, réticent »¹⁰. Sous le texte donc apparaissent des trous ou des espaces comme autant d'invitations à créer du sens. De ce fait, la question de l'interprétation du texte est devenue un objet critique à part entière. Cela a eu pour conséquence d'ébranler la notion même de texte compris comme élément de nature neutre et objective et de déplacer l'attention sur le sujet interprétant. C'est ce à quoi ont contribué les théories issues de l'Ecole de Constance avec l'esthétique de la réception que Hans Robert Jauss a étudiée en dégageant « l'horizon d'attente » du premier public d'une œuvre et la réflexion sur le lecteur implicite qu'a

⁸ R. Barthes, *Leçon*, 1978, éd. Point Seuil, 1989, p. 16.

⁹ R. Barthes, article « Texte », 1973, *Encyclopedia Universalis*, 1996.

¹⁰ U. Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, 1979, traduction M. Bouzaher, Grasset, 1985, éd. consultée, Livre de Poche, 1995, p. 28.

conduite Wolfgang Iser¹¹. C'est enfin ce à quoi s'est attaché, de façon plus radicale, le courant de critique relativiste aux Etats-Unis, depuis les années 80¹².

Parallèlement la critique textuelle a donné naissance à l'élaboration d'une terminologie qui permette de caractériser les différents éléments textuels dans leurs rapport les uns aux autres. Même si l'on peut considérer un texte comme un objet clos et défini, il faut reconnaître qu'il surgit aussi à la croisée d'autres textes : ceux qui en sont la source, ceux qui l'entourent, ceux qu'il produit. De ce fait, il convient de l'envisager dans ses rapports intertextuels. C'est ainsi que le succès du terme de texte a engendré une véritable inflation de néologismes dont Gérard Genette s'est fait le porte-parole ; ainsi la paratextualité, la péritextualité, l'architextualité, l'hypertextualité, la transtextualité, la métatextualité¹³. Toutes ces notions ont séduit les critiques pour analyser tel ou tel aspect du théâtre. Le concept de texte a donc ouvert le chemin d'une part à des études structurales et, d'autre part, à des approches de type pragmatique : il a donc été par excellence l'objet d'analyse idéal dans le champ de la Nouvelle Critique, ce qui explique l'extension de ce terme. Celle-ci a eu enfin pour conséquence de développer une métaphore de la lecture pour des domaines autres que celui de livre, en particulier celle de la lisibilité : un texte n'existe que pour être lu, décrypté.

III 1 B b La notion de texte pour le théâtre

L'analyse textuelle a permis d'appliquer au théâtre les concepts élaborés et étudiés pour le texte littéraire. La notion a connu une extension : le texte a pu désigner « toute unité concrète de discours – de type verbal, non-verbal ou mixte – qui résulte de la coexistence de plusieurs codes »¹⁴. Dès lors la terminologie s'est ramifiée pour

¹¹ Voir H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, articles publiés en allemand entre 1972 et 1975, traduits par C. Maillard, Gallimard, 1978 et Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, (*Der Akt des Lesens*, Wilhelm Fink Verlag, 1976), traduction E. Sznycer, Mardaga, 1985.

¹² S. Fish a en particulier valorisé les notions de sujet interprétatif et de communauté interprétative. Cf. « Why no one is afraid of Wolfgang Iser », *Diacritics* 11, 1981, p. 2-13 et « Is there a Text in this class ? », *The Authority of interpretative communities*, Harvard University Press, 1980. Cf. J.-J. Thomas, « Le relativisme dans la stylistique américaine contemporaine », *Langage*, p. 109-126.

¹³ Voir G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982.

¹⁴ Voir M. De Marinis, « Le spectacle comme texte », *Organon* 80, 1980, p. 197.

décrire telle ou telle caractéristique textuelle. Ainsi Marco De Marinis a-t-il proposé d'employer l'expression de texte spectaculaire pour « ces unités de manifestation théâtrale que sont les spectacles, pris dans leur aspect de "procès" signifiants complexes, à la fois verbaux et non-verbaux ». C'est encore ce qu'Anne Ubersfeld appelle « la représentation comme texte (R.T.) »¹⁵. Moyen d'appréhender de façon théorique la représentation, le texte spectaculaire se distingue du texte dramatique. Il en est l'énonciation, c'est-à-dire qu'il actualise son énoncé en créant un contexte de réalisation. Le texte dramatique est ce à quoi nous faisons référence quand nous parlons de textes de théâtre, soit de textes conçus pour la scène¹⁶. C'est, pour reprendre une formule de Michael Issacharoff, « une forme écrite conventionnelle qui *représente* l'oral »¹⁷. Mais lui-même peut encore se dédoubler en deux textes, comme l'a montré dès 1931 Roman Ingarden dans une analyse formaliste : le texte principal qui se constitue des paroles attribuées aux personnages et donc destinées à être dites sur scène par les comédiens et le texte secondaire qui se compose des indications scéniques données par l'auteur¹⁸. Ce dernier a pour caractéristique de ne pas être dit lors de la représentation. Écrit pour être lu, il indique ce que l'auteur souhaite voir réaliser sur scène pour interpréter correctement sa pièce : au lecteur d'imaginer ces précisions, à la troupe théâtrale de les effectuer. Du point de vue descriptif, le texte dramatique se caractérise par la coexistence des textes principal et secondaire.

Mais nous ferons encore appel à d'autres néologismes formés à partir du mot texte. Ainsi pouvons-nous employer la notion de contre-texte, à la suite de Michel Corvin, pour désigner les choix de mises en scène qui manifestent un écart par rapport au texte dramatique en construisant des systèmes signifiants indépendants¹⁹. Et nous remarquons que la tradition interprétative et certaines représentations cherchent à rendre

¹⁵ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, 1981, rééd. Belin, 1996, p. 27.

¹⁶ Encore la notion même de texte dramatique est-elle difficile à définir. En témoigne la tendance actuelle des metteurs en scène qui aiment à choisir de monter - et parfois avec succès - des textes non dramatiques. Ainsi s'acharne-t-on à Paris à mettre en scène *Le Neveu de Rameau* plutôt que les drames de Diderot.

¹⁷ M. Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, José Corti, 1985, p. 11. C'est une façon de synthétiser ce que la réflexion de Pierre Larthomas a mis en évidence dans *Le Langage dramatique*.

¹⁸ Dans *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931. Voir « Les fonctions du langage au théâtre », *Poétique* 8, 1971 (traduction d'un article publié originellement en 1958).

¹⁹ M. Corvin, « La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral », *Degrés* 13, 1978, p. c9.

manifeste un sous-texte²⁰, soit à aller plus loin que le sens immédiat d'un texte, déchiffrer ses significations profondes : selon Jean-Marie Thomasseau, le sous-texte « fait entrer en jeu l'exprimé et l'inexprimé des discours visuels et dialoguer leurs accords et leurs écarts »²¹. Enfin, le théâtre est le règne de l'intertextualité : outre le fait qu'un texte dramatique peut être imprégné par des créations antérieures (qu'on pense aux nombreuses tragédies qui ont inspiré la *Phèdre* de Racine), chaque mise en scène ne peut ignorer que d'autres l'ont précédée (du même texte ou comme pratique spectaculaire possible) et donc se construit par rapport à celles-là, soit en suivant une tradition, soit au contraire en cherchant à s'en démarquer, ces deux attitudes coexistant le plus souvent. Quoique le texte spectaculaire soit l'énonciation orale du texte dramatique et que le texte secondaire de ce dernier encadre le texte principal, on ne saurait représenter exactement le rapport entre ces différents types de texte comme une véritable mise en abyme.

En théorie, on pourrait penser que le texte spectaculaire est l'exécution du texte dramatique et donc qu'il lui succède ; qu'il réalise ce que les indications scéniques lui dictent ; qu'il met en scène le texte principal. En réalité, plusieurs remarques s'imposent d'emblée. Si la mise en scène est celle d'un texte dramatique, il arrive, dans le cas des créations mais aussi des reprises d'une pièce, que ce dernier ne soit fixé qu'au terme de l'interprétation scénique. Le texte dramatique ne précède donc pas nécessairement l'événement scénique et peut trouver sa forme au fur et à mesure que les comédiens le jouent. C'est en particulier le cas pour les pièces qui ne sont imprimées qu'après leur création. Telle était même la règle au XVIII^e siècle puisque la troupe qui commandait une œuvre dramatique en gardait l'exclusivité jusqu'à l'impression de celle-ci. Il n'y avait donc pas priorité du texte écrit sur ce que jouaient les comédiens : l'auteur, travaillant pour des acteurs précis et souvent même avec eux, pouvait adapter son écriture théâtrale à leurs exigences. Ainsi peut-on dire qu'il arrive que l'événement scénique participe à l'élaboration du texte dramatique. Par exemple, le titre même de la pièce de Ionesco, *La Cantatrice chauve*, a été trouvé au cours d'une des répétitions à la

²⁰ Cette expression a d'abord été employée par C. Stanislavski dans *La Construction du personnage* : c'est à cause de l'influence du metteur en scène et théoricien russe sur les praticiens français, tels les Pitoëff ou A. Vitez, que le concept de « sous-texte » a connu un vif succès. Aussi le retrouvons-nous dans de nombreux écrits critiques qui portent sur le théâtre.

²¹ J.-M. Thomasseau, « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques* 41, 1984, p. 116.

suite d'un *lapsus linguae* du comédien Henri-Jacques Huet qui interprétait le Pompier et avait dit « cantatrice chauve » au lieu de « institutrice blonde » lors d'une réplique ; le texte initial a d'ailleurs disparu de la pièce et a été remplacé par l'expression fautive²².

En ce qui concerne les didascalies, théoriquement, leur texte doit disparaître à la mise en scène pour céder la place à leur exécution. Mais la troupe qui joue une pièce interprète les indications scéniques : elle le fait comme elle veut ou peut. On observe donc des situations scéniques qui n'appliquent pas cette convention du texte dramatique. Ainsi, toujours pour *La Cantatrice chauve*, l'interprétation donnée au Théâtre de La Huchette fait dire en voix off la première didascalie : de toute évidence, la troupe ne veut pas passer sous silence ce texte inaugural particulièrement travaillé par l'auteur et n'a pas trouvé d'autre moyen scénique pour rendre présent sur scène la prolifération de l'atmosphère anglaise indiquée. Pour le théâtre classique où les didascalies sont peu nombreuses, la question ne se pose pas tout à fait dans ces termes, mais certaines interprétations qu'on donne aujourd'hui de ces textes font apparaître une zone d'indéterminations possibles. Une mise en scène comme celle qu'Antoine Vitez a proposée d'*Andromaque* en 1971 a pu montrer les acteurs permutant leurs rôles au cours de la tragédie et annonçant quel personnage ils interprétaient par ce qui peut être considéré comme une lecture de didascalie : « Je joue Andromaque... Je joue Pyrrhus... », annonçaient-ils au début de chaque épisode²³. Certes, il existe des conventions qui régissent les rapports entre le texte spectaculaire et le texte dramatique, les rôles des personnages et les indications scéniques. Mais le théâtre n'a pas nécessairement pour seule fonction de respecter des conventions : un lieu commun sur ce genre spectaculaire voudrait même que ce soit un espace de subversion. Ce qui est sûr, du moins, c'est que chaque mise en scène, lorsqu'elle reprend une pièce déjà créée, doit en donner une interprétation.

²² E. Ionesco, *La Cantatrice chauve*, anti-pièce créée en 1950 et publiée aux éditions Arcanes en 1953. Sur cette anecdote, voir Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1966, éd. consultée, 1991, p. 252-255.

²³ Voir l'article de J.-P. Sarrazac dans *Antoine Vitez : toutes les mises en scène*, Jean-Cyrille Godefroy, 1981. Je n'ai pas vu cette mise en scène de Vitez mais parmi toutes les Archives INA sur Racine que j'ai consultées, c'est sans conteste celle qui rend le texte le plus accessible, du moins auditivement.

III 1 C Traduttore traditore

« Aucun auteur un peu sérieux réfléchissant sur l'art du théâtre ne fera plus de la mise en scène la simple traduction scénique du texte. Du moins en théorie. » affirmait Evelyne Ertel en 1977²⁴. Effectivement, car le terme de traduction revient sans cesse sous la plume des critiques qui cherchent à analyser le rapport dialectique entre les textes dramatique et spectaculaire²⁵. Certes c'est avant tout une expression-repoussoir pour signifier que l'on ne veut pas considérer la représentation comme une transcodification du texte théâtral : cela impliquerait que la mise en scène soit secondaire et non autonome ; cela irait à l'encontre de l'idée que l'événement scénique est un phénomène autonome. Il y a donc ici deux idées sous-jacentes : d'une part, ainsi que l'a affirmé Marco De Marinis dans *Semiotica del teatro*, il faut considérer que le texte dramatique est inclus dans la performance et non l'inverse²⁶ ; d'autre part, il s'agit de ne pas réduire les éléments visuels et acoustiques du spectacle théâtral à la seule fonction d'illustration du texte linguistique, soit à de simples signifiants²⁷. Certes, c'est nécessairement le cas d'une partie des signes visuels et acoustiques : comme l'a montré Michel Corvin, une représentation ne peut fonctionner que par un jeu de redondances, principe non seulement indispensable à la production de sens, à une organisation cohérente d'un système signifiant complexe, mais aussi à la création d'une esthétique spécifique d'une mise en scène²⁸. Mais elle ne saurait s'y résumer : le texte spectaculaire doit donner à voir et à entendre le dit et le non-dit du texte dramatique.

Pourtant, c'est encore le terme de traduction qui semble le plus exact pour expliquer les caractéristiques du passage d'un texte de théâtre à sa représentation. Ainsi Patrice Pavis a-t-il pu poursuivre longuement une comparaison entre la mise en scène et l'art de la traduction : « L'important pour le texte classique, semble être d'en pouvoir historiciser la poussière, au lieu de la nier ou de la recouvrir. Pratique qui n'est pas éloignée de celle de la traduction qui donne au texte de départ une version adaptée à la

²⁴ E. Ertel, « Eléments pour une sémiologie théâtrale », *Travail théâtral* 28-29, 1977, p. 127.

²⁵ Voir le chapitre « Traduction-illustration » dans *L'École du spectateur* d'Anne Ubersfeld.

²⁶ M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milan, 1983, p. 26.

²⁷ Voir J.-M. Floch, « Sémiotique visuelle et statuts sémiotiques des éléments visuels du discours théâtral », *Degrés*, 13, 1978, p. e5.

²⁸ Voir M. Corvin, « La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral », *Degrés*, 13, 1978.

langue du nouveau lecteur et qui a le choix entre une traduction-adaptation qui, pour éviter de se calquer sur le texte à traduire et de "faire traduction", transpose le texte dans son nouveau contexte culturel, et une traduction plus littérale au prix d'un sentiment d'étrangeté et d'un manque d'idiomatisme, qui préserve un peu de la rhétorique et de la vision du monde de la langue de départ»²⁹. Le tout est donc de rendre ses lettres de noblesse à la traduction avant d'y comparer l'art théâtral ! C'est aussi le point de vue du médiologue Jean Caune qui s'appuie sur une réflexion de Walter Benjamin et des commentaires du metteur en scène, Antoine Vitez : « Si l'art du théâtre est "affaire de traduction", c'est parce que la difficulté du modèle – son opacité et son énigme – "provoque le traducteur à l'invention dans sa propre langue, l'acteur dans son corps et sa voix" »³⁰. L'idée de traduction introduit celles de nouvelle mise en signes, d'adaptation (à un public donné et à une époque), c'est-à-dire celles de contexte, d'interprétation, d'invention et de fidélité.

Le deuxième lieu commun sur la question de la relation du spectacle au texte dramatique est justement la question de la fidélité - thème qui est aussi récurrent en ce qui concerne le genre de la traduction. Pour ce qui est de la mise en scène, il est remarquable que les professions de foi se multiplient dans les textes critiques : de toute évidence, le mot fidélité est devenu tabou. Ainsi, Anne Ubersfeld : « La notion de fidélité est extrêmement sujette à caution »³¹, André Helbo : « La pertinence d'une poétique de l'infidélité ne sera pas explorée ici (...) Il n'est pas inutile toutefois, de revenir, pour mieux les exorciser, aux fantômes qui hantent certaines mythologies de la fidélité... »³², Michel Corvin : « De cette confusion entre les deux composantes du texte, l'emballage et le produit, résulte un véritable dialogue de sourds et le faux débat sur la fidélité »³³, Patrice Pavis : « Ce qui précède aura peut-être suffi à rejeter l'argument qui exige de juger la mise en scène des pièces classiques en fonction de la fidélité au texte. Cet argument se retrouve d'ailleurs très souvent (mais plus par tactique

²⁹ P. Pavis, « Du texte à la mise en scène : l'histoire traversée », *Kodikas/Code* vol. 7, n° 1-2, 1984, p. 28.

³⁰ J. Caune, *Acteur-Spectateur : une relation dans le blanc des mots*, Nizet, 1996, p. 28. La citation intérieure est issue de « A propos d'Electre » d'A. Vitez, article publié dans *Le Théâtre des idées*, Gallimard, 1991, p. 60.

³¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'Ecole du spectateur*, 1981, Belin, 1996, p. 12.

³² A. Helbo, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, A. Colin, 1996, p. 18.

³³ M. Corvin, « La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ? », *Cahiers de Praxématique* 26, 1996, p. 96.

de modestie que par réflexion théorique) chez les metteurs en scène les plus expérimentateurs (Jouvet, Barrault, Vilar, Brook) qui jurent tous de ne vouloir que servir le texte et l'auteur, de ne pas faire œuvre personnelle »³⁴...

Tant de dénégations n'ont pu qu'attirer notre regard ! Dans ces manifestations virulentes contre la notion de fidélité, il faut tout d'abord voir l'idée que la mise en scène ne saurait se laisser asservir par le texte de théâtre. La fidélité est donc considérée comme un esclavage : peut-être est-ce le reflet d'une époque libertaire ou le souvenir lointain d'une réalité politique à laquelle fait référence l'étymologie du mot. Ce qui est refusé ici, c'est de considérer que la mise en scène ait à servir le texte dramatique ou qu'elle puisse simplement se servir de ce texte³⁵. Plus encore, ce qui est rejeté avec la fidélité, c'est tout jugement de valeur, au nom sans doute de la liberté et de la créativité du metteur en scène. Penser en termes de fidélité ne serait pas « politiquement correct », comme on aime à dire aujourd'hui. Enfin, c'est sans doute aussi parce que ce n'est pas une aune très précise pour mesurer la spécificité de telle ou telle mise en scène par rapport à son texte dramatique : l'analyse de la fidélité d'un spectacle à son texte est un angle d'approche non seulement normatif mais aussi réducteur. Car les mises en scène les plus novatrices, comme celle d'*Andromaque* par Vitez, à la limite de l'exercice de style, peuvent être plus intéressantes et révéler davantage sur le texte dramatique qu'une interprétation classiquement fidèle. Encore faut-il décrypter derrière cette qualification de fidélité l'image fantasmatique du type d'interprétation traditionnellement proposée par la Comédie-Française, transmettant à l'éternité des chefs d'œuvre figés dans leur pseudo-immortalité, et qui est souvent agitée comme repoussoir³⁶.

³⁴ P. Pavis, « Du texte à la mise en scène : l'histoire traversée », *Kodikas/code*, 1984, p. 34.

³⁵ C'est pourtant dans ces termes que la question se pose souvent après des mises en scène. A.-F. Benhamou a ainsi montré que le scandale suscité par les représentations dans un style cubo-futuriste de *Phèdre* par Taïrov en 1923 est venu de ce que pour la première fois un metteur en scène osait se servir du texte de Racine et non manifester qu'il le servait : cet exemple a permis pendant longtemps de dénoncer l'absurdité du pouvoir que pouvaient s'octroyer vainement les metteurs en scène. Cf. *La mise en scène de Racine de Copeau (1937) à Vitez (1981)*, Thèse Université de Paris III, 1983.

³⁶ Il convient néanmoins de nuancer ce cliché : depuis longtemps, la Comédie-Française fait appel à de metteurs en scène originaux ou qui se présentent comme tels. En témoigne le choix qu'elle a fait pour donner une nouvelle version filmée de l'œuvre de Molière : Eric Vignier, Jean-Luc Boutté, Simon Eine, Andrzej Seweryn, Dominique Pitoiset, Catherine Hiegel ou Jean-Louis Benoit. Il s'agit donc d'une image d'un théâtre traditionnel construite comme repoussoir face à un théâtre qui serait plus expérimental. Remarquons enfin qu'il semble qu'aujourd'hui, il y ait moins de mises en scène soucieuses de transmettre une interprétation fidèle des textes que de mises en scène marquées par un avant-gardisme officiel.

Pourtant, il nous semble remarquable que les metteurs en scène aient recours au concept de traduction pour expliquer leur travail : quand bien même ce serait de la fausse modestie, il est évident que la récurrence de l'argument est signifiante. Sans doute faut-il considérer qu'il ne s'agit plus du même type de fidélité. Quand les metteurs en scène prétendent être fidèles à un auteur dramatique, il faut comprendre qu'ils se sont attachés dans leur travail à faire entendre et voir un aspect de l'œuvre qu'ils jugent essentiel : aussi est-ce une fidélité partielle et donc partielle qui est affirmée. Ainsi, Gaston Baty qui n'a eu de cesse de répéter que « c'est le texte [dramatique] qui commande tout, appelant à lui les éléments dont il a besoin et ne les employant que dans la mesure où il en a besoin »³⁷, a pourtant écarté « le contenu manifeste de la tragédie (l'inceste) pour mettre en avant un contexte latent et a récupéré ainsi ce non-dit, cet inconscient du texte et des personnages » dans sa mise en scène de *Phèdre* en 1940³⁸. La question de la fidélité de la mise en scène au texte dramatique pose celle du rôle du metteur en scène : comment peut-il concilier le sens d'un texte et la création que suppose toute mise en scène ?

III 1 D Conclusion : l'articulation texte dramatique / texte spectaculaire

Il n'y a pas recouvrement entre le texte spectaculaire et texte dramatique. Ainsi qu'Anne Ubersfeld l'a schématisé dans *Lire le théâtre*, « si T est l'ensemble des signes textuels, et P celui des signes représentés, ces deux ensembles ont une intersection mobile pour chaque représentation :

REPRODUIRE SCHEMA t. 1 P.

13

³⁷ G. Baty, *Le Rideau baissé*, Bordas, 1949, p. 211.

³⁸ A.-F. Benhamou, *La mise en scène de Racine de Copeau (1937) à Vitez (1981)*, Thèse Paris III, 1983, t. 1, p. 72.

Selon le mode d'écriture et de représentation, la coïncidence des deux ensembles sera plus ou moins étroite ; et c'est un moyen intéressant de distinguer entre différents types de rapports texte-représentation »³⁹. Il convient tout d'abord d'ajouter que l'ensemble T reste identique (du moins en théorie pour les textes entrés dans le répertoire⁴⁰), alors que P change à chaque mise en scène. Ce schéma d'Anne Ubersfeld permet de montrer que les deux systèmes de signes sont irréductibles l'un à l'autre ; que le rapport de l'un à l'autre est remis en jeu à chaque nouvelle mise en scène ; qu'il est fluctuant : ce ne sont pas nécessairement les mêmes éléments signifiants textuels qui se retrouvent d'une mise en scène à l'autre ; que par conséquent chaque interprétation fixe un sens possible du texte dramatique, ce qui implique donc qu'elle exclut d'autres sens possibles ; que le texte spectaculaire peut produire un contre-texte qui exprime autre chose que ce que le texte théâtral signifie explicitement. La représentation doit rendre présent le texte dramatique et ce qui, en lui, est en attente d'actualisation. Mais ce faisant, dans la lignée des analyses d'Anne Ubersfeld, André Helbo l'explique : « La représentation théâtrale ne traduit/transmue pas un support écrit, elle construit une fiction ; elle élabore le modèle réel et vivant d'une pratique imaginaire ». Si la mise en scène invite à penser en termes de traduction et de fidélité (même pour les récuser), c'est parce qu'elle se caractérise par une actualisation qui entretient un rapport à la fois de similitude et de radicale étrangeté vis-à-vis du texte dont elle propose une réalisation scénique.

III 2 Phénix ou caméléons, ces textes dramatiques à mettre en scène

³⁹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, 1984, Belin, 1996, p. 13-14.

⁴⁰ En réalité, c'est souvent plus compliqué puisqu'il y a parfois plusieurs versions d'un texte. Ainsi le metteur en scène qui voudra jouer *Le Cid* aura-t-il à choisir entre la version de 1636 et celle de 1660. Voir notre chapitre VI.

Dans un article consacré à la mise en scène, Patrice Pavis emploie à plusieurs reprises l'image du phénix pour caractériser l'œuvre théâtrale classique : « Classique : tout texte qui meurt pour mieux renaître, qui fait l'effet de l'ancien, lorsque le nouveau n'a pas fait ses preuves »⁴¹. Phénix donc ces textes qui passent sans cesse de la forme écrite à des formes spectaculaires chargées de dévoiler à chaque fois tout leur lustre. Phénix ces textes qui toujours disent quelque chose, donnent envie à une troupe de les monter, au public de les voir. Cependant ils ne renaissent jamais à l'identique. Aussi pourrait-on reprendre l'image qu'Alain Viala a employée pour expliquer la carrière et les multiples succès de Jean Racine, dramaturge classique par excellence : celle du caméléon, qui s'adapte à toute situation⁴². Caméléons ces textes qui se prêtent à de multiples actualisations, dans le temps et l'espace, qui sont offerts à d'autres contextes que celui d'où ils sont issus : c'est à la fois décontextualisés et recontextualisés qu'ils apparaissent dans les mises en scène qui leur donnent une forme spectaculaire adaptée à de nouveaux publics. Chaque interprétation en fixe une image possible mais qui reste toujours fugace : « Mettre en scène, c'est toujours publier une lecture, se situer par rapport à la tradition d'interprétation, afficher un commentaire sur le texte et la tradition, et donc proposer en vue de la concrétisation, un commentaire métatextuel »⁴³.

Les créateurs et en particulier le metteur en scène sont ceux qui permettent de réaliser chaque actualisation d'un texte dramatique. Si, à l'exception des acteurs, ils ne sont pas les véritables énonciateurs en ce sens qu'ils ne profèrent pas en personne l'énoncé à jouer, ils jouent un rôle capital dans le processus énonciatif théâtral puisqu'ils mettent en place les conditions d'énonciation, à défaut de l'effectuer eux-mêmes. C'est pourquoi nous les considérons comme instance énonciative.

III 2 A L'invention du contexte dramatique

Mettre en scène un texte dramatique, qui plus est, un texte entré dans le répertoire, c'est en faire une concrétisation, en proposer une lecture particulière qui

⁴¹ P. Pavis, « Du texte à la mise en scène : l'histoire traversée », *Kodikas/code*, 1984, p. 30.

⁴² Voir A. Viala, *Racine. La stratégie du caméléon*, Seghers, 1990.

⁴³ P. Pavis, *Voix et images de la scène : pour une sémiologie de la réception*, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 261.

passer par l'invention d'un contexte réel, quoique fictif, où il peut être proféré par des comédiens. L'actualisation passe par trois moyens : les acteurs qui emploient des pronoms personnels référentiels, la mise en espace, et en temps. Sa réalisation, loin d'être tracée, nécessite des choix, lesquels sont signifiants. A partir du moment où une troupe décide de monter un texte, elle part en quelque sorte à la rencontre de celui-ci. Dans les faits, elle va plutôt le croiser que véritablement le trouver. C'est qu'entre le moment de l'écriture d'un texte dramatique, l'époque de sa première interprétation et les mises en scène ultérieures s'est opéré un changement de contexte énonciatif qu'il est impossible de réduire à néant. En effet, tout texte, et donc, en premier lieu, le texte dramatique, est marqué par deux mouvements que Patrice Pavis a nommés « idéologisation du texte » et « textualisation de l'idéologie » : la première se définit « comme la recherche de sens dans le *Contexte Social* à partir des unités signifiantes du texte (auto et intertextuel), donc comme la tentative d'accrochage à un idéologème qui soit une médiation entre texte et Contexte Social », la seconde « comme la pénétration de l'idéologique dans les formes et les unités signifiantes du texte, donc comme tentative de concrétisation d'un idéologème du Contexte social dans une unité textuelle qui lui corresponde »⁴⁴. Les textes spectaculaires que crée chaque nouvelle mise en scène sont eux aussi caractérisés de la même façon puisqu'ils en proposent une situation d'énonciation. Le rapport de l'œuvre au Contexte Social imprègne donc toute actualisation.

Il convient d'ajouter que si le théâtre est ancré dans le présent, il a aussi pour vocation ou ambition d'être tourné vers l'avenir, d'être par excellence un lieu d'innovation. L'ensemble fait que la scène ajoute « un supplément de sens »⁴⁵. Ainsi, quand bien même une compagnie théâtrale souhaiterait retrouver le sens qu'avait un texte dramatique lors de sa création, surtout lorsqu'elle le fait avec une distance temporelle importante, ses recherches resteraient influencées par sa relation au Contexte Social d'où elle serait issue. Cela a pour conséquence de rendre utopique toute prétention à ressusciter à l'identique une création antérieure : de toute façon le public

⁴⁴ P. Pavis, « Du texte à la mise en scène : l'histoire traversée », *Kodikas/code*, 1984, p. 31 et *Voix et images de la scène : pour une sémiologie de la réception*, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 281-296. NB : l'idéologème est ce « qui fonctionne à la fois comme unité textuelle et comme unité idéologique à l'intérieur d'une formation sociale, idéologique et discursive donnée ».

⁴⁵ A. Helbo, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma*, A. Colin, 1997, p. 18.

auquel telle mise en scène s'adresserait serait autre que le public initial et comprendrait donc autrement ce qui lui serait manifesté. Face à cette situation, les metteurs en scène peuvent choisir soit d'essayer de réduire la différence entre la situation d'énonciation initiale du texte dramatique, soit, au contraire, de la prendre en considération et de l'exhiber. Dans les deux cas, s'instaure une dialectique subtile entre la mise en scène et le texte : il y a toujours une hésitation entre deux positions, l'une étant qu'une pièce peut encore nous dire quelque chose, l'autre que la mise en scène nous dit quelque chose d'une pièce.

Ainsi tout le travail d'Eugène Green sur les textes du XVII^{ème} siècle vise-t-il à retrouver la diction et le jeu baroques. Le metteur en scène s'inspire des traités de Bacilly pour former ses comédiens : sa perspective semble donc quasi archéologique puisqu'il demande aux acteurs une diction qui vise à restituer une langue française aujourd'hui disparue et une gestuelle très codifiée qui ne se pratique pas actuellement. Ce n'est pas le lieu ici de juger de la qualité de la restitution. Il nous semble plus significatif de remarquer que ce type de mise en scène, comme celle de *Mithridate* en 1999, a pour conséquence de provoquer le public, de l'intéresser par son aspect expérimental ou de l'ulcérer violemment parce que trop différent de ses habitudes spectaculaires : ce jeu lui est étranger et ne lui arrache pas des larmes comme il le faisait aux premiers spectateurs de la tragédie racinienne⁴⁶. Aussi pour expliquer à ses comédiens le type de participation qu'il attend d'eux ainsi que celui des spectateurs, Eugène Green parle-t-il de distanciation brechtienne, ce qui nous conduit loin des chemins du baroque⁴⁷. Le paradoxe n'en est donc pas des moindres : prétendant retrouver l'idéologie passée, ce type d'acte créateur invente une désaliénation idéologique.

La tentation opposée peut être illustrée par la mise en scène de *Tartuffe* par Ariane Mnouchkine en 1995. Celle-ci a choisi de situer l'énonciation du texte de Molière dans un contexte spectaculaire faisant référence au fanatisme et à l'intégrisme

⁴⁶ Ainsi ce témoignage que l'on peut trouver dans une lettre de Madame de Coulanges adressée à Madame de Sévigné : « *Mithridate* est une pièce charmante ; on y pleure ; on y est dans une continuelle admiration ; on la voit trente fois, on la trouve plus belle la trentième que la première » (24 fév. 1673). Voir R. Picard, *Nouveau Corpus Racinianum*, CNRS, 1976, p. 73.

⁴⁷ Interview de Julia Gros de Gasquet, comédienne.

musulman : « Je voulais que le public sente quelle a été la souffrance de Molière face à la cabale des dévots, qui fut pour la France une sorte d’Inquisition. J’ai cherché un espace charnellement évocateur pour nous. Si j’étais américaine, j’aurais sans doute situé *Tartuffe* dans une droite catholique, du côté de Oklahoma. Mais je vis en France, à deux pas de l’Algérie »⁴⁸. La modernisation contextuelle de l’énonciation scénique devait permettre aux spectateurs d’accéder au sens politique qu’avait la pièce de Molière au moment de ses premières représentations⁴⁹. Cette transposition a permis d’enthousiasmer le public qui découvrait dans Molière une représentation et un discours qui vaudraient encore maintenant. Par cette actualisation, l’œuvre parlerait d’hier et d’aujourd’hui tout à la fois : cela signifie de façon sous-jacente que certaines situations idéologiques seraient immuables quels que soient l’époque et le lieu. Elles s’incarneraient autrement selon la culture locale. Mais cette contextualisation n’affecterait que l’apparence, pas ou peu le sens. Cependant d’autres propos d’Ariane Mnouchkine montrent toute l’ambiguïté de ce type d’entreprise : « Je ne peux monter une pièce abstraitement, en travaillant sur des références et des clins d’œil historiques que je maîtrise mal. J’ai besoin que le texte me parle tout de suite, que j’y voie s’incarner un combat d’aujourd’hui, avec des hommes d’aujourd’hui, de chair et d’os. Voilà que la montée des intégrismes et des fanatismes religieux en Islam m’a tout à coup fait penser à *Tartuffe*. Je l’ai relu et j’y ai trouvé ce que je voyais à la télévision ce que je lisais dans les journaux. Si j’étais américaine ou polonaise, j’aurais mis en scène la pièce autrement. Si j’étais un homme aussi »⁵⁰. Finalement, c’est la situation politique actuelle qui sert à éclairer le passé ; c’est moins la compétence supposée du public à comprendre une pièce de Molière que la sensibilité du metteur en scène, sa subjectivité, voire son identité sexuée. De ce fait, le texte dramatique est peut-être rendu accessible par l’adaptation au contexte contemporain, mais il est surtout passé au filtre du présent.

Pour tout metteur en scène s’offre une infinie possibilité de choix entre ces deux positions fortement caractérisées. Mais la recontextualisation est d’autant plus pernicieuse qu’elle ne s’affiche pas clairement. Ainsi une situation d’énonciation quasi

⁴⁸ Extrait d’une interview publiée dans *Le Nouvel Observateur* le 06.07.1995.

⁴⁹ Ce qui, pour *Tartuffe* précisément, est d’autant plus utopique que l’histoire du texte et de ses représentations s’est étendue sur plusieurs années avec de nombreuses modifications.

⁵⁰ Extrait d’une interview publiée dans *Télérama* le 05.07.1995. Vraisemblablement ces propos et les précédents ont été prononcés lors d’une même conférence de presse.

neutre comme celles qu'affectionne Brigitte Jaques pour les pièces du XVII^e siècle contribue-t-elle à faire oublier qu'il s'agit d'une transposition et à donner à voir et à entendre au public des pièces comme si seul le texte importait. Dans sa mise en scène de *La Place Royale*, les comédiens portaient des costumes certes modernes, mais non contemporains, rappelant peut-être les années soixante, des robes simplement féminines ou des imperméables intemporels⁵¹. Mais de ce fait, le contexte d'énonciation initial n'apparaissait que dans le rythme de l'alexandrin et la langue cornélienne sans que se manifestât trop fortement la situation d'actualisation de la création spectaculaire : Brigitte Jaques a inventé une sorte d'atmosphère atemporelle qui peut faire effet de temporalité proprement théâtrale, dégagée de toutes contingences extérieures. Cependant cette décision comporte en réalité des choix idéologiques marqués par la culture du lieu et de l'époque d'énonciation : ce que la lecture de Brigitte Jaques manifeste, c'est un intérêt pour les méandres du cœur et une volonté de valorisation des héroïnes cornéliennes, soit une lecture féministe et tout à fait contemporaine.

Il ne convient pas de déduire de ces exemples seulement que l'actualisation d'un texte dramatique par des mises en scène le gauchit car, de fait, bien qu'occultant nécessairement certains aspects, elles en révèlent quelque chose, un sens qui n'est pas forcément exactement celui qu'il avait initialement mais qui peut être accessible (là aussi en partie) au public à qui elles veulent s'adresser. C'est pourquoi Patrice Pavis peut revenir sur la question de la fidélité et affirmer : « Le reproche d'infidélité de la scène par rapport au texte qu'une critique théâtrale ou théorique, s'obstine à formuler, tourne court, car entre texte et scène les échanges se font dans les deux sens »⁵².

III 2 B Le dit et le non dit

Un texte dramatique, pour peu qu'il ait quelque intérêt, n'est pas caractérisé par une univocité de sens : certains passages, voire la fable elle-même, peuvent se prêter à plusieurs interprétations. Ainsi y a-t-il toujours un jeu entre ce qui est dit explicitement

⁵¹ Création au Théâtre d'Aubervilliers, 1992.

⁵² P. Pavis, « Du texte à la mise en scène : l'histoire traversée », *Kodikas/code*, 1984, p. 33.

et ce qui est sous-entendu. Le texte spectaculaire qui fait voir et écouter le texte dramatique s'élabore dans une dialectique sans cesse renouvelée entre ce qu'il révèle explicitement ou laisse entendre.

III 2 B a Univocité et polysémie de la lecture dramatique

L'actualisation que propose une mise en scène est une lecture possible : elle peut essayer d'être la plus transparente possible ou au contraire ajouter quelque chose au texte, elle peut sélectionner certains éléments, et cela au détriment d'autres, elle doit établir un rapport entre les différents sens éventuels, opérer de multiples choix, ces diverses attitudes ne s'excluant pas au cours du spectacle mais alternant le plus souvent. Néanmoins, elle ne peut jamais rendre compte de toute la polysémie sur l'ensemble du texte, ce qui, de fait, la réduit. Le texte spectaculaire opère un double mouvement. D'une part, il donne une forme au texte dramatique : il en fige donc certaines caractéristiques. D'autre part, il produit des systèmes signifiants ancrés dans la réalité qui eux-mêmes peuvent être polysémiques. En effet, pour construire une représentation, le metteur en scène en construit une lecture à peu près cohérente du fait même de choix qu'il a faits.

C'est par exemple le cas de la distribution. Le sens d'une pièce se construit par l'incarnation physique d'un acteur : ainsi le fait que le personnage de Phèdre soit interprété par la mythique et envoûtante Sarah Bernhardt, Marguerite Jamois au jeu toujours contrôlé et modéré, par l'actrice mûre aux attitudes expressives et familières qu'était Marie Bell ou par la jeune et charnelle Natacha Amal montre que le personnage racinien peut s'élaborer selon une image sensuelle, névrosée ou hystérique, jeune ou vieillissante, et que le metteur en scène, parce qu'il fait le choix d'une distribution, doit sélectionner l'une de ces représentations... Mais la diction elle-même et le ton adopté par les comédiens permettent aussi de mettre en valeur tel ou tel aspect du discours : sauf recherche particulière d'effets, l'énonciation orale d'un texte, le rythme que la parole lui donne font sens.

La mise en scène produit une limitation et une délimitation du sens du texte dramatique. Quand bien même une interprétation chercherait-elle à en rendre tous les sens possibles, cette tentative serait utopique ou le texte bien pauvre. C'est ce que nous semble montrer le travail de mise en scène de Daniel Mesguich : décortiquant mot à mot les pièces qu'il monte et demandant à ses comédiens un jeu ainsi qu'une diction qui permettent de révéler les multiples sens d'un texte, grâce en particulier à un système de pauses et une gestuelle chorégraphique, il ne peut parvenir à donner à voir et à entendre tous les sens possibles d'une tragédie racinienne. Ce type de mise en scène permet assurément de manifester l'ambiguïté d'un discours, tel celui d'Andromaque toute dévouée à pleurer Hector mais peut-être pas insensible à Pyrrhus, et cela de façon encore plus complexe⁵³. Mais une telle interprétation qui valorise la polysémie d'un texte de théâtre court toujours le risque de disperser le spectacle et de lui faire perdre force et cohérence.

Le texte spectaculaire consiste essentiellement à mettre en scène des comédiens incarnant des personnages qui parlent : il doit donc définir ce que ces acteurs font pendant qu'ils parlent ou se taisent. Pour que la représentation soit compréhensible, il est nécessaire que les comédiens aient des gestes et une attitude en adéquation avec ce qu'ils disent. Nous retrouvons ici la question de la redondance comme élément capital de la mise en scène : pour que les spectateurs puissent comprendre que dans la comédie de Molière *L'École des femmes*, Agnès aime Horace, il faut que la jeune fille ait l'air plus éprise de lui que d'Arnolphe. La tradition a d'ailleurs uni de façon très étroite le geste et la parole, le premier contribuant à l'élaboration de l'autre : en témoignent les traités de rhétorique ou nombre de réflexions sur l'art de l'acteur tant dans l'antiquité ou même en France encore au XVIII^e siècle⁵⁴. Mais la codification précise des gestes en fonction du discours à prononcer ne signifie pas pour autant qu'il n'y avait pas de jeu d'ambiguïté possible entre le geste et la parole dans les représentations d'autrefois. En

⁵³ *Andromaque* de Racine, mise en scène au Théâtre du Vieux-Colombier, 1996.

⁵⁴ D. H. Roy a rappelé combien les comparaisons abondent entre la gestuelle de l'acteur et celle de l'orateur dans la littérature des XVI^e et XVII^e siècles : le même code régit leurs gestes, et cela, en fonction précisément des émotions que leur discours veut susciter chez leurs spectateurs respectifs. La stylisation des règles de la déclamation est donc un élément capital de l'art théâtral et s'il est moins explicitement codifié aujourd'hui, il n'en existe pas moins. Cf. « Acteurs et spectateurs à l'Hôtel de Bourgogne : vers une notation de la communication théâtrale », *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVI^e et XVII^e siècles*, CNRS, 1968, p. 287-296.

effet, ainsi que l'a aussi mis en valeur Michel Corvin, ce serait réduire la fonction du texte spectaculaire que de le cantonner à n'être qu'une duplication du texte dramatique. De fait, la nature même de la situation scénique permet aux acteurs de dire une chose et d'en faire une autre, de creuser le rapport entre le dire et le faire, de faire surgir ce qui peut être ambigu. Ainsi dans la mise en scène de *Tartuffe* par Ariane Mnouchkine a-t-on pu voir de façon tout à fait symptomatique l'exempt sauver la famille d'Orgon des malversations du faux dévot en vantant la bienveillance et l'honnêteté du pouvoir officiel qu'il représente et, au moment même où il disait : « Nous vivons sous un Prince ennemi de la fraude », dépouiller lui-même Orgon de ses bijoux et biens précieux. Dans ce cas précis, il y a une opposition franche entre le discours et le geste. Molière n'ayant pas laissé d'indication scénique particulière, le metteur en scène doit trouver la situation d'énonciation du discours : Ariane Mnouchkine ayant visiblement été gênée par l'intervention tardive et expéditive de l'officier de police dans la comédie l'a justifiée en quelque sorte par un jeu de scène, véritable contre-texte, qui enrichissait le discours qu'il tenait⁵⁵.

Il nous semble que si les critiques refusent de parler en terme de fidélité à propos de la mise en scène et de son rapport au texte dramatique, c'est sans doute pour signifier de façon sous-jacente que la nature même du texte spectaculaire permet que les acteurs aient des gestes contraires à leur parole. Cependant, en ce qui concerne la concrétisation du texte dramatique par le metteur en scène, nous ne pouvons que souligner que, dans ce type de cas, elle n'est pas nécessairement pertinente par rapport à ce que le texte dramatique présuppose comme lecture possible de la part de son destinataire : le metteur en scène n'est qu'un lecteur de théâtre avec des compétences qui lui sont propres.

III 2 B b Surimpression de la lecture du metteur en scène

Outre la question des compétences de lecture du metteur en scène, il convient de souligner que ce dernier est un destinataire tout à fait particulier du texte dramatique.

⁵⁵ Cette situation scénique lui permettait aussi d'achever son tableau du fanatisme musulman puisque l'expert et ses comparses portaient des costumes de militaires en place... De ce fait, le spectacle gagnait en nuances puisque les intégristes religieux n'étaient plus les seuls escrocs dénoncés.

Théoriquement, il est par excellence le destinataire du texte de théâtre si l'on en croit l'idée selon laquelle les pièces n'existent que pour être jouées, soit pour être mises en scène. Mais c'est nécessairement un type de lecteur qui se distingue des autres puisque sa lecture ne se fait pas pour la seule connaissance du texte dramatique mais elle est orientée par la volonté de transmettre l'œuvre en la mettant en scène : ainsi entre nécessairement en compte dans sa lecture du texte sa volonté d'actualisation. C'est aussi un créateur avec une vision du monde qu'il imprime dans ses mises en scène : le texte spectaculaire est par excellence le lieu de son expression, de ce qu'il veut dire sur un texte dramatique, de la paraphrase par conséquent. Ainsi peut-on souvent reconnaître de qui est une mise en scène par certaines caractéristiques des textes spectaculaires qu'il crée. Par exemple, Daniel Mesguich aime montrer ses comédiens dîner pendant une scène ou un ensemble de scènes cruciales d'une pièce ; nous avons pu voir ce type de scène tant dans son interprétation de la comédie de Marivaux *La Seconde surprise de l'Amour* que dans celle de la tragédie de Racine, *Mithridate*, pièces qui n'ont pourtant guère de points communs : de toute évidence, le cérémonial de la préparation de la table et de la présentation des mets lui semble symbolique de l'importance des propos des personnages principaux.

Plus encore, le texte spectaculaire est le lieu d'expression d'une esthétique. Aussi peut-il être ce qui entraîne la sélection des textes dramatiques qu'un metteur en scène choisit. Stéphane Braunschweig semble poursuivre une réflexion sur les retournements de fortune, ce que manifestent les scénographies où il joue des mouvements de décors sur des axes horizontaux, verticaux ou circulaires : certes, dans les pièces qu'il monte, comme *Conte d'hiver* ou *Mesure pour mesure* de Shakespeare, *Amphitryon* de Kleist ou *Peer Gynt* d'Ibsen, il y a bien une représentation des changements du sort, mais la mise en scène contribue à les mettre en valeur de sorte qu'ils prennent encore davantage sens par rapport à la biothéatrogographie de Stéphane Braunschweig que par rapport aux pièces d'où ils sont issus⁵⁶. Enfin, le metteur en scène doit se situer par rapport aux lectures que font d'autres créateurs des mêmes

⁵⁶ Nous reprenons ici le néologisme de biothéatrogographie forgé par Anne-Françoise Benhamou pour parler des acteurs (comme les revues de cinéma parlent de biofilmographie) pour caractériser l'imprégnation personnelle d'un metteur en scène dans son parcours théâtral.

pièces, ce qui crée un espace d'intertextualité spectaculaire. Ainsi, le fait qu'en 1999⁵⁷ Jean-Marie Villégier situe *Tartuffe* dans le contexte de la guerre de 1939-45 semble être une référence à la mise en scène qu'Ariane Mnouchkine en a proposée en 1995 : nous aimerions même comprendre la totale gratuité de cette contextualisation dans l'interprétation de Villégier comme une critique ironique de ce type de transposition.

III 2 B c Le discours du personnage démythifié

Si la question de ce que font les comédiens pendant qu'ils parlent se pose de façon si cruciale pour les metteurs en scène occidentaux du XXème siècle, c'est sans doute parce que la vulgarisation de la psychanalyse a développé l'idée que le sujet n'est pas forcément en adéquation avec ce qu'il dit. A côté de la parole, il n'y a donc plus seulement des intentions conscientes qui peuvent différer de ce qui est dit : la parole peut être minée par des intentions inconscientes. De ce fait, le texte spectaculaire compte sur les gestes, les mimiques, le jeu de scène pour manifester ce type de décalage intérieur. Dans sa mise en scène de *Bérénice* en 1966, Roger Planchon a ainsi mis en valeur l'écart possible entre l'apparence extérieure, le langage tenu et le sentiment amoureux : par exemple, « Sami Frey [il interprétait Titus] concédait d'une voix sèche, en décalage total avec le sens de ses propos : "Je sens bien que sans vous je ne pourrais plus vivre" ». Anne-Françoise Benhamou a souligné la valeur symbolique de cette interprétation : « Si Planchon insiste ainsi sur la mauvaise foi, c'est pour traquer dans la tragédie l'existence d'un faire qui ne correspond pas forcément au dire. Du même coup, il récuse tous les critiques qui de Maulnier à Barthes, faisaient de l'univers racinien l'espace du pur langage. Mettant en doute pour la première fois dans une mise en scène la coïncidence des personnages et de leur parole, osant supposer l'instrumentalité de l'alexandrin, il déplace radicalement les questions généralement posées au texte de Racine », en l'occurrence la tradition d'interprétation de *Bérénice* comme une élégie amoureuse selon une conception de la passion éternelle et absolue par la substitution

⁵⁷ Théâtre de l'Athénée, 1999.

d'une mise en valeur de ses enjeux politiques⁵⁸. Ce parti pris est d'autant plus remarquable que cette mise en scène de Roger Planchon a pu être considérée comme inaugurale d'une période de mise en scène des classiques avec l'affirmation par les metteurs en scène à la fois d'une volonté herméneutique et d'un respect absolu du texte en tant qu'objet, donc du maintien de la littéralité. L'actualisation d'un texte dramatique, c'est donc lui donner des conditions d'énonciation réelles et rendre manifeste par le texte spectaculaire ce que le langage peut sous-entendre.

III 2 B d Mimer le surgissement de la parole

La mise en scène a donc à inventer la situation d'énonciation de chaque parole prononcée par un personnage ou destinée à un autre : elle doit rendre possible le surgissement de la parole. C'est que l'acte de parole ne se suffit pas à lui seul pour créer un personnage⁵⁹. Celui-ci n'acquiert une épaisseur que lorsque ses paroles sont rendues avec leur intention, consciente et inconsciente : il s'agit donc pour le metteur en scène et pour les acteurs de donner à voir aux spectateurs derrière le langage, l'âme et la pensée qui peuvent le produire. C'est la construction gestuelle de l'expression de l'acteur qui est ici essentielle pour représenter la situation d'énonciation des paroles des personnages.

Mais des choix esthétiques et philosophiques peuvent conduire un auteur dramatique et surtout un metteur en scène à refuser d'inventer une épaisseur

⁵⁸ A.-F. Benhamou, *La mise en scène de Racine de Copeau (1937) à Vitez (1981)*, Thèse Paris III, 1983, t. 2, p. 332. NB : si Roger Planchon a longtemps été considéré comme l'héritier français de Bertold Brecht, sa mise en scène de *Bérénice* correspond à un moment où il dit revenir à la conception aristotélicienne des caractères ; aussi le décalage observé entre les paroles et les gestes des personnages n'est-il pas à analyser selon la seule perspective brechtienne.

⁵⁹ Nous nous opposons ici à G. Revaz qui montre que le théâtre racinien est pur langage en s'appuyant sur le fait qu'à l'époque classique, « la gestualité est réduite à cause des bienséances tant internes qu'externes » et des conditions matérielles (éclairage aux flambeaux, spectateurs sur la scène étant un frein aux manifestations spectaculaires) : la différence entre les codes théâtraux d'hier et d'aujourd'hui ne signifie pas que les comédiens de l'époque classique n'inventaient pas eux aussi les situations d'énonciation de leurs discours (Cf. G. Revaz, *La Représentation de la monarchie absolue dans le théâtre racinien. Analyses socio-discursives*, Editions Kimé, 1998). M. Clermont a d'ailleurs montré que la question de la vraisemblance entre le jeu de l'acteur et son rôle est devenue de plus en plus cruciale au cours du XVII^e siècle. Cf. « L'acteur et son jeu au XVII^e siècle : ses rapports avec le personnage qu'il représente », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1981-4, p. 379-388.

psychologique aux personnages : il s'agit dès lors de s'opposer au théâtre d'illusion, au théâtre réaliste dans la conception bourgeoise qui en a été élaborée au XIX^{ème} siècle, et de considérer qu'un personnage n'est qu'un être de fiction caractérisé par la discontinuité de son texte, sans passé et sans avenir, sans âme, un rôle réduit aux seules paroles qu'il peut prononcer sur scène. Il nous semble cependant qu'un tel parti pris manifeste non pas qu'il n'y a pas de situation d'énonciation à inventer sur scène pour chaque parole à prononcer, mais que le metteur en scène considère le personnage comme image des aspects mécaniques de certaines attitudes humaines. Il est d'ailleurs remarquable que même pour des mises en scène de pièces de Bertold Brecht, de Ionesco ou de Beckett, les acteurs donnent toujours peu ou prou une certaine épaisseur psychologique à leur personnage par l'invention d'un contexte d'énonciation à leur texte.

Enfin, si nombre de metteurs en scène, de Jouvet à Vitez, ont demandé à leur comédiens de ne pas se perdre dans une quête infinie de leurs personnages et de s'attacher seulement au texte à dire, il faut comprendre que, pour eux, apprendre à proférer un rôle conduit à l'invention de ses conditions d'exercice.

III 2 C Jeux de focalisation

D'un point de vue matériel, à l'exception des didascalies, le texte dramatique se présente, en général, de façon continue : cela n'entraîne pas pour autant un rythme égal pour son interprétation. Etant attendu qu'il est impossible, dans la seule durée d'une représentation, que tout ce qui est montré soit également mémorisable par chaque spectateurs, la mise en scène, pour se donner à voir et à entendre, doit permettre d'attirer l'attention du public sur ce qu'elle veut mettre en valeur. Pour cela, elle peut jouer de variations dans l'utilisation de l'espace scénique et dans la construction rythmique du déroulement de la représentation. C'est par ces moyens que le metteur en scène propose une interprétation du texte dramatique et « reconstruit la fable »⁶⁰. La structure même d'une pièce peut être affectée par cette « reconstruction ». Ainsi, dans sa mise en scène

⁶⁰ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'Ecole du spectateur*, 1981, Belin, 1996, p. 236.

de *Phèdre* en 1957, Jean Vilar s'est désintéressé du personnage éponyme qui lui déplaît et s'est attaché à faire apparaître Hippolyte et Aricie comme des personnages positifs incarnant les valeurs libératrices de l'amour de « ceux qui marchent droit ». L'interprétation des comédiens les montre charnels, adultes, droits et courageux. De ce fait, le couple, et en particulier la jeune fille, sort du deuxième plan où la structure du texte le situe et où la plupart des mises en scène le cantonnent ; ils ont gagné en épaisseur⁶¹.

En ce qui concerne le texte spectaculaire, il nous semble intéressant de comparer le cas du théâtre aux arts filmiques. Cette comparaison a permis à Henri Gouhier de définir l'essence du théâtre de cette façon : « Entre ce qui est représenté sur un écran et ce qui est rendu présent sur la scène apparaît l'abîme métaphysique qui sépare la reproduction de l'acte et l'acte lui-même, l'image de l'homme avec sa possibilité d'être indéfiniment répétée et l'homme dans une minute unique de sa vie. (...) L'âme du théâtre, c'est d'avoir un corps »⁶². En effet, là où le jeu des caméras permet de multiplier les angles d'approche d'un événement et de varier sa mise en valeur par différents types de cadrage, la scène théâtrale s'offre dans son ensemble et son immédiateté aux spectateurs. On peut mesurer la différence entre les deux types d'effets en comparant une pièce que l'on verrait en tant que spectateur de théâtre et la même filmée⁶³. Si l'on considère le film que Benoît Jaquot a fait à partir de la mise en scène par Brigitte Jaques de la comédie de Corneille *La Place Royale*, on remarque qu'il a multiplié les effets de zoom, de champ et contrechamp ainsi que les gros plans sur les visages des personnages pendant qu'ils parlent ou pendant qu'ils écoutent l'autre parler afin de capter au plus près leurs émotions. Au théâtre, le spectateur a une perception globale de ce qu'il voit sur scène et des rapports entre les personnages même s'il peut choisir de s'attacher à regarder plus spécialement tel ou tel d'entre eux : c'est là qu'est capitale sa participation au spectacle et ce qui fait que chacun peut en avoir une

⁶¹ Voir A.-F. Benhamou, *La mise en scène de Racine de Copeau (1937) à Vitez (1981)*, Thèse Paris III, 1983, t. 1, p. 274-281. La citation de J. Vilar est une note de répétition prise par le régisseur du TNP, Jacques de Kerday. Dans cette mise en scène, Maria Casarès jouait Phèdre, Roger Mollien Hippolyte, et Simone Bouchateau Aricie.

⁶² H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Plon, 1943, p. 11.

⁶³ Le cas du film conçu d'une prise de vue par une seule caméra fixe avec un micro correspond certes à ce que peut voir un spectateur assis pendant un spectacle mais reste essentiellement un témoignage ou une archive sur le travail d'une troupe et ne saurait être véritablement diffusable.

approche particulière. Qui plus est, on ne perçoit pas de la même façon une représentation selon qu'on la voit du parterre ou du poulailler.

Certes, les techniques de régie rendent aujourd'hui possible un jeu avec l'espace global du plateau. L'expression « mise en espace » est d'ailleurs de plus en plus employée pour caractériser le travail du décorateur, ce qui indique que l'utilisation de l'espace scénique est désormais perçue comme un élément fondamental pour organiser, structurer et diriger le sens d'une pièce. Dans un théâtre pourvu d'une cage de scène, un metteur en scène peut employer plusieurs décors pour différencier des lieux et créer un mouvement entre l'avant-scène et un arrière plan, un endroit intime et la scène tout entière ; de plus, le jeu de lumière grâce aux projecteurs qui peuvent éclairer plus ou moins intensément la scène ou l'une de ses parcelles, va isoler un ou des personnages, ce qui donne un effet de gros plan ; mais au théâtre, les visages des personnages restent toujours loin des spectateurs. Par ailleurs, le fait que le public contemporain ait une culture non seulement filmique mais aussi télévisuelle et donc de zapping a sans doute changé ses habitudes spectaculaires : aussi est-il sans doute de plus en plus nécessaire aux metteurs en scène, sauf à prendre une attitude de refus radical face aux nouvelles technologies, de recourir à tous ces moyens techniques pour créer un jeu de focalisation et, par leur utilisation, de créer une alternance rythmique afin de garder l'attention du spectateur. Le texte spectaculaire permet dès lors de donner une forme publiable du texte dramatique et cela en fonction de la sensibilité de chaque metteur en scène et de sa troupe ainsi que de celle du public.

S'il y a tant de variations possibles dans l'actualisation d'un texte dramatique, c'est sans doute parce qu'il offre une résistance à la lecture. Certes, des éléments clairs au moment de sa production peuvent devenir opaques plus tard car l'usage de la langue a changé ainsi que la perception du monde. Mais c'est aussi que sa nature théâtrale le constitue par essence comme lieu des possibles, à la fois phénix et caméléon. Le rôle du metteur en scène, voix officielle de l'ensemble des praticiens, est de permettre ces métamorphoses. C'est au prix non d'une transparence, mais d'une présence qui crée une épaisseur énonciative. L'incarnation des personnages par des acteurs qui se succèdent

au fil du temps dans les mêmes rôles s'ajoute, et concrétise les rencontres entre le texte dramatique et le spectacle.

III 3 L'acteur pivot du dispositif mimétique

Au moment de la représentation, tous les énonciateurs, l'auteur dramatique, le metteur en scène et l'ensemble des créateurs semblent disparaître devant les acteurs qui, par excellence, deviennent leurs porte-parole. Certes, le rôle du metteur en scène ne saurait se réduire à celui de simple organisateur des discours proférés par les comédiens. Mais les seules personnes présentes sur scène sont les acteurs qui, de ce fait, apparaissent comme ceux qui sont à la source de leur action et de leurs paroles, ceux qui s'expriment dans toute leur subjectivité, avec leur corps et leur voix, non pas tant les uns pour les autres que pour susciter diverses émotions chez les spectateurs : ce sont effectivement eux qui réalisent l'énonciation de l'énoncé d'un texte dramatique. Aussi le rôle des comédiens dans le fonctionnement énonciatif théâtral est-il particulièrement crucial.

Au théâtre, l'acteur est le vecteur principal de la mimésis, de l'imitation. Ce concept grec auquel Platon puis Aristote ont consacré des analyses fondatrices est passé sans traduction dans la théorie critique occidentale pour analyser l'art et en particulier le théâtre. Si Jean-Marie Schaeffer signale avec raison que « la notion de mimésis est devenue un véritable fourre-tout »⁶⁴ et qu'il convient donc d'employer ce concept avec circonspection, il est aussi vrai que « la scène européenne [est] demeurée fidèle, jusqu'aux temps modernes, aux schémas qu'avait observés Aristote en Grèce au IV^e siècle avant J.-C. »⁶⁵ : c'est pourquoi nous revenons sur ce que les analyses des deux philosophes anciens peuvent nous apporter sur la conception du rôle du comédien. Certes, tant dans *La République* que dans *La Poétique*, la réflexion des deux auteurs

⁶⁴ Voir J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, chap. « Mimésis : imiter, feindre, représenter et connaître », Seuil, 1999, p. 61.

⁶⁵ R. Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, 1978, Gallimard, 1994, p. 91.

porte essentiellement sur l'art du poète dramatique et non véritablement, sauf exception, sur celui de l'acteur. C'est que le travail du comédien découle directement de ce que le poète lui donne à imiter. Parler de l'art dramatique, c'est donc formuler une pensée qui englobe l'art du comédien, sans s'embarrasser de considérations matérielles auxquelles on ne saurait échapper s'il était l'objet d'une réflexion propre : ainsi, étudier l'art dramatique à partir des performances de l'acteur pourrait être embarrassant car il peut pervertir ce qu'a produit le poète en étant un mauvais comédien⁶⁶. Cependant il nous semble que l'évolution du concept de mimésis ou la comparaison entre les différentes théories en présence permettent de comprendre comment a pu être conçu le rôle du comédien par rapport à ce qu'il représente, et à partir de là quel jugement moral a pu être porté sur son activité : c'est pourquoi nous allons voir ici ce que la notion de mimésis signifie pour l'acteur⁶⁷.

III 3 A Le rôle de l'acteur selon la conception platonicienne de la mimésis

Dans *La République*, Platon a affirmé à plusieurs reprises, en particulier aux livres III et X, l'exclusion nécessaire de l'art dramatique de la Cité idéale⁶⁸. Le théâtre est par excellence un art mimétique puisque le poète ne parle pas en son nom mais s'exprime comme s'il était les personnages qu'il suscite. En effet, il « ne laisse que le dialogue » : or « se rendre semblable à un autre sous le rapport de la voix et de l'attitude, c'est imiter celui auquel on se rend semblable »⁶⁹. Cette définition de l'activité du poète concerne *a fortiori* celle de l'acteur à laquelle, de ce fait, Platon ne semble pas avoir jugé nécessaire d'accorder un développement propre : c'est l'acteur qui imite par l'usage de sa voix et de son corps un personnage. L'art dramatique écarte donc de la contemplation du Beau et du Bien puisqu'il n'en propose qu'une imitation.

⁶⁶ Aristote, *La Poétique*, chap. 26, 1462a.

⁶⁷ Nous ne faisons pas de distinction pour l'instant entre acteur et comédien.

⁶⁸ Dialogue auquel on peut donner comme datation 384-377 avant J.-C.. Voir traduction et notes de R. Baccou, Flammarion, 1966, ou le texte établi et traduit par E. Chambry, Les Belles Lettres, 1943.

⁶⁹ Platon, *La République*, Livre III, 394b et 393b : Socrate s'adresse ici à Adimante. Ce n'est pas un des moindres paradoxes que Platon ait eu lui aussi recours à des dialogues où il s'exprimait au nom des personnes qu'il suscitait, même si, bien sûr, l'objet de son discours, tendre à la Vertu et au Bien, pouvait l'autoriser à faire ce qu'il reproche au poète dramatique. Sur les rapports problématiques à la fois d'émulation et d'hostilité de Platon avec les tragiques, voir le commentaire proposé par J. Svenbro dans *Phrasikléia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, La découverte, 1988, p. 199.

Bien plus, comme Socrate le fait découvrir à son interlocuteur, Glaucon, au livre X, ce type d'imitation est « éloigné de la nature de trois degrés » puisque, tout comme le peintre imite un objet produit par l'ouvrier qui imite l'objet en sa nature dont seul la divinité est le créateur, « le poète tragique, s'il est un imitateur, sera par nature éloigné de trois degrés du roi et de la vérité, comme, aussi, tous les autres imitateurs »⁷⁰. En ce qui concerne l'acteur, nous pouvons en déduire qu'il est écarté de la vérité d'au moins trois degrés, si ce n'est de quatre puisqu'il ne fait qu'imiter ce que le poète lui propose d'imiter. Cette conception platonicienne de la mimésis a fait considérer l'acteur comme un simple simulateur. C'est pourquoi il ne saurait jamais se confondre avec ce qu'il imite : il ne saurait pas même en avoir une réelle connaissance et ne peut en proposer qu'une image dégradée⁷¹.

Tout attaché à la dénonciation de cette dégradation, Platon n'est pas revenu sur le fait que l'imitation au théâtre se réalise précisément dans une situation énonciative où l'imitateur, prenant la parole de façon illusoire à la première personne, vise à faire passer pour réel ce qui est factice. C'est que les sujets traités et surtout la relation du poète, et donc de l'acteur, au public sont encore plus fondamentaux dans la condamnation que porte Platon sur la tragédie : comme l'acteur et « le poète imitatif » cherchent à « s'illustrer parmi la multitude », ils sont portés à imiter « le caractère irritable et divers parce qu'il est [plus] facile à imiter » que « le caractère sage et tranquille » qui « n'est pas facile à imiter, ni, une fois rendu, facile à comprendre, surtout dans une assemblée en fête, et pour des hommes de toute sorte qui se trouvent réunis dans les théâtres ».

L'action de l'imitateur est donc particulièrement nuisible puisqu'il « réveille, nourrit et fortifie le mauvais élément de l'âme, et ruine, de la sorte, l'élément

⁷⁰ Platon, *La République*, 597e.

⁷¹ Cette conception de la mimésis comme écart par rapport au vrai n'est pas un des moindres paradoxes de la pensée de Platon ainsi que le souligne J.-M. Schaeffer : « dans cet argument antimimétique, ce n'est pas seulement une problématique de la feintise mais tout autant une problématique de la *mimésis* comme re-présentation en tant qu'opposée à la présentation des Idées ». Or « la théorie platonicienne est elle-même une théorie du reflet, une théorie mimétique : la connaissance vraie est elle aussi une imitation. On pourrait donc aussi se demander si on ne se trouve pas dans la situation paradoxale d'une condamnation de la *mimésis* au nom d'une conception gnoséologique qui est elle-même mimologique », *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 44-45.

raisonnable »⁷². Platon exprime donc une triple critique contre ceux qui exercent l'art dramatique : la nature même de leur pratique et les objets auxquels ils s'attachent les éloignent de la vérité ; pis, ils exercent une influence néfaste par là-même. C'est ce que Jean-Marie Schaeffer a souligné : « Pour Platon, le mode d'action de la fiction est celui de la contagion et non pas celui de la connaissance rationnelle ». Aussi la fiction peut-elle se répercuter sur la vie réelle⁷³.

III 3 B Le rôle de l'acteur selon la conception aristotélicienne de la mimésis

Dans *La Poétique* d'Aristote⁷⁴, nous retrouvons une réflexion sur la mimésis qui se distingue sur plusieurs points de la conception platonicienne. Tout d'abord, Aristote pense la mimésis dans le cadre d'une théorie poétique et non dans une perspective de fondement éthique d'un monde idéal. Par ailleurs, il ne réduit pas la mimésis poétique au seul art dramatique : l'épopée peut être aussi considérée comme telle. Ensuite, la mimésis porte sur l'action humaine. L'innovation du philosophe est d'insister sur le fait que l'art dramatique consiste à reproduire des actions et, par là seulement, à montrer des caractères, lesquels reçoivent leurs déterminations au fur et à mesure de l'agencement dramatique. Néanmoins, dans leur introduction à la traduction de *La Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot mettent en perspective cette idée et remarquent : « On peut même se demander si l'affirmation, dans le discours normatif (chap. 6, 50 a 16 - 50 b 4) de la subordination du caractère (*èthos*) à l'action (*praxis*) n'est pas là, et si pesamment assenée, que parce que la mimésis a tout "naturellement" pour objet *l'homme comme sujet éthique*, source de son action »⁷⁵. De fait, c'est la raison pour laquelle la différence

⁷² Platon, *La République*, 605b.

⁷³ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 37-39.

⁷⁴ *La Poétique*, comme la plupart des textes que nous avons conservés du philosophe, n'a pas été « publiée » par Aristote. Généralement cette réflexion est datée des années 335 av. J.-C. ; mais Michel Magnien fait référence aux travaux de D. de Montmollin (1951) et de S. Halliwell (1986) pour qui les recherches d'Aristote ont pu commencer « au contact de Platon (vers 360 ?) comme une réponse à son enseignement » et à laquelle auraient pu « après 347, s'ajouter des éléments, parfois contradictoires, datant du moment où Aristote a abordé devant ses disciples du Lycée les problèmes de la représentation littéraire » (éd. de Poche, 1990, p. 23).

⁷⁵ Aristote, *La Poétique*, Seuil, 1980, p. 19. Il convient ici de souligner que cette traduction et réflexion de R. Dupont-Roc et J. Lallot s'inscrit dans le projet éditorial de la collection Poétique dirigé par G. Genette et T. Todorov ; marqué par les interrogations de la critique littéraire contemporaine, il

entre les genres dramatiques, entre la tragédie et la comédie, porte sur les degrés de qualité du caractère.

En tout cas, cette réflexion d'Aristote a pour conséquence de faire de l'acteur l'agent par excellence de la mimésis. Certes, le philosophe ne l'exprime pas directement puisqu'il parle plus volontiers de l'action que des actants. Mais nous remarquons qu'il emploie à l'occasion des périphrases avec des participes substantivés au masculin pluriel (*hoi prattontes, hoi drôntes, hoi energoûntes, hoi mimouménoi...*) pour parler de ceux qui réalisent l'action imitative : faute de précision, les différents traducteurs interprètent chaque occurrence tant bien que mal en fonction du contexte par « les gens qui » (le plus neutre), « les personnages qui » ou « les acteurs qui ». Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, notant que « ce que nous appelons "personnages", c'est-à-dire les êtres de fiction qui sont actants d'un drame ou d'un récit, ne reçoit pas de désignation spécifique dans *La Poétique* : le participe *prattontes* (litt. : "êtres en action") peut référer aussi bien, et parfois indistinctement, aux "actants" et aux "acteurs" », proposent comme traduction les « personnages en action »⁷⁶. Il est certain qu'Aristote élabore une théorie poétique et qu'il envisage davantage la question de l'art dramatique que sa réalisation spectaculaire. Il nous semble néanmoins que ces expressions, très concrètes en grec, désignent clairement les évolutions des acteurs. S'il n'y a guère de différence entre personnage et acteur chez Aristote, c'est que le rôle de l'acteur doit se borner à interpréter son personnage et que la personne de l'acteur n'est pas prise en compte par le théoricien sauf dans les rares cas où il emploie le mot *hypocritès*.

En effet, la réflexion d'Aristote est essentiellement centrée sur le résultat de l'imitation plutôt que sur le fait qu'il s'agisse d'une imitation. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot ont choisi de traduire *mimeisthai* par « représenter », et cela, à l'encontre de la tradition qui a véhiculé la traduction littérale « imiter », laquelle reste relativement récente, sans en interroger la pertinence :

n'emporte pas toujours l'adhésion des hellénistes ; mais leurs réflexions et analyses sont extrêmement stimulantes.

⁷⁶ Aristote, *La Poétique*, éd. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980, p. 179 et note 5 p. 194. On trouve déjà cette traduction sous la plume de J. Hardy (Budé, Belles Lettres, 1969). Mais au XVII^{ème} siècle, Racine traduisait ces passages par « les gens qui... » : il y a de fait un flou dans cette désignation qui peut qualifier les personnages ou les acteurs.

« représenter » rend compte de la construction du verbe grec du fait des « connotations théâtrales de ce verbe et surtout de la possibilité de lui donner pour complément, comme à *mimeisthai*, indifféremment l'objet-« modèle » et l'objet produit – au lieu qu'« imiter » exclue ce dernier »⁷⁷. Ce verbe « représenter » permet donc de garder l'ambiguïté de « l'accusatif d'objet –affecté (=modèle) ou effectué (=copie) » et d'indiquer qu'Aristote considère la mimésis essentiellement du point de vue de sa réalisation.

Cette façon d'envisager la mimésis et l'acteur dans son seul rôle d'interprète a pour conséquence de ne pas soulever dans *La Poétique* la question morale qui hante Platon, celle de la dégradation entre le modèle et sa représentation. Ce n'est pas qu'Aristote considère l'un et l'autre en termes d'identité puisque, à plusieurs reprises, le théoricien signale que c'est justement parce que le théâtre offre une représentation et non pas la réalité qu'il peut susciter une émotion esthétique chez le spectateur⁷⁸. En effet, notre plaisir de spectateurs est directement lié au fait que nous reconnaissons ce que nous voyons sur scène comme étant une imitation, comme quelque chose qui se différencie précisément du réel en montrant une sorte de stylisation avec des personnages qui se conduisent soit de manière exceptionnelle, remarquablement mieux que nous, êtres humains, soit de façon infiniment plus mauvaise : il n'y a jamais de pure imitation possible de la réalité au théâtre.

III 3 C L'acteur comme imitateur

Que ce soit dans l'œuvre de Platon ou dans celle d'Aristote, l'acteur est un imitateur : il n'est pas conçu dans un rapport d'identité avec le personnage qu'il

⁷⁷ Aristote, *La Poétique*, Seuil, 1980, p. 20, puis 145. Cette traduction de *mimeisthai* par représenter est la grande innovation du travail de R. Dupont-Roc et J. Lallot. Mais le fait qu'elle aille à l'encontre de la tradition d'interprétation de ce concept chez Aristote peut être gênant si l'on veut considérer la réception du texte : c'est sans doute pourquoi M. Magnien dans une traduction plus récente a préféré revenir au terme d'« imiter ». Voir sa traduction dans le Livre de Poche, 1990. Par ailleurs, J.-M. Schaeffer rappelle que l'analyse aristotélicienne de la mimésis est à penser en continuité avec la position polémique et antimimétique adoptée par Platon : « La question qui préoccupait les philosophes était bien celle de l'imitation [et non de la représentation] » (*Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, note 4, p. 15-16).

⁷⁸ Voir en particulier, Aristote, *La Poétique*, 1448 b.

interprète. Mais leurs perspectives sont différentes et c'est pourquoi ils ouvrent la voie à des analyses opposées. Platon envisage la représentation théâtrale dans son aspect moral et son rapport à la vérité. De ce point de vue-là, l'acteur a une activité corruptrice : non seulement, il choisit de faire un mauvais métier puisqu'il prend pour modèle quelque chose qui est à la base éloigné de la vérité, mais en plus, il montre à son public cette copie quadruplement mauvaise et donc cherche à le pervertir au lieu de le tourner vers la contemplation du Bien et du Beau. Si Platon ne développe pas véritablement la question de l'illusion théâtrale et du danger que représente l'acteur, c'est qu'il lui suffit de condamner celui qui suscite son action imitative, à savoir le poète dramatique, lequel s'adresse aux mauvais penchants de l'homme. La réflexion de Platon ouvre donc une voie à une analyse morale des effets du théâtre sur le public et ce que cela suppose comme qualité chez les acteurs. Comme nous l'étudierons ultérieurement, Saint Augustin, plus tard, puis un grand nombre de prédicateurs chrétiens vont poursuivre dans ce sens. Aristote, lui, n'envisage ce sujet que sous un angle esthétique et souvent normatif. L'acteur est celui par qui se réalise la mimésis : sa personne ne saurait se confondre avec le personnage qu'il joue, lequel est aussi distinct de toute personne réelle. L'acte de prêter son corps et sa voix à un rôle ne semble pas demander une implication personnelle. Aussi le texte d'Aristote peut-il donner à penser qu'il n'est pas néfaste d'interpréter un personnage quel qu'il soit, quand bien même ce serait un personnage bas et mauvais.

C'est à cette définition de l'acteur comme imitateur qu'est revenu Jean-Marie Schaeffer dans son étude des caractéristiques de la fiction. Il souligne la différence fondamentale qui existe entre l'imitation réelle et celle qui est produite dans un contexte de feinte, celui-là même de la fiction : « lorsque j'imité "réellement", je produis une chose du même type que celle que j'imité ; lorsque j'imité pour feindre, je prétends produire une chose du même type que celle que j'imité alors qu'en réalité je me sers de l'imitation comme moyen pour accomplir quelque chose d'autre »⁷⁹. Si le moyen mis en œuvre est donc identique dans les deux cas, la finalité permet théoriquement de les distinguer. Pourtant si Jean-Marie Schaeffer consacre toute une étude à cette question, c'est que cette distinction fonctionnelle entre « l'imitation-réinstanciation », soit

⁷⁹ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 97.

l'imitation produite en vue de produire soi-même la même chose que ce qu'on imite, et l'imitation-feintise n'est pas toujours perçue alors même qu'elle a des conséquences sur le statut ontologique de ce qui est imité. En effet, l'imitateur lui-même est la première victime possible de cette confusion : imitant pour feindre, il passe par l'imitation réelle. Or c'est précisément le cas de l'acteur au théâtre. Quant au spectateur placé devant le résultat de l'imitation d'une action, il peut tout simplement oublier qu'il s'agit d'une imitation ou d'une feinte, c'est-à-dire prendre pour réalité première une reproduction ; dans le cas d'une fiction, il peut aller jusqu'à percevoir comme réel ce qu'il voit.

En ce qui concerne le genre théâtral, ces confusions sont d'autant plus tentantes que le dispositif mimétique investit « un espace réel qu'il peuple de personnes physiques réelles, mais en dotant cet espace réel et ces personnes réelles d'une fonction mimétique », comme l'a souligné Jean-Marie Schaeffer⁸⁰. Le fait donc que l'acteur de théâtre soit un imitateur est à l'origine d'un brouillage possible de la perception des différentes instances énonciatives, tant du côté énonciateur que celui du pôle de réception.

III 4 Confusions énonciatives : jouer à prendre le corps et la voix d'un autre

Si l'art théâtral est celui de l'imitation et de la fiction, dans la tradition occidentale, il s'agit d'une imitation du réel et en particulier des rapports humains. Aussi la scène entretient-elle des rapports ambigus avec la réalité. Même s'il y a une concentration de l'action et, de ce fait, un grossissement des caractères, le jeu des apparences peut être trouble et laisser place à l'illusion. Cela a pour conséquence de brouiller la différenciation de certaines instances énonciatives : en particulier la distinction entre acteur et personnage, mais aussi celle entre spectateur et personnage, voire acteur. L'acteur a donc un rôle central dans le dispositif énonciatif théâtral. Théoriquement, le comédien s'efface, pendant le seul temps des représentations, pour

⁸⁰ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 249.

laisser place au personnage qu'il joue. Mais la pratique scénique montre qu'il n'est pas anodin pour un acteur de représenter par son propre corps et sa voix les passions d'un être, serait-il fictif. La réflexion sur la relation du comédien et de ses rôles oscille sans cesse entre une analyse qui les dissocie ou au contraire qui montre l'étroitesse de leur association, le théâtre semblant être un reflet de la vie.

III 4 A Le masque théâtral, reflet de l'ambiguïté constitutive du statut de l'acteur

Le concept de mimésis instaure une dissociation entre l'imitation produite par le comédien et l'objet de son imitation. La théâtralité naît quand la représentation est produite par des personnes ayant l'intention de jouer des personnages et que les spectateurs identifient ces personnages et les situations qui leur sont présentées comme fictives et non réelles, lorsqu'ils reconnaissent donc les comédiens comme interprétant un rôle. En ce qui concerne l'acteur, cette séparation entre sa personne et ses différents rôles a pu être marquée par l'usage du masque sur scène, en particulier en Grèce ancienne, dans certains cas à Rome, puis de façon diverse en Occident, surtout aux XVIème et XVIIème siècles. On peut encore considérer que le maquillage de scène garde la même fonction, même s'il a un effet moins déréalisant parce qu'il épouse le visage du comédien. Le masque permet de signaler la théâtralité et le changement de rôle : la fonction du masque est de désigner clairement les personnages de théâtre et de les faire connaître pour ce qu'ils sont.

III 4 A a Les deux faces du masque : envers et revers

Le masque cache tout d'abord l'individu qui le porte et semble le protéger de ce qu'il joue : ainsi dans les premiers temps du théâtre romain, les seuls acteurs à porter le masque étaient les acteurs d'atellane, des hommes libres, qui n'étaient pas frappés d'infamie, sort immanquable des comédiens de l'antiquité romaine, comme si leurs

masques endossaient seuls la responsabilité du discours prononcé sur scène⁸¹. Il est vrai aussi que le masque transforme profondément la voix de l'acteur et l'oblige à exprimer corporellement la diversité des sentiments que des mimiques pourraient signifier. Comme l'a montré Marco Baschera, le masque « représente quelque chose en dissimulant quelque chose d'*autre*. La différence entre les deux est indéfinie. Elle fonde l'ambiguïté irréductible du masque qui consiste en un mélange bizarre d'apparition et de disparition »⁸². Les paradoxes s'instaurent ici : ainsi, Paul Demont et Anne Lebeau commentant le port du masque en Grèce ancienne, remarquent que « le visage est, pour les yeux d'autrui, un masque quotidien. Le masque permet de changer de rôle, de franchir les limites de l'humanité jusqu'à être possédé par le divin »⁸³. Le masque ne serait donc pas nécessairement le signe de la fiction. Il peut être le revers de la réalité : nous retrouvons les métaphores qui font de la vie un théâtre et du théâtre la vie. De ce fait, la séparation que semble instaurer le masque de théâtre cède, dès l'origine, à un jeu de va et vient entre les différentes instances de la fiction et de la réalité, du personnage et de l'acteur.

Les mots grecs et latins pour désigner l'objet même du masque théâtral en témoignent. Le nom *to prosopon* dont l'étymologie signifie devant, ou contre, l'œil, a pour sens « visage », « figure » ou « contenance » de l'homme dès *L'Illiade* et *L'Odyssée* : cela renvoie donc au corps humain et à sa partie la plus expressive. Mais à l'époque classique, le même mot sert pour désigner en concurrence le « masque », « le

⁸¹ Tite-Live dans le développement qu'il a consacré à la naissance du théâtre a mis l'accent sur le problème institutionnel et social que pose la condition de comédien à Rome, voir *Histoire romaine*, VII, 2, texte établi par J. Bayet et traduit par G. Baillet, Les Belles Lettres, 1969. L'atellane est un genre dramatique issu de la farce phlyaque qui reposait sur la caricature et sur des intrigues mythologiques : l'usage des masques est à mettre en relation avec la simplification et la fixation des rôles. Voir F. Dupont, *L'Acteur-roi*, Les Belles Lettres, 1985, p. 80 et 97 ainsi que J.-C. Dumont et M.-H. François-Garelli, *Le Théâtre à Rome*, Livre de Poche, 1998, p. 174-176.

⁸² M. Baschera, « Molière : du masque au caractère », *Poétique* 82, 1990, p. 224.

⁸³ P. Demont et A. Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Livre de Poche, 1996, p. 18. NB : tout comme le poète inspiré par Apollon et les Muses a une voix divine, il semble que ce puisse être aussi le cas de l'acteur. Outre le fait que la naissance du théâtre grec soit liée aux rituels religieux, en particulier ceux du culte de Dionysos, dieu du masque par excellence, il est particulièrement remarquable qu'un des sens de *ho hypocrites* (mot qui sert à désigner l'acteur en grec) soit « interprète d'un songe, d'une vision » et que le même mot serve à désigner l'acteur, le comédien (les attestations de ces deux sens apparaissent à la même époque). Il y aurait peut-être une parenté entre la voix du devin et celle de l'acteur. Comme le premier, le comédien pourrait être l'interprète des dieux : de ce fait, le masque de l'acteur n'est plus seulement celui de la fiction, mais celui de la parole divine, ce qui change considérablement son statut vis à vis de la réalité.

personnage de théâtre », « le caractère » ou le « rôle », soit la même chose mais dans le contexte scénique. A l'époque hellénistique, ce mot est enfin employé dans le sens de « personne »⁸⁴. En latin, nous pouvons observer le mouvement inverse. Le mot *persona* a sans doute pour étymologie le mot grec *prosopon* que les Etrusques auraient assimilé (l'étymologie latine, *per sonare*, « sonner à travers », a séduit plus d'un parce qu'elle rend précisément compte du rapport de l'acteur au masque, mais elle est erronée) ; il désigne initialement à Rome le « masque », réalité étrusque précisément, puis le « rôle » attribué à ce masque, le « caractère, le « personnage » de théâtre. Parallèlement, ce mot a qualifié par métonymie la personne qui porte le masque et été utilisé dans le sens de « personnalité », « individualité » ou « personne »⁸⁵.

Une confusion s'instaure ainsi : derrière le masque se trouve la personnalité, à moins que ce ne soit ces masques que l'individu adopte en société qui forment sa personnalité. Qui plus est, ainsi que l'a développé Alain Deremetz dans son étude sur la réflexivité dans le théâtre romain, « derrière le masque transparait toujours l'être qui se cache pour, paradoxalement, s'offrir au regard de l'autre »⁸⁶. Personne et personnage sont comme deux faces qui peuvent alterner sans cesse : en français, d'ailleurs, nous retrouvons *persona* comme étymologie commune pour deux mots que nous essayons de distinguer. Aussi le masque ne peut-il réellement protéger l'acteur qui le porte : quoique feints, ces rôles qu'il interprète sur scène peuvent être considérés comme le reflet de sa personnalité.

⁸⁴ P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, 1968.

⁸⁵ M. Mauss dans son analyse de la *persona* latine signale à propos de l'étymologie de ce mot que « l'institution des masques et en particulier des masques d'ancêtres semble avoir eu pour foyer principal l'Etrurie ». Le mot *persona* aurait donc eu un sens plus étendu une fois approprié par les Latins et aurait servi pour désigner le masque de l'ancêtre d'une famille auquel étaient attachés des privilèges et des droits individuels et, de là, ses descendants. Ce mot a donc permis de caractériser l'individu dans sa conception institutionnelle : l'homme libre a une *persona*, pas l'esclave. De ce fait, il est « devenu synonyme de la vraie nature de l'individu », voir « Une catégorie de l'esprit humain : la notion de personne, celle de "moi" », 1938, in *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1950, éd. consultée, 1997, p. 350-354. A. Ernout et A. Meillet dans leur *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Historique des mots* (5^{ème} éd., 1967) font référence à un emploi de *persona* dans le sens de « personne » dans l'œuvre de Cicéron : le mot latin semble donc avoir signifié à la fois « personne » et « personnage » de façon parallèle et non l'un à la suite de l'autre comme le laisse entendre l'analyse anthropologique de M. Mauss.

⁸⁶ A. Deremetz, *Le Miroir des muses : poétiques de la réflexivité à Rome*, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 199.

III 4 A b Le masque, métaphore de la condition du comédien

Si le masque au théâtre intéresse tant les chercheurs, c'est parce qu'il est symbolique du jeu de l'acteur. Et si le comédien ne porte plus le masque sur scène, son attitude et ses propos sur scène peuvent être considérés comme un masque car, comme l'a expliqué Robert Abirached, le langage théâtral « fonctionne, par rapport à la parole quotidienne, comme un masque et comme un jeu d'empreinte : il est lui-même *persona* »⁸⁷. Les conventions théâtrales font donc que le comédien revêt un rôle : il joue et ne cesse de jouer. Octave Mannoni a même montré que l'improvisation ou l'erreur d'un comédien sur scène ne sont pas le signe d'une intervention de l'individu dans un rôle : elles s'intègrent et poursuivent le rôle par des gestes ou des paroles et entrent, à ce titre, dans le domaine de la fiction même si elles n'en relèvent pas⁸⁸. C'est que « *Je joue* est la marge présuppositionnelle de tous les discours tenus par l'acteur », ce qui participe à une ambiguïté constitutive du statut de la parole prononcée par l'acteur sur scène, ainsi que l'a souligné Anne Ubersfeld dans un article sur « le discours du comédien ». Cela crée en effet une interaction entre deux « je », énoncés sous un seul « je », celui du comédien et celui du personnage qu'il interprète : « quand *je* (comédien) parle, ce n'est pas *je* (individu réel) qui parle : mais *je* (comédien) montre que *je* (X) parle. (...) La place du je-acteur ou comédien est une place décalée ; son *je* propre est *barré* ou *recouvert*. Mais en même temps l'acteur est un individu présent, concret, un être là qui ne se laisse pas oublier ; il est un *je* positif dont on entend bien la voix. Le discours du comédien s'établit dans cette béance entre un je-1 (acteur présent) et un je-2 (situé *ailleurs*), entre un je- barré et un je- affirmé mais fictionnel (*Je suis Macbeth*) ; - dans ce qui est proprement sa marge de *jeu* et qui peut être aussi large ou aussi restreinte que l'on veut »⁸⁹.

⁸⁷ R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, B. Grasset, 1978, rééd. Gallimard, 1994, p. 25.

⁸⁸ O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire*, Seuil, 1969, éd. consultée, 1985, p. 179 : O. Mannoni propose une analyse d'une erreur de Jean Vilar dans une interprétation du rôle de Henri IV et conclut : « le rôle dirige l'acteur un peu à la façon dont le fantasme se révèle dans les attitudes ».

⁸⁹ A. Ubersfeld, « Le discours du comédien », *Degrés*, 30, 1982, a2-3.

En théorie, l'acteur disparaît derrière son rôle, il se dépersonnalise en quelque sorte pour laisser place en lui au seul personnage. Mais celui-ci prend forme par la voix et le corps de l'acteur : le comédien est lui-même le véhicule des signes qu'il émet. Aussi le « je » prononcé par le comédien sur scène est-il un mélange subtil de sa propre personnalité et de son rôle. Les qualités de l'acteur, sa renommée et son interprétation ne sauraient entraver sa présence dans son personnage ; elles peuvent la rendre plus ou moins sensible. C'est pourquoi Louis Jouvet a ainsi jugé bon de distinguer deux façons d'interpréter un personnage : celle du comédien qui s'efface devant son rôle et celle de l'acteur qui lui imprime sa personnalité. Pour notre part, nous employons de façon indistincte les mots acteurs et comédiens car les interprétations d'un rôle par un acteur ne relèvent pas nécessairement de l'un ou de l'autre cas, mais d'une infinie possibilité d'entre-deux.

III 4 B La part personnelle de l'acteur dans un rôle de théâtre

Le « je » de l'acteur contribue à modeler le personnage : son « je » intime, son « je » public ainsi que celui qu'il s'est forgé durant sa carrière se mêlent à celui qu'il co-invente pour incarner un personnage. Il convient de souligner que par un retournement classique, l'acteur fait de sa vie une sorte de théâtre. Devenant public, ne serait-ce que parce qu'il montre son image à travers les rôles qu'il joue, il se donne à voir à la société qui lui fabrique un être public, composé à la fois de ce qu'il donne à connaître de sa vie et des conduites imaginaires que la rumeur lui prête : de personne, il est devenu lui-même personnage⁹⁰. Mais ce personnage n'est pas sans rapport avec ceux qu'il joue : son « je » public se constitue aussi de celui qu'il s'est formé précisément sur scène, en tant qu'acteur, dans ses différentes interprétations qui se mélangent pour créer une

⁹⁰ Pour J. Duvignaud, la construction d'un personnage public pour l'acteur et la fascination qu'il exerce sur les foules datent de la Révolution en France et du succès du grand comédien Talma : le sociologue prend pour argument le fait que les comédiens français demandaient à la Mairie de Paris qu'on ne mît pas leurs noms sur les affiches, la compagnie fonctionnant comme un corps et cherchant à s'opposer à tout vedettariat. Mais il nous semble que cette mesure est elle-même le signe qu'il y avait déjà des acteurs qui cristallisaient l'attention : J. Duvignaud explique d'ailleurs que la Comédie-Française avait pris cette mesure de peur de désertion du public certains soirs en fonction des comédiens annoncés ; en tout cas, au XVII^e siècle, la notoriété de comédiens comme Montdory, Floridor, la Du Parc ou la Champmeslé nous paraît déjà faire de chacun d'eux un personnage. Cf. *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, 1965, p. 119-130.

image publique, qui est à la fois sienne, réelle et fictive. Ce qui est remarquable pour notre étude du fonctionnement de l'énonciation théâtrale, c'est que cette image du « je » du comédien contribue à façonner l'actualisation d'un personnage lors d'une mise en scène.

C'est ce qu'a mis en relief Anne-Françoise Benhamou dans l'analyse de ce qu'elle a nommé la « biothéâtregraphie » des acteurs : « A partir d'un certain degré de notoriété, il semble en effet difficile de séparer une interprétation donnée de celles qui ont rendu célèbre un comédien. Tout se passe comme si l'acteur transportait avec lui, sédimenté au fil des spectacles, un personnage qui englobe toutes ses interprétations et avec lequel il finit par jouer »⁹¹. La biothéâtregraphie d'un acteur peut avoir un effet paradoxal : alors qu'elle peut apparaître comme envahissante pour la création d'un personnage, elle peut aussi contribuer à l'actualiser de façon singulière. L'interprétation de Phèdre par Marguerite Jamois serait exemplaire de ce point de vue-là⁹². En effet, avant de prendre ce rôle, l'actrice aimait les travestissements et était sans doute connue pour être homosexuelle ; elle cachait « une part de rêve » derrière une certaine masculinité : elle a joué des personnages de jeunes filles, de prostituées désincarnées, des rôles de jeune homme. C'est peut-être parce que c'était son caractère (réel, forgé ou fictif) qu'elle a incarné Phèdre d'une façon androgyne, sans fureur, toujours sur la retenue et avec pudeur : son jeu s'est opposé à la tradition d'interprétation d'alors de ce personnage sur un mode très féminin et hystérique, voire bestial, comme l'a fait Marie Bell. Or, contre toute attente, ce contre-emploi et cette incarnation marquée par le personnage de Marguerite Jamois elle-même ont pu sembler alors révéler Phèdre au public. Une réflexion de François Mauriac en témoigne : « Il me souvient de Sarah dans *Phèdre*, sublime certes, mais pas une minute on n'oubliait qu'elle était Sarah Bernhardt. Pour la première fois, à Montparnasse, j'ai vu la fille de Minos et de Pasiphaé »⁹³.

Certes, l'empreinte de l'image d'un acteur sur un rôle est d'autant plus notable qu'il est célèbre. Mais ce type d'exemple nous semble montrer que l'actualisation du

⁹¹ A.-F. Benhamou, *La mise en scène de Racine de Copeau (1937) à Vitez (1981)*, Thèse Paris III, 1983, t. 1, p. 87.

⁹² Dans la mise en scène de Gaston Baty au Théâtre Montparnasse en 1940.

⁹³ *Le Temps présent*, le 05.04. 1940. Extrait cité par A.-F. Benhamou, t. 1, p.91.

personnage par un acteur dans une mise en scène, passant par le corps et la voix du comédien, est nécessairement marquée par la représentation que le public s'est créée de ce dernier. Qui plus est, de ce simple fait, il y a inévitablement un investissement de la part du comédien dans ses différents rôles. L'acteur donne corps au personnage. Mais le personnage prend corps avec lui.

Il nous est bien sûr difficile d'entrer dans des considérations sur l'intériorité d'un acteur et son importance dans la création d'un personnage théâtral : nous ne pouvons pas connaître véritablement son intimité, même si des biographies ou des autobiographies peuvent nous dévoiler, partiellement et souvent partialement, certains de ses traits personnels. Cependant, il est impossible de ne pas évoquer ce sujet puisqu'il est au cœur même de la réflexion sur le travail du comédien. Dans l'histoire théâtrale du XVII^{ème} siècle, il a été un argument crucial dans les débats sur la moralité des acteurs. Le lieu commun d'alors est que les comédiens sont eux-mêmes dépravés puisqu'ils incarnent sur scène des personnages immoraux. Il est ici souvent difficile de départir ce qui est la cause ou l'effet : jouer des personnages mauvais peut aussi contribuer à rendre méchant. La question essentielle est donc de déterminer dans quelle mesure un acteur s'investit personnellement dans un rôle, s'il faut donc qu'il éprouve ou non les passions qu'il imite pour les représenter justement.

III 4 C L'investissement de l'acteur dans son personnage : deux analyses de Diderot

Il nous semble intéressant de chercher à répondre à cette question de l'investissement personnel de l'acteur dans son rôle en nous appuyant sur des analyses développées au XVIII^{ème} siècle par Diderot dans *Les Entretiens sur le fils naturel* et *Le Paradoxe sur le comédien*. Elles sont exemplaires des discours que l'on peut trouver sur ce thème, quelque soit l'époque pour la culture occidentale même si, bien entendu, ils ne sont pas formulés de façon identique et qu'il convient de faire des analyses plus fines en fonction de chaque contexte d'énonciation. De plus, la netteté de leur engagement leur a assuré une postérité dans toute analyse sur l'acteur.

III 4 C a La thèse de la sympathie et de l'enthousiasme

Dans *les Entretiens sur le fils naturel* publié en 1757, Diderot, feignant d'avoir retranscrit les conversations qu'il aurait eues avec le comédien Dorval, prête à ce dernier ces propos : « Une actrice, d'un jugement borné, d'une pénétration commune, mais d'une grande sensibilité, saisit sans peine une situation d'âme, et trouve, sans y penser, l'accent qui convient à plusieurs sentiments différents qui se fondent ensemble, et qui constituent cette situation que toute la sagacité du philosophe n'analyserait pas. Les poètes, les acteurs, les musiciens, les peintres, les chanteurs de premier ordre, les grands danseurs, les amants tendres, les vrais dévots, toute cette troupe enthousiaste et passionnée sent vivement, et réfléchit peu. Ce n'est pas le précepte ; c'est autre chose de plus immédiat, de plus intime, de plus obscur et de plus certain qui les guide et qui les éclaire »⁹⁴. Dans cette thèse, c'est la conception de l'acteur guidé par l'enthousiasme qui prévaut.

De ce fait, le comédien est considéré comme un créateur à part entière au même titre que d'autres artistes. La comparaison avec le poète (celle avec l'amant tendre nous semble très empreinte de la sensibilité du XVIIIème siècle !) n'est pas anodine, tout comme celle avec les dévots, puisqu'elle fait de l'acteur un individu inspiré comme par les dieux de l'antiquité, possédé par son personnage : ce n'est plus son souffle propre ni sa voix qui émettent des sons, c'est l'autre qui parle en lui, après s'être inséré dans son corps et son âme, par son truchement. Dès lors, la qualité de l'artiste est de laisser s'exprimer le personnage qui est en lui ; c'est donc un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur. Il est enfin remarquable que dans cette description proposée par Diderot de l'acteur, l'idée de don, et donc de qualités naturelles, l'emportent : le travail du comédien consiste à manifester son intuition et ses sensations. Cela a pour conséquence

⁹⁴ GF Flammarion, 1981, p. 51. NB : ces paroles attribuées à Dorval par Diderot n'ont cessé de susciter grand nombre de commentaires en particulier parce qu'elles semblent en contradiction avec la thèse principale du *Paradoxe sur le comédien*. Il ne s'agit pas pour nous de déterminer si nous trouvons ici exprimée la véritable position qu'avait Diderot en 1757 sur ce sujet, ou non, mais de considérer ce texte comme une analyse possible portant sur les dispositions de l'acteur.

de rapprocher l'acteur des personnages qu'il joue, puisque pour interpréter un rôle, il le lui faut sentir. De ce point de vue, cette thèse retrouve le lieu commun selon lequel on n'exprime bien que ce que l'on éprouve : pour le comédien qui représente différentes passions sur scène, et pas nécessairement les plus édifiantes, cela signifie qu'il les éprouve.

Cette représentation de l'acteur conduit directement à une évaluation morale de l'acteur en fonction des rôles qu'il joue : il court le risque d'être pris pour les personnages qu'il joue. Cette conception du travail de l'acteur a existé en Occident bien avant que Diderot ne l'exprimât. Elle n'a pas seulement une portée morale puisqu'elle peut venir étayer une argumentation en faveur d'un renouvellement du jeu et de la diction du comédien et le tirer vers un « naturel », celui de l'époque où se situe ce type de discours et qui ne le reconnaît plus dans des interprétations théâtrales dont le code semble figé et ancien. C'est le cas dans *Les Entretiens sur le fils naturel* où l'observation sur l'inspiration artistique de l'acteur trouve place au sein d'une réflexion sur les changements à apporter à la scène de son temps.

III 4 C b La thèse du « génie froid »

C'est aussi Diderot qui a énoncé dans *Le Paradoxe sur le Comédien* une thèse qui a semblé être à l'opposé de la précédente et qui a particulièrement suscité l'attention tant elle paraissait novatrice⁹⁵. C'est sans doute en observant et admirant l'art du comédien anglais Garrick, véritable « génie froid », que Diderot en est venu à estimer que les qualités du grand comédien doivent être celles que décrit l'un des intervenants de son dialogue : « je lui veux beaucoup de jugement ; il me faut dans cet homme un

⁹⁵ *Le Paradoxe sur le comédien* a beaucoup circulé avant de n'être publié que de façon posthume par le libraire Sautélet en 1830 ; la rencontre de Diderot avec Garrick (1764-65) est sans doute déterminante mais il semble que la première ébauche du texte date de 1769 et ait été publiée en 1770 sous le titre de *Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais. Ouvrage contenant des réflexions sur l'art dramatique, l'art de la représentation, et le jeu des acteurs. Avec des notes historiques et critiques sur les différents théâtres de Londres et de Paris* ; Diderot a remanié de nombreux passages de ce texte jusqu'à la fin de sa vie, en 1784. *Le Paradoxe* n'est donc pas un simple reflet de l'actualité théâtrale mais une œuvre particulièrement travaillée et réfléchie. Voir P. Vernière, « Diderot du *paradoxe sur le comédien* au paradoxe de l'homme », *Mélanges Jean Fabre*, 1974.

spectateur froid et tranquille ; j'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles. (...) J'insiste donc et je dis : "C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes" »⁹⁶.

Ce paradoxe a pour effet de dissocier tout à fait l'acteur des rôles qu'il interprète : son identité n'est pas réductible aux personnages qu'il peut jouer. Le comédien s'efface en quelque sorte devant le personnage comme le souligne le même intervenant à propos de la maîtrise manifestée sur scène par la Clairon : « Dans ce moment elle est double : la petite Clairon et la grande Agrippine »⁹⁷. Cela signifie donc que l'art du comédien est véritablement un métier et un travail. Celui-ci s'élabore à force de distance par rapport à ce que l'acteur se propose de jouer : le mouvement opéré va de l'extérieur, avec l'observation du modèle, vers l'intérieur, avec la reproduction que le comédien sait produire de son modèle. Fondamentalement nous retrouvons ici la conception aristotélicienne de la mimésis : si l'acteur ne doit pas être son personnage, c'est parce que le personnage n'est pas une personne et que toute représentation théâtrale présente une stylisation de ce qu'elle veut représenter, qu'elle s'élabore non pas à partir du réel mais à partir de modèles. Ce n'est donc pas la sensibilité qui permet d'approcher au plus près un personnage, car la sensibilité est une caractéristique humaine, mais l'intellect qui permet de produire véritablement ce qui semble être une reproduction de la sensibilité humaine et pourtant s'en distingue par le fait même de n'en être qu'une reproduction⁹⁸.

Il convient de souligner ici que cette conception de l'acteur ne résulte pas seulement d'une théorie esthétique mais qu'elle a partie liée avec des considérations d'ordre éthique. En effet, si le comédien parvient à jouer un personnage sans s'y

⁹⁶ Ed. GF Flammarion, 1980, p. 127-128 et 133. Là aussi, mais différemment que dans l'œuvre de Platon, il est remarquable que ce texte qui prétend distinguer acteur et personnage soit composé sous forme de dialogue : la structure dialogique et dialectique du *Paradoxe* tend, elle, à ruiner toute délimitation entre les différents rôles d'auteur et de personnage, et cela de façon vertigineuse quand le premier intervenant du dialogue fait parler des comédiens qui interprètent des personnages...

⁹⁷ Ed. GF Flammarion, 1980, p. 130.

⁹⁸ Voir P. Lacoue-Labarthe, « Diderot, le paradoxe et la mimésis », *Poétique* 43, 1980, p. 266-281.

identifier, cela signifie qu'il n'éprouve pas en lui-même les passions qu'il représente sur scène : cela a pour conséquence qu'il peut rester lui-même vertueux et moral quand il incarne un personnage mauvais. Pour Diderot qui réfléchit au théâtre et cherche à lui donner des fondements nouveaux à une époque précisément où le comédien n'est pas reconnu socialement mais est l'objet de tous les préjugés les plus défavorables, en particulier sur ses mœurs, il est évident que cette définition du travail du comédien vise à réhabiliter sa profession. Il y a donc un enjeu politique sous-jacent dans le fait de dissocier l'acteur des personnages qu'il représente : changer le statut de l'acteur dans la société (celle de l'Ancien Régime en l'occurrence) est inscrit plus généralement, pour Diderot, dans une défense du théâtre et dans l'idée que la scène peut être un moyen d'édification⁹⁹.

III 4 C c Le statut énonciatif de l'acteur : une complexité irréductible

Nous n'entreprendrons pas ici d'expliquer en détail comment Diderot a pu soutenir des thèses aussi opposées que celles que nous venons de rappeler. Mais nous voulons néanmoins signaler qu'il convient de ne pas les opposer de façon rigide. En effet, il est tout d'abord remarquable que dans *Le Paradoxe*, Diderot continue à comparer l'art de l'acteur avec celui « du poète, du peintre, de l'orateur, du musicien » : c'est donc toujours un créateur à part entière. C'est pourquoi l'inspiration ne disparaît pas dans *Le Paradoxe sur le comédien*. Le principe énoncé dans *Les Entretiens sur le fils naturel* se retrouve et est mis en valeur, mais placé sous la dépendance de l'analyse et de la réflexion : ainsi l'affirmation « c'est au sang-froid à tempérer le délire de l'enthousiasme » ne nie-t-elle pas la notion d'enthousiasme mais montre comment le véritable artiste ne se contente pas de son inspiration mais en fait la base de son travail¹⁰⁰.

⁹⁹ Rappelons que Diderot élabore cette réflexion à une époque où les philosophes ne font plus front commun : la question théâtrale les divise en particulier. Ainsi J.-J. Rousseau a publié en 1758 *La Lettre à d'Alembert sur les spectacles* où il condamne le théâtre comme cause de corruption. C'est sans doute dû au fait de ce contexte général de polémique sur le théâtre que Diderot a été conduit à modifier, affiner ou affirmer sa conception sur le comédien.

¹⁰⁰ Ed. GF Flammarion, 1980, p. 130.

Cependant, en ce qui concerne la dissociation entre les acteurs et leurs rôles, nous remarquons aussi que le premier intervenant du *Paradoxe* ébauche soudainement une scène où il fait jouer à un couple de comédiens une dispute amoureuse en aparté pendant qu'ils interprètent un quiproquo entre deux amants dans *Le Dépit amoureux* de Molière : le but de Diderot est de montrer que de grands acteurs peuvent jouer parfaitement des personnages qui se trouvent à l'opposé des passions qu'ils peuvent éprouver eux, en tant qu'individus. Mais la juxtaposition des répliques, celles de Molière et celles que l'intervenant leur attribue en sous-texte, compose un texte où les deux conversations se croisent et se mêlent inmanquablement : l'opposition initiale entre la scène de dépit amoureux jouée par les comédiens et leur dispute personnelle finit par se confondre et se compléter à force de similitudes. Il est alors difficile de penser que le passage de Molière est distinct de la querelle du couple alors qu'il l'alimente au point que la violence du comédien vis-à-vis de sa femme en fin de scène semble en être la conclusion logique. L'intervenant du *Paradoxe* s'est donc lancé dans un exemple abyssal qui trouble la distinction claire qu'il prétendait établir entre les acteurs et leurs rôles.

Il semble ici que le théâtre soit reflet de la vie, son prolongement, à moins que ce ne soit le réel qui puise dans le théâtre pour trouver sa forme. La vie rejoint ainsi le théâtre. Le paradoxe du dialogue de Diderot réside peut-être dans le retournement final : la distinction entre l'acteur et ses rôles s'efface devant la comédie du monde en confondant en un individu qui joue au théâtre sa personne, le personnage et l'acteur. La complexité de l'œuvre de Diderot manifeste que les deux thèses que nous avons présentées initialement comme opposées et qui sont le plus souvent perçues comme telles peuvent s'effacer dans leur netteté pour laisser place à des conceptions qui les croisent de façon diverse. La question du rapport entre la personne du comédien et le personnage qu'il interprète ne peut être déterminée de façon définitive parce que la scène la met en jeu à chaque représentation et qu'il y a toujours interaction : car, ainsi que l'a montré Anne Ubersfeld, « il n'est pas aisé de saisir le discours propre du comédien comme discours autonome : c'est le même stock de signes apparemment qui sert au comédien à dire le discours de l'autre et le sien propre ; tenant l'un, je tiens

l'autre et me montrant, je montre aussi le personnage que *Je* a construit »¹⁰¹. A cela s'ajoute enfin le fait que l'acteur puise dans le monde pour interpréter le personnage qu'il joue. Dans la construction de son personnage apparaît donc une certaine représentation de la réalité : celle-ci relève absolument de la fiction, mais elle concentre quelques éléments du réel auquel elle renvoie en dernière instance. Aussi, pour le sociologue Jean Duvignaud, « le travail de l'acteur est un exercice d'appropriation individuelle de la substance sociale »¹⁰². Le « je » du personnage acquiert, de ce fait, une épaisseur encore plus grande : le « je » fictif du personnage construit par le « je » de l'interprète est amalgamé à ce reflet qu'il est des subjectivités du monde où il voit jour.

Les témoignages de comédiens sont enfin sans cesse contradictoires : tantôt ils clament qu'ils n'ont rien de commun avec un rôle qu'ils jouent et que c'est pour cette raison qu'ils aiment l'interpréter, tantôt ils expliquent combien un personnage les a émus parce qu'il entre en profonde résonance avec leur sensibilité, tantôt encore combien ils sont habités, hantés, voire profondément modifiés par un personnage, même après avoir arrêté de le jouer¹⁰³. Force est donc de le constater : la pratique scénique montre que la séparation entre l'instance énonciative réelle, celle des comédiens, et l'instance énonciative fictive, celle des personnages, n'est pas nette : parce qu'il est le lieu où la fiction trouve corps, le théâtre est aussi le lieu de la confusion des instances énonciatives. De même que le masque sépare moins deux mondes qu'il n'en brouille les pistes, la scène de théâtre est le lieu où se manifestent certes l'altérité à travers les rôles joués, mais aussi, et paradoxalement, l'identité.

III 5 L'énonciation théâtrale : pièges et plaisirs de l'illusion

Si les acteurs eux-mêmes peuvent être pris aux pièges de leurs rôles, le regard des spectateurs sur eux contribue sans aucun doute à renforcer ce phénomène puisque ce

¹⁰¹ A. Ubersfeld, « Le discours du comédien », *Degrés*, 30, 1982, a4.

¹⁰² J. Duvignaud, *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, 1965, p. 277.

¹⁰³ J. Duvignaud, *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, 1965, p. 242.

sont les spectateurs qui reconnaissent en eux le personnage qu'ils jouent. Ce processus est caractéristique de l'illusion théâtrale : comme l'indique l'étymologie du mot illusion, *in ludere* jouer avec, se jouer de, le public entre dans le jeu des comédiens. Voir une représentation n'est pas plus anodin pour les spectateurs que de jouer pour les comédiens. S'ils semblent coupés des acteurs et des personnages, ne serait-ce que par leur position physique dans la salle ou par le fait qu'ils ne peuvent pas intervenir dans le déroulement de la fable sur scène, ils prennent part au spectacle et acceptent d'entrer dans le jeu qui leur est présenté. Mais comme il s'agit de prendre un comédien pour un personnage, le spectateur entre dans un jeu où les identités vacillent sans que la sienne soit épargnée. En effet, comme l'a montré le psychanalyste Octave Mannoni, la notion d'identification découle de celle d'illusion et sa question se pose de façon ouverte pour le genre théâtral, genre par excellence de l'illusion¹⁰⁴. Certes, les modes de participation aux spectacles peuvent être divers et aller de la plus grande identification à une certaine distanciation. Mais dans tous les cas, le plaisir du spectateur dérive de son implication dans la représentation et celle-ci peut toucher l'inconscient plus encore que sa conscience. Du point de vue énonciatif, cela crée une zone d'ambiguïté dans le partage des instances de production et celles de réception du spectacle.

III 5 A L'illusion théâtrale comme illusion

L'illusion théâtrale trouve son assise dans le pacte de connivence qui associe le public aux créateurs : elle ne dépasse pas le cadre du théâtre ni le temps de la représentation ; le spectateur sait que ce qu'il voit est une fiction mais accepte d'entrer dans le jeu qui consiste à croire ce qu'il voit sur scène, du moins d'une certaine manière. L'illusion théâtrale se caractérise par le fait qu'elle est connue pour être une illusion et c'est ce qui la fonde comme telle. Octave Mannoni a souligné que ce type de croyance est caractéristique du genre théâtral tout en relevant d'un genre plus général que l'on peut trouver dans différents domaines, comme la superstition, la croyance au pouvoir des masques dans certaines sociétés (ce qui nous ne nous éloigne guère du masque de

¹⁰⁴ O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire*, Seuil, 1969, éd. consultée, 1985, p.161. NB : O. Mannoni a repris et développé la notion de croyance assortie d'un démenti, concept signalé par Freud dès 1905 dans un article « Personnages psychopathiques à la scène ». Voir *Résultats, idées, problèmes*, PUF 1984, t.1, p. 123-129.

théâtre), voire même le rêve (puisque, selon Freud, le rêveur sait toujours qu'il rêve)... Il décrit ce mode d'adhésion par une phrase que peut prononcer un individu à propos d'un spectacle et qui témoigne du plaisir qu'il a eu de ne pas être dupe mais de se laisser prendre au piège de l'illusion : « Je sais bien mais quand même... »¹⁰⁵. Aussi s'agit-il non pas d'une « croyance à la magie, mais d'abord [d'] une magie de la croyance ».

Cette réflexion d'Octave Mannoni sur l'attitude du spectateur au théâtre est souvent citée par la critique théâtrale surtout parce qu'elle formule explicitement le principe que l'illusion théâtrale repose sur le fait que le spectateur sait toujours qu'il s'agit d'une illusion et garde une forme de distance par rapport à ce qu'il voit sur scène. C'est pourquoi Anne Ubersfeld a repris cette idée et l'a définie par le concept de dénégation théâtrale ; cela fait directement référence à la notion freudienne de *Verneinung* : mais elle a inversé l'ordre de la formule d'Octave Mannoni en proposant : « c'est là, mais ce n'est pas vrai »¹⁰⁶. Nous retrouvons donc aujourd'hui cette notion dans les travaux sur le théâtre essentiellement sous cette qualification de dénégation. Pour notre part, nous préférons revenir tout d'abord au jeu de l'illusion théâtrale tel que l'a analysé Octave Mannoni.

C'est parce que le spectateur prend l'illusion théâtrale pour ce qu'elle est, une illusion, qu'il est conduit à s'investir dans ce qu'il voit sur scène. A la différence de l'acteur qui effectue des rôles par son interprétation, la participation du spectateur est une projection de l'imaginaire, de l'ordre de celle qui se réalise lors des rêves. De ce point de vue, il semble opportun de reprendre l'analogie que Freud a établie entre la scène théâtrale et le rêve, non pas pour expliquer les mécanismes de notre activité psychique pendant le sommeil, mais pour approcher l'attitude du spectateur de théâtre¹⁰⁷. Il convient de rappeler, comme l'a montré le psychanalyste Yves Thoret dans son étude des écrits de Freud sur le théâtre, que le fondateur de la psychanalyse a évolué radicalement dans sa conception des rapports entre le théâtre et l'inconscient : « En

¹⁰⁵ C'est d'ailleurs le titre qu'il donne au premier chapitre de *Clefs pour l'imaginaire*.

¹⁰⁶ A. Ubersfeld, « Notes sur la dénégation théâtrale », *La Relation théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, 1980, p. 11.

¹⁰⁷ Au même moment qu'O. Mannoni, le psychanalyste A. Green a lui aussi souligné combien le théâtre intéresse la psychanalyse sans doute parce qu'il est « l'incarnation de cette autre scène qu'est l'inconscient ». Mais A. Green préfère rapprocher la représentation du fantasme plutôt que du rêve. Voir *Un Oeil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Minuit, 1969.

1905, dans *Personnages...* il insistait sur la nécessité pour le dramaturge de détourner l'attention du spectateur du contenu pulsionnel refoulé afin d'éviter de provoquer dans le public des résistances. Il affirme dans *Les trois coffrets* [1913] qu'au contraire, la représentation scénique permet une *réduction de la déformation* des représentations inconscientes, une remontée aux sources, aux situations les plus archaïques, un retour à l'originel »¹⁰⁸.

Nous n'avons pas les compétences pour analyser précisément le fonctionnement de l'inconscient du spectateur de théâtre. Mais nous remarquons que l'évolution de la pensée de Freud garde pour principe celui de l'identification du spectateur devant une représentation théâtrale : seule l'analyse des procédés mis en cause change. La raison d'être du théâtre est en effet que « le spectateur vit trop peu de choses, il se sent comme un "misérable à qui rien de grand ne peut arriver", il a dû depuis longtemps étouffer, mieux, déplacer son ambition d'être en tant que moi au centre des rouages de l'univers, il veut sentir, agir, tout modeler selon son désir, bref être un héros, et les acteurs-poètes du théâtre le lui rendent possible en lui permettant *l'identification* avec un héros »¹⁰⁹.

III 5 B L'identification : l'acteur comme soi-même

Octave Mannoni est aussi revenu sur cette question de l'identification. Elle nous intéresse particulièrement dans l'étude du fonctionnement énonciatif du genre théâtral puisqu'elle rapproche l'acteur et le spectateur : nous allons donc d'abord mettre en valeur ce qui relève des charmes de l'illusion. Pour le psychanalyste, « le lieu de l'imaginaire, c'est le Moi, non pas celui des débuts de la théorie freudienne, qui était chargé d'assurer l'adaptation à la réalité. C'est au contraire le Moi du narcissisme, le lieu des reflets et des identifications » ; de ce fait, « le théâtre permet au spectateur de s'identifier à un héros (...) et cela pourra se faire au théâtre avec toutes sortes d'avantages : économie du côté des peurs et des dangers du véritable héroïsme, satisfaction donc de savoir que ce n'est qu'un jeu, et satisfaction de savoir que c'est un

¹⁰⁸ Y. Thoret, « Place du théâtre dans l'œuvre de Freud », *Degrés* 56, 1988, p. e12.

¹⁰⁹ S. Freud, « Personnages psychopathiques à la scène », 1905, *Résultats, idées, problèmes*, t. 1, PUF, 1984.

autre qui en souffrira »¹¹⁰. Enfin Octave Mannoni a insisté sur le fait que ce n'est pas seulement le héros qui peut susciter l'identification du spectateur de théâtre, mais aussi tout type de personnages, y compris ceux auxquels on ne pense pas s'identifier, tel Tartuffe, Matamore ou tout autre anti-héros : « Le héros est un idéal, le personnage est un des innombrables rôles du Moi. Ni le héros, ni le personnage ne sont quelqu'un, ni ne sont donnés pour tels. L'acteur n'est pas un illusionniste. Mais le héros et le personnage occupent des places différentes dans les structures du Moi »¹¹¹. Cette analyse met ainsi en relation la multiplicité des personnages auquel le spectateur peut s'identifier, étant entendu que le processus d'identification se modifie en fonction des modèles proposés.

Nous retrouvons une réflexion semblable dans les travaux de Hans-Robert Jauss. Ceux-ci s'inscrivent dans une théorie sur l'esthétique de la réception et non plus dans une optique psychanalytique, mais ils mettent aussi au jour l'importance de l'identification spontanée dans l'expérience esthétique : elle est essentielle en ce sens que c'est par elle que s'accomplit véritablement « l'expérience de l'autre ». En effet, l'étude intitulée « Petite apologie de l'expérience esthétique » conduit à un chapitre où Jauss élabore un tableau des « modèles d'identification et d'activité communicationnelle esthétiques » qui propose cinq catégories (associative, admirative, sympathique, cathartique et ironique) rendant compte de la disposition réceptive d'une personne découvrant des personnages dans une œuvre¹¹². Alors que Jauss ne traite pas du genre théâtral en particulier, c'est tout naturellement par le biais d'une analyse qui correspond précisément à la situation théâtrale qu'il décrit ces processus puisqu'il évoque à plusieurs reprises l'attitude du « spectateur » face à « l'acteur ». Aussi est-ce ce schéma des modèles d'identification que Patrice Pavis reprend dans son *Dictionnaire du théâtre* pour établir une typologie, fût-elle simplifiée, des identifications possibles d'un spectateur aux acteurs. Nous souhaitons souligner que ces cas évoqués supposent qu'au moment de la représentation théâtrale, se crée entre le spectateur et l'acteur qui joue un

¹¹⁰ O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire*, 1969, Seuil, 1985, p. 171 et 170. L'auteur ajoute en note au sujet du Moi : « Ce Moi est le lieu de toutes les identifications passées et possibles », ce qui permet de comprendre comment les créations d'autrui invitent à une identification.

¹¹¹ O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire*, 1969, Seuil, 1985, p. 173.

¹¹² Texte paru à Constance en 1972 et chez Gallimard en 1978 dans le recueil *Pour une esthétique de la réception*, traduction C. Maillard, éd. consultée 1996, p. 161-168.

rôle un rapport intime (éventuellement partiel) : c'est celui qui fait reconnaître le même dans l'autre, qui abolit l'altérité.

Si l'analyse proposée par Octave Mannoni a rencontré un écho dans la critique théâtrale quand *Clefs pour l'imaginaire* a été publié, en 1969, soit à une période où culmine l'engouement pour la théorie brechtienne sur la distanciation¹¹³, c'est sans doute que le recours à la psychanalyse donne des lettres de noblesse à la notion d'identification : pour les travaux conçus dans le sillage de la Nouvelle Critique, et ainsi en est-il de la sémiologie théâtrale, l'identification est un concept suspect car trop lié à une valorisation de la psychologie et donc à des interprétations psychologiques des œuvres. Mais le psychanalyste français est très clair : refuser l'imaginaire et l'identification -et il fait explicitement référence à Brecht- c'est risquer de « tomber hors du théâtre ».

C'est sans doute pourquoi Anne Ubersfeld a fini par en convenir et reconnaître que c'est le fondement du plaisir du public : « Peut-être pourrions-nous dire, en différence avec Brecht, que l'on *s'identifie* toujours, que le spectateur, qui est le destinataire du théâtre, trouve toujours un lieu où c'est lui qui fait ou vit ce qui lui est proposé »¹¹⁴. Elle déplace néanmoins l'objet d'identification puisqu'elle souligne qu'il n'est pas nécessaire que ce soit seulement un héros qui la suscite : pour elle, le spectateur peut s'identifier à « une sorte de thèse voyageuse », qui peut aller « de personnage en personnage, de figure en figure », être celle du « scripteur », du comédien... Il nous semble que dans ce refus d'une conception psychologique de l'identification, nous retrouvons ici des traces de la pensée marxiste d'Althusser pour qui le spectateur adhère à l'idéologie dissimulée d'une pièce¹¹⁵. Mais cette réflexion d'Anne Ubersfeld nous semble capitale pour visualiser la multiplicité des processus d'identification du spectateur en envisageant la représentation théâtrale dans son

¹¹³ Dans son élaboration d'une théorie du théâtre épique, Bertold Brecht (1898-1956) s'est opposé au théâtre qui attend des spectateurs une identification et a prôné des représentations qui suscitent chez eux une activité critique par l'effet de distance. Si des mises en scène s'inspirent de la théorie et des créations du dramaturge allemand dès les années cinquante, en France, ses écrits ne sont traduits et publiés que dans les années soixante, soixante-dix avec en particulier le *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, 1963-1970 (édition allemande, 1948-1954) et *Ecrits sur le théâtre*, L'Arche, 1963-1970.

¹¹⁴ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II L'Ecole du spectateur*, 1981, Belin, 1996, p. 280.

¹¹⁵ L. Althusser, « Notes sur un théâtre matérialiste », *Pour Marx*, Maspéro, 1965, éd. consultée, 1980, p. 149-150.

déroulement : il convient non pas de réduire l'événement scénique à une relation privilégiée du public avec un personnage d'une pièce, mais de le penser dans sa complexité, c'est-à-dire en comprenant qu'il met aux prises plusieurs personnages et présente une action qui progresse au cours de la représentation. C'est aussi ce qu'a mis en valeur le sociologue Jean Duvignaud quand il montre comment « le spectateur apprend qu'il est possible de varier et d'étendre le champ de l'expérience » et cela par l'attrait qu'exercent les comédiens qui incarnent des personnages et rendent visibles des passions inconnues ou interdites¹¹⁶ : dans sa description des charmes qu'exerce le théâtre sur le public, tous se rencontrent, personnages et acteurs, acteurs et auteur, dans une fusion avec les spectateurs.

Nous voulons donc souligner que le processus d'identification associe le spectateur à plusieurs instances énonciatrices : en particulier différents personnages, différents acteurs, le metteur en scène, le dramaturge, l'auteur d'une pièce, et cela de façon non uniforme pendant la représentation. Si l'on parle en particulier de l'identification avec des personnages, c'est parce que c'est la forme la plus facile à percevoir, mais elle est exemplaire des processus mis en œuvre dans la réception spectaculaire : ainsi que le note Jean-Marie Schaeffer, « cette empathie avec les personnages (...) ne constitue qu'une forme spécifique (...) de la question générale de l'investissement affectif des représentations mimétiques »¹¹⁷. Il n'y a donc pas une identification possible au théâtre mais un jeu d'identifications possibles.

III 5 C L'immersion : l'acteur comme un autre ou la voie de la catharsis

Mais ce qui retient essentiellement le regard de la critique théâtrale actuelle, c'est le principe clairement énoncé par Octave Mannoni, à savoir qu'il n'y a d'identification que parce qu'il y a conscience de l'illusion. Ainsi, comme de nombreux critiques du théâtre, Anne Ubersfeld insiste essentiellement sur cette distance qui sépare le spectateur de ce qu'il voit : « La dénégation est (...) liée à la séparation radicale entre l'univers de ce qui est montré au théâtre et l'univers de ce qui est vécu hors du

¹¹⁶ J. Duvignaud, *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, 1965, p. 72.

¹¹⁷ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 186.

théâtre »¹¹⁸. Le paradoxe de la relation théâtrale trouve son fondement ici : la démarcation entre la scène et la salle est ce qui permet la fusion entre le public et les créateurs. C'est ce qu'a d'emblée décrit Freud : la jouissance du spectateur présuppose « l'illusion, c'est-à-dire l'adoucissement de la souffrance par l'assurance que premièrement c'est un autre qui agit et souffre là-bas sur la scène, et que deuxièmement ce n'est qu'un jeu d'où il ne peut découler aucun dommage pour sa sécurité personnelle »¹¹⁹. C'est donc parce que l'acteur ou le personnage reste toujours perçu comme un autre, bien distinct de lui, que le spectateur peut participer aux événements et aux émotions représentées sur scène. Le psychanalyste André Green a montré enfin que la séparation entre la scène et la salle est même redoublée par celle qui existe entre la scène et les coulisses, ce qui est essentiel pour la réalisation de l'illusion théâtrale : « Le spectateur ne pourra manquer de faire le rapprochement avec l'expérience d'une rencontre analogue où le même rapport de conjonction et de disjonction s'établit, liant l'objet du spectacle avec les objets du regard qu'une autre barrière, celle du refoulement, rend insaisissables »¹²⁰.

La participation du spectateur au spectacle dépend donc du fait qu'il n'est pas la dupe de l'illusion : c'est ce qui lui permet de s'adonner entièrement au plaisir de ce qu'il voit et de libérer ce qui en lui ne peut s'exprimer dans le cadre de la réalité. De là vient l'idée que le théâtre nous permet, via la fiction, de réaliser nos fantasmes, de briser les interdits, de transgresser les lois de la réalité. De là vient aussi la force de ce genre qui donne à voir nos désirs refoulés représentés sous une forme de réalité, celle du jeu des acteurs sur scène. Enfin, le fait que le spectateur sache toujours en son for intérieur que la fiction à laquelle il assiste n'appartient pas au réel est la raison pour laquelle Jean-

¹¹⁸ « Notes sur la dénégation théâtrale », *La Relation théâtrale*, Presses Universitaires de Lille, 1980, p. 14. NB : Visiblement troublée, A. Ubersfeld revient à plusieurs reprises sur les cas où le spectateur, victime de l'illusion théâtrale, franchit cette séparation et intervient dans l'action, prêt à tuer le comédien qui interprète un rôle de traître. Dans ses différentes interprétations, ces dérapages sont encore une preuve du fonctionnement de la dénégation théâtrale, sur un mode extrême : le spectateur révolté par ce qu'il voit sur scène tenterait une action dérisoire, ce qui ne fait que souligner combien la distance est grande entre la fiction et la réalité (*Lire le théâtre I*, p. 37) ou bien, par son acte, il essaierait de mettre une distance absolue entre la fiction et la réalité (*Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, p. 261). Il nous semble plutôt que ces cas révèlent qu'il y a effectivement une distance entre la fiction et la réalité, mais témoignent de passages possibles entre ces deux instances, quand bien même le principe de réalité les met immédiatement à mal.

¹¹⁹ S. Freud, « Personnages psychopathiques à la scène », 1905, *Résultats, idées, problèmes*, t.1, PUF, 1984, p. 124.

¹²⁰ A. Green, *Un Œil en trop*, Minuit, 1969, éd. consultée, 1992, p. 13.

Marie Schaeffer récuse la notion d'identification et lui substitue le concept d'immersion : « L'état d'immersion est un état mental scindé, ou pour reprendre une expression de Iouri Lotman un "comportement biplanaire" »¹²¹. Cela a pour conséquence que le spectateur a de façon parallèle une double perception du processus énonciatif théâtral : il distingue parfaitement l'acteur et le personnage ainsi que ce qui relève de sa réalité et de la fiction qu'il voit ; et dans le même temps, il se plonge dans la fiction en y participant comme si lui-même, les acteurs, les personnages étaient peu ou prou une seule instance énonciative.

Fondamentalement, nous retrouvons ici un constat déjà établi par les Anciens devant cette aberration que représente le plaisir du public qui jouit, par compassion, précisément de situations et passions qu'il ne supporterait pas dans la réalité. Aristote a ainsi souligné que « ces mêmes choses qu'il nous est pénible de voir, nous prenons plaisir à en contempler les images (*tas eikonas*) les plus exactes, comme les formes de bêtes tout à fait méprisées ou les formes de cadavres »¹²² : le plaisir théâtral vient du fait qu'il s'agit de reproduction et non de la réalité et que le spectateur reste conscient qu'il voit des images ; le plaisir se substitue à la peine. Il nous semble pertinent de relier cette remarque à la célèbre analyse qu'Aristote fait des émotions produites par des représentations sur le spectateur : la représentation d'actions par les personnages « par l'intermédiaire de la pitié et de la crainte réalise une purgation (*catharsis*) des émotions de ce genre »¹²³. Ce passage a connu une postérité certaine : au XVII^{ème} siècle, cette phrase surgit dans de nombreux discours théoriques comme explication de ce qui se passe au théâtre ; au XX^{ème} siècle on croit voir chez Aristote une réflexion qui suppose un inconscient chez l'homme. Le terme de *catharsis* ne semble plus nécessiter de traduction même si les commentateurs hésitent toujours entre le sens de « purgation » ou de « purification » et celui d' « épuration ».

Il convient néanmoins de rappeler que ce passage de *La Poétique* (le seul où apparaît le mot *catharsis*) est loin d'être clair : le texte est d'ailleurs corrompu et son

¹²¹ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 190 et I. Lotman, *La Structure du texte artistique*, Gallimard, 1973.

¹²² Aristote, *La Poétique*, IV, 1448b, notre traduction.

¹²³ Aristote, *la Poétique*, VI, 1449b.

édition pose problème. C'est pourquoi les commentateurs d'Aristote font volontiers appel à l'autre texte où nous le retrouvons, *La Politique*¹²⁴. Dans ce dernier texte, le mot *catharsis* est employé à propos du plaisir musical et se trouve pris dans une comparaison médicale qui fait référence aux traitements par purgation. C'est précisément ce qu'on a retenu de la phrase d'Aristote pour le théâtre : l'idée que les émotions que produit une représentation théâtrale sur le spectateur l'en libèrent, c'est-à-dire que la fiction a un effet sur sa réalité. Le sens de purgation permet de lier le concept de *catharsis* à une conception des passions humaines comme maladie qu'il faudrait soigner. Si R. Dupont-Roc et J. Lalot ont choisi le terme d'épuration, c'est parce qu'il n'est pas question de morale dans *La Poétique* : « Si (...) la tragédie peut "épurer" les émotions qu'elle éveille chez le spectateur et ainsi lui donner du plaisir et non de la peine, c'est en tant qu'elle offre à son regard des objets épurés ». Mais ils remarquent, en considérant le texte de *La Politique*, qu'Aristote a pu considérer la catharsis à « un niveau adventice, plus extérieur à l'art, celui des "assaisonnements" (*hèdusmata*), entre autres de la musique, où la *katharsis* des émotions tragiques résulte de l'effet "euphorisant" du charme musical, capable de neutraliser – et, au delà, de remplacer par son contraire : le plaisir (*hèdoné*) – l'aspect pénible (*lupè*) des troubles qu'éveillent les mélodies ». Ils soulignent enfin que dans les deux textes la catharsis est absolument « de nature esthétique » et non médicale : pour eux, la comparaison avec le traitement médical n'est qu'une comparaison et « l'erreur de beaucoup d'interprètes (...) est d'avoir confondu dans *La Politique* le comparant et le comparé, puis projeté sans précaution cette lecture de *katharsis* sur le chapitre 6 de la *Poétique* »¹²⁵.

Cependant la postérité de cette interprétation médicale de la notion de catharsis comme purgation mérite qu'on y prête attention quand bien même elle ne refléterait pas la pensée exacte d'Aristote. C'est qu'elle a semblé adéquate pour décrire et comprendre ce que vit un spectateur devant une représentation théâtrale : dans le plaisir esthétique, c'est toute l'âme et tout le corps du spectateur qui sont affectés. L'idée de purgation signifie que le théâtre a un effet bénéfique : il n'a donc pas de conséquences néfastes sur

¹²⁴ VIII, 1341b 32. Dans ce passage de *La Politique*, Aristote signale qu'il parle ici de la catharsis de façon générale (*haplôs*) et qu'il en parlera plus clairement dans *La Poétique* : aussi ce texte de *la Politique* ne peut-il véritablement expliquer ce concept. Voir traduction et notes de J. Aubonnet, Les Belles Lettres, 1989.

¹²⁵ Aristote, *La Poétique*, éd. R. Dupont-Roc et J. Lalot, éd. Seuil, 1980, p. 189-193.

la réalité. Au XXème siècle, Freud y a reconnu son terrain de travail et a pu mentionner dans cette description de la « purification des affects » « en premier lieu le *déchaînement* des affects personnels, et la jouissance qui en résulte correspond d'une part au soulagement par décharge efficace, d'autre part évidemment à l'excitation sexuelle concomitante qui, on est en droit de le supposer, échoit comme bénéfique annexe lors de tout éveil d'affect et procure à l'être humain le sentiment tant désiré de la tension accrue de son niveau psychique »¹²⁶. Pour Freud, le théâtre a une fonction de compensation, comme toute activité imaginative : son action touche donc aux affects psychiques, mais n'a pas de conséquence directe sur la réalité.

Les critiques soulignent que la participation du spectateur à la représentation théâtrale suppose toujours qu'il a une parfaite conscience de la barrière qui existe entre la scène et la salle et du fait que les événements qu'il voit sont fictifs. Ils remarquent néanmoins que l'état d'immersion crée parallèlement une perception du spectacle qui estompe les distinctions entre les différentes instances énonciatives. Cette attitude perceptive est une condition nécessaire au plaisir du spectateur et c'est ici que nous trouvons la possibilité qu'une représentation ait un effet cathartique. Cependant ce dernier état implique une forme d'aliénation de notre identité. Il a été perçu comme caractéristique de l'attitude du spectateur : c'est pourquoi cet état a été valorisé par tous ceux qui ont réfléchi sur les effets du théâtre sur le public, en particulier ceux qui ont analysé la portée morale de ce type de spectacle, quitte à ce qu'ils en viennent à négliger sa contrepartie, à savoir le fait que le spectateur garde présent à l'esprit qu'il voit une fiction.

III 5 D Effets de la fiction sur la réalité

Si l'on s'interroge sur les effets du théâtre sur la réalité, c'est que l'on considère que le processus énonciatif théâtral n'est pas clos sur lui-même ou sur la seule représentation. Mais on estime d'emblée que le fait que des personnes, créateurs et spectateurs, soient engagées dans la relation théâtrale a des répercussions en dehors du

¹²⁶ S. Freud, « Personnages psychopathiques à la scène », 1905, *Résultats, idées, problèmes*, t.1, PUF, 1984, p. 123.

temps et du lieu de la représentation. D'un point de vue strictement théorique, ces deux questions sont distinctes comme l'a montré Jean-Marie Schaeffer : « lorsqu'on se pose la question des effets éventuels de la fiction sur la "vie réelle" (que ce soit celle du joueur, celle de l'acteur ou celle du public), il faut distinguer entre deux problèmes fort différents : celui de l'immersion (donc de la perméabilité des frontières entre fiction et réalité) et celui de l'effet d'entraînement (donc de la modélisation de la réalité par la fiction) »¹²⁷. Pourtant, c'est sans doute parce que l'état d'immersion est particulièrement perceptible pour le théâtre que l'effet d'entraînement est sans cesse stigmatisé. Dans bien des cas, il lui est même associé. Que ce soit dans une perspective d'édification morale ou, le plus souvent, dans celle d'une critique du théâtre comme lieu de perversion des mœurs, c'est l'idée que le théâtre est susceptible de proposer des modèles que chacun peut imiter. Mais, Jean-Marie Schaeffer le rappelle dans son analyse : « si les comportements feints peuvent avoir un effet d'entraînement, c'est uniquement parce que dans la vie comme telle nos compétences comportementales et nos normes éthiques doivent leur existence en grande partie à des activités d'imitation »¹²⁸. De fait, l'immersion dans la fiction n'a aucunement pour conséquence nécessaire qu'une victime de l'illusion théâtrale imite dans la vie les comportements qu'elle a pu voir. Les défenseurs de la conception du théâtre comme pur divertissement peuvent donc paradoxalement s'appuyer sur la perception d'une confusion des instances énonciatives. Mais logiquement, ils sont plutôt conduits à mettre en avant l'argument selon lequel le spectateur ne confond pas la fiction avec la réalité. Nous pouvons observer que la réflexion sur les effets du théâtre puise volontiers son argumentation dans l'analyse de la perception du processus énonciatif, fût-ce au prix d'une association douteuse.

III 5 D a La stigmatisation de l'effet de contamination entre la scène et la salle

La réflexion de Platon, quoique rapidement formulée, a été un point de départ pour les analyses qui se sont développées ultérieurement en Occident sur la

¹²⁷ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 39.

¹²⁸ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 40.

condamnation du théâtre pour des raisons morales. On se souvient que pour Platon l'acteur reste un imitateur et qu'en tant que tel, il ne saurait se confondre avec ce qu'il imite, du fait qu'il en présente toujours une forme dégradée. Par ailleurs, le philosophe condamne le fait de voir des spectacles parce que les événements qu'ils présentent sont de mauvais modèles. Il considère donc que la représentation théâtrale propose un modèle à imiter : par là, elle peut induire un effet d'entraînement sur le spectateur. Mais par ailleurs Platon ne cesse de montrer une défiance extrême face à la fiction et à la force de conviction que peut avoir un imitateur, un artiste, un « faiseur d'illusion » : pour lui, la poésie, et à plus forte raison le théâtre, « est capable de contaminer même les sages »¹²⁹. Ainsi semble-t-il mettre en garde contre le pouvoir maléfique de la fiction : ce qui est désigné ici est précisément l'effet d'immersion considéré comme une maladie contagieuse. Jean-Marie Schaeffer, dans son analyse de la position de Platon, opère une synthèse de ces différents éléments : la fiction « met à notre disposition des schémas de situations, de scénarios d'actions, des constellations émotives et éthiques, etc., qui sont susceptibles d'être intériorisés par immersion et (éventuellement) réactivés de manière associative »¹³⁰. Si Platon ne formule pas lui-même ainsi sa pensée, c'est parce qu'il cherche avant tout à accumuler des arguments contre la fiction et le théâtre et qu'il ne veut pas considérer que la scène peut avoir une portée cognitive¹³¹. Mais la raison peut en être aussi la suivante : comme le philosophe n'aborde pas cette question en termes poétiques, mais adopte essentiellement un point de vue éthique, il ne peut pas formuler une pensée globale qui rende compte à la fois du fonctionnement énonciatif du théâtre et de ses effets.

La condamnation du théâtre par Platon a trouvé un écho et un développement cette fois-ci sur le plan de la morale chrétienne dans les réflexions de Saint Augustin au IV^e siècle de notre ère : l'influence ultérieure du théologien sur la pensée occidentale lui a assuré une propagation certaine, en particulier en France au XVII^e siècle. Ce n'est pas que l'Antiquité se soit désintéressée de cette question dans l'intervalle. De fait, les moralistes latins, tels Juvénal ou le philosophe Sénèque, ont mis principalement

¹²⁹ Platon, *La République*, 598d et 605d.

¹³⁰ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 47.

¹³¹ J.-M. Schaeffer souligne avec justesse l'ambiguïté de la position de Platon : la fiction n'a pas de place dans sa Cité Idéale... sauf quand elle peut participer à l'endoctrinement adéquat : aussi sauve-t-il des récits étiologiques, quand bien même ils seraient mensongers.

l'accent sur l'immoralité des spectacles : on ne voit sur scène que des représentations de passions amoureuses, des scènes de séduction, de débauche, des adultères ou des meurtres. Les premiers moralistes chrétiens, comme, au début du II^{ème} siècle, Tertullien dans le *De Spectaculis*, ont repris ce thème¹³². C'est donc essentiellement la fonction de modélisation possible qui était stigmatisée au nom du fait que les modèles proposés au théâtre n'en étaient pas.

L'analyse d'Augustin a apporté une dimension spirituelle à ces critiques. Au livre III des *Confessions*¹³³, l'Evêque d'Hippone s'attarde sur la passion qu'il avait, jeune, pour le théâtre. Ce qui apparaît en premier lieu, c'est encore que le théâtre présente des passions qui sont de mauvais modèles : ces « misères » sont « des aliments propres à nourrir [sa] flamme ». Augustin retrouve ici la tradition platonicienne de la condamnation des passions et de leurs vertus de contagion : il les considère comme une maladie (*insania*) de l'âme qui la porte au trouble et à la déraison. Pour lui aussi, plus le sujet est faible, plus il risque d'être entraîné sur la voie de l'imitation de ces mauvais modèles. Par ailleurs, dans la description qu'il fait de son plaisir de spectateur, il emploie des expressions qui signalent l'aliénation : les représentations le « ravissaient » (*rapiebant*), le jeu du comédien (*actio histrionis*) l'attirait à lui (*adliciebat*) ; il communiait avec les émotions des personnages (Augustin utilise à plusieurs reprises le préfixe *con-*). Ainsi son identité de spectateur semble-t-elle s'effacer dans un sentiment qui l'associe étroitement aux personnages et acteurs qui les interprètent : il s'agit en particulier de la compassion et de la miséricorde.

¹³² On trouve déjà chez Tertullien, ajoutée à la critique des caractères intrinsèques des spectacles, une dénonciation de l'idolâtrie sur laquelle ils reposent et l'idée qu'ils sont incompatibles avec la sensibilité chrétienne. Voir *Les Spectacles*, texte et traduction établis par M. Turcan, Les éditions du Cerf, 1986. Les œuvres de Tertullien ont été éditées en 1584 par Martin Mesnart et Sigismond Gelenius. Le *De Spectaculis* est donc connu au XVII^{ème} siècle. Si les moralistes se réfèrent plus volontiers à Saint Augustin pour la condamnation du théâtre, c'est sans doute essentiellement à cause de la puissance rhétorique des quelques paragraphes que l'évêque consacre à cette question.

¹³³ Augustin, *Les Confessions* III, 2, texte établi et traduit par P. de Labriolle, Les Belles Lettres, 1989. Les passages cités sont traduits par nous. Rappelons néanmoins qu'à l'époque où écrit Augustin, la grande tragédie n'a plus beaucoup de succès à Carthage. Aussi l'évêque vise-t-il d'une façon assez large tous les spectacles suscitant des « situations malheureuses et tragiques », ce qui touche non seulement le théâtre mais aussi sans doute les mimes, les ballets ou les drames musicaux. Voir aussi *La Cité de Dieu*, I 32, texte établi et traduit par P. de Labriolle, Garnier, 1941, ou l'édition présentée par J.-C. Eslin, Seuil, 1994.

Mais Augustin souligne dans le même temps cette séparation absolue qui reste entre le spectateur et les personnages. Il met en valeur les paradoxes du plaisir théâtral qui consiste à « s'apitoyer au spectacle d'aventures lamentables et tragiques qu'il ne voudrait pas souffrir en personne » et qui le conduit à vouloir « éprouver de la douleur », douleur même qui est la source de son plaisir. Le théologien reconnaît donc la simultanéité de ces deux perceptions du processus énonciatif : d'une part la parfaite conscience de la distinction des différentes instances énonciatives et d'autre part ce sentiment d'immersion qui tend à effacer ces distinctions. Enfin, il insiste sur le fait que la compassion qu'éprouve le spectateur pour les personnages est absolument stérile : non seulement l'objet de sa pitié est fictif (*imaginariae, in ludo spectaculae* ou *falsa*), ce qui le disqualifie, mais encore sa pitié ne se traduit pas dans les actes et n'a aucune action positive sur la réalité. C'est ici principalement que réside la force de son analyse. De là, le théologien peut enchaîner sur des considérations dénonçant cet amour vain de la souffrance en lequel il reconnaît une perversion de l'amour divin et de la miséricorde. En ce qui concerne la portée morale du théâtre, nous pouvons donc remarquer qu'Augustin lui dénie toute possibilité d'améliorer le spectateur par les sentiments qu'il éveille, et cela, en même temps qu'il stigmatise la capacité à produire des modèles qui nourrissent les mauvais penchants de l'homme.

III 5 D b Fiction théâtrale et réalité toujours en miroir

Il convient en dernier lieu de souligner que la réflexion sur les effets du théâtre dessine la relation théâtrale comme un miroir où l'homme se refléterait infiniment mais en se déformant toujours. C'est en quelque sorte le pendant de la comparaison classique qui rapproche l'art de l'acteur de celui de l'orateur et lui attribue les mêmes qualités pour passer la rampe¹³⁴ : *placere*, plaire, *movere*, émouvoir, et *docere*, enseigner. Ce

¹³⁴ Cette comparaison se trouve dès l'antiquité tant à Athènes (voir par exemple Aristote, *Rhétorique*, 1403b) qu'à Rome (voir par exemple Cicéron, *De Oratore*) et a été exploitée en particulier pour décrire l'art de l'orateur politique avec tous les dangers de séduction que cela implique. Voir G. Mathieu-Castellani, *La Rhétorique des passions*, PUF, 2000, p. 86-90. Au XVII^e siècle, cette comparaison est encore constamment présente dans les réflexions sur l'art de l'acteur comme sur celui de l'orateur : pour apprendre à bien exercer son métier, l'acteur peut prendre comme modèle l'orateur et l'inverse est vrai aussi. Voir D. H. Roy, « Acteurs et spectateurs à l'Hôtel de Bourgogne : vers une

mouvement de l'orateur vers le public ne doit pas masquer sa conséquence inévitable : il s'agit du mouvement inverse, de séduire le spectateur au sens étymologique de *se ducere*, de le conduire à lui. C'est d'ailleurs pourquoi l'orateur cherche à capter sa bienveillance, son attention et sa docilité. Dans *La Rhétorique*, Aristote indique que l'orateur, pour obtenir ces qualités de l'auditeur, doit parler de ce qui intéresse ce dernier personnellement¹³⁵. Il se dessine donc une relation circulaire puisque l'orateur parle à l'auditeur de lui pour que celui-ci l'écoute. Si nous appliquons cette idée à l'acteur, nous voyons s'ébaucher un jeu de miroir, l'acteur jouant un rôle qui touche personnellement le spectateur, celui-ci se mirant dans l'acteur en le regardant. C'est bien cette perspective que nous retrouvons dans la première phrase des *Confessions* d'Augustin sur le théâtre : « Les spectacles théâtraux, pleins d'images de mes misères et propres à nourrir ma flamme, me ravissaient ».

Pour autant, nous ne saurions réduire ce jeu de miroir entre le théâtre et la vie à une simple fonction réfléchissante : l'image et son reflet ne cessent de se nourrir l'une l'autre. Au XVIII^{ème} siècle encore, Rousseau, poursuivant la critique d'Augustin, ne cesse de répéter combien le théâtre est un « tableau de mœurs » mais dans ce qu'elles ont de pire et que c'est pourquoi il ne peut que pervertir l'homme par cette image qu'il lui propose en modèle. Mais il nous semble que nous retrouvons aussi une conception de l'effet de miroir proche de l'analyse qu'a menée Jean-Pierre Vernant à propos des mythes de Méduse et de Narcisse : il semble que le miroir ait un double fond, qu'il

notation de la communication théâtrale », *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles*, CNRS, 1968, t. 1, p. 287-296 : Roy rapporte dans cet article qu'il a « découvert une allusion à un orateur du XVII^{ème} siècle qui s'est avisé de faire ce qu'avaient fait Cicéron et Démosthène, c'est-à-dire se faire enseigner par un comédien, et puis de renfermer ces conseils dans un traité de rhétorique à l'usage des écoliers ». Cette anecdote témoigne de l'influence réciproque entre l'art oratoire et l'art théâtral. Elle est néanmoins l'objet d'une interrogation sur la légitimité de son fondement puisque l'acteur joue une fiction alors que le prédicateur prétend servir la vérité. Voir aussi à ce sujet M. de Rougemont, « L'acteur et l'orateur : étapes d'un débat », *XVII^{ème} siècle*, 1981, p. 329-333 et la thèse de S. Chaouche, *L'Actio dramatique dans l'Ancien Théâtre français (1629-1680)*, Université de Paris IV, 1999 : dans le premier livre, l'auteur analyse la relation qui lie à l'âge classique l'*actio* oratoire et l'*actio* dramatique ; le traité qu'elle y publie, *Les Réflexions sur l'art de bien parler en public* du comédien Poisson (1717), cherche par le biais de cette comparaison à réhabiliter le statut du comédien, dont l'art est comparable à celui des autres orateurs, prédicateurs ou avocats.

¹³⁵ Aristote, *La Rhétorique*, 1415b, Les Belles Lettres, 1989, texte établi et traduit par M. Dufour et A. Wartelle. La traduction de la phrase à laquelle nous faisons référence est : « [Les auditeurs] sont attentifs aux choses importantes, à celles qui les intéressent personnellement [*tois idiois*, expression qui est reprise dans la phrase suivante par *pros ekeivous*], à celles qui causent la surprise, à celles qui leur sont agréables ».

renvoie une « ombre vaine, illusion vide de réalité », qu'il fasse apparaître « une réalité autre, lointaine, "étrangère" à l'ici-bas, insaisissable, mais plus pleine, plus forte que ce que le monde offre aux yeux des créatures mortelles »¹³⁶. C'est parce que les acteurs jouent une part de nous-mêmes, réelle ou rêvée, mais aussi parce qu'en même temps qu'ils nous reflètent, ils représentent d'autres mirages, que le théâtre soulève une question éthique. C'est aussi pour cette raison que la perception du fonctionnement énonciatif théâtral est perçue comme un système étanche et clos sur lui-même tout en étant un lieu de perméabilité qu'on ne saurait véritablement contrôler.

CONCLUSION

Rousseau, toujours prompt à la critique, prête à Saint-Preux les propos suivants sur les représentations théâtrales françaises de son temps :

Le Français ne cherche point sur la scène le naturel et l'illusion et n'y veut que de l'esprit et des pensées ; il fait cas de l'agrément et non de l'imitation et ne se soucie pas d'être séduit pourvu qu'on l'amuse. Personne ne va au spectacle pour le plaisir du spectacle, mais pour voir l'assemblée, pour en être vu, pour ramasser de quoi fournir au caquet après la pièce ; et l'on ne songe à ce qu'on voit que pour savoir ce qu'on en dira. L'acteur pour eux est toujours l'acteur, jamais le personnage qu'il représente. Cet homme qui parle en maître du monde n'est point Auguste ; la veuve de Pompée est Adrienne ; Alzire est mademoiselle Gaussin ; et ce fier sauvage est Grandval. Les comédiens, de leur côté, négligent entièrement l'illusion dont ils voient que personne ne se soucie. Ils placent les héros de l'antiquité entre six rangs de jeunes parisiens ; ils calquent les modes françaises sur l'habit romain ; on voit Cornélie en pleurs avec deux doigts de rouge, Caton poudré en blanc, et Brutus en panier. Tout cela ne choque personne et ne fait rien au succès des pièces : comme on ne voit que l'acteur dans le personnage, on ne voit non plus que l'auteur dans le drame : et si le costume est négligé, cela se pardonne aisément ; car on sait bien que Corneille n'était pas tailleur, ni Crébillon perruquier.

Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, II, Lettre XVII à Julie, 1760, GF Flammarion, 1967, p. 181.

Ce réquisitoire laisse apparaître en filigrane ce que devrait être une représentation dramatique selon l'idéal mimétique de la tradition occidentale : il s'agit d'un théâtre d'illusion où seraient exprimés les sentiments des personnages de façon conforme à ce qu'ils représentent ; les spectateurs seraient conquis par un tel spectacle. Dans cette

¹³⁶ J.-P. Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, 1996.

perspective, prévalent naturel et transparence : la fiction deviendrait quasiment réalité. Dans la critique que Rousseau dresse du théâtre français, nous trouvons dénoncés le fait que les personnages disparaissent sous la marque des acteurs ainsi que celle de l'auteur qui reste lui-même sans savoir s'adapter à ce que réclameraient ses personnages ; qu'acteurs et auteurs soient finalement les véritables vedettes des spectacles ; que l'actualisation du texte le recouvre de fards inadéquats ; que le public ne s'absorbe pas dans la représentation mais reste toujours plongé dans ses préoccupations mondaines. Rousseau, dans ses railleries, veut ignorer le fait que l'illusion théâtrale peut agir au prix de quelques conventions : de toute évidence, auteur, acteurs, spectateurs acceptent que Cornélie ait du rouge, et ne l'imaginent peut-être pas même sans cela. Pourtant, et bien malgré lui, il reconnaît que ce type de représentation a du succès.

Cette réflexion montre la complexité du processus énonciatif pour la représentation des textes dramatiques classiques. La conception de Rousseau manifeste un idéal selon lequel les instances énonciatives effectives (auteur, metteur en scène, et surtout acteur) seraient absorbées par la parole du personnage, qui, quoique fictive, surgirait nue puisque proférée effectivement sur scène. Dans la réalité, le rapport entre ces instances énonciatives est à réinventer à chaque représentation : sur scène, paraissent à la fois auteur, créateurs, acteurs, personnages, sans jamais se superposer véritablement, les uns éclipsant parfois les autres, ajoutant d'eux-mêmes à la pièce, mais effectuant le spectacle par là même. La caractéristique de l'énonciation théâtrale se trouve ici : non pas dans une définition stricte, mais dans un lien à créer entre plusieurs personnes, présentes et absentes, personnes réelles ou personnages. La participation du public se joue dans ce pacte de coopération qu'il tisse avec les créateurs. Elle peut s'échelonner du plaisir de la séduction qui implique un certain abandon de soi au simple agrément qui signale une forme de distance du spectateur face à la scène : le public peut apprécier de reconnaître l'empreinte des acteurs, des créateurs et de l'auteur dramatique dans les personnages. Dans les faits, il n'y a donc pas un processus énonciatif déterminé strictement qui puisse décrire la représentation du texte dramatique : il y a une diversité d'interactions possibles entre les différentes instances énonciatives pour élaborer effectivement l'énonciation d'une pièce de théâtre. Ce qui les légitime en dernier regard, c'est le succès de l'entreprise.

Deuxième section

La pièce de théâtre publiée :
description et fonctionnement énonciatif d'un livre

IV L'analyse énonciative d'une pièce publiée

L'analyse du fonctionnement énonciatif du texte théâtral doit prendre en compte que les instances énonciatives s'expriment dans un texte fictionnel écrit : les schémas élaborés par Michel Corvin et Ursula Jung nous offrent une première approche que nous étudierons. Il faut en outre considérer que ce texte est offert à la lecture à travers un support matériel spécifique, celui du livre (jusqu'à présent du moins –et il est difficile de se prononcer sur les changements de perception que va apporter une diffusion possible du théâtre sur de nouveaux supports tels les multimédias-). C'est pourquoi, cherchant à décrire le système énonciatif du texte de théâtre, il nous faut passer par une description plus fine de la pièce de théâtre telle qu'elle se présente pour ses lecteurs. Nous reprendrons les descriptions proposées par Jean-Marie Thomasseau et Thierry Gallèpe des différents éléments textuels : elles laissent apparaître des zones intermédiaires qui peuvent relever à la fois de la pièce à proprement parler et du péri-texte. Il convient alors de cerner comment s'exprime l'instance énonciatrice dans chaque élément.

IV 1 Enoncé et énonciation

L'énonciation est l'acte de production d'un énoncé. Aussi, analyser un système énonciatif peut conduire à considérer dans sa totalité cet acte de production d'un énoncé dans son parcours énonciatif, c'est-à-dire l'échange qu'effectue un sujet d'énonciation avec son ou ses interlocuteurs dans une situation spatio-temporelle précise. Cette définition de l'énonciation peut susciter différents types de recherches selon que l'on valorise le contexte d'énonciation, l'énonciateur et l'énonciataire, ou leur rôle dans le fonctionnement de la langue : à ce titre, elle peut intéresser de nombreuses disciplines.

Si, en particulier, l'attention de certains linguistes s'est portée sur les problématiques énonciatives, c'est précisément parce qu'elles « postulent la nécessité de se référer à la production pour rendre compte du produit, dans la mesure où le produit contient les traces de sa production »¹. C'est pourquoi l'analyse peut partir soit d'une situation d'énonciation pour considérer son énoncé, soit d'un énoncé pour y rechercher les traces de son énonciation.

Recherches sur la subjectivité et l'intersubjectivité

Emile Benveniste, le premier, a renouvelé la distinction établie par Saussure entre langue et parole en soulignant le fait que « l'énonciation suppose la conversion individuelle de la langue en discours »². Par cette définition, il a introduit de façon décisive la notion de sujet et, de ce fait, celle de subjectivité dans la théorie du langage : « En tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir, par rapport à la langue, comme un procès d'*appropriation*. Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques, d'une part, et au moyen de procédés accessoires, de l'autre ». Ainsi Benveniste a-t-il mis en évidence que le discours est le mode de constitution du sujet. Il a montré dans le même temps que tout locuteur « postule un allocutaire » qu'il implique dans son système référentiel, et qu'il exprime « un certain rapport au monde » dans le contexte d'énonciation. Par ces analyses, il a ouvert un nouveau champ d'étude à la linguistique : celui des recherches sur l'énonciation, sur l'expression de la subjectivité, celle de l'intersubjectivité, et celle de la contextualisation³. Ainsi, l'un des courants de la pragmatique, dans lequel se situent, en France, les travaux d'Oswald Ducrot et de Catherine Kerbrat-Orecchioni, se propose d'étudier dans des énoncés réalisés les marques de leur énonciation. Ces linguistes ont tout d'abord porté leur attention sur l'un des éléments du cadre énonciatif,

¹ Catherine Fuchs, « Les problématiques énonciatives. Esquisse d'une présentation historique et critique », *DRLAV* 25, 1985, p. 48.

² E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1974, t. 2, p. 81.

³ Pour replacer la problématique énonciative en linguistique dans un contexte historique plus large, voir C. Fuchs, « Quelques réflexions sur le statut linguistique des sujets énonciateurs et de l'énonciation », *La Psychomécanique et les théories de l'énonciation*, Presses Universitaires de Lille, 1980, p. 143-152 et

le locuteur. Ils se sont attachés tout d'abord à repérer dans les énoncés produits les indices de sa subjectivité. Celle-ci apparaît en particulier dans l'usage des déictiques, des modalisateurs, des évaluatifs, ainsi que dans les axiologiques : par leur emploi, le locuteur s'inscrit dans l'énoncé et imprime une marque, implicite ou explicite, dans son message. Dans son étude des « lieux langagiers où s'inscrit plus ou moins explicitement le sujet d'énonciation », Catherine Kerbrat-Orecchioni l'a souligné : « Il est bien peu de mots qui réchappent du naufrage de l'objectivité ». Il s'agit dès lors pour la linguiste, non de s'arrêter à « cette affirmation éculée », mais de « clarifier le statut (les différents statuts) de cette bien envahissante subjectivité »⁴. Les études pragmatiques ont en outre développé les analyses portant sur le sens d'un énoncé véhiculé par l'acte d'énonciation lui-même, sachant que le message explicite peut véhiculer en même temps un message implicite, lequel est aussi important, si ce n'est plus, que le message littéral dans l'accomplissement de la communication⁵. Comme le résume François Récanati, « dans la conception pragmatique, communiquer consiste à faire reconnaître une intention communicative et l'information codée dans la phrase concerne précisément l'intention communicative du locuteur, le type d'acte qu'il entend accomplir »⁶. L'intérêt des linguistes pour l'implicite ou la sous-détermination des messages qui portent nécessairement la marque du sujet d'énonciation ont eu pour corrélat d'inviter à aborder sous cet angle le concept de contexte d'énonciation et d'inciter l'approche sémantique du langage à renouveler ses travaux à partir de la notion d'« implicature conversationnelle » dégagée par le philosophe H. Paul Grice⁷.

A partir des années 80, avec le développement des analyses de l'interaction en France, ce sont précisément les marques de l'implication que le locuteur recherche chez son interlocuteur qui ont été étudiées dans l'énoncé⁸. Un énoncé est en effet construit en

« Les problématiques énonciatives. Esquisses d'une présentation historique et critique », *DRLAV* 25, 1981, p. 35-55.

⁴ C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980, p. 28-32, puis 148-149.

⁵ Voir, par exemple, O. Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Hermann, 1972.

⁶ F. Récanati, « Linguistique (du sociologique au cognitif) », *Dictionnaire critique de la communication*, PUF, 1993, p. 890.

⁷ Voir H. P. Grice, « Logique et conversation », 1975, *Communications* 30, 1979, p. 57-72.

⁸ C. Kerbrat-Orecchioni, *Les Interactions verbales*, Armand Colin, t.1, *Approche interactionnelle et structure des conversations*, 1990, t. 2, 1992, t. 3, 1994. Les travaux de l'École de Genève se sont aussi

fonction d'une stratégie qui vise à orienter l'interprétation qui devrait en être faite : de ce fait, le destinataire est considéré comme co-énonciateur. Le texte est ainsi le lieu qui révèle une relation interpersonnelle : nous en trouvons des marques en particulier dans l'emploi de relationèmes, unités signifiantes qui indiquent quelle distance s'instaure entre les interactants au moment de l'interaction, tant d'un point de vue horizontal (elles signalent le degré de familiarité ou d'éloignement entre eux) que vertical (elles font connaître les asymétries entre eux : ce sont des taxèmes qui attestent du rapport de place entre les personnes en jeu). A la fin de cette décennie, la pragmatique s'ouvre aux études cognitives alors qu'elle s'était initialement pensée en opposition à ce champ de recherche. Ce mouvement est lié à la prise de conscience du fait qu'« outre la faculté de langage, la compréhension des énoncés mobilise les capacités inférentielles du sujet et peut faire intervenir n'importe quelle information en sa possession et non pas seulement l'information contenue dans le signal linguistique lui-même »⁹.

Ces travaux de linguistique nous intéressent en ce qu'ils ont pris pour objet d'étude les conversations : aussi, bien que leur corpus s'attache en général à l'observation des dialogues réels ou potentiellement réels, mais non fictifs, un grand nombre d'analyses peuvent éclairer le fonctionnement d'un dialogue théâtral¹⁰. Ces études ont en outre mis en valeur le fait qu'au cours d'un dialogue, les rapports dans l'interaction évoluent : c'est la dynamique et les effets de négociations qu'il convient de traquer dans un énoncé. L'intersubjectivité marque donc le processus énonciatif : c'est à travers elle que se révèle en action la subjectivité de l'énonciateur. Enfin, dépassant le cadre de la seule étude du fonctionnement des dialogues, nous pouvons appliquer un certain nombre de leurs analyses à la situation d'énonciation du texte de fiction en général, et en particulier au texte dramatique.

attachés à l'analyse des processus conversationnels : voir les publications de la revue *Cahiers de Linguistique française*. Le dernier ouvrage de J. Moeschler, *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle* (Armand Colin, 1996), rend compte de ces travaux.

⁹ F. Récanati, « Linguistique (du sociologique au cognitif) », *Dictionnaire critique de la communication*, PUF, 1993, p. 894.

¹⁰ Voir, par exemple, A. Reboul et J. Moeschler, *Discours théâtral et analyse conversationnelle*, in : *Cahiers de Linguistique française*, 6, 1985.

Des énoncés écrits

Dans le cas d'un énoncé écrit, il convient de rappeler tout d'abord que sa situation de réception peut être différée par rapport à sa situation d'émission. La lecture est donc un acte de coénonciation. L'étude du cadre énonciatif d'un texte écrit comprend le phénomène dans sa globalité : elle prend en considération les deux situations spatio-temporelles en jeu dans leur dissymétrie ainsi que la contextualisation créée dans l'énoncé du fait même de la décontextualisation énonciative. En outre, dans le cadre simple d'un usage communicationnel de l'écrit, le sujet de l'énonciation est extérieur à l'énoncé : par convention, chacun comprend qu'est « je » qui a écrit « je ». Mais il convient de distinguer la personne réelle qui a produit l'énoncé de l'énonciateur : ce dernier correspond à l'instance inscrite linguistiquement dans l'énoncé. Ajoutons qu'il n'y a pas nécessairement adéquation entre une personne et son discours : nous pouvons retrouver autant de discordances entre le « je » origine d'un énoncé et ce qu'il écrit de lui. Dans ce cas, s'élabore d'emblée une dialectique subtile entre la réalité et une forme de fiction. Le fonctionnement du système énonciatif du périphrase auctorial en témoigne constamment.

Dans le cadre de l'énoncé fictionnel écrit, comme c'est le cas précisément pour le théâtre, le rapport entre la réalité et la fiction est encore plus complexe, ce qui laisse des marques dans le système énonciatif du texte. Au fait que la situation spatio-temporelle de production diffère de celle de réception s'ajoute la création d'un énonciateur intratextuel dont la caractéristique est d'être fictif, c'est-à-dire de ne pas être assimilable à l'énonciateur réel qui en est l'origine : il peut lui être par bien des points semblable, mais ne peut aucunement lui être parfaitement identique. Dans l'énoncé fictif, une nouvelle situation d'énonciation est donc absorbée par l'énoncé. Le système référentiel relève des compétences de l'énonciateur intratextuel. Enfin, ce dernier peut sembler s'effacer devant des personnages, fictifs eux aussi, quand leur sont attribués des énoncés produits à la première personne : les personnages deviennent alors sujets d'énonciation. Nous reconnaissons donc d'emblée trois instances énonciatives pour la fiction : l'auteur, origine de l'œuvre, l'énonciateur ou le narrateur inscrit dans le texte, les différents personnages dont les paroles sont transcrites. Si, d'un point de vue

formel, il faut distinguer les différents éléments de cette chaîne, il convient aussi de remarquer leur enchaînement, l'un étant à l'origine des autres. Aussi, comme nous l'avons souligné précédemment, dans un texte fictionnel, ce qui est le cas du théâtre, l'expression de la subjectivité est marquée par un emboîtement des différentes instances énonciatives. Stimulées par les analyses linguistiques dans le domaine littéraire, les recherches narratologiques ont contribué à étudier les effets créés par ces enchâssements. Elles se sont surtout consacrées à l'analyse du récit et des formes romanesques. Les textes de théâtre ont suscité moins de travaux de ce genre, sans doute parce que, laissant parler les personnages, ils ne semblent pas avoir créé de narrateur digne de ce nom.

IV 2 Description du système énonciatif dans un texte théâtral

Si Anne Ubersfeld ou Patrice Pavis ont montré comment appliquer au théâtre les analyses élaborées par les théories linguistiques et narratologiques, il revient à Michel Corvin d'avoir étudié le fonctionnement du système énonciatif du texte de théâtre et de l'avoir représenté par un schéma. Ursula Jung qui travaillait alors sous sa direction a poursuivi ce travail de description. Leurs études permettent de montrer qu'il faut considérer au moins trois niveaux d'énonciation pour un texte de théâtre simple. Les chercheurs se sont ensuite essentiellement consacré à l'analyse de textes complexes qui présentent des situations de théâtre dans le théâtre et donc multiplient les emboîtements de systèmes énonciatifs.

IV 2 A Le schéma élaboré par Michel Corvin

Dès 1983, Michel Corvin a proposé un schéma pour décrire le système énonciatif du genre théâtral¹¹. Dans cette analyse, il considère le texte théâtral « comme un ensemble fini » dans une forme quasi immatérielle. En conséquence, cette réflexion envisage le texte comme un ensemble normé, achevé et stable. C'est précisément là qu'en résident les limites. En effet, pour décrire le système énonciatif du texte théâtral, il faut déterminer précisément ce qui le compose en prenant en compte sa forme matérielle. Or la façon dont se présente un texte de théâtre imprimé n'est pas figée, mais a évolué au fur et à mesure de l'histoire de l'édition. Notre étude nous conduira ultérieurement à aborder certains de ces aspects. Cependant, il reste toujours difficile pour l'analyste d'envisager simultanément la description poétique d'un genre et l'histoire de sa réalisation matérielle : il risque, en effet, de généraliser quelques éléments alors même qu'ils ne sont que le fruit de conventions textuelles qui évoluent selon les lieux et le temps, ou de se limiter à quelques traits dominants en éliminant tous les détails qui varient et qui pourtant participent à la constitution du genre analysé.

Nous soulignons donc pour le moment le fait que la description proposée par Michel Corvin dans cet article n'envisage pas le texte de théâtre dans son processus d'élaboration. Elle suppose que le texte commence avec la liste des personnages et s'achève aux derniers mots de la pièce ou sur une dernière didascalie. Il s'agit du texte de théâtre composé du texte principal et du texte secondaire pour reprendre les définitions de Roman Ingarden. Michel Corvin exclut de son schéma le péri-texte, c'est-à-dire les indispensables éléments éditoriaux, les éventuelles dédicaces, préfaces et épigraphes qui sont pourtant spécifiquement adressées au lecteur. Cette analyse considère le texte de théâtre dans ce qui en fait un texte écrit en vue de la mise en scène.

Pour un texte de théâtre ainsi défini et sans situation de mise en abyme, Michel Corvin fait apparaître plusieurs niveaux d'énonciation fondamentaux :

¹¹ M. Corvin, « Le système de l'énonciation théâtrale. Aperçu théorique et application : *La Journée d'une rêveuse* (Copi) », *Australian Journal of French Studies* XX, 3, 1983, p. 288-306. Le schéma figure p. 295.

Michel Corvin fait tout d'abord apparaître que « le cadre énonciatif (CE 1) de la « communication théâtralo-littéraire » est constitué par l'énonciateur 1 (extra-textuel : l'auteur ; intra-textuel : le narrateur) et l'énonciataire 1 (extra-textuel : le lecteur ; intra-textuel : le narrataire) ». Il nous semble remarquable que, dans cette description, le critique associe les instances extratextuelles et intratextuelles. De fait, la première produit la seconde ce qui établit un lien entre elles. C'est précisément ce que Jean-Claude Coquet a mis en valeur pour le texte fictionnel en général dans une perspective sémiotique renouvelée par l'introduction de l'intérêt porté au sujet : « Voilà l'optique la plus favorable au respect du principe de réalité : un lien est maintenu de l'instance d'origine [en l'occurrence, l'auteur] à son texte, aux instances éventuellement multiples qu'il projette (narrateur, personnage...), et à leurs univers de signification : ainsi de suite, jusqu'à l'instance réceptrice (le lecteur) »¹². La notion d'énonciateur 1, telle que la définit ici Michel Corvin, permet donc de rappeler que l'auteur est impliqué dans le texte qu'il crée. Au moment où nombre de critiques proclament encore la mort de l'auteur, l'assimilation que le critique réalise entre l'énonciateur extratextuel et

¹² J.-C. Coquet, « Avant-propos », *Nouvelle problématique de l'énonciation*, *Sémiotiques* 10, 1996, p. 13.

l'énonciateur intratextuel souligne le fait que l'auteur est une instance énonciative incontournable.

IV 2 B Le schéma élaboré par Ursula Jung

Pourtant, le statut des instances extratextuelles et intratextuelles est radicalement différent, l'auteur et le lecteur étant des personnes réelles, alors que le narrateur et le narrataire sont des effets d'énoncé puisqu'ils sont fictifs mais inscrits linguistiquement dans le texte. C'est pourquoi reprenant le schéma élaboré par Michel Corvin et y ajoutant les analyses proposées pour les textes de fiction par Catherine Kerbrat-Orecchioni¹³, Ursula Jung a distingué ces deux niveaux d'énonciation : pour elle, le cadre énonciatif CE 1 est constitué par les instances extratextuelles que sont l'auteur et le lecteur qui mettent en place le cadre énonciatif CE 2 instauré par le narrateur et le narrataire¹⁴ :

Schéma Ursula Jung

¹³ C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980, p. 171-177 et, du même auteur, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique*, 26, 1996, p. 32.

¹⁴ U. Jung, *Le Système de l'énonciation théâtrale : œuvres de Marivaux, Dubillard, Anouilh, Molière, Copi et Pirandello*, Thèse de Doctorat, Ruhr-Universität Bochum, 1991, p. 8 (un exemplaire de cette thèse peut être consulté à la Bibliothèque Gaston Baty, à l'Université de Paris III).

Ce schéma atteste qu'à l'instar de Michel Corvin, Ursula Jung considère manifestement que l'énonciateur 2 et l'énonciataire 2 sont respectivement narrateur et narrataire du message théâtral. L'emploi de la terminologie narratologique pour qualifier les instances énonciatives du texte dramatique peut surprendre. Précisons d'emblée que, si les études narratologiques ont ignoré le théâtre pour se consacrer essentiellement à l'analyse du roman et du récit, c'est qu'« a prévalu pendant longtemps une définition du théâtre, contrastive mais restrictive (...) dont la clé de voûte est cette notion ambivalente, vague et néanmoins canonisée : l'action », ainsi que l'a signalé Gérard-Denis Farcy¹⁵. En effet, les critiques n'ont cessé d'opposer le concept d'action à celui de récit pour les définir. Mais, prenant le parti d'une « narratologie élargie » parce que sa terminologie peut être opératoire pour d'autres objets que la narration *stricto sensu*, Gérard-Denis Farcy a constaté que « le théâtre a sa diégèse (considérée comme univers), l'action est plutôt l'histoire (c'est-à-dire un enchaînement), l'histoire n'y est pas seulement faite d'action mais de récits, enfin le couple narrateur-narration ne disparaît pas si ce n'est de la terminologie ». Néanmoins nous trouvons souvent les termes « narrateur », « narrataire », « narration » ou « diégèse » à l'occasion dans les textes critiques. Ils apparaissent, en particulier, quand un théoricien cherche à décrire la fonction des didascalies : c'est ce que font précisément ici Michel Corvin et Ursula Jung¹⁶. Cependant, si les didascalies sont le fait d'une voix énonciative, considérer que cette voix est de type narratif n'est pas exact. C'est confondre diégèse et didascalies, assimilation contre laquelle Michael Issacharoff met vivement en garde¹⁷. La terminologie adoptée par Michel Corvin et Ursula Jung n'est donc pas tout à fait pertinente. Pourtant, elle est signifiante d'une certaine perception du texte dramatique et

¹⁵ G.-D. Farcy, « De l'obstination narratologique », *Poétique* 68, 1986, p. 501.

¹⁶ Remarquons que dans son *Dictionnaire du Théâtre*, P. Pavis consacre un article à la notion de « narrateur » : le narrateur est « en principe exclu du théâtre dramatique » et n'apparaît que dans quelques formes théâtrales, comme dans certaines traditions populaires ou dans le théâtre épique ; le critique considère que « le narrateur n'intervient pas dans le texte de la pièce (sauf, parfois, dans le *prologue*, l'*épilogue* ou dans les *indications scéniques* lorsqu'elles sont dites ou montrées) ». La définition du texte théâtral entre encore ici en jeu dans cette détermination du rôle du narrateur : P. Pavis ne considère les didascalies qu'en fonction de ce qu'en fait la représentation du texte de théâtre.

¹⁷ M. Issacharoff, « Voix, autorité, didascalies », *Poétique* 96, 1993, p. 465.

vaut en tant que telle : aussi aurons-nous à revenir sur l'analyse narratologique appliquée au texte de théâtre¹⁸.

Au centre de ce débat terminologique sur la façon de caractériser les instances énonciatives se trouve essentiellement la question du statut et de la fonction des indications scéniques. Celles-ci, que l'usage range rapidement sous une seule appellation, méritent un développement plus ample. En effet, ce terme, comme l'expression d'indications scéniques, est employé pour désigner « tout ce qui dans le *texte* de théâtre n'est pas proféré par l'acteur », c'est-à-dire les indications de lieu et de temps, les indications données sur la gestuelle et la diction du comédien, mais aussi la mention de chaque personnage qui parle, les listes des personnages présents sur scène, les marques de changement de scène ou d'acte¹⁹. Il faut donc considérer le statut de chacun de ces éléments textuels pour mieux définir leurs différentes caractéristiques et envisager quel rôle ils jouent pour le fonctionnement énonciatif du théâtre.

IV 2 C Les trois niveaux d'énonciation caractéristiques du théâtre

Le dispositif énonciatif du texte de théâtre consiste donc en trois niveaux d'énonciation : le premier entre énonciateur 1 extratextuel et énonciataire 1 extratextuel, le deuxième entre énonciateur 2 intratextuel et énonciataire 2 intratextuel, le troisième entre énonciateur 3 personnage et énonciataire 3 personnage.

Michel Corvin et Ursula Jung se sont attachés à décrire la fonction des didascalies. Selon eux, leur rôle est de mettre en place les conditions imaginaires de l'énonciation d'un message, celui-ci étant composé par les échanges verbaux des personnages, leurs interventions, leurs dialogues, leurs monologues. Comme la forme des didascalies peut être elliptique et qu'on ne saurait la placer au même niveau que les dialogues ni considérer le texte dramatique comme un récit, nous préférons retenir la

¹⁸ Voir notre chapitre 7.

¹⁹ A. Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, 1996, p. 29-30.

terminologie plus générale d'énonciateur 2 et d'énonciataire 2, c'est-à-dire d'énonciateur et d'énonciataire intratextuels, plutôt que celle de narrateur et de narrataire pour ce deuxième niveau énonciatif : cela nous paraît correspondre mieux à la caractéristique des indications scéniques. Leur fonction principale est d'organiser le discours des personnages et non véritablement de le raconter : c'est la raison pour laquelle, par convention, elles disparaissent lors de la mise en scène. Mais Michel Corvin souligne que le statut du message didascalique est d'être doublement fictif. D'une part, ce texte indique une scène fictive, d'une autre il formule une situation fictive qui se situe sur cette scène fictive. C'est pourquoi le critique décrit les didascalies comme « instance théâtralisante » et comme « instance narrative »²⁰. En effet, le cadre énonciatif fictif (CE 2) établi par l'énonciateur 2 institue la fiction d'un lieu théâtral représentant une situation où des personnages parlent. La fonction de l'énonciateur 2 est donc d'instaurer la situation qui permet aux énonciateurs 3 de produire un discours. Ces derniers sont énonciateurs ou énonciataires fictifs selon leur position dans les échanges : c'est pourquoi nous parlons d'un troisième niveau d'énonciation dans le texte théâtral. Les énonciateurs 3 sont les sujets des discours rapportés, monologues ou dialogues ; l'énonciateur 2, lui, produit le discours rapporteur²¹. De ce fait, les échanges entre les personnages portent des marques de subjectivité de façon plus manifeste que les messages didascaliques. Aussi Michel Corvin et Ursula Jung paraissent-ils assimiler la fonction de l'énonciateur intratextuel à la production du message didascalique.

Procéder ainsi, c'est d'emblée dissocier les didascalies des discours attribués au personnages et réintroduire du même coup une hiérarchisation énonciative entre ces messages. Aussi, nous préférons décrire les instances énonciatives intratextuelles comme celles dont la marque est inscrite dans le texte dramatique. Nous envisagerons d'abord la question de l'inscription des instances énonciatives pour un texte théâtral comme pour tout type de texte, et, en particulier, tout texte de fiction. Il s'agit dans un deuxième temps de voir ce qui est spécifique pour le texte dramatique. Enfin, il s'agira

²⁰ M. Corvin, « Le système de l'énonciation théâtrale. Aperçu théorique et application : *La Journée d'une rêveuse* (Copi) », *Australian Journal of French Studies* XX, 3, 1983, p. 296.

²¹ U. Jung, *Le Système de l'énonciation théâtrale : œuvres de Marivaux, Dubillard, Anouilh, Molière, Copi et Pirandello*, Thèse de Doctorat, Ruhr-Universität Bochum, 1991, p. 9.

d'étudier comment s'organisent les didascalies et les discours attribués aux personnages pour définir les caractéristiques de l'énonciateur et de l'énonciataire intratextuels. La notion d'instance énonciative est donc un instrument qui doit permettre d'élaborer une analyse et une description plus fines du fonctionnement énonciatif du texte dramatique.

Les discours des personnages peuvent à leur tour créer d'autres situations énonciatives emboîtées. Tel est le cas lorsqu'un personnage rapporte les propos d'un autre au discours direct. Enfin les situations de déguisement ou de théâtre dans le théâtre que nous trouvons dans bien des pièces construisent, elles aussi, de nouvelles situations d'énonciation mises en place par les énonciateurs 3. Ursula Jung a précisément consacré sa thèse à l'analyse énonciative des textes de théâtre complexes avec les cas de théâtre dans le théâtre, théâtre sur le théâtre et mise en abyme théâtrale. Pour notre part, nous consacrons ici à l'étude des marques de la subjectivité dans un texte de théâtre simple, même si nous pouvons avoir recours à des pièces à structures enchâssées pour analyser la perception de l'illusion théâtrale au XVIIème siècle.

La façon dont s'exprime la subjectivité auctoriale dans une œuvre théâtrale peut être rendue perceptible par la différence de statuts et de fonctions entre les instances énonciatives que nous avons repérées. En effet, la définition que nous avons élaborée de l'énonciateur 1, à savoir l'auteur dramatique, a pour conséquence que nous ne saurions trouver de marque de l'expression de sa subjectivité dans le texte théâtral : de fait, l'auteur dramatique est réel mais linguistiquement virtuel dans le texte qu'il produit. C'est pourtant lui qui paraît être à l'origine première de ce texte. Aussi ne saurions-nous nier que le texte dramatique est marqué par la subjectivité de son auteur et par le rapport que ce dernier entretient au monde. Cependant cette distinction que nous maintenons entre l'énonciateur extratextuel et l'énonciateur intratextuel permet de rendre compte de la position de l'auteur vis-à-vis de son œuvre. Pour analyser ses manifestations, il convient de préciser, plus que ne l'ont fait Michel Corvin et Ursula Jung, la description du texte théâtral.

IV 3 La description de la pièce de théâtre comme détermination des instances énonciatrices

Dans leur analyse du système de l'énonciation théâtrale, Michel Corvin et Ursula Jung n'ont donc pas défini précisément la frontière entre le périphrase et le texte de théâtre. Considérer le texte de théâtre comme le support de ce que nous pouvons voir et entendre lorsqu'il est l'objet d'une représentation élude les problèmes posés par sa présentation matérielle dans la forme écrite offerte au lecteur. De fait, une zone floue demeure quant au statut de certaines indications scéniques. Définir le statut de tous ces éléments textuels que nous trouvons dans un livre présentant au public une pièce de théâtre est pourtant capital pour déterminer précisément les voix énonciatives.

Certes, le périphrase est par excellence ce qui entoure le texte et pourrait, à ce titre, être exclu de la réflexion sur le texte de théâtre. Telle est en effet la définition de Gérard Genette : le périphrase se situe « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois [est] inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes »²². Mais dans les travaux que nous avons pu consulter, la détermination des limites du texte théâtral fait apparaître un certain flottement dans la définition de ce qui appartient au texte et au périphrase : où commence le texte de théâtre ? Qu'en est-il de ce qui est « inséré dans les interstices du texte » ? Qu'en est-il de la liste des personnages ? Des indications de changement d'actes, de scènes ? Ces questions sont le plus souvent éludées ou reléguées comme annexes d'une définition étendue du texte secondaire, c'est-à-dire des didascalies. Cela nous intéresse d'autant plus que l'instance énonciative des didascalies est attribuée à l'énonciateur intratextuel. En outre, les critiques y reconnaissent souvent « la voix du narrateur », voire « la voix de l'auteur »²³. Pourtant la fonction des indications scéniques, telles que nous pouvons les entendre au sens strict, c'est-à-dire des éléments organisant

²² G. Genette, *Seuil*, Seuil, 1987, p. 10.

²³ Par exemple J.-M. Thomasseau, « Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature* 53, 1984, p. 83 ou M. Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, José Corti, 1985, p. 27.

l'énonciation des discours des personnages, est d'emblée différente de celle d'une préface, texte où « l'auteur » présente et défend son œuvre. Aussi ne saurions-nous assimiler les instances énonciatives de ces textes. C'est pourquoi nous revenons sur deux descriptions du texte théâtral : la première élaborée dans les années 80 par Jean-Marie Thomasseau et la seconde, plus récente, où Thierry Gallèpe définit les notions de pièce, texte et paratexte.

IV 3 A Vers une description du paratexte théâtral

En 1984, Jean-Marie Thomasseau a déjà attiré l'attention sur la nécessité d'une définition plus fine de ce que l'on désigne habituellement par didascalies pour désigner tout élément textuel qui n'a pas à être prononcé sur scène par les acteurs dans le cadre de la représentation du texte dramatique. Il a proposé de préciser le statut des textes qui disparaissent lors de la représentation d'une pièce. Il a créé le néologisme de « para-texte » pour désigner leur ensemble : « le para-texte est ce texte imprimé (en italiques ou dans un autre type de caractères le différenciant toujours visuellement de l'autre partie de l'œuvre) qui enveloppe le texte dialogué d'une pièce de théâtre »²⁴. Il se trouve que Jean-Marie Thomasseau a employé ce terme de para-texte au moment même où il est apparu dans la terminologie élaborée par Gérard Genette. Il convient donc de souligner que, pour Jean-Marie Thomasseau, « para-texte » correspond davantage à la définition que Gérard Genette donne de la notion de « péricaractère » mais sans pour autant la recouvrir exactement. En effet pour Genette, le « paratexte = péricaractère + épilogos » : le paratexte englobe tout ce qui entoure un texte, c'est-à-dire, d'une part, tous les éléments textuels qui se trouvent dans l'espace du volume où est publié un texte et, d'autre part, « tous les messages qui se situent, du moins à l'origine, autour [de ce] texte » et ceux qui ont été produits à son sujet hors de l'espace du livre²⁵. Nous suivrons

²⁴ J.-M. Thomasseau, « Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature*, 53, 1984, p. 79.

²⁵ G. Genette, *Seuil*, Seuil, 1987, p. 11. Dans cet ouvrage, G. Genette n'accorde qu'un bref paragraphe au texte dramatique et exclut fermement les indications scéniques de sa définition du paratexte : « Je ne vois aucune raison pour verser cette catégorie [les indications scéniques], en général, au crédit du paratexte : le texte dramatique se compose régulièrement de deux registres : le "dialogue", qui est dit sur scène par les

en général la terminologie conçue par Gérard Genette et emploierons le terme de « péritexte » pour désigner les textes qui se trouvent dans l'espace d'un livre publié autour du texte principal. Quand nous ferons référence aux analyses de Jean-Marie Thomasseau, nous utiliserons le terme de « para-texte ».

Typologie descriptive

Jean-Marie Thomasseau fonde sa détermination du para-texte en abordant le texte de théâtre à partir de la spécificité de texte imprimé qui peut donner lieu à des représentations. Mais la définition du para-texte élaborée demeurant trop générale pour décrire le texte de théâtre, le critique a distingué de la façon suivante trois types para-textuels en fonction de la place où se situent les éléments déterminés par rapport aux paroles attribuées aux personnages :

1 – Le para-texte liminaire

- La présentation générale de l'ouvrage.
- Format, couverture, illustration de la couverture, prière d'insérer, etc....
- Nom et prénom de l'auteur, pseudonyme.
- Le titre ou les titres.
- Le genre indiqué : comédie, tragédie, vaudeville, etc... et le nombre d'actes.
- La liste des personnages avec quelquefois, l'âge, la description et l'emploi, la position sociale, la description du costume.
- Parfois, le nom des acteurs qui ont joué la première.
- La plupart du temps, brève indication du lieu général où se déroule la pièce et de la date de l'action mise en scène.

2 – Le para-texte intermédiaire

Ce para-texte prend place au début de chaque acte ; parfois, titre d'un acte, d'une partie, d'un tableau.

En général, en quelques paragraphes, description de l'espace scénique et des accessoires de jeu.

Le blanc des entractes.

3 – Le para-texte interstitiel

Système para-textuel infiltré dans les dialogues avec des séries de précisions concernant grosso-modo :

- Les déplacements,
- La gestualité et les jeux de physionomie,
- Les observations psychologiques,
- Le ton de la voix,
- Les costumes,
- Le bruit,
- La musique.

acteurs, et les indications scéniques, ou *didascalies*, qui sont (plus ou moins fidèlement) exécutées par les acteurs et le metteur en scène, et dont le texte n'apparaît littéralement qu'à la lecture » (p. 306).

- En définitive, description de ce que l'on pourrait appeler les figures de jeu et les relations des personnages avec l'espace et les objets qui les entourent²⁶.

Cette description est donc essentiellement une typologie dressée en fonction de la place qu'occupent ces différents énoncés par rapport aux paroles attribuées aux personnages. Les notions de para-texte intermédiaire et de para-texte interstitiel permettent de souligner que la caractéristique du genre théâtral est de donner à lire des textes de statuts différents mais enchevêtrés. C'est précisément la limite de cette description que de ne déterminer exactement ni le statut ni la fonction de tous les éléments qui constituent une pièce de théâtre mais de les mettre tous sur le même plan à l'intérieur de chacune de ces trois listes. C'est en particulier la caractérisation de trois ensembles textuels que Jean-Marie Thomasseau a délaissée : l'espace péripgraphique, les indications de changement de scène ou d'acte ainsi que les marques des tours de parole.

Le para-texte liminaire : statuts textuels complexes mais une linéarité visuelle

Jean-Marie Thomasseau n'a pas considéré explicitement certains éléments péritextuels tels que les préfaces, les éloges, les dédicaces ou les avis au lecteur. Peut-être faut-il comprendre que le critique les a mis sur le même plan que le prière d'insérer, c'est-à-dire qu'il les a classés parmi le para-texte liminaire. Mais, dans ce cas, c'est assimiler l'appareil éditorial et ces éléments du péritexte liminaire. Cela nous semble peu pertinent parce que ceux-ci n'ont pas tous les mêmes instances énonciatrices et que ces dernières impriment chacune leur marque propre dans chacun de ces textes : nous étudierons cette question un peu plus loin. La présence d'un péritexte liminaire n'est certes pas spécifique au genre théâtral et c'est peut-être pourquoi le chercheur n'a pas approfondi sa description²⁷.

²⁶ J.-M. Thomasseau, « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques*, 41, 1984, p. 102-103.

²⁷ Il définit ainsi les éléments que l'on trouve au minimum dans une pièce publiée. Nous trouvons bien des éditions de textes dramatiques composés de ces seuls éléments : c'est par exemple le cas de *Oh les beaux jours* de Beckett. Mais les pièces contemporaines comportent elles aussi souvent une dédicace (Beckett a dédié *Fin de partie* à Roger Blin), des épigraphes (Koltès a fait précéder *Quai Ouest* d'une citation de la *Genèse* et d'une autre de Burning Spear et il a situé avant le début du dialogue une phrase de Victor Hugo), des textes préfaciels (Genet intitule ces textes « Comment jouer *Les Bonnes* » ou « Pour jouer *Les Nègres* », Marguerite Duras signe « M. D. » le court texte qu'elle a placé avant *Savannah*

Mais la présence d'une liste de personnages, d'indications sur le lieu où se passe l'action ou le développement de l'argument à l'orée d'une pièce est l'une des caractéristiques des pratiques de publication du théâtre en Occident depuis la période alexandrine²⁸. Pour Jean-Marie Thomasseau, tous ces textes font partie du para-texte liminaire : ils n'appartiennent pas réellement au dialogue. De fait, leur place dans le livre imprimé en témoigne puisque ces textes, et notamment la liste des personnages, sont visuellement séparés du texte de la pièce. Ainsi, dans certaines éditions du XVII^e siècle, en particulier dans le cas d'éditions d'un recueil de pièces, la liste des acteurs suit la préface et précède souvent le frontispice de la pièce : placée sur un verso, elle est donc détachée de la pièce par la page blanche qui se trouve être le dos du frontispice. Dans ce cas, c'est donc cette image du frontispice qui, comme un décor, ouvre le texte. A cette époque, la conception même de l'impression d'une œuvre théâtrale nous indique que la liste des personnages était considérée comme un élément péritextuel et non comme le début de la pièce. En effet, cette liste figure habituellement sur le verso du dernier cahier de l'espace préliminaire, lequel était imprimé de façon séparée et souvent en dernier lieu, alors que la pièce commence avec la première scène du premier acte imprimée sur le verso du premier cahier où est imprimé le texte principal²⁹. L'argument figure aussi dans le cahier péritextuel. Parfois, certains

Bay)... La pièce de théâtre envisagée par J.-M. Thomasseau ne correspond donc pas non plus à la présentation de nombreuses éditions de textes contemporains : c'est un objet d'étude théorique.

²⁸ La tradition veut attribuer à Aristophane les arguments qui précèdent ses comédies. Mais ceux que nous possédons ne semblent pas pouvoir lui être imputables. La présence des arguments placés en début de pièce paraissent en effet dater du travail systématique des alexandrins. Voir L.D. Reynolds et N.G. Wilson, *D'Homère à Erasme. La transmission des classiques grecs et latins*, Editions du CNRS, 1984. Nous n'avons rien lu au sujet de l'apparition des listes des personnages pendant l'antiquité. L'apparat critique des pièces grecques et latines les mentionne de façon irrégulière et peut indiquer : « *index personarum deest* » ou « *nullam personarum tabulam praebent* ». Leur présence serait plus récente. L'argument et la liste des personnages font manifestement double emploi. Aussi est-ce sans doute la raison pour laquelle au XVII^e siècle, l'argument que l'on trouve dans les pièces du début du siècle comme au XVI^e siècle, disparaît peu à peu alors que la liste des personnages devient plus complète, voire davantage codifiée. Dès lors, la liste des personnages devient une spécificité éditoriale pour le genre dramatique. L'hypothèse selon laquelle il n'y aurait plus d'argument parce que les épisodes traités de la mythologie sont bien connus du public ne nous satisfait pas : les épisodes en question étaient bien connus au XVI^e siècle et au début du siècle ; on ne trouve pas davantage d'argument pour des sujets inventés. C'est en tout cas ce que nous pouvons dégager à partir de l'étude des pièces publiées par J. Scherer, J. Truchet et A. Blanc dans *Le Théâtre du XVII^e siècle* (3 vol., Gallimard, 1975, 1986 et 1992). Cette question mériterait une étude plus systématique.

²⁹ C'est ce qu'indique l'enquête menée par C. Lelouch sur la place du privilège dans l'espace périgraphique au XVII^e siècle. Voir « Privilège royal et publication », à paraître dans *La Publication à*

dramaturges confondent sa fonction avec celle de la préface. Ainsi, Desmarets de Saint-Sorlin fait précéder *Les Visionnaires* d'un texte long de plusieurs pages qu'il intitule « Argument » et où il défend ses personnages et l'intrigue de sa comédie : ce texte a toutes les caractéristiques de l'argumentation préfacielle³⁰. Mais, pour la liste des personnages, nous devons remarquer que, dans bien des livres imprimés, et déjà au XVII^e siècle, le fait que ce texte se trouve sur le recto qui précède le début de la première scène montre qu'il est perçu comme une ouverture au texte de théâtre. Aujourd'hui, la place de la liste des personnages n'est pas fixe : elle est située soit sur un verso, juste avant le début de la pièce, et, dans ce cas, fonctionne comme un lever de rideau, ou bien sur un recto face au début de la pièce et en signale l'ouverture. La présence de ce texte qui est devenue une convention de la présentation du texte de théâtre de façon régulière depuis le XVII^e siècle construit un espace préliminaire spécifique à ce genre littéraire. En témoigne *a contrario* son absence remarquable : c'est par exemple le cas de l'édition d'*En attendant Godot*, Beckett ayant peut-être estimé qu'il ne pouvait pas ni décliner ni définir l'identité de ses personnages avant qu'eux-mêmes ne la découvrent aux lecteurs et qu'il devait la leur faire attendre en résistant à leurs habitudes de lecture théâtrale³¹.

Le rôle de la liste des personnages et de l'argument est ambigu. Ces textes prétendent « servir à faciliter l'intelligence du Poème », c'est-à-dire de la pièce³². Mais il doivent être dans le même temps inutiles à l'intelligence de l'œuvre. En effet, ils ne sont pas dits au moment de la représentation : c'est que le texte dramatique doit suffire. Aussi la liste des personnages et l'argument servent-ils à mettre en scène le texte dramatique dans l'espace du livre : ils ont en quelque sorte la fonction qu'a le prologue,

l'âge classique, sous la direction du GRIHL (Groupe de Recherches Interdisciplinaires sur l'Histoire du Littéraire). Sur l'ordre de fabrication des différents cahiers pour l'impression d'une œuvre à l'époque moderne, voir J. Veyrin-Forrer, « Fabriquer un livre au XVI^e siècle », *Histoire de l'édition française*, t. 1, *Le Livre conquérant du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, p. 284-285.

³⁰ Voir Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires*, Camusat, 1637, éd. J. Truchet, in : *Théâtre du XVII^e siècle*, Gallimard, 1986, t. 2, p. 405-408.

³¹ S. Beckett, *En attendant Godot*, Minuit, 1952.

³² C'est ainsi que « le Prologue » définit la fonction de « l'Argument », lors d'une dispute les opposant au début de la pièce enchâssée *La Comédie des comédiens* de Scudéry. Mais ajoutant qu'une bonne pièce se suffit, il conclut « que le babil de l'argument doit être condamné au silence ». Voir G. de Scudéry, *La Comédie des comédiens*, Courbé, 1635, éd. Joan Crow, University of Exeter, 1975, p. 27. Cette réflexion vaut tout autant pour la liste des personnages.

quand il existe, lors de la représentation de la pièce. Le résumé de l'action et l'énumération de tous les personnages n'offrent aux lecteurs qu'un concentré du texte dramatique. Cependant, peu importe, somme toute, qu'y soit révélée l'issue de l'action ou l'identité de chaque personnage : ce qui doit intéresser le lecteur, c'est la façon dont l'action va être conduite par tous les protagonistes. Ils sont une réclame pour le texte dramatique. En ce sens, ils en sont véritablement le seuil. Mais ce qui les distingue des autres éléments péri-textuels tels que les textes préfaciels que nous allons bientôt étudier, c'est que leur instance énonciatrice s'apparente à celle des indications scéniques dans le texte dramatique. Les marques de l'énonciateur sont effacées au maximum. Le point de vue qui est adopté dans l'énonciation de la liste des personnages, de l'indication scénique initiale, ou de l'argument est celui d'un énonciateur qui connaît le déroulement de l'action ou qui adopte celui que pourrait avoir un spectateur à la fin de la représentation : c'est un point de vue informé. La liste des personnages, en particulier, nous semble rendre par écrit le moment des salutations que font les comédiens au public à la fin de la pièce. C'est pourquoi dans certaines éditions, essentiellement au XXème siècle, le nom des acteurs qui ont créé une pièce est indiqué en regard du nom des personnages. Par exemple, dans notre édition de *La Leçon* de Ionesco, nous trouvons :

PERSONNAGES	
LE PROFESSEUR, 50 à 60 ans	<i>Marcel Cuvelier.</i>
LA JEUNE ELEVE, 18 ans	<i>Rosette Zuchelli.</i>
LA BONNE, 45 à 50 ans	<i>Claude Mansard.</i>

*La Leçon a été représentée pour la première fois au Théâtre de Poche le 20 février 1951.
La Mise en scène était de Marcel Cuvelier.*

Ici la liste des personnages est à la fois souvenir et programme : la mention du nom des comédiens appartient à l'épitéxte, ainsi que l'a défini Gérard Genette ; mais celle de la tranche d'âge des personnages, relativement large, du moins pour le rôle du professeur et celui de la bonne, est véritablement une indication pour le metteur en scène à venir, lecteur par excellence de l'œuvre dramatique et image en cela de tout lecteur.

Ainsi la place de l'argument et de la liste des personnages dans l'économie d'un ouvrage et leur fonction montrent-elles bien que la frontière entre le para-texte liminaire et le texte dramatique n'est pas clairement déterminée. C'est pourquoi le fait que Jean-Marie Thomasseau insère la liste des personnages dans son énumération des éléments qui constituent le para-texte liminaire ne nous semble pas permettre de

dégager la spécificité de ce texte, véritable convention du genre théâtral. Cela nous conduit à nous interroger sur la pertinence qu'il y aurait à regrouper, dans un ensemble qui paraît uniforme, tous les éléments textuels qui précèdent le dialogue dramatique, quelle que soit leur nature.

L'intérêt de la description élaborée par Jean-Marie Thomasseau du para-texte liminaire se trouve donc dans le fait que la linéarité de cette énumération correspond en partie à la linéarité de la lecture que nous pouvons faire d'un ouvrage publié. En effet, le lecteur qui tourne les pages les unes après les autres découvre successivement tous les éléments du para-texte liminaire. Mais cette caractérisation du para-texte liminaire contredit la définition que le critique donne des para-textes intermédiaire et interstitiel puisqu'il considère ces différents éléments textuels dans la discontinuité de leur apparition dans l'espace de publication d'une pièce de théâtre.

Des indications entre para-texte intermédiaire et para-texte interstitiel

Nous remarquons ensuite que, dans sa typologie, Jean-Marie Thomasseau n'a pas précisé où il situe les indications de changement de scène suivies de la mention des personnages présents sur le plateau. Au premier regard, ces indications relèvent du para-texte intermédiaire puisqu'elles séparent les scènes de la même façon que sont précisés les changements d'acte ou de tableau. Cependant, la mention des personnages peut appartenir au para-texte interstitiel puisqu'elle a pour fonction de signifier les entrées et les sorties des personnages : elle donne des renseignements sur leurs déplacements. Aussi le statut de ce type de para-texte semble-t-il double au regard des critères retenus : ceux-ci ne paraissent pas pertinents pour décrire ces textes de façon spécifique. Enfin, Jean-Marie Thomasseau n'a pas non plus déterminé dans quelle catégorie il classe les indications de nom de personnages devant chaque texte qui leur est attribué. Nous pouvons les considérer comme faisant partie du para-texte interstitiel car elles établissent qui parle, même si elles ne donnent pas de plus amples précisions sur la façon dont les personnages prennent la parole. En effet, dans cette description, le propre du para-texte interstitiel est de définir les conditions d'énonciation du dialogue théâtral.

C'est cette fonction qui le distingue des para-textes liminaire et intermédiaire. Cependant, une telle définition ne permet pas de distinguer leur fonction de celle des indications scéniques énumérées par Jean-Marie Thomasseau. Et pourtant ces deux types de texte méritent d'autant plus une analyse qu'ils relèvent d'une des conventions textuelles du genre théâtral.

La terminologie de para-texte a essentiellement du sens pour qui cherche à décrire les éléments qui composent une pièce de théâtre imprimée autres que les textes dialogués, ceux-ci apparaissant comme tels lors d'une représentation, les premiers disparaissant. Mais ces éléments textuels diffèrent tant de fonction et de statut énonciatif que la détermination de trois ensembles para-textuels, avec la distinction d'unités liminaire, intermédiaire et interstitielle, nous semble peu adéquate pour mettre en valeur ce qui fait la spécificité de la présentation d'une pièce dans l'espace d'un livre.

IV 3 B Pièce, texte, paratexte

Dans *Didascalies. Les mots de la mise en scène* publié en 1997, Thierry Gallèpe a lui aussi jugé nécessaire de revenir sur la description formelle d'une pièce de théâtre élaborée par Jean-Marie Thomasseau pour faire apparaître trois définitions, celles de la pièce, du texte et du paratexte. La différence cruciale entre leurs perspectives se trouve dans la distinction que Thierry Gallèpe fait entre les notions de pièce et de texte. Cela lui permet d'intégrer les didascalies au texte et non plus de les rejeter dans le paratexte ni de les considérer comme assujetties aux répliques des personnages. Il s'oppose ici à la hiérarchie supposée par les notions de texte principal et de texte secondaire que Roman Ingarden a dégagées et que nous avons précédemment rappelées³³.

³³ R. Ingarden, « Les fonctions du langage au théâtre », *Poétique* 8, 1971 (traduction d'un article publié originellement en 1958).

Les bornes, marques de la structure extradiégétique ?

Voici, schématisées, les définitions que Thierry Gallèpe propose pour déterminer les éléments suivants, pièce, texte et paratexte :

PIECE = texte + paratexte
TEXTE = répliques + didascalies
PARATEXTE = titres + listes + bornes ³⁴

Ces définitions nous paraissent donner une description plus précise des éléments qui composent une pièce de théâtre parce qu'elles les considèrent en tenant compte de leur fonction et non de leur seule place par rapport aux répliques attribuées aux personnages. Thierry Gallèpe entend par « titres » le titre de la pièce et les titres intérieurs, quand ils existent, par « listes » les listes des personnages figurant traditionnellement « en tête du corps du dialogue théâtral », et par « bornes », « les indications de début ou de fin de la pièce, des actes, ou des scènes ». La borne est ici une notion capitale : elle permet de montrer la parenté de statut textuel entre ces différents éléments. De fait, dans un ouvrage publié, par convention, les bornes sont l'objet d'une typographie spécifique avec l'emploi de caractères le plus souvent en majuscules de casse plus grande que celle utilisée pour les didascalies, avec interlignage plus important et le texte centré dans la page³⁵. Cette typographie contribue donc à les dissocier des indications scéniques qui donnent une instruction particulière pour un jeu de scène, ces dernières étant usuellement imprimées en lettres italiques. Comme le remarque Thierry Gallèpe, les bornes jouent sans doute un rôle mineur dans la production de sens, mais elles aident le lecteur à construire mentalement la découverte de la pièce³⁶. Leur apparition dans le texte correspond à un marquage de la structure

³⁴ T. Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, L'Harmattan, 1997, p. 40.

³⁵ Ces bornes apparaissent progressivement dans l'histoire du texte théâtral en France : au XVI^{ème} siècle et au début du XVII^{ème} siècle, de nombreuses pièces ne connaissent pas de structuration par scène : il n'y a que des divisions par acte. Voir par exemple les pièces éditées dans *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX* (sous la direction de E. Balmas et M. Dassonville), PUF et même les pièces de Monchrestien et de Hardy publiées dans le *Théâtre du XVII^{ème} siècle*, éd. J. Scherer, Gallimard, t. 1, 1975. Il faut lier leur systématisation à la réflexion menée par les théoriciens et les dramaturges sur la liaison des scènes.

³⁶ T. Gallèpe, *Didascalies*, L'Harmattan, 1997, p. 54-55.

extradiégétique. C'est pourquoi, selon lui, elles ne sont conçues que pour le lecteur et ne touchent pas le spectateur : elles disparaissent totalement des représentations.

Cependant dans les textes édités la délimitation et la catégorisation des bornes ne sont pas aussi nettes que le voudrait Thierry Gallèpe. C'est ce que nous montre le cas de la liste des personnages qui figure après chaque mention de changement de scène ainsi que les indications de début ou de fin d'acte et de pièce. Les listes des personnages présents sur scène se superposent aux bornes, les unes conditionnant les autres. Mais Thierry Gallèpe considère ces listes comme « des didascalies et plus précisément des indications de nom ». De fait, l'usage typographique distingue la marque de changement de scène, les indications de nom et éventuellement des indications scéniques ajoutées en apposition aux noms des personnages. Mais ces listes ont en réalité un statut qui s'apparente autant à celui des didascalies qu'à celui des bornes. Car il convient de considérer ces derniers éléments comme des indications scéniques : par convention, l'apparition dans le texte dramatique des noms des personnages présents au début de chaque scène fait connaître au lecteur quand les personnages entrent sur scène ou en sortent. Cependant, il est remarquable qu'au lieu de mettre en valeur le nom de ceux qui entrent ou sortent, par une proposition verbale par exemple, ces listes indiquent d'un bloc les noms de tous les personnages présents sur scène : c'est une des conventions propres à l'édition du genre théâtral. Ces listes instaurent dans la lecture une pause et une discontinuité plus marquée entre chaque scène que ce que la mise en scène peut donner à voir. Dans les éditions de pièces du XVII^{ème} siècle, cette discontinuité est souvent redoublée par la présence d'une frise au début de chaque scène et de chaque acte. Ces indications ont donc à la fois un rôle de didascalie et une fonction de structuration de la pièce.

Thierry Gallèpe a visiblement été gêné par cette double fonction des listes des personnages qui apparaissent à chaque changement de scène : ainsi, d'un côté, il fait un long développement pour expliquer pourquoi ces indications scéniques se distinguent des véritables bornes, de l'autre, il ne comptabilise pas les listes des personnages à chaque changement de scène parmi les didascalies qu'il relève dans les pièces qu'il analyse plus loin dans son ouvrage. De même, il a souligné la difficulté que pose à la

description le statut de certaines indications de fin d'acte ou de pièce. Remarquons au préalable que les indications de clôture textuelle sont fréquentes pour le genre théâtral alors qu'on ne trouve qu'exceptionnellement une indication d'ouverture du texte³⁷. Or, les expressions, telles que « RIDEAU », « NOIR », ou « Fin du premier acte » qui sont typographiées de la même façon que les bornes, marquent la structure de la pièce et donnent à la fois une indication sur ce qui doit être montré au spectateur. Aussi le chercheur concède-t-il que certains éléments textuels de la pièce de théâtre imprimée ont un caractère hybride.

Il nous semble important d'insister sur l'aspect double de ces éléments textuels car ils créent à la fois, et paradoxalement, un effet de discontinuité et un effet de continuité. Les définitions élaborées par Thierry Gallèpe permettent de souligner la spécificité du texte de théâtre, un texte composé de répliques et d'indications scéniques, mais aussi de considérer la pièce comme un ensemble conçu pour la lecture. Or, le fait que certains éléments textuels puissent avoir un statut hybride, à la fois de borne et de didascalie, permet de mettre en valeur deux choses. D'une part, la discontinuité instaurée par les fonctions textuelles différentes et marquée par des typographies spécifiques rend la structure d'une pièce apparente : cette discontinuité textuelle contribue sans aucun doute à guider le lecteur dans sa découverte progressive de l'œuvre. D'autre part, le fait que certains éléments aient un aspect composite permet d'atténuer cette discontinuité textuelle, et, par un jeu de glissements, de créer une forme de continuité entre ces éléments : celle-ci correspond à la linéarité de la lecture que l'on peut faire d'un texte dramatique.

Le para-texte, un ensemble hétérogène

Dans la description qu'il fait de la pièce de théâtre, Thierry Gallèpe ignore les éléments péritextuels, comme les épigraphes, les préfaces, les dédicaces, les postfaces parce qu'ils ne sont pas spécifiques au genre théâtral, et que le critique ne se situe pas dans la perspective de Gérard Genette... De fait, les éléments péritextuels de ce type

³⁷ Voir à ce sujet S. Golopentia, *Voir les didascalies*, Ibericas, Cahiers du CRIC, 1994, p. 83-93.

n'ont apparemment pas le même statut que celui du paratexte conçu comme l'ensemble composé par les titres, les listes et les bornes de la pièce. Leur instance énonciative d'origine, le dramaturge lui-même ou quelqu'un d'autre, propose ces textes qui n'appartiennent à la pièce qu'à l'occasion de sa publication sous forme de livre. Il est d'ailleurs remarquable que le lecteur puisse lire une pièce sans même parcourir ces éléments péritextuels : il semble donc y avoir un partage net entre la pièce (définie par Thierry Gallèpe par le texte et le paratexte) et le péritexte. Cependant ne devrait-on pas considérer les titres comme des éléments péritextuels ? Est-il pertinent de regrouper les titres, les listes et les bornes, comme le fait ce critique, alors que la présentation visuelle d'une pièce imprimée peut séparer par de nombreux textes (préfaces, dédicaces...) les titres des listes³⁸ ? La frontière entre ces définitions du paratexte et du péritexte nous paraît là encore moins tranchée que ne le suppose le silence de Thierry Gallèpe. Nous ajouterons deux raisons. D'une part, tous ces éléments textuels peuvent être allographes. C'est souvent le cas pour les éditions qui sont fabriquées sans que l'auteur soit expressément consulté, l'imprimeur ayant obtenu le texte dramatique par quelque moyen, légitime ou non. D'autre part, leur énonciateur peut les avoir particulièrement travaillés pour créer un effet de sens qui prépare le lecteur à lire le texte de théâtre : c'est souvent le cas lorsque le dramaturge est lui-même l'auteur du péritexte.

En effet, s'il est évident que le péritexte porte la marque du style de son énonciateur (nous en commenterons les effets plus loin), il convient de souligner que cela peut être aussi le cas du paratexte, tel qu'il est défini dans *Didascalies. Les mots de la mise en scène*. D'ailleurs, s'opposant à Jean-Marie Thomasseau, Thierry Gallèpe remarque à juste titre que « l'effort d'écriture de la part de l'écrivain dramatique ne s'arrête pas aux éléments de ce paratexte et (...) ceux-ci entrent de plein droit dans la catégorie de l'écriture littéraire, dramatique »³⁹. En effet, il nous faut tout d'abord

³⁸ T. Gallèpe n'est pas le seul à associer le titre d'une pièce, les sous-titres, l'indication de genre, la liste des personnages et les premières indications scéniques. Voir, par exemple, S. Golopentia, *Voir les didascalies*, Ibericas, Cahiers du CRIC, 1994, p. 50-51.

³⁹ T. Gallèpe, *Didascalies*, L'Harmattan, 1997, p. 44. Dans « Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien » (*Littérature* 53, 1984, p. 83), J.-M. Thomasseau déclare que « l'auteur de théâtre qui écrit un para-texte n'éprouve pas le sentiment de faire œuvre littéraire ». Cette affirmation me semble néanmoins remise en cause par le critique lui-même puisqu'il ajoute en note à cette phrase : « Il est intéressant de constater que V. Hugo corrige et rature presque plus scrupuleusement son para-texte que son texte, du moins dans *Ruy Blas* ». Cette première remarque de J.-M. Thomasseau

souligner que ces éléments (titres, listes, bornes), quoique soumis à une certaine codification, peuvent dégager le sens que le dramaturge a voulu donner à son œuvre⁴⁰. Ainsi, en 1623, dans l'édition des *Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, alors qu'il a suivi l'ordre d'apparition sur scène des personnages, Théophile de Viau a visiblement souhaité faire une entorse à ce choix pour isoler et rassembler au début de l'énumération le nom des amants persécutés de sa tragédie⁴¹. En outre, ces premières indications peuvent avoir pour enjeu de présenter des données importantes pour la lecture et la compréhension de la pièce. Les corrections que Corneille a apportées à la liste des personnages de *L'Illusion comique* au fur et à mesure des différentes rééditions de la pièce en témoignent. Dans la première édition de 1639, le dramaturge n'a tout d'abord noté que la liste des acteurs qui apparaissent sur scène sans mettre en valeur que certains jouent des rôles de théâtre :

ALCANDRE, Magicien.
 PRIDAMANT, père de CLINDOR.
 DORANTE, ami de PRIDAMANT.
 MATAMORE, Capitan gascon, amoureux d'ISABELLE.
 CLINDOR, suivant du capitan et amant d'ISABELLE.
 ADRASTE, Gentilhomme amoureux d'ISABELLE.
 GERONTE, père d'ISABELLE.
 ISABELLE, fille de GERONTE.
 LISE, servante d'ISABELLE.
 GEOLIER, de Bordeaux.
 PAGE du Capitan.
 ROSINE, Princesse d'Angleterre, femme de FLORILAME.
 ERASTE, Ecuyer de FLORILAME.
 Troupe de Domestiques de FLORILAME⁴².

est, de fait, d'autant plus surprenante qu'elle porte sur le paratexte tel qu'il le décrit, c'est-à-dire aussi sur les didascalies. Il veut vraisemblablement souligner que le discours para-textuel a un rôle essentiellement instrumental dans les didascalies, alors que les qualités littéraires de l'œuvre se révéleraient davantage dans les paroles attribuées aux personnages. Cependant, nous y reviendrons, certains dramaturges font montre de leur style précisément dans le para-texte.

⁴⁰ Par exemple, dans *La Dramaturgie classique* (Nizet, 1950), J. Scherer a souligné qu'au XVII^e siècle, la liste des acteurs fait connaître les rôles dans un ordre hiérarchique qui s'inspire de l'ordre social de l'époque. Cela correspond certes à une partie du répertoire et plutôt en milieu et fin de siècle. Les personnages sont parfois classés en fonction de leur ordre d'apparition sur scène. Mais notre analyse de ces listes pour les pièces éditées dans *Théâtre du XVII^e siècle* (Gallimard, 3 vol. 1975, 1986 et 1992) montre que, dans les éditions originales, les dramaturges ne soumettaient pas nécessairement les listes à un ordre aussi codifié (en l'occurrence dans l'édition précédemment citée et qui a été élaborée par J. Scherer, c'est le critique lui-même qui a rectifié l'ordre des listes pour chaque pièce qui ne correspondait pas à son modèle !).

⁴¹ *Les Amours de Pyrame et Thisbé*, in : *Œuvres* du Sieur Théophile, seconde partie, Pierre Billaine, 1623. Il nous est impossible que c'est bien Théophile qui a choisi l'ordre de cette liste des acteurs. C'est en tout cas celui qui est adopté dans les recueil où la pièce a été publiée au XVII^e siècle.

⁴² Corneille, *L'Illusion comique*, François Targa, 1639.

Dès l'édition de 1644, afin d'aider le lecteur dans sa découverte du texte de la pièce, il a cité à deux reprises le nom des personnages qui jouent dans la tragédie du cinquième acte en indiquant quels rôles ils y jouent.

ALCANDRE, Magicien.
PRIDAMANT, père de CLINDOR.
DORANTE, ami de PRIDAMANT.
MATAMORE, Capitan gascon, amoureux d'ISABELLE.
CLINDOR, suivant du capitan et amant d'ISABELLE.
ADRASTE, Gentilhomme amoureux d'ISABELLE.
GERONTE, père d'ISABELLE.
ISABELLE, fille de GERONTE.
LYSE, servante d'ISABELLE.
GEOLIER, de Bordeaux.
PAGE du Capitan.
CLINDOR, représentant THEAGENE, Seigneur anglais.
ISABELLE, représentant HIPPOLYTE, femme de Théagène.
LYSE, représentant CLARINE, Suivante d'Hippolyte.
ROSINE, Princesse d'Angleterre, femme de FLORILAME.
ERASTE, Ecuyer de FLORILAME.
Troupe de Domestiques d'ADRASTE.
Troupe de Domestiques de FLORILAME⁴³.

Ces précisions sont d'autant plus remarquables que le dramaturge s'est par ailleurs bien gardé de donner ces indications dans les paroles qu'il a attribuées à ses personnages, de façon à entretenir l'illusion que ses personnages dévoilent simplement un pan de leurs aventures et à cacher jusqu'à la fin de la pièce aux spectateurs que ses héros sont devenus acteurs et interprètent une tragédie dans laquelle Clindor joue Théagène, Isabelle Hippolyte et Lyse Clarine. A l'orée du texte dramatique, la liste des personnages de *L'Illusion comique* donne ainsi des informations aux lecteurs que les spectateurs, pour leur part, n'ont pas lorsqu'ils découvrent la pièce sur scène.

C'est surtout dans les textes parodiques ou dans les textes contemporains que nous pouvons trouver les signes certains d'un travail d'écriture dans le paratexte ou dans les didascalies : en effet, leurs dramaturges manifestent souvent une distance critique devant les conventions du théâtre classique. Ainsi, en 1961, Jean Genet a choisi de faire inscrire sur la page titulaire des *Paravents* le mot « clownerie » pour désigner le genre de sa pièce. Il nous semble que, dans ces cas, l'auteur dramatique indique alors

⁴³ Corneille, *L'Illusion comique*, in *Œuvres de Corneille*, Antoine de Sommerville, 1644, puis *Œuvres de Corneille*, Augustin Courbé, 1648 et enfin *Théâtre de P. Corneille*, Augustin Courbé, 1660 (Corneille y supprime la mention de Rosine puisqu'il en supprime le rôle).

qu'il est absolument responsable de la pièce telle qu'elle se présente au lecteur. C'est une ambition littéraire qui se dessine par le fait de vouloir se faire reconnaître par l'écriture d'un texte destiné, non pas seulement à être représenté, mais à être lu.

Conclusion

Ce que Jean-Marie Thomasseau a nommé le para-texte théâtral recouvre donc un ensemble composite dont les limites sont « encore mal définies par les démarches critiques »⁴⁴. La thèse de Thierry Gallèpe en a renouvelé et affiné la description. Par son approche linguistique, il a mis en valeur le fait que les éléments autres que les dialogues entre personnages ont différents statuts textuels. C'est la position de leur énonciateur et la définition de leur énonciataire qui permet de distinguer ce qui est indication scénique, borne, ou paratexte entendu au sens restreint. Cependant l'étude de Thierry Gallèpe montre le caractère hybride de la position de l'énonciateur et celle de l'énonciataire pour certains de ces éléments textuels. Cela est dû, d'une part, à la complexité structurelle du texte de théâtre, texte écrit pour être joué, et, d'autre part, à la stratégie que le dramaturge adopte dans l'espace matériel d'une œuvre imprimée pour donner sa marque ainsi qu'aux caractéristiques matérielles de l'édition d'un texte quand il prend la forme d'un livre.

Nous définirons le texte dramatique comme l'ensemble des éléments textuels partant de l'argument et/ou de la liste des personnages (reconnaissant néanmoins à ces deux textes liminaires un statut hybride), partant au moins du prologue de la pièce ou de la borne indiquant le premier acte et la première scène jusqu'aux derniers mots de la pièce, ceux-ci pouvant être ceux de la dernière réplique ou ceux d'une indication scénique et même éventuellement ceux d'une indication de clôture du texte. Avant d'étudier le fonctionnement énonciatif du texte dramatique, nous allons étudier celui de son péri-texte parce qu'il en assure la mise en perspective dans le livre imprimé. Nous considérons comme faisant partie du péri-texte tout ce qui se trouve avant et après le

⁴⁴ J.-M. Thomasseau, « Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature* 53, 1984, p. 79.

texte dramatique, c'est-à-dire les éléments textuels éditoriaux, l'appareil titulaire (le titre de la pièce, l'indication de genre, la signature de l'auteur) ainsi que tous les textes liminaires allographes ou auctoriaux et tous ceux qui pourraient être situés à la suite du texte dramatique. Certes, Michael Issacharoff propose de nommer ces textes « hors-texte didascalique »⁴⁵, Thierry Gallèpe associe les titres aux listes et aux bornes, tout comme Sanda Golopentia, pour qui ces éléments sont des « macrodidascalies » (elle n'évoque pas non plus les éléments textuels qui peuvent se situer entre le titre et les listes)⁴⁶, ces chercheurs indiquant par là que le caractère de tous ces textes, comme celui des didascalies, est de ne pas être prononcé par les acteurs au moment où ils jouent la pièce : Sanda Golopentia spécifie même que leur caractéristique est d'être des didascalies portant sur la pièce prise dans son ensemble. Mais puisque les éléments péri-textuels ne sont pas spécifiques à la publication du texte dramatique et que nous pouvons les trouver aussi bien à l'occasion de publication de romans ou de poésie, par exemple, nous les étudierons dans un chapitre séparé et consacré au dispositif de mise en scène du texte dramatique dans l'espace du livre. Dans un second temps, nous envisagerons l'analyse du fonctionnement énonciatif du texte dramatique, ce qui nous conduira à définir comment l'énonciateur intratextuel s'inscrit dans un texte constitué de deux composantes, à savoir les répliques attribuées aux personnages et les didascalies.

⁴⁵ M. Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, José Corti, 1985, p. 30.

⁴⁶ Voir S. Golopentia, *Voir les didascalies*, Ibericas, Cahiers du CRIC, 1994, p. 50-51.

V Le péritexte

Le péritexte joue un rôle de première importance pour l'étude du fonctionnement énonciatif du texte de théâtre. En effet, il convient tout d'abord de rappeler que c'est un élément spécifique d'une pièce éditée sous forme de livre puisque ses différentes composantes textuelles n'apparaissent pas lors de la représentation d'une pièce mais ne figurent que lors de sa publication. Ensuite, le péritexte ayant pour rôle de présenter l'œuvre ainsi que son auteur aux lecteurs, il s'y construit une image des voix énonciatives de l'œuvre. Antoine Compagnon l'a souligné : le péritexte « est une zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte. Il faut passer par elle pour accéder au texte. Elle échappe, un tant soit peu, à l'immanence du texte, non qu'elle lui soit transcendante (ce n'est pas une épigraphie en surplomb), mais elle le situe, le met en place dans l'intertexte, elle témoigne du contrôle que l'auteur exerce sur lui. C'est une scénographie qui met le texte en perspective, et l'auteur en est le centre »¹. C'est en effet dans cette scénographie que se jouent les fantasmes auctoriaux. De plus, le dispositif de mise en scène du texte et de son auteur influence le lecteur de l'œuvre quand il prend connaissance de ces éléments péritextuels : s'il peut lire une pièce de théâtre sans passer par la lecture de la préface ou de la dédicace, le lecteur ne peut échapper à l'appareil éditorial. Parce que la pièce est donnée à lire sous la forme matérielle d'un livre, nous ne pouvons cantonner la perception des instances énonciatrices à celles qui se manifestent dans le texte de la pièce seulement. Or chacun des éléments péritextuels a un système énonciatif spécifique qu'il convient de caractériser.

Nous distinguerons ici les voix éditoriale, allographe et auctoriale de la voix énonciatrice de la pièce elle-même. Toutes participent à l'élaboration d'une identité auctoriale : elle n'est donc pas donnée préalablement, mais résulte de l'ensemble des

¹ A. Compagnon (*La seconde main*, Seuil, 1979, p. 328) emploie ici le terme de « périgraphie » et non celui de péritexte pour désigner « ce qui n'est dedans ni dehors [qui] comprend toute une série d'éléments qui enveloppent » le texte.

images qu'en donnent les différents éléments péri-textuels. Elle est donc fortement tributaire de la stratégie que met en œuvre le péri-texte pour séduire le lecteur et le conduire à la lecture de l'œuvre. De ce fait, la façon dont chacune de ces instances énonciatrices se représente le lecteur influe sur la manière dont elles se présentent elles-mêmes. Aussi le péri-texte est-il le lieu où s'inscrit un jeu complexe entre toutes ces instances énonciatives : il faut considérer les personnes réelles qui entrent dans cet échange, mais aussi l'image qu'elles se font les unes des autres, et enfin analyser comment le texte porte la marque de ces instances énonciatives.

V 1 Les voix énonciatives de l'appareil éditorial

La description du paratexte liminaire proposée par Jean-Marie Thomasseau met sur le même plan les textes qui relèvent d'une pratique éditoriale appliquée à tout type d'ouvrage imprimé et ceux qui appartiennent à une stratégie éditoriale ou auctoriale pour mettre en valeur l'édition spécifique d'un ouvrage, par exemple un texte dramatique donné. Il nous semble pourtant qu'on ne peut pas les assimiler précisément parce que les instances énonciatives de ces textes impriment leur marque de façon différente. Les péri-textes éditoriaux sont soumis à une forte codification, même si celle-ci a pu évoluer au cours de l'histoire de la publication. Ils se caractérisent principalement par leur fonction informative : il y a un effacement apparent de la source énonciative de ces textes.

Cette voix énonciative de l'appareil éditorial se manifeste en général non pas dans le texte lui-même, mais dans sa présentation formelle sur l'espace de la couverture ou des premières et dernières pages. C'est en effet dans la mise en valeur typographique, dans le choix du format du livre que se révèle une intention, celle d'obtenir l'attention du lecteur que l'éditeur veut toucher. Leur répartition dans l'espace visuel plus que leur texte peut faire jouer à ces éléments un rôle publicitaire. De fait, la forme matérielle d'un ouvrage joue un rôle décisif dans le déroulement d'une lecture. Les travaux de Roger Laufer, Roger Chartier et Henri-Jean Martin ont en particulier contribué à montrer que le texte imprimé est conditionné par son support et qu'il se

transforme au fur et mesure du processus éditorial et des rééditions qu'il peut connaître².

V 1 A Le nom de l'auteur : fonction d'attribution et d'appropriation de l'oeuvre

L'inscription de l'appareil titulaire sur la première de couverture ou sur la page de garde, c'est-à-dire notamment celle des titres, l'indication du genre d'une pièce, éventuellement du nom du dramaturge, relève en partie de la pratique éditoriale : ainsi, au XVIII^e siècle, l'usage éditorial est de faire figurer sur la page de titre le nom de l'imprimeur-libraire, la date de l'édition, parfois la mention de l'obtention du privilège royal, quelquefois encore celle du dédicataire. En général, un auteur se conforme aux coutumes éditoriales, mais il peut vouloir les contrôler, voire les concurrencer. En effet, l'absence, ou le choix des éléments qui caractérisent de façon spécifique une pièce publiée sont d'une façon générale le fait du dramaturge qui, en tant que tel, fait valoir sa voix auctoriale. Celle-ci peut se trouver donc en concurrence directe avec l'intervention de l'éditeur. En effet, le fait de choisir de donner à publier une pièce sous son nom, sous un pseudonyme, ou encore de façon anonyme, porte en partie la marque de la volonté d'un auteur d'associer, ou non, son identité (ou celle qu'il s'est forgée) à l'œuvre qu'il a produite. Dans le cas où figure dans l'appareil titulaire un nom d'auteur qui est aussi le nom d'une personne que l'on peut identifier, nous pouvons suivre Philippe Lejeune :

Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au-dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'*auteur* : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le

² R. Laufer (sous la direction de), *La Bibliographie matérielle*, CNRS, 1983, H.-J. Martin, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, 1988, rééd. Albin Michel, 1996, Roger Chartier, *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV-XVIII^e siècle)*, Albin Michel, 1996. Les travaux de D. F. Mc Kenzie, en particulier *La bibliographie et la sociologie des textes* (1986, Les Editions du Cercle de la Librairie, 1991), ont aussi été décisifs pour la mise en valeur de l'importance de la matérialité du livre pour la perception que le lecteur se fait du texte.

texte écrit. Dans beaucoup de cas, la présence de l'auteur se réduit à ce seul nom. Mais la place assignée à ce nom est capitale : elle est liée par une convention sociale, à l'engagement de responsabilité d'une *personne réelle*³.

Cependant il faut aussi prendre en compte le fait que l'usage de la signature explicite d'une œuvre sur la page de titre évolue au cours de l'histoire. Nous étudierons ultérieurement comment, au XVII^e siècle, la signature du dramaturge, un temps absente de la page de titre, a reconquis sa place et a pu devenir l'emblème de la réussite sociale et littéraire des auteurs de théâtre⁴.

Stratégie éditoriale et auctoriale

Le texte même de l'appareil titulaire est le lieu d'un enjeu de sens mais aussi celui d'une stratégie éditoriale tout autant qu'auctoriale. Ainsi Racine a-t-il choisi de changer le titre de *Phèdre et Hippolyte* en *Phèdre* lors de la deuxième édition de la tragédie en 1687. Le seul nom de l'héroïne lui a permis d'effacer le souvenir de la mise en rivalité de son œuvre avec une tragédie de Pradon portant le même titre lors de sa création en 1677. La pièce de ce dernier avait été jouée au théâtre Guénégaud, le 3 janvier, deux jours après la première de celle de Racine à l'Hôtel de Bourgogne, mais publiée le 13 mars de la même année chez le libraire Jean Ribou, précisément deux jours avant la parution de celle du dramaturge classique éditée par le libraire Claude Barbin : bien que le nom des deux auteurs ait apparu sur la page de titre des ouvrages et que les éditeurs fussent différents, le fait que les deux pièces aient le même titre n'aidait pas à distinguer nettement les rivaux. Pradon semble s'être contenté de cette confusion possible puisqu'il a gardé le même titre pour les rééditions de sa pièce, en particulier en 1679⁵. Mais, pour Racine, le choix du titre *Phèdre* pour sa tragédie permettait de

³ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, nouvelle éd. 1996, p. 22-23. Cette analyse de P. Lejeune est située dans une réflexion théorique sur ce genre spécifique qu'est l'autobiographie. Mais il nous semble qu'elle vaut aussi pour d'autres types de textes et qu'elle peut éclairer un élément du fonctionnement énonciatif du texte de théâtre.

⁴ Voir notre chapitre IX.

⁵ Voir l'introduction d'O. Classe à son édition critique : Pradon, *Phèdre et Hippolyte* (Jean Ribou, 1677), Exeter University Publications, 1987.

distinguer définitivement son œuvre de celle de Pradon, et accessoirement celles de Garnier, Guérin de La Pinelière, Gabriel Gilbert et Mathieu Bidar, ses prédécesseurs français qui avaient mis sur scène le mythe d'Hippolyte⁶. Ce second titre peut même apparaître comme une correction, le dramaturge ayant pu mesurer avec le temps et l'accueil qui avait été fait à sa tragédie qu'une grande partie de son originalité résidait dans le caractère de ce personnage.

A l'appareil titulaire s'ajoute la place dévolue à l'œuvre dans l'espace du livre. Ce choix peut appartenir à l'auteur comme à l'éditeur : dans les deux cas, il fait sens. Ainsi, comme l'a montré Alain Viala, l'organisation que Racine a donnée dès 1675 à la première édition de ses *Œuvres* est significative : le dramaturge ne laisse publier que les pièces qu'il a composées et qui ont été représentées sur la scène théâtrale (et non celles qu'il a écrites et qu'aucun chef de troupe n'a voulu accepter, ni ses premières poésies, ni ses écrits polémiques). De plus, Racine fait succéder ses pièces selon l'ordre chronologique de leur création spectaculaire. Cependant, il introduit une modification notoire puisqu'il déplace sa comédie *Les Plaideurs* à la fin du premier recueil, après *Britannicus*, alors qu'elle l'a précédé. Ce choix d'œuvres et l'ordre adopté lui permet de « [masquer] sa polygraphie et [d'exhiber] ses tragédies », de les présenter comme un ensemble cohérent et jetant un voile pudique sur la seule pièce qu'il ait commise dans un genre moins sérieux⁷.

Cependant, lorsque l'auteur investit par trop l'ensemble périgraphique, voire l'appareil éditorial, comme c'est souvent le cas pour les textes parodiques⁸, il empiète

⁶ R. Garnier, *Hippolyte*, R. Estienne, 1573, éd. R. Lebègue, 2^{ème} tirage, Les Belles Lettres, 2000, Guérin de La Pinelière, *Hippolyte*, chez Antoine de Sommaville, 1635, Gabriel Gilbert, *Hypolite ou le garçon insensible*, chez Augustin Courbé, 1647, Mathieu Bidar, *Hippolyte*, Lille, Balthasar le Francq, 1675, in édition critique par Allen G. Wood, *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du XVIIème siècle*, Champion, 1996.

⁷ Voir A. Viala, *Racine. La stratégie du caméléon*, Seghers, 1990, p. 172.

⁸ Dans « Le périphrase au service de la formation des esprits : l'exemple de Saint-Hyacinthe » (*Littératures Classiques* 37, 1999, p. 185-199), Claire Lelouch a montré comment l'usage parodique du périphrase qui est fait dans *Le Chef d'œuvre d'un inconnu* (1714) révèle une fusion entre le périphrase auctorial et l'environnement éditorial : cela témoigne combien « le périphrase fait système » et qu'un auteur peut

sur le rôle de l'éditeur et ne lui laisse que le travail technique d'imprimeur : l'intervention de l'auteur dans l'espace périgraphique est toujours en rivalité avec celle des professionnels du livre. Il convient donc de souligner que l'instance énonciatrice auctoriale peut imprimer sa marque dans l'élaboration même du périphrase éditorial. De ce fait, ces éléments périphraseux s'apparentent à la fois au périphrase auctorial et au périphrase éditorial.

V 1 B Construction éditoriale d'une identité auctoriale

Commentant et développant l'essai de Michel Foucault sur la fonction d'auteur, Roger Chartier a souligné qu'à l'époque moderne, la reconnaissance de la propriété de l'auteur sur son œuvre est indissociablement liée aux droits des libraires-imprimeurs : « c'est la propriété de l'écrivain qui fonde la légitimité du privilège et, en retour, c'est l'imprescriptibilité de celui-ci qui manifeste le droit de l'auteur »⁹. Aussi faut-il considérer d'emblée que la source originelle du texte publié est étroitement associée à l'intervention de l'éditeur. Roger Chartier rappelle d'ailleurs qu'au XVII^e siècle, Richelet, dans *Le Dictionnaire français*, et Furetière, dans *Le Dictionnaire universel*, introduisent la notion d'impression dans leur définition du mot « auteur » : est auteur celui qui a composé un livre imprimé qui, en tant que tel, circule dans le public¹⁰.

l'investir pour y affirmer son intention. Mais cet exemple n'est qu'indicateur d'une tendance extrême : la parodie joue des distorsions par rapport à l'usage attendu d'une forme.

⁹ R. Chartier, « Figures de l'auteur », 1992, *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV-XVIII^e siècle)*, Albin Michel, 1996, p. 51 et 58. Dans cet article, Roger Chartier insiste sur la nécessité d'analyser outre la matérialité du texte les dispositifs juridiques et répressifs pour étudier la naissance de la notion d'auteur. La conférence de M. Foucault « Qu'est-ce qu'un auteur ? » a été initialement publiée dans le *Bulletin de la Société française de Philosophie* en 1969 et se trouve rééditée dans *Dits et écrits 1954-1988*, t. 1, p. 789-821.

¹⁰ Cf. l'article « Auteur » de ces deux dictionnaires. Dans le *Dictionnaire français, contenant les mots et les choses* de Richelet publié à Genève en 1680, c'est en troisième définition que le mot auteur signifie « celui qui a composé quelque livre imprimé ». Dans le *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois* de Furetière, publié en 1690 à La Haye, c'est en sixième définition du mot auteur que nous trouvons clairement établi le lien entre la reconnaissance de l'auteur et la publication de son

Une source énonciatrice composite

L'intervention de l'éditeur et de tous ses auxiliaires, de l'imprimeur au compositeur, participe à l'élaboration réelle d'un ouvrage et lui donne la forme matérielle qui fera découvrir un texte à ses lecteurs. C'est pourquoi il faudrait étudier l'histoire du rôle de l'éditeur ou de l'imprimeur dans la construction de l'image d'un auteur. Celui-ci a évolué au cours des éditions et des rééditions à travers le temps, parce qu'il a suivi les changements qui affectent les métiers du livre. En principe, le rôle de l'éditeur est de rendre accessible de façon transparente le texte d'un auteur. Mais nous devons nous rendre à l'évidence en considérant l'usage : un certain nombre d'éléments qui construisent le sens d'un texte, comme c'est le cas de la ponctuation ou de l'orthographe des mots –surtout à une époque où elle n'est pas encore fixée-, relèvent parfois autant d'une pratique éditoriale que du choix de l'écrivain. Or la forme matérielle du livre a pour but principal d'offrir un texte à la lecture et non de signaler précisément toutes les interventions de chaque professionnel du livre. Ainsi Liselotte Biedermann-Pasques a-t-elle mis en valeur le fait qu'au XVII^e siècle, l'orthographe d'un ouvrage imprimé résulte encore du jeu « de différentes forces, en accord ou en contradiction, selon différents degrés : l'auteur, l'imprimeur, l'ouvrier typographe, le correcteur d'imprimerie, s'il y en a un »¹¹. De ce fait, se crée une source énonciatrice composite élaborée par tous.

œuvre : « se dit de tous ceux qui ont mis en lumière quelque livre. Maintenant on ne le dit que de ceux qui en ont fait imprimer » ; l'un des exemples donné est : « cet homme s'est enfin érigé en *Auteur*, s'est fait imprimer » ; le dernier concerne le théâtre : « on dit aussi d'une femme, qu'elle s'est érigée en *Auteur*, quand elle a fait quelque livre ou pièce de théâtre ». Sur une analyse précise des sens des mots « auteur » et « écrivain » au XVII^e siècle, voir A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985, p. 276-280.

¹¹ L. Biedermann-Pasques, *Les Grands Courants orthographiques au XVII^e siècle et la formation de l'orthographe moderne. Impacts matériels, interférences phoniques, théories et pratiques (1606-1736)*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1992, p. 366. Cela n'est pas une spécificité du Grand Siècle : depuis la diffusion du procédé Gutenberg, il y a des pratiques orthographiques qui peuvent être spécifiques à tel ou tel atelier d'imprimerie.

Les rééditions du *Théâtre de Racine* au XX^{ème} siècle

Le rôle de l'éditeur dans la construction de l'image de l'instance énonciative de l'œuvre est particulièrement notable dans le cas des éditions ou des rééditions d'une œuvre après la mort de son auteur. En effet, pour une pièce que son dramaturge a modifiée au cours de ses éditions, l'éditeur doit choisir l'une des versions : par cet acte éditorial, il participe à la construction de l'image de l'énonciateur de la pièce. Si nous poursuivons le cas des éditions des œuvres dramatiques de Racine, nous remarquons qu'au vingtième siècle, en 1950, pour l'édition des *Œuvres Complètes* dans la collection de la Pléiade de Gallimard, Raymond Picard a choisi d'éditer les textes revus et corrigés par le dramaturge en 1697, soit la dernière version qu'il a pu contrôler de son vivant. Le critique éditeur a alors donné à voir l'image du dramaturge classique telle qu'elle s'est affirmée dans l'évolution des relectures qu'il a pu faire lui-même de son œuvre : Raymond Picard est donc parti du dernier état des pièces¹². Ce choix d'édition correspond à un énonciataire assez précis. Est visé ici le lecteur pour qui un auteur est seul maître de son œuvre jusqu'à sa mort : ses corrections et ses repentirs, loin d'éloigner le lecteur du sens initial de l'œuvre, sont comprises comme autant d'éléments qui permettent d'approcher au plus près de ce que le dramaturge a voulu exprimer. Il est intéressant de noter que près de cinquante ans plus tard, Georges Forestier dans la nouvelle édition du *Théâtre* de Racine dans la collection de la Pléiade fait exactement le choix inverse puisqu'il donne à lire les textes des premières éditions de chacune de ses œuvres¹³. Cette édition témoigne de la volonté de restituer l'œuvre comme elle est apparue dans son contexte historique. Mais cette entreprise se signale par sa nouveauté. C'est « la première fois depuis trois siècles » que le lecteur peut accéder au « premier

¹² Dans la préface à cette édition du théâtre de Racine, R. Picard justifie ce choix éditorial en évoquant tous les arguments critiques qu'un lecteur pourrait lui opposer et en les réfutant par la remarque que « le texte du théâtre de Racine a relativement fort peu varié ».

¹³ Dans la préface à cette nouvelle édition, G. Forestier insiste, lui, sur l'importance des corrections que Racine a apportées à ses textes. Elles participent de la lecture que le dramaturge a voulu imposer de son œuvre : « il lui importait qu'on dit de lui : le poète tragique par excellence. Racine est l'inventeur de son propre mythe critique ».

Racine » : les lecteurs ne liront pas *Phèdre* mais *Phèdre et Hippolyte*¹⁴. Racine est celui à qui est attribué l'œuvre, mais il n'est pas considéré comme son propriétaire, responsable de l'œuvre jusqu'à sa mort. Nous trouvons ici la volonté de valoriser l'aspect spectaculaire du théâtre et non plus seulement ses prétentions littéraires : il s'agit de donner désormais à lire les pièces telles qu'elles ont été représentées au moment de leur création : pour le chercheur d'aujourd'hui, il importe de restituer les textes qui ont fondé le succès de Racine et par lesquels il a construit sa place dans le champ littéraire. Cette édition critique nous semble elle aussi imprégnée par l'image de son énonciataire : le lecteur contemporain qui ne cherche plus chez les classiques ni des textes canoniques ni l'image qu'ils ont construite pour être immortalisés, mais la vigueur, l'audace et la jeunesse de leurs créations, valeurs plus en vogue aujourd'hui. C'est pourquoi cette édition est marquée à la fois par la subjectivité du critique qui l'a élaborée et par celle de son public idéal : elle est elle-même historiquement datée.

Ces deux éditions correspondent à un mouvement plus général : hier, l'éditeur préférait le dernier état d'un texte, aujourd'hui, il choisit volontiers son état initial. Sans doute faut-il interpréter ces changements comme le moyen pour différentes générations de s'approprier une même œuvre. L'histoire de la transmission d'un texte fait entrer en compte les lecteurs réels de chaque époque et nous invite à évaluer la notion de texte ou d'œuvre littéraire en prenant en considération la coexistence de plusieurs états textuels. Cela montre en tout cas combien le travail éditorial est important dans la construction et la diffusion de l'image de l'énonciateur d'une œuvre. L'analyse critique péritextuelle s'ajoute et participe à l'élaboration de l'image de l'auteur.

Plus encore que dans l'appareil éditorial, c'est essentiellement dans les préfaces et dans les autres textes liminaires que se manifestent les stratégies éditoriale et auctoriale. Leurs voix énonciatrices s'impriment même dans ces textes. Elles entrent en résonance avec les instances énonciatrices du texte qu'elles présentent.

¹⁴ Pour notre part, nous continuerons à nommer *Phèdre* la tragédie de Racine par commodité et pour la distinguer facilement de la pièce que Pradon a fait jouer et imprimer le même année, *Phèdre et Hippolyte*.

V 2 Le périphrase allographe : la construction d'une identité littéraire

Un prière d'insérer, une préface, une notice biographique, des éloges de l'auteur et de son œuvre peuvent être rédigés par d'autres que le dramaturge de son vivant. Ainsi en 1631 Mairêt a-t-il fait précéder sa tragi-comédie pastorale *La Silvanire* non seulement d'une préface autographe assez conséquente, mais aussi de sept poèmes d'éloges composés par différents amis, suivant en cela une pratique éditoriale encore en usage : ces textes de louanges ont pour fonction d'afficher les qualités du dramaturge¹⁵. En 1634, Corneille fait précéder *La Veuve* de poèmes offerts par ses confrères en hommage : la renommée de ces hommes de lettres, Mairêt, Claveret, Du Ryer, Scudéry, Rotrou, ou Boisrobert par exemple apparaissent comme une caution de la qualité de sa comédie. Ils sont d'autant plus importants que le dramaturge n'en est qu'encore aux débuts de sa carrière : Corneille, une fois célèbre, a fait disparaître ces pièces liminaires allographes des rééditions de sa pièce¹⁶. La présence d'éléments périphraseux allographes intervient encore plus souvent dans le cas de rééditions d'une pièce d'un auteur, en particulier après sa disparition. Ces discours sur l'œuvre et sur l'auteur sont conçus pour entraîner l'adhésion du lecteur et visent à orienter la lecture qui suivra. L'autorité de la personne qui signe ces textes est leur justification. D'un point de vue formel, pour une analyse du fonctionnement énonciatif du périphrase, nous devons distinguer, comme dans tout texte, l'énonciateur extratextuel et l'énonciateur intratextuel : ce dernier est un effet textuel alors que le premier est une personne. Le rapport entre ces deux instances énonciatives ne peut pas être un rapport d'adéquation, même si elles peuvent parfois se ressembler. Mais ce qui caractérise le périphrase allographe est que le nom et les qualités de son signataire, c'est-à-dire l'énonciateur extratextuel, jouent un rôle fondateur : ils

¹⁵ Mairêt, *La Silvanire ou la morte vive*, François Targa, 1631, voir l'édition de cette pièce dans *Théâtre du XVIIème siècle*, éd. J. Scherer, Gallimard, t.1, 1975, p. 1262.

¹⁶ Corneille, *La Veuve ou le traître trahi*, François Targa, 1634.

valent comme recommandation et permettent l'évaluation de l'œuvre. Ces discours affichent la subjectivité de leur origine lorsque leur énonciateur emploie la première personne. Mais il est remarquable qu'ils n'ont de raison d'être placés au seuil d'une œuvre que parce que l'expérience qu'ils énoncent peut être appropriée par tous.

La subjectivité de l'énonciateur du périphrase semble donc disparaître devant son objet et prétendre à une certaine objectivité. En témoignent tous les textes allographes qui ne sont pas marqués de façon évidente par la première personne. Nous les trouvons essentiellement dans les éditions et rééditions posthumes d'une œuvre. Seule compte alors la mise en valeur de la pièce présentée. En réalité, ces éléments périphériques restent toujours marqués par les subjectivités qui les produisent : à défaut de la première personne, les référents spatio-temporels, le rapport au monde et à l'œuvre dont ils témoignent en sont imprégnés. Alors même qu'ils prétendent à l'objectivité du discours, ces textes posent en fait deux questions : celle de la marque de leur source énonciative (ce qui entraîne la question de leur légitimité), et celle de la façon dont ils agissent sur la réception de l'œuvre .

Une interprétation subjective derrière une pseudo-neutralité

Le périphrase allographe se multiplie en particulier dans les éditions posthumes d'une œuvre. Il a pour fonction de faciliter l'accès à la pièce qu'il présente : il apparaît comme un lien nécessaire jeté entre de futurs nouveaux lecteurs et le dramaturge dont l'œuvre appartient déjà au passé. En réalité, il en propose une lecture orientée qui jette de la lumière sur certains éléments du texte et laisse dans l'ombre d'autres : c'est donc un discours signifiant dont la portée rejaillit sur la réception de l'œuvre elle-même.

C'est ce que manifeste clairement le cas des éditions scolaires de pièces de théâtre qui proposent des commentaires d'une pièce publiée non seulement au seuil de l'œuvre mais aussi dans les interstices, des notes en fin de pages, en fin de scènes et d'actes, ainsi qu'en postface d'une pièce publiée. Ces gloses ont le même statut que les éléments périphériques. Par exemple, à la fin du XXème siècle, lorsqu'elles commentent

la cinquième scène du second acte, les éditions scolaires de *Phèdre* insistent sur l'embarras d'un innocent Hippolyte devant les allusions équivoques que fait l'héroïne, puis sur l'effroi et l'horreur qui le saisissent quand elle lui déclare sa passion. Faute de place pour introduire un commentaire plus nuancé, et par souci d'éviter de perdre les lecteurs dans le labyrinthe des significations, ces éditions choisissent de ne pas évoquer, par exemple, l'analyse de ce passage proposée par le poète et dramaturge Paul Claudel qui a indiqué dans sa « Conversation sur Jean Racine », que l'on peut imaginer « une espèce de connivence, une attraction involontaire », voire une fascination du jeune homme pour Phèdre dans cette scène de l'aveu¹⁷. Certes cette réflexion est anachronique parce qu'elle porte la marque de la vision théâtrale de Claudel. Cependant, elle a le mérite d'attirer l'attention du lecteur sur l'ambiguïté de la brève réponse qu'Hippolyte fait à l'héroïne aux vers 663 et 665 :

Dieux ! Qu'est-ce que j'entends ? Madame, oubliez-vous
Que Thésée est mon Père, et qu'il est votre Epoux ?

Or il est précisément remarquable que Racine se soit distingué à cet endroit de Sénèque qu'il imite dans cette scène : il a supprimé le torrent misogyne d'indignation et de colère que le dramaturge latin a prêté au jeune homme en réponse à Phèdre et ajouté ces deux questions qui donnent une marge possible d'interprétation. Mais parce que leur visée est didactique, les éditions scolaires présentent une interprétation de l'œuvre aussi peu subjective que possible et à laquelle le plus grand nombre de lecteurs peuvent adhérer aisément. Cette neutralité n'est cependant qu'apparente : si la subjectivité des éditeurs ne s'exprime pas clairement, leur texte reflète leur rapport à l'œuvre qu'ils présentent, lequel s'inscrit dans le Contexte Social comme l'a défini Patrice Pavis, à la suite de Jan Mukarovsky.

Confusions énonciatives

¹⁷ P. Claudel, « Conversation sur Jean Racine », 1954, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », 1965, p. 465-466. Certaines mises en scène actuelles rendent sensible cette ambiguïté du texte racinien : ainsi, dans celle qu'il a produite de *Phèdre* en 1997, Luc Bondy a demandé à l'acteur qui jouait Hippolyte d'être suspendu aux lèvres de l'héroïne, comme s'il était aimanté par elle.

Déterminer les instances énonciatives des péri-textes allographes montre leur ambiguïté constitutive. Leur signataire est de façon évidente l'instance énonciatrice d'origine. Alain Viala a montré combien la préface allographe est un lieu hautement stratégique pour le préfacier dans la construction de sa propre image et cela, en fonction du rapport qu'il entretient avec l'auteur. « Trois types de dispositifs pragmatiques possibles » sont en particulier repérables : « ou bien le préfacier et le préfacé sont de notoriété équivalente, ou bien le premier est plus célèbre que le second, ou bien enfin l'inverse. Dans le premier dispositif, il y a un soutien mutuel égalitaire, dans le principe, et action congratulatoire de fait. Si le préfacier est plus célèbre que l'auteur qu'il préface, il lui offre en principe une forme de légitimation. Dans le troisième dispositif, le préfacier profite de la notoriété du préfacé »¹⁸. Cependant, l'étroite dépendance du péri-texte par rapport au texte retentit sur la perception que le lecteur peut se faire de son instance énonciatrice : même s'il faut distinguer nettement l'instance énonciatrice du péri-texte de celle du texte, la juxtaposition de ces textes opère un brouillage.

Il faut ici souligner que les péri-textes allographes proposent explicitement ou non un modèle de lecture du texte qu'ils commentent. En cela, ils adoptent à la fois le point de vue du lecteur qu'ils essaient de représenter, c'est-à-dire un lecteur qu'ils voudraient idéal, et celui des lecteurs auxquels ils s'adressent qu'ils imaginent par anticipation. Parallèlement ils se superposent à l'auteur : pour le théâtre, c'est au dramaturge qu'ils se superposent. Ils redoublent son discours ou en combler l'absence en explicitant ce qu'il aurait voulu dire. Quand il n'y pas de référence à une première personne identifiable dans le péri-texte allographe, il faut donc considérer que son énonciateur est une construction polymorphe : se mêlent dans ce discours les marques de la subjectivité de la personne réelle qui a écrit ce texte, l'image de celle qu'elle se fait du lecteur de l'édition précise de la pièce qu'elle présente et la volonté plus ou moins

¹⁸ Ce passage permet de situer la stratégie de Paul Pellisson dans la préface qu'il a composée en 1655 pour l'édition posthume des *Œuvres complètes* de Sarazin. A. Viala montre en l'occurrence que Pellisson étant alors moins célèbre que Sarazin, le préfacier a pu capter « une audience qu'il n'avait pas ». Voir *L'Esthétique galante. Paul Pellisson Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarazin et autres textes*, textes présentés sous la direction d'A. Viala par E. Morgat, C. Nédelec et M. Jean, Société de Littératures Classiques, 1989, p. 14.

latente de se substituer au dramaturge dont elle explique l'œuvre. Nous nous trouvons en présence de ce que Roland Barthes a caractérisé comme « voix seconde » : « le préfacier, agissant comme une voix seconde, entretient avec l'auteur et le public un rapport de parole bien particulier, en ce qu'il est ternaire »¹⁹. Cette réflexion indique que la subjectivité exprimée dans le périphrase se construit dans le rapport qu'il entretient avec ses destinataires, qui se trouvent être ici l'auteur, fût-il disparu, et le lecteur à venir : elle naît d'une relation dialogique. De ce fait, les identités des uns et des autres semblent se dissoudre dans la voix liminaire allographe : cet effacement apparent contribue à élaborer une identité littéraire fictive.

Ainsi, dans l'étude qu'elle a proposée sur l'insertion de notices biographiques dans les éditions posthumes de Racine au début du XVIIIème siècle, Claire Lelouch a montré que ces textes, pour la plupart, érigent le dramaturge comme auteur de tragédies : ses qualités d'académicien et de poète sont reléguées au deuxième rang²⁰. La fonction de ces notices biographiques est de développer une hagiographie de l'auteur, bien plus que de raconter par le menu détail la vie du sujet qu'il a été. La notice agit d'une part comme un embrayeur puisque l'image qu'elle donne de lui doit inciter tout lecteur à lire l'œuvre : elle le conforte dans son choix de lecture en établissant un rapport étroit entre l'auteur et l'œuvre. Mais ce faisant, elle crée un filtre à travers lequel le lecteur va découvrir l'œuvre. La lecture du périphrase le conduit à attribuer la source originelle de l'œuvre au dramaturge que la notice a décrit, c'est-à-dire à un absent, objet de discours, qui de ce fait ne peut être qu'un personnage fictif. Dès lors se crée un système autonome qui tourne sur lui-même. La notice biographique ou tout périphrase allographe, d'une façon plus générale, puise dans l'œuvre pour donner une image de son auteur ; en retour, cette image construit une lecture de l'œuvre. La voix énonciatrice de ce type de périphrase semble disparaître devant la fabrication d'une identité littéraire : celle qui identifie l'œuvre à son auteur, l'auteur à son œuvre. Ce rapport d'attribution est fondamental pour une étude du système énonciatif d'une œuvre littéraire, et ici des

¹⁹ R. Barthes, *Préface de La Parole Intermédiaire* de François Flahault, Seuil, 1978, p. 7, texte cité par G. Genette, *Seuil*, Seuil, 1984, p. 253.

²⁰ C. Lelouch, « Notice biographique et *Œuvres complètes* : le cas Racine », à paraître dans *Les Actes du Colloque du tricentenaire de la mort de Racine (1699-1999)*, Ile-de-France.

ouvrages dramatiques. Même s'il nous écarte de l'analyse textuelle du fonctionnement énonciatif de l'œuvre à proprement parler, il nous indique comment se fabrique la perception que le lecteur se fait de la source originelle du discours qu'il découvre.

Les textes liminaires allographes participent à un travail de modelage de la marque de l'auteur. Ils contribuent à créer une véritable image fictive du dramaturge alors même qu'ils prétendent faciliter l'accès à son œuvre et permettre au lecteur d'en retrouver l'authenticité. Le destinataire joue lui-même un rôle capital dans l'élaboration de cette image. Ces péri-textes allographes se construisent donc en brouillant les instances énonciatives initiales du texte dramatique qu'ils présentent. Ce faisant, ils l'actualisent et le donnent à lire à un nouveau public.

V 3 Les textes préfaciels auctoriaux : le jeu des faux-semblants

Puisque la caractéristique du genre théâtral est que le dramaturge semble effacer sa propre voix pour ne laisser parler que les personnages de sa pièce, les textes liminaires qu'il signe, comme les préfaces ou les dédicaces, apparaissent eux par excellence comme le lieu de l'expression auctoriale : l'auteur peut s'y exprimer à la première personne. Il se trouve que ces péri-textes se multiplient au XVII^{ème} siècle, en particulier pour le genre théâtral. Ce sont donc des éléments de première importance pour l'analyse du fonctionnement du système énonciatif du théâtre de cette époque.

Préfaces ou dédicaces sont des textes où l'auteur s'adresse clairement en son nom et en sa qualité d'auteur à ses lecteurs et au sujet de l'œuvre qu'il leur offre. Cependant, la stratégie que l'auteur y adopte la date de leur composition, enfin les destinataires auxquels ils sont adressés ne sauraient en faire de véritables lieux d'authenticité. La scénographie du péri-texte auctorial n'est pas, en effet, sans rappeler celle de l'autobiographie. Nous retrouvons « l'identité, au moins postulée » entre

l'auteur, l'énonciateur et le héros du texte préfaciel, « le compromis ou l'alternance entre récit et discours, narration et commentaire, et l'instauration d'une double relation, rétrospective et prospective, entre le scripteur et son passé, le scripteur et son avenir »²¹. Dans les textes liminaires, ce qui se déroule devant les lecteurs, c'est une partie de l'autobiographie de l'auteur du texte à lire. Gisèle Mathieu-Castellani a pu montrer comment l'autobiographie se rapproche du modèle judiciaire : « L'autobiographie, qui est à la fois *témoignage*, *plaidoyer*, *justification*, et *réquisitoire*, s'inscrit par là dans le judiciaire, auquel elle emprunte sa mise en scène, ses rôles, et les modalités de son énonciation. Le judiciaire et le théâtral ont partie liée ici, tant le théâtre est le lieu privilégié du procès, comme dans la tragédie grecque, tant le tribunal ressemble à un théâtre »²². Dans le péri-texte auctorial, nous pouvons aussi découvrir le témoignage de celui qui a commis une œuvre, le plaidoyer qu'il prononce en faveur de son texte, la justification des différents éléments de l'œuvre qui pourraient être objet de contestation, voire un réquisitoire contre les ennemis qui ont critiqué le texte et son auteur. Cette analogie que nous pouvons souligner entre le péri-texte et le modèle judiciaire prend une valeur particulière pour les textes liminaires des publications de pièces puisque la scène théâtrale et la scène judiciaire apparaissent souvent comme un miroir l'une de l'autre. Les textes liminaires d'une œuvre dramatique en sont le procès et la mise en scène : ils mettent le texte dramatique dans une situation de théâtre dans le théâtre.

La captatio benevolentiae

Dans ces textes liminaires où se cristallisent les enjeux immédiats d'une œuvre, l'intention première du dramaturge est claire : il s'agit d'« *assurer au texte une bonne lecture* », soit « 1. *Obtenir une lecture*, et 2. *Obtenir que cette lecture soit bonne* » ainsi que l'a résumé Gérard Genette à propos de la fonction de la préface auctoriale²³. L'objectif de l'auteur dans une préface est la *captatio benevolentiae* de son lecteur. L'expression de la subjectivité du dramaturge est particulièrement conditionnée

²¹ Cf. G. Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, 1996, p. 19.

²² G. Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, 1996, p. 29.

²³ G. Genette, *Seuil*, Seuil, 1984, p. 183.

par cette situation d'énonciation qui fait appel davantage à des modèles de la rhétorique qui sont codifiés depuis l'antiquité et, de ce fait, impersonnels, plutôt qu'à l'expression du moi auctorial²⁴. Il faut par conséquent considérer que le périphrase auctorial a une fonction propre et un but différent de celui de l'œuvre, que ces textes placés à l'orée d'une pièce ne sont pas nécessairement écrits avant elle et qu'ils requièrent une lecture spécifique. C'est dans cet espace que se tisse la relation de l'auteur au lecteur : elle n'est pas sans paradoxes, comme le montre un commentaire ironique de Victor Hugo au début de sa célèbre préface à *Cromwell* :

Ce n'est pas du reste sans quelque hésitation que l'auteur de ce drame s'est déterminé à le charger de notes et d'avant-propos. Ces choses sont d'ordinaire fort indifférentes aux lecteurs. Ils s'informent plutôt du talent d'un écrivain que de ses façons de voir ; et, qu'un ouvrage soit bon ou mauvais, peu leur importe sur quelles idées il est assis, dans quel esprit il a germé. On ne visite guère les caves d'un édifice dont on a parcouru les salles, et quand on mange le fruit de l'arbre, on ne se soucie peu de la racine.

D'un autre côté, notes et préfaces sont quelquefois un moyen commode d'augmenter le poids d'un livre et d'accroître, en apparence du moins, l'importance d'un travail ; c'est une tactique semblable à celle des généraux d'armée, qui, pour rendre plus imposant leur front de bataille, mettent en ligne jusqu'à leurs bagages. Puis, tandis que les critiques s'acharnent sur la préface et les érudits sur les notes, il peut arriver que l'ouvrage lui-même leur échappe et passe intact à travers leurs feux croisés, comme une armée qui se tire d'un mauvais pas entre deux combats d'avant-poste et d'arrière-garde.

Ces motifs, si considérables qu'ils soient, ne sont pas ceux qui ont décidé l'auteur. Ce volume n'avait pas besoin d'être *enflé*, il n'est déjà que trop gros. Ensuite, et l'auteur ne sait comment cela se fait, ses préfaces, franches et naïves, ont toujours servi près des critiques plutôt à le compromettre qu'à le protéger. Loin de lui être de bons et fidèles boucliers, elles lui ont joué le mauvais tour de ces costumes étranges qui, signalant dans la bataille le soldat qui les porte, lui attirent tous les coups et ne sont à l'épreuve d'aucun.

Des considérations d'un autre ordre ont influé sur l'auteur. Il lui a semblé que si, en effet, on ne visite guère par plaisir les caves d'un édifice, on n'est pas fâché quelquefois d'en examiner les fondements. Il se livrera donc, encore une fois, avec une préface, à la colère des feuilletons. *Che sara, sara*. Il n'a jamais pris grand souci de la fortune de ses ouvrages, et il s'effraye peu du *qu'en-dira-t-on* littéraire²⁵.

²⁴ Sur l'influence des modèles rhétoriques dans l'autobiographie, voir G. Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, 1996, p. 35 : l'auteur cite en outre M. Beaujour qui a montré « comment l'autoportrait s'organise selon des schémas impersonnels, ceux de l'ancienne rhétorique, "matrice des discours sur l'ego" ».

²⁵ *Cromwell*, éd. critique A. Ubersfeld, Garnier-Flammarion, 1968, p. 61-62. Rappelons que V. Hugo a écrit ce texte théorique en 1827 après avoir achevé la rédaction de son drame. C'est du moins ce qu'il prétend dans cette même préface alors que certains brouillons semblent être contemporains de la rédaction de la pièce. *Cromwell* n'est alors connu du public que par des lectures partielles que le dramaturge a faites, mais non par des représentations. L'auteur a ensuite aussi proposé des lectures publiques de sa préface avant que l'œuvre ne soit publiée le 5 décembre 1827 chez Ambroise Dupont.

Ce passage permet de souligner d'emblée plusieurs points : les lecteurs des préfaces ne sont pas nécessairement les lecteurs d'une œuvre et réciproquement ; un lecteur peut découvrir avec intérêt dans un texte liminaire ce qu'il n'attend pas du texte principal (nous entendons ici par texte principal l'œuvre sans les éléments péritextuels), par exemple un discours théorique sur le genre qu'il a choisi de lire, ou encore le récit de la genèse de cette œuvre ; alors que les éléments péritextuels sont conçus pour gagner la bienveillance du public et de la critique, la stratégie qu'y développe l'auteur peut cependant se retourner contre lui. La préface fonctionne comme *captatio benevolentiae* et comme provocation ; elle est hors-texte, prétexte et contexte tout à la fois. L'espace péritextuel concentre ainsi de multiples paradoxes : ceux-ci sont le signe que la représentation du fonctionnement énonciatif que ces différents éléments donnent à voir du texte principal est complexe, voire parfois contradictoire.

V 3 A Entre autonomie et affirmation de cohérence

Le discours préfaciel est par essence distinct de l'œuvre qu'il présente : la pièce publiée est une fiction, les textes d'escorte en sont une présentation et un commentaire. Cela apparaît clairement pour le théâtre de façon plus nette que dans le cas des récits fictifs, ainsi que l'a signalé Michael Issacharoff²⁶. En effet, dans les romans et les nouvelles, la préface est souvent un texte de fiction qui met en place la situation énonciative du récit principal. Mais les préfaces théâtrales ont eu pour spécificité d'être un lieu où se sont déployés des discours théoriques : c'est là qu'un dramaturge peut exposer son point de vue poétique, esthétique et critique. En France, c'est déjà le cas au XVIème siècle : en témoignent, par exemple, la préface d'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze ou le petit traité intitulé *L'Art de la tragédie* que Jean de La Taille a publié comme préface à *Saül le furieux*²⁷. Mais il est remarquable que le discours

²⁶ M. Issacharoff, « Prefacing plays », *L'Esprit Créateur* XXVII, 3, p. 83.

²⁷ T. de Bèze, *Abraham sacrifiant*, 1^{ère} éd., Genève, Conrad Badius, éd. consultée : texte édité et établi par P. De Capitani, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol.1 (1550-1561),

préfaciel auctorial se soit développé de façon évidente en France au XVII^e siècle, c'est-à-dire précisément à l'époque de l'épanouissement du genre théâtral. Lire les préfaces des œuvres dramatiques de ce siècle permet de suivre l'évolution du théâtre et de la réflexion poétique qu'il suscite : elles sont alors davantage présentes dans les publications de tragédies, genre sérieux, noble et de ce fait digne de susciter une analyse critique et théorique, que dans celles de comédies, genre considéré traditionnellement comme plus léger. C'est pourquoi Giovanni Dotoli a pu récemment publier dans un recueil des préfaces du début du Grand siècle en les détachant des œuvres qu'elles escortaient : le titre de son livre, *Temps de préfaces*, et plus encore le sous-titre, *Le Débat théâtral en France de Hardy à la querelle du Cid*²⁸, souligne que les préfaces théâtrales sont par excellence le lieu où se cristallisent des enjeux critiques et théoriques. L'entreprise de Giovanni Dotoli, qui a des précédents, signale l'autonomie qu'ont ces textes liminaires vis-à-vis des œuvres qu'elles préfacent. L'autonomie du discours de la préface par rapport à l'œuvre est parfois manifestée de façon matérielle dans l'édition des textes. Il nous semble ainsi significatif que Corneille ait choisi de regrouper et juxtaposer les « Examens des Poèmes » au début de chaque volume de ses *Œuvres Complètes*, en les dissociant des pièces elles-mêmes, en ne les séparant les uns des autres que par un simple trait horizontal et, de ce fait, en considérant l'ensemble de ses textes dramatiques comme une unité²⁹. Mais il faut convenir que dans la plupart des cas des éditions de recueils de pièces, la préface de chaque pièce reste placée juste avant le début de l'œuvre.

PUF, 1986 et J. de La Taille, *Saül le furieux*, 1^{ère} éd. Federic Morel, 1672, éd. critique E. Forsyth, Société des Textes Français Modernes, 1968.

²⁸ G. Dotoli, *Temps de Préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, Klincksieck, 1996.

²⁹ Par exemple dans *Le Théâtre de P. Corneille reveu et corrigé par l'Authheur*, imprimé à Rouen et vendu à Paris chez Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, 3 vol., 1660 (ce n'est pas le cas dans le quatrième volume ajouté en 1666) ou dans *Le Théâtre de P. Corneille reveu et corrigé par l'Authheur*, Trabouillet, 4 vol., 1682. Les textes théoriques sont regroupés dans le quatrième volume sous le titre de Préface : il y a donc une séparation nette entre les discours liminaires qui portent pourtant sur chacune des pièces publiées dans les volumes en question et les œuvres dramatiques elles-mêmes.

Lire une préface en la détachant de l'œuvre qu'elle accompagne est, de fait, nier sa spécificité, celle précisément d'être un texte placé autour d'un texte source. Pour le théâtre, l'œuvre principale est avant tout la pièce : la réflexion critique que l'on peut trouver dans les préfaces ne prend de sens que par rapport à l'œuvre dramatique et à son succès. Les discours que Corneille a ajoutés au début de chaque volume de son *Théâtre* à partir de 1660, textes que nos éditions contemporaines s'acharnent pourtant à regrouper désormais, indiquent clairement qu'il convient de ne pas séparer radicalement ces textes théoriques des œuvres dramatiques : il présente une analyse critique de ses textes et ne publie pas un traité sur l'art poétique. Bénédicte Louvat et Marc Escola l'ont bien souligné : « Au geste inaugural de la théorie littéraire, Corneille a répondu par un autre coup de force : en ne séparant pas ses réflexions sur la poétique du texte même de ses pièces, il donne à lire en amont de toute sa production dramatique, non un discours justificatif ou un commentaire de son œuvre, mais les préceptes que celle-ci *permet* de formuler et qui la fondent en retour »³⁰. Le fait que Corneille ait choisi de ne pas détacher ses réflexions théoriques de ses pièces rejaillit donc à la fois sur le statut de ces textes ainsi que sur les pièces elles-mêmes, qu'il présente entourées d'un discours fondateur et non comme un ensemble clos sur lui-même. Le péri-texte prend son sens en fonction de l'œuvre qu'il présente et, inversement, il lui donne du sens. Aussi, pour être pertinente, la lecture d'une œuvre doit s'effectuer dans la mise en regard du péri-texte et de la pièce. Cependant, nos pratiques de lecteur nous le rappellent : associer trop étroitement péri-texte et texte, c'est réduire le sens que ces textes ont de façon autonome. C'est dans ce lien à l'œuvre, ni trop lâche, ni trop serré, qu'il convient d'envisager comment le péri-texte participe à la représentation du fonctionnement énonciatif du texte dramatique.

Décalages : *Iphigénie* et sa préface

La posture de l'écrivain doit se caractériser d'une part, pour l'écriture de la pièce, comme celle d'un dramaturge, et, d'autre part, pour la rédaction de la préface, comme celle d'un critique dramaturge. Ces deux positions que peut adopter l'écrivain

³⁰ Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, édition critique B. Louvat et M. Escola, GF Flammarion, 1999, p. 20.

expliquent les décalages que nous découvrons parfois entre ce qu'il affirme dans une préface et ce qu'il a réalisé dans l'œuvre. Ainsi, en 1675, dans la préface d'*Iphigénie*, après avoir énuméré les noms des auteurs qui l'ont autorisé à ne pas faire mourir son héroïne et à lui créer une rivale, Eriphile, Racine affirme avec force qu'il a pris pour modèle le dramaturge grec Euripide : « Voilà les principales choses en quoi je me suis un peu éloigné de l'Economie et de la Fable d'Euripide. Pour ce qui est des passions, je me suis attaché à le suivre plus exactement ». Pourtant Racine a bien adapté les passions euripidéennes au goût de son siècle. Dans l'*Iphigénie à Aulis*, en effet, le tragique grec n'a guère laissé de place à l'amour et encore moins à la jalousie : Achille et Iphigénie ne sauraient être amoureux l'un de l'autre, mais puisqu'Agamemnon a utilisé le prétexte d'un mariage entre la jeune fille et le fils de Pélée pour la faire venir à Aulis et l'immoler à Diane, le jeune héros défend son honneur en cherchant à empêcher le sacrifice de celle qu'il doit dès lors considérer comme sa fiancée. Les passions qui sont exprimées sont donc aux antipodes du tendre amour qui unit Achille et Iphigénie dans la pièce de Racine, de la passion qui consume Eriphile ou de l'expérience de la jalousie que font les deux héroïnes. Pourquoi Racine prétend-il alors que « le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes », alors même que les modifications qu'il a fait subir à la tragédie d'Euripide montrent précisément le contraire ? C'est que cette préface est avant tout un lieu où le dramaturge déploie une stratégie.

Dans ce texte qui précède juste sa propre tragédie, il s'affirme haut et fort comme l'héritier par excellence des grands tragiques grecs³¹. C'est pourquoi il a commencé cette préface par un long développement sur ses sources, ce qui lui permet de faire montre de ses lectures latines et grecques - or, au XVIIème siècle, on ne sait plus guère le grec, sauf quand on a suivi l'enseignement de Port-Royal, ce qui est précisément le cas de Racine. Il peut alors assurer dans un paragraphe assez bref qu'il a pris Euripide pour modèle et s'attribuer de ce fait les qualités que les Athéniens ont reconnu en leur poète : « Mes Spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce, et qui ont fait dire, qu'entre les Poètes, Euripide était extrêmement tragique, τραγικωτατος, c'est-à-dire qu'il savait

³¹ Sur la revendication par Racine des modèles grecs et latins dans ses préfaces, voir A. Viala, « Racine ou la duplicité des modèles », *L'Information littéraire*, 3, 1990, p. 12-16.

merveilleusement exciter la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la tragédie »³². Ainsi Racine se présente-t-il comme un nouvel Euripide : cette comparaison dépasse manifestement la seule *Iphigénie* pour s'appliquer à leurs œuvres respectives prises dans leur ensemble. C'est alors que, par un renversement complet de perspective, Racine, autorisé par son propre succès à défendre le dramaturge antique qui avait autant de succès que lui, achève sa préface par un long passage où il parle en la faveur du dramaturge grec malmené, car mal compris, par quelques Modernes (en l'occurrence, l'un des frères Perrault, sans doute Pierre, ou peut-être même les trois - Racine se refuse de nommer ceux qu'il attaque - qui proclament la supériorité de l'opéra sur ses tragédies³³) : le dramaturge ne s'attaque pas ouvertement à ce nouveau type de spectacle très apprécié par Louis XIV, mais réplique vivement à ceux qu'il considère désormais comme des rivaux, Quinault et Lully, tout en se plaçant en quelque sorte au-dessus de la mêlée³⁴... La préface d'*Iphigénie* nous conduit bien loin de la tragédie elle-même : ce texte liminaire contient en germe un épisode de la Querelle des Anciens et des Modernes. Mais si nous considérons que cette pièce est une tragédie d'une facture poétique nouvelle où le tragique trouve une résolution dans le merveilleux réel et qu'elle est une tragédie qui voudrait rivaliser avec l'opéra, nous soulignons que la posture du préfacier et celle du dramaturge sont certes différentes, mais qu'elles essaient tant bien que mal de se servir l'une l'autre.

Elaboration de l'instance auctoriale

³² Racine, *Iphigénie*, Claude Barbin, 1675, in Racine, *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 697-701. Cette préface figure sans modification dans toutes les éditions ultérieures de la pièce. Racine cite et traduit une réflexion d'Aristote sur Euripide (*La poétique* 53 a). Ainsi son argumentation est-elle en réalité un double coup de force : non seulement il ne nomme pas le philosophe, sous-entendant par là que chacun doit reconnaître cette référence, mais il insère aussi des caractères grecs dans son propre texte avec le mot *τραγικωτατος* alors que rien n'indique que ses lecteurs sachent déchiffrer l'alphabet grec.

³³ Sur la querelle qui oppose les Perrault à Racine au moment de la création d'*Alceste* et de la préparation d'*Iphigénie*, voir M. Soriano, *Le Dossier Charles Perrault*, Hachette, 1969.

³⁴ Sur la position de Racine vis-à-vis de l'opéra, voir la notice de G. Forestier à son édition du *Théâtre de Racine*, Gallimard, 1999, p. 1564-1565.

Quoique les préfaces de théâtre aient une portée critique et théorique, le dramaturge s'exprime volontiers à la première personne sans se réfugier dans un discours apparemment impersonnel : ces éléments péritextuels sont donc souvent marqués par une présence explicite de leur énonciateur. D'un point de vue formel, il convient de distinguer pour un texte préfaciel un énonciateur extratextuel et un énonciateur intratextuel. Dans ce type de discours péritextuel, le « je » employé par l'énonciateur intratextuel a pour référent l'énonciateur extratextuel, lequel se trouve aussi être l'énonciateur extratextuel de l'œuvre dramatique. En revanche, nous devons séparer l'instance énonciatrice intratextuelle de la préface de celle de la pièce de théâtre. Le texte dramatique est une fiction où l'énonciateur intratextuel imprime sa marque sans jamais employer directement la première personne : c'est essentiellement le système de références et l'emploi des subjectivèmes affectifs et évaluatifs dans l'ensemble du texte qui sont les lieux d'inscription de la première personne. Cette description formelle des instances énonciatives du péritexte et du texte lui-même permet de montrer comment se manifeste dans l'écrit même la différence de posture qu'adopte l'auteur. Néanmoins leur référent extratextuel est le même, à savoir la personne de l'auteur³⁵. L'analyse du fonctionnement énonciatif du texte de théâtre imprimé doit donc prendre en compte la relation qui se tisse entre ces trois instances : l'énonciateur intratextuel de la préface, l'énonciateur intratextuel de l'œuvre dramatique, et l'énonciateur extratextuel.

Il convient de rappeler ici qu'au début des années 70, alors que les études structuralistes battaient en brèche la notion d'auteur littéraire pour s'attacher à la seule

³⁵ Il faudrait encore étudier comment s'élabore l'image d'un dramaturge quand il ajoute à la fin du texte dramatique d'autres textes poétiques qu'il a composés. Dans ce cas, c'est souvent sous le titre générique d'*Œuvres poétiques* que le recueil est publié. Cette pratique est par exemple en usage au début du XVII^e siècle. Ainsi Rotrou a-t-il fait suivre *L'Hypochondriaque ou le mort amoureux* (Toussaints du Bray, 1631) de plusieurs poèmes, dont un sonnet, des stances, une élégie... (voir éd. critique J.-C. Vuillemin, Droz, 1999, p. 126-147). De même Corneille a ajouté des « Mélanges poétiques » à sa première édition de *Clitandre* en 1632 et les présente ainsi au lecteur : « Quelques unes de ces pièces te déplairont, sache aussi que je ne les justifie pas toutes, et que je ne les donne qu'à l'importunité du Libraire pour grossir son Livre. Je ne crois pas cette tragi-comédie si mauvaise que je me sente obligé de te récompenser par trois ou quatre bons Sonnets ». Voir Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1980, t. 1, p. 175.

analyse des textes, Michel Foucault a mis en valeur le fait que c'est précisément ce rapport entre ces différentes instances énonciatrices qui fonde la fonction auteur, laquelle se réalise dans « la dispersion » de plusieurs « ego simultanés »³⁶. L'idée de dispersion du sujet, éminemment capitale, va dans le sens du caractère autonome de la préface par rapport à l'œuvre. Cependant, il faut souligner que l'emploi de la première personne dans les textes liminaires manifeste la volonté de l'écrivain de signer son œuvre. Elles révèlent une volonté d'appropriation et de revendication de l'œuvre dramatique. C'est ce que Jean-Marie Gleize a en particulier mis en valeur : « La préface est, tendanciellement, un discours à la première personne du singulier : l'auteur s'y expose et s'y propose, et s'y impose, comme auteur, et comme tel type d'auteur ; il constitue de lui-même une image au plus près de ce qu'il croit être sa vérité (schéma de l'intentionnalité), ou de son intérêt stratégique. En ce sens le préfaciel est pleinement un discours de maîtrise »³⁷. Dans le cas du théâtre, il faut associer cette expression explicite du moi auctorial dans les préfaces avec le fait que précisément ensuite, dans la pièce elle-même, le dramaturge paraît s'effacer devant les personnages qu'il fait parler à la première personne : la présence du « je » du dramaturge dans la préface comblerait son absence dans son théâtre.

C'est dans le lien qui unit le discours préfaciel et l'œuvre dramatique que nous situons l'élaboration de l'image de l'auteur. Or, si Michel Foucault a mis en valeur comment la critique a instauré « cette catégorie fondamentale » de « l'homme-et-l'œuvre », il nous semble désormais important d'insister ici sur le fait que les préfaces autographes d'une œuvre témoignent du travail d'un sujet pour affirmer une continuité entre sa personne et différents écrits, textes théoriques et œuvres de fiction : l'image de l'auteur n'est pas seulement élaborée par les lecteurs ou critiques désirant attribuer un discours à une source, elle est souvent déjà mise en place par l'écrivain. Aussi remarquons-nous que la multiplicité des instances énonciatrices mise en évidence par la présence de péri-textes aux côtés du texte manifeste sans doute la dispersion de plusieurs ego simultanés, mais aussi la volonté de définir un ego, soit un sujet dans son unité.

³⁶ M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 1969, rééd. *Dits et écrits 1954-1988*, t. 1, p. 802-803.

³⁷ J.-M. Gleize, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, 39, 1980, p. 14.

Construction d'une identité auctoriale à travers le temps

La position du dramaturge préfacier n'est pas pour autant immédiate. C'est que la construction de l'identité auctoriale s'élabore par un travail d'effacement des marques temporelles et non par une simple inscription dans le présent. Comme l'a remarqué Roland Barthes, « un auteur peut certes dire "je", mais il lui est difficile sans susciter quelque vertige, de commenter ce *moi* par un second "je", forcément différent du premier »³⁸. De fait, l'absence de clairvoyance sur soi touche les écrivains comme tout individu : on se souvient de Tchekhov, surpris de ce que son public ne rit pas devant les « comédies » qu'il avait cru composer. Il ne s'agit pas de parler d'emblée de la mauvaise foi de l'auteur, mais seulement de rappeler et résoudre par là, en partie du moins, l'opposition classique entre ce que l'auteur a voulu faire et ce qu'il a fait. C'est ensuite le rapport au temps qui distingue ici de façon capitale les situations énonciatives de ces textes. Du fait de leur statut même de texte présentatif, les textes liminaires ne sont rédigés en général qu'une fois l'œuvre achevée. Aussi le commentaire que l'auteur fait sur son œuvre est-il produit en décalage par rapport au temps de création. L'épaisseur temporelle vient donc troubler ce que l'auteur dit de lui-même et de sa création. Cela rejaillit sur la transparence du discours préfaciel : « *praefatio mendax* », souligne François Rigolot, « la préface est mensongère d'abord par sa chronologie. Ecrite après coup, elle s'exprime au présent pour régler le futur d'un texte écrit par le passé »³⁹. Les multiples textes que nous trouvons dans un livre nous dévoilent des images d'une subjectivité qui s'est exprimée et immobilisée par et dans l'écrit à différents moments donnés. De ce fait, elle se présente sous des aspects multiples. La réalité textuelle qui fige une expression à un moment donné met donc à mal la volonté auctoriale qui pousse l'écrivain à se mettre en scène comme sujet irréductible de son œuvre ainsi que du discours qu'il construit sur elle.

³⁸ R. Barthes, *Préface de La Parole Intermédiaire* de François Flahault, Seuil, 1978, p. 7, cité par G. Genette, *Seuil*, Seuil, 1984, p. 253.

³⁹ F. Rigolot, « Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires », *L'Esprit Créateur* XXVII, 3, 1987, p. 12.

Il ne suffit pas de dénoncer ces faux-semblants : la façon dont se présente un auteur dans la préface d'une œuvre témoigne du travail de construction d'une identité. Alors que l'écriture fige différents états du « je », elle a parallèlement pour effet d'affirmer l'unité et la continuité de ce « je » à travers le temps, inscrit à la fois dans le passé (celui de l'invention de l'œuvre), dans le présent (celui de l'écriture de la préface) et dans l'avenir (pour lequel valent les positions théoriques du dramaturge). Comme Jean-Marie Gleize l'a souligné, le discours préfaciel « n'évite jamais l'énoncé *génétique* » redoublé souvent par un « énoncé *généalogique*, [par] l'inscription monumentale de l'ombre des Pères », tout en étant prescriptif, soit tourné vers une projection vers l'avenir⁴⁰. Aussi la préface est-elle le lieu où se raconte l'histoire d'un sujet, celle du dramaturge. En cela, elle nous renseigne sans doute moins sur la genèse effective d'une pièce que sur la façon dont un dramaturge élabore une sorte d'autobiographie, certes partielle puisque ce n'est pas la fonction première du péri-texte et qu'il ne s'agit pas véritablement d'un récit de vie, mais bien d'une autofiction : le « je » qui parle est narrateur et personnage ; il a pour référent le signataire de l'œuvre. De ce fait, ce qui se joue dans le texte préfaciel est très proche de cet enjeu du texte autobiographique que Gisèle Mathieu-Castellani a souligné : « Le roman autobiographique a cette ambition de donner, contre l'image des autres, l'image que le sujet découvre, construit, élabore de lui-même, et il veut d'abord obtenir la confiance du destinataire anonyme, appelé à *croire*. Le récit de vie est "d'identification", d'identification d'un moi épars qui tente de se rassembler pour se ressembler »⁴¹. Les textes liminaires apparaissent ainsi comme un prétexte : celui de la recherche et l'affirmation d'une identité subjectale et auctoriale. La publication d'une pièce est l'occasion pour son auteur, quand il accompagne son texte d'une préface, de se présenter comme sujet de son œuvre : au delà du rapport d'appropriation (cette pièce est mienne) et de signature (j'ai écrit cette pièce), nous lisons un énoncé où un « je », celui d'hier, d'aujourd'hui et de demain, s'expose comme une identité. Voici comment nous répondrons à l'injonction de Jean-Marie Gleize : « si la vérité qu'énoncent ces discours,

⁴⁰ J.-M. Gleize, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, 39, 1980, p. 12-16.

⁴¹ G. Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, 1996, p. 182-183.

c'est bien, d'une certaine façon toujours, du *mensonge fixé*, retournons le problème à l'envers, lisons la préface, le manifeste dans leur vérité de mensonge ». Du point de vue du fonctionnement énonciatif, le périphrase auctorial ne nous délivre pas d'autre vérité sur l'auteur que celle d'une affirmation et proclamation d'être.

V 3 B L'apparent choix du destinataire et l'élaboration de l'énonciateur

La fonction même de la préface fait qu'elle n'est pas tant le lieu des épanchements que l'occasion d'obtenir et de diriger l'attention du destinataire de l'œuvre, soit celui de la préface et/ou celui de la pièce. Mais, si « Guider le lecteur, c'est aussi et d'abord le situer, et donc le déterminer », ainsi que l'a remarqué Gérard Genette⁴², c'est aussi se définir en regard. De ce fait, le « moi » de l'auteur que nous découvrons dans les textes liminaires est essentiellement produit en fonction de ce qu'il veut montrer à ses lecteurs et en fonction de l'image de lui-même qu'il croit que les lecteurs lui prêtent. C'est pourquoi nous pouvons aller jusqu'à dire que, dans les préfaces, l'énonciateur est en partie élaboré par le destinataire du texte. Cette construction en miroir qui s'édifie entre l'énonciateur et l'énonciataire rend extrêmement complexe la situation énonciative de ce type de texte.

La définition même du destinataire préfaciel peut être multiple. En effet, dans la préface, le dramaturge s'adresse au destinataire idéal de son œuvre. Mais la démarche du texte liminaire reste ambiguë puisqu'elle implique que l'auteur suppose que son œuvre ne se suffit pas pour être comprise convenablement par ses lecteurs et qu'il lui faut encore la leur commenter. Aussi la préface n'est-elle pas seulement un discours destiné à ceux qui peuvent lire l'œuvre. Elle est une tentative de séduction et de façonnement de tous ceux qui voudraient la lire. Il faut conduire à la lecture de la pièce ceux qui n'auraient pas vu les représentations de l'œuvre dramatique⁴³. Il s'agit même

⁴² G. Genette, *Seuil*, Seuil, 1984, p. 197.

⁴³ C'est un enjeu spécifique pour les préfaces théâtrales : en témoigne le titre de la dédicace que Beaumarchais a composée pour *Le Mariage de Figaro*, « Epître dédicatoire aux personnes trompées sur

de conduire jusqu'à la pièce ceux qui pourraient s'arrêter à cette seule préface. Nous trouvons souvent en tête des textes liminaires le titre « Au lecteur » qui fonctionne comme une apostrophe : l'auteur interpelle son lecteur pour le conduire à l'œuvre. Dans ces textes liminaires, l'auteur semble parler en particulier à chaque lecteur qui le lira. Il instaure dans ce cas un dialogue direct et unique. Aussi trouvons-nous parfois la présence de la seconde personne du singulier, pendant de la première personne. Corneille commence l'avis au lecteur de sa comédie *La Veuve* ainsi : « Si tu n'es homme à te contenter de la naïveté du style, et de la subtilité de l'intrigue, je ne t'invite point à la lecture de cette pièce, son ornement n'est pas dans l'éclat des vers »⁴⁴. Cette dénégation l'indique clairement : le texte liminaire a essentiellement pour fonction « d'enjôler-enrôler » le lecteur⁴⁵, soit de construire l'image du lecteur idéal auquel chaque lecteur réel est invité à se conformer : ici Corneille dessine le bon lecteur, c'est-à-dire celui qui apprécie « une Prose rimée, peu de Scènes toutefois sans quelque raisonnement assez véritable, et partout une conduite assez industrielle ». Mais l'élection flatteuse marquée par l'emploi du singulier masque mal le fait que les contours du lecteur idéal restent en général suffisamment flous pour que chacun puisse s'y reconnaître. De fait, le dramaturge s'adresse ici à chaque particulier, à tous ses lecteurs potentiels, soit « aux lecteurs » dans leur diversité⁴⁶.

ma pièce et qui n'ont pas voulu la voir ». Mais, en l'occurrence, le dramaturge qui souhaitait placer sa pièce « sous la protection de Leurs Majestés » a renoncé à insérer ce texte dans l'édition de la pièce et ne l'a fait imprimer à part qu'en six exemplaires. Ce n'est que dans les éditions posthumes, à partir de 1809, qu'il apparaît régulièrement. Voir Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, 1685, in *Théâtre*, éd. J.-P. de Beaumarchais, Le Livre de Poche-Garnier, 1980, p. 287.

⁴⁴ Corneille, *La Veuve ou le Traître trahi*, chez François Targa, 1644, in : *Œuvres complètes*, Gallimard, éd. G. Couton, t.1, 1980, p. 202.

⁴⁵ J.-M. Gleize, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, 39, 1980, p. 14.

⁴⁶ C'est ce que signifie implicitement une réflexion d'A. Viala au détour d'une analyse sur la formation des publics au XVII^e siècle : « Plus qu'à toute autre époque peut-être, les écrivains de l'âge classique ont contribué à former, à éduquer et sélectionner leurs lecteurs. Aussi faut-il se défaire, non seulement de l'idée d'un public homogène, mais aussi de l'idée d'un public "préexistant" : le public littéraire a pris corps et forme en même temps que prenait forme et consistance le champ littéraire ». Voir *Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985, p. 124. Dans *Public et littérature en France au XVII^e siècle* (Les Belles Lettres, 1994), H. Merlin a montré combien l'idée d'un public « homogène et identifiable » a été

Car la tentative d'instaurer un dialogue direct entre le dramaturge et ses lecteurs demeure toujours factice. Corneille a manifestement affectionné l'adresse au lecteur comme modèle de discours liminaire : il a même intitulé « Au lecteur » les textes de quatorze de ses pièces sur un total de trente-quatre œuvres dramatiques. Dans ces discours, c'est le « je » qui s'exprime avant tout : le « tu » du lecteur est finalement assez rare. Pourtant, ce dernier, quoique discret, fonde la légitimité du préfacier : les pièces liminaires de *Pertharite* en témoignent. Dans un premier texte, publié en même temps que l'édition originale, Corneille avoue :

La mauvaise réception que le public a faite à cet ouvrage m'avertit qu'il est temps que je sonne la retraite (...). Il vaut mieux que je prenne congé de moi-même que d'attendre qu'on me le donne tout à fait, et il est juste qu'après vingt années de travail je commence à m'apercevoir que je deviens trop vieux pour être encore à la mode⁴⁷.

Si la deuxième personne est absente de ce discours liminaire, la première s'y expose, avec un grand nombre d'occurrences du pronom personnel pour un texte assez court, geste ultime pour toucher enfin un public alors que les spectateurs ont mal accueilli la pièce. Ce fut en pure perte, semble-t-il, puisque, au moment de l'insertion de cette tragédie dans les *Œuvres complètes*, le dramaturge a composé un « Examen », extrêmement bref, où il se dit réduit au silence par l'échec de sa pièce : le lecteur se déroband, le dramaturge en perd l'usage même de la première personne, dont on ne trouve plus alors qu'une seule occurrence. L'apostrophe au lecteur suppose acquise une certaine connivence entre l'énonciateur et le destinataire : elle n'est donc pas sans risque. Peut-être est-ce pour cette raison que l'adresse au lecteur se dissimule derrière la préface dont le principe scénographique reste le même, mais sans nécessairement s'afficher comme tel. Dans le discours préfaciel, les marques de la subjectivité de l'énonciateur et l'apostrophe au lecteur peuvent davantage s'effacer devant une

construite par l'histoire littéraire et qu'elle ne rend pas compte de la diversité des modes d'appropriation des textes par de différentes « communautés de lecteurs ».

⁴⁷ Corneille, « Au Lecteur », *Pertharite Roi des Lombards*, Rouen, 1653, in Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, t. 2, 1984, p. 715. Sur les raisons possibles de l'insuccès de la tragédie, voir la notice p. 1497.

formulation apparemment plus neutre, prétendument plus objective⁴⁸. Mais leur but inavoué est de créer une logique de l'adhésion.

C'est ainsi que semble avoir travaillé Racine : le dramaturge était peut-être conscient des risques qu'un auteur encourt lorsqu'il veut établir en toute visibilité une connivence avec son lecteur. De fait, il n'a employé le titre « Au Lecteur » que pour *Les Plaideurs*, comédie qu'il publie en 1669 : « l'adresse au lecteur » a sans doute quelque chose de trop familier qui ne sied plus bien à la majesté du genre tragique. Dans ses préfaces, Racine a certes recours aux indices de la première personne : en général, il le fait cependant moins volontiers que Corneille. Mais lorsqu'il a réécrit des préfaces à ses tragédies pour leur édition en recueil (c'est le cas pour *Alexandre*, *Andromaque*, *Britannicus* et *Bajazet*), le dramaturge a alors précisément diminué à chaque fois le nombre d'apparitions de marques de la première personne⁴⁹. Ajoutons qu'il n'interpelle jamais directement le lecteur, mais fait référence à lui de façon impersonnelle par l'usage des expressions « le lecteur » ou « les lecteurs ». Cette disparition des marques personnelles devant un discours où la subjectivité s'affiche moins participe de la stratégie propre à ce dramaturge, qui, de son vivant, a cherché à se présenter comme un classique, c'est-à-dire comme un auteur emportant l'adhésion de tous⁵⁰. Racine affiche

⁴⁸ Rappelons ici que, dans *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage* (A. Colin, 1984), C. Kerbrat-Orecchioni a souligné « qu'il est bien peu de mots qui réchappent du naufrage de l'objectivité et que le sujet d'énonciation ne cesse de s'inscrire de façon explicite ou non dans la plupart des lieux langagiers ».

⁴⁹ Ce sondage a été effectué sur les formes « je », « me », « moi », « mon », « ma », « mes » dans tous les textes liminaires des pièces de Corneille et de Racine. Le fait que nous soulignons à propos des réécritures de préfaces par Racine apparaît nettement. Cependant, le nombre total d'occurrences, trop faible et portant sur trop peu de textes, ne permet pas d'affirmer que ce ne puisse pas être aléatoire. La même interrogation sur le corpus cornélien donne des résultats beaucoup plus variés et des différences très nettes, mais dans un rapport qui ne cesse de s'inverser, entre la présence de marques de la première personne dans les textes liminaires des premières éditions d'œuvres dramatiques et celles que l'on peut trouver dans les Examens des mêmes pièces : nous pouvons en déduire que Corneille, au moment de l'écriture de ces Examens, s'est davantage soucié de ce qu'il avait à dire pour chacune des pièces en question, sans chercher à produire une image de lui-même de façon identique pour toute son œuvre.

⁵⁰ Sur l'art racinien de se proclamer classique, voir A. Viala, *Racine. La stratégie du caméléon*, chap. 8, Seghers, 1990.

ainsi une connivence acquise avec son public alors que ce procédé ne fait qu'instaurer et instituer le pacte de communication entre l'énonciateur et le lecteur.

Aussi faut-il chercher le sens du discours préfaciel dans l'acte d'énonciation lui-même qui conduit un auteur à s'adresser directement à ses lecteurs, au seuil de son œuvre, de façon plus ou moins explicite. Rédiger une préface, c'est affirmer que l'on a quelque chose à dire à ses lecteurs. Il est certain que la teneur du discours préfaciel a son intérêt. Mais c'est surtout cette volonté de communication presque directe avec le lecteur qui construit l'image de l'énonciateur. De ce fait, derrière l'image idéale du pacte de communion qui pourrait lier auteur et chaque lecteur dans une relation immédiate, ce qui se construit dans l'adresse au lecteur, c'est la légitimité du sujet écrivant. C'est parce que l'auteur s'adresse au lecteur que ce dernier, en retour, peut donner existence au « je » de l'auteur.

De l'art de choisir son lecteur ou de le divertir de l'œuvre

Dans ces adresses aux lecteurs, il faut observer ici un premier écart possible entre le destinataire du texte liminaire et celui de l'œuvre : le lecteur idéal qu'imagine un auteur peut ne recouper que partiellement le destinataire de l'œuvre elle-même. Ainsi, lorsque nous considérons le cas de *Cromwell* et de sa célèbre préface, nous remarquons tout d'abord les rapports d'identité que nous pouvons trouver entre ces deux textes : la préface se présente comme un manifeste en faveur d'une nouvelle écriture dramatique ainsi qu'une invitation à la liberté créatrice avec une définition de l'esthétique du drame romantique, ce que prétend précisément être la pièce de Victor Hugo. Mais nous découvrons aussi un certain nombre de divergences. La pièce n'est pas strictement l'application des théories préfacielles, lesquelles sont d'ailleurs plus souvent formulées de façon négative en contre-pied de l'esthétique classique que par des règles positives : elle offre à son lecteur une pièce où l'écrivain a pu garder bien des techniques d'écriture dramatique qu'il récuse officiellement, alors qu'elles lui permettent d'inventer en pratique un genre théâtral inédit et quelque peu séditieux. Aussi pouvons-nous considérer que, dans la préface de *Cromwell*, Victor Hugo conduit

son lecteur à penser en termes de catégories esthétiques, politiques et philosophiques. Dans la pièce elle-même, il mène ou malmène son lecteur au gré des fluctuations du destin de son héros régicide et usurpateur qui néanmoins refuse la couronne du royaume qu'il dirige. C'est que le destinataire de la préface est celui de ce texte avant d'être celui de l'œuvre : voici un second fléchissement notable qu'il convient toujours de considérer. Le dramaturge peut s'adresser à ceux qui liront la préface et qui ne poursuivront peut-être pas leur lecture, ou à ceux qui s'en tiendront à ce qu'il y affirme et liront l'œuvre en prenant la préface pour guide. Si nous considérons le cas extrême des premiers lecteurs d'une œuvre qu'ont été pendant longtemps les autorités des différentes commissions de censure, nous voyons que la préface est le lieu où l'auteur peut tenter de les séduire au sens propre⁵¹. De fait lorsque les pouvoirs politique et religieux exercent un contrôle fort, et non limité à quelques commissions chargées officiellement de la censure, il importe davantage à un auteur de les détourner de

⁵¹ Dans « Comment déjouait-on la censure en France au XVIIème siècle ? », *Revue Française d'histoire du livre* III, 5, 197, G. Turbet-Delof explique qu'il y avait deux types de procédés : « Les uns peuvent être dits internes, ou intellectuels : ils ressortissent au contenu même du livre, ou à sa forme, considérés dans leurs rapports avec l'idéologie dominante. Les autres seront dits externes, ou matériels: ce sont des stratagèmes plus techniques que littéraires – des trucs ». Parmi ces derniers, l'historien considère qu'il était possible de « jouer de la paresse des censeurs royaux à lire *in extenso* les épais in-folios qui leur étaient soumis ». Si ces réflexions ne peuvent pas s'appliquer directement au genre théâtral pour la simple raison que les pièces étaient jouées et donc connues du public avant même leur édition, les remarques de G. Turbet-Delof nous permettent de considérer que le rôle des préfaces a précisément pu être de détourner l'attention des censeurs de tout ce qui pouvait être séditieux dans une œuvre, et cela doublement : un discours lénifiant peut atténuer la portée de l'œuvre, mais peut aussi conduire à la survoler. Dans ce cas, le lecteur de la préface est pris au piège de la fonction que prétend avoir le péri-texte. Cependant, il faut noter qu'au XVIIème siècle, les différents discours d'escorte d'une œuvre ne sont pas systématiquement soumis au passage devant la commission de censure : dans bien des cas, les dédicaces, préfaces ou avant-propos ne sont pas mentionnés dans les registres de la chancellerie. Pour le théâtre, comme une pièce est rendue publique avant de passer devant les commissions de censure par le fait même d'être portée sur scène avant d'être imprimée, on peut davantage parler d'autocensure ou de pressions exercées sur le dramaturge, voire sur ceux qui se chargent de l'édition de sa pièce, que d'exercice direct de la censure : l'histoire de la publication du *Festin de pierre*, paru aussi sous le titre de *Dom Juan* en est un exemple. Voir l'introduction de Joan DeJean à son édition critique du texte d'Amsterdam (1683), Molière, *Le Festin de pierre (Dom Juan)*, Droz, 1999.

l'œuvre en atténuant ce qu'elle peut contenir de corrosif que de leur révéler des projets parfois inavouables.

***Tartuffe* : rassurer quelques lecteurs scrupuleux**

C'est ainsi que nous pouvons analyser la préface que Molière a composée pour la première édition de *Tartuffe* en 1669 : ici sont manifestement visés des lecteurs qui auraient une attitude de censeur. Cette pièce, dont les trois premiers actes ont été lus en public dès 1664, a été l'objet de multiples attaques, en particulier des dévots, au point d'avoir été interdite jusqu'à ce que le dramaturge y ait apporté les corrections qui lui ont permis de dépasser la censure. Les remaniements ont été d'ordre à la fois dramaturgique et littéraire. Molière a visiblement changé le costume du héros éponyme : Tartuffe n'apparaissait plus comme un homme d'Eglise (avec petit collet ou en soutane) ni comme homme d'épée, mais comme un laïc habillé de façon sobre ; le dramaturge a sans doute atténué son attaque contre la casuistique et écourté certains passages⁵². Mais du simple fait que le sujet est l'imposture d'un homme qui prend le langage de la religion pour abuser son protecteur, la comédie de Molière a encore de quoi scandaliser bien des lecteurs. Aussi, bien que la préface de la pièce soit un texte combatif dans lequel Molière montre qu'il a su vaincre la cabale dont sa pièce a été victime, elle ne cesse de répéter à l'envie que Tartuffe est clairement un « imposteur », « le personnage de l'hypocrite », c'est-à-dire « un méchant homme » qu'on ne saurait confondre avec le « vrai dévot »⁵³. Ces allégations n'ont sans doute pas apaisé les foudres de ceux qui entendaient bien qu'avec Tartuffe, Molière visait l'hypocrisie de nombres d'hommes d'Eglise. Gageons néanmoins qu'elle a permis d'atténuer la portée de l'œuvre et, par là, de la rendre accessible à des lecteurs scrupuleux et soucieux de ne lire que des œuvres

⁵² Sur les remaniements du texte de *Tartuffe* ainsi que sur la querelle, voir l'introduction de G. Couton à son édition de la pièce dans Molière, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, t. 1, 1971, p. 833-881.

⁵³ Dans son édition, G. Couton souligne néanmoins qu'au XVII^e siècle, le péché d'hypocrisie fustigé par Molière n'appelait pas nécessairement une condamnation aussi tranchée pour les gens d'Eglise. Si Molière évite donc de dénoncer abruptement le dévot en Tartuffe, sa dénonciation de l'hypocrisie n'en est pas pour autant anodine.

autorisées par le pouvoir⁵⁴. Quant au dramaturge, il élabore dans la préface une image de lui-même où il se montre tout soucieux de la vraie religion. La représentation qu'un dramaturge donne de lui-même dans ces conditions n'est donc pas un gage d'authenticité : elle est fortement tributaire de la représentation qu'il se fait de certains lecteurs de son œuvre. Pour le théâtre du XVII^e siècle, il faut considérer que la préface peut être un lieu où le dramaturge s'adresse à la critique alors qu'il laisse son œuvre à d'autres lecteurs, peut-être à ceux qui sauront véritablement le lire, c'est-à-dire au delà du péri-texte.

Les questions poétiques : interactions dans le système énonciatif

Au XVII^e siècle, le système de répression conduit tout auteur qui veut publier une œuvre en France à intérioriser la censure et à pratiquer une forme d'autocensure. C'est pourquoi plus que des questions directement politiques ou religieuses, ce sont essentiellement les questions poétiques qui ont cristallisé l'attention : dramaturges, lettrés, doctes n'ont cessé de produire une réflexion théorique, et cela souvent à l'occasion d'une création théâtrale. C'est ici qu'il convient de mesurer l'importance de l'écart temporel entre la rédaction de la pièce et celle de la préface : il est d'autant plus notable que la publication de l'œuvre est postérieure de plusieurs mois aux représentations d'une pièce. Celle-ci a donc déjà été portée devant les yeux de spectateurs et l'auteur a eu connaissance de l'accueil que le public a fait à son œuvre. De ce fait, lorsque le dramaturge rédige le texte préfaciel de sa pièce, il ne le fait pas seulement en anticipant la réception que les lecteurs feront à son œuvre, comme c'est généralement le cas du préfacier pour tout autre genre littéraire, mais en réponse à cette

⁵⁴ La préface seule figure dans la première édition de *Tartuffe* sortie des presses le 23 mars 1669 ; mais la deuxième « édition originale », sortie le 6 juin 1669, comporte à côté de cette préface, un « avis du libraire au lecteur » et les trois placets, en l'occurrence deux requêtes et un remerciement, que Molière a adressés au Roi entre 1664 et 1669 pour défendre sa pièce contre ses détracteurs, et enfin le remercier . Aussi l'ensemble de ces discours péri-textuels de *Tartuffe* permettent aux lecteurs de suivre les étapes du combat de Molière contre ses ennemis, mais aussi d'assurer certains lecteurs que le pouvoir politique cautionne sa comédie et de leur rappeler que certains pères de l'Eglise n'ont pas condamné le théâtre.

première réception qu'a connue sa pièce avec les représentations. Nous trouvons un grand nombre de rappels du bon accueil fait à la pièce. Le dramaturge invite par là le lecteur à moduler sa lecture sur l'attitude du spectateur. Ce faisant, il introduit dans son texte une image de la réception théâtrale. Par un mouvement de spirale, il en inverse quasiment le sens : le dramaturge dit comment il a vu les spectateurs regarder sa pièce. Ici le circuit de la communication théâtrale ne s'arrête donc pas au public, ultime instance initiale : il se poursuit avec un retour vers l'auteur et, de là, peut repartir vers le lecteur. Ce dialogue peut se poursuivre lors de nouvelles éditions de l'œuvre lorsque le dramaturge compose à cette occasion un nouveau texte préfaciel. C'est le cas de Corneille quand il fait précéder les éditions de son *Théâtre complet* d'un « Examen » pour chacune de ses pièces : dans ces textes, l'auteur répond manifestement à des remarques qui lui ont été faites non plus par des spectateurs, mais par des lecteurs. La préface apparaît donc comme le lieu du droit de réponse d'un auteur.

Aussi le périphrase est-il un espace où peut s'élaborer, à travers le temps, entre les premières représentations et les différentes éditions d'une pièce, une sorte d'échange entre le dramaturge et ses publics. Il ne s'agit certes pas d'un dialogue symétrique, mais bien d'une forme d'interaction différée. Ici le système énonciatif met en jeu une intersubjectivité qui, pour ne pas être immédiate, n'en est pas moins réelle. Il ne convient pas de valoriser par trop l'influence du public sur le dramaturge, mais de considérer que, pour le cas précis du théâtre classique, la réception d'une pièce, avec les réactions des spectateurs suivies de celles des lecteurs, a pu contribuer à faire que l'auteur modifie non seulement le périphrase, mais aussi l'œuvre elle-même.

La préface, lieu de conciliation de tous les lecteurs possibles

Quand il publie une pièce, le dramaturge se trouve donc en situation de répondre aux critiques qui lui ont été faites et de façon publique. Aussi a-t-il deux possibilités : celle de s'amender et d'atténuer ce qui lui a été reproché, ou celle de justifier et de maintenir ses choix. Son argumentation dans la préface en témoigne tout comme les éventuelles corrections que le dramaturge peut apporter à sa pièce dans le temps qui

sépare les représentations de l'impression de l'œuvre. Dans la Préface d'*Alexandre*, en 1666, Racine souligne les modifications qu'il a effectuées :

On sait avec quelle déférence j'ai écouté les Avis sincères de mes véritables Amis, et l'on verra même que j'ai profité en quelques endroits des conseils que j'en ai reçus⁵⁵.

L'expression « les avis sincères de véritables Amis » signale les limites de l'influence du public sur le dramaturge : il n'écoute que certains et cherche à se faire entendre des autres. Qui plus est, et c'est aussi le cas de ce texte de Racine, l'un des *topoi* des préfaces d'œuvres dramatiques est l'opposition que l'auteur fait surgir entre les doctes aux critiques acerbes et les spectateurs charmés par les représentations. Le texte préfaciel n'est pas en apparence consensuel. Il est bien souvent explicitement polémique : le dramaturge montrant que les critiques qui lui ont été faites ne sont pas fondées, se défend en attaquant volontiers ses censeurs, et, parfois, il les ridiculise. Racine, qui s'est particulièrement illustré par l'agressivité de son ton dans les préfaces de ses pièces, n'a pas eu de cesse de tourner en dérision tous ceux qui pouvaient avoir décrié ses pièces⁵⁶. Son argument favori est de souligner le nombre de fois où ses critiques sont venus assister à sa pièce ou le plaisir qu'ils manifestent ostensiblement à avoir du déplaisir au théâtre : c'est le cas dans la préface d'*Alexandre*. Dans celle de *Bérénice*, le dramaturge pointe avec ironie et mépris l'attitude paradoxale de « quelques Personnes » qui lui ont « reproché cette même simplicité qu'[il avait] recherchée avec tant de soin » en prenant appui sur des ouvrages théoriques qu'elles n'ont pas compris, et cela alors qu'elles ont avoué parallèlement que la pièce les avait touchées et qu'elles la « verraient encore avec plaisir » : les contemporains auront évidemment reconnu que Racine visait, sans le nommer, l'abbé de Villars, mondain et lettré, auteur d'un libelle intitulé *Critique de la Bérénice du Palais-Royal* qui avait circulé dès le début 1671⁵⁷. Ici

⁵⁵ *Alexandre Le Grand*, tragédie créée par la troupe de Molière au Palais-Royal à partir du 4 décembre 1665, puis jouée de façon concurrente et déloyale par la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, et publiée en janvier 1666 par Théodore Girard. Cette première préface se trouve dans les éditions de 1666 et de 1672, cf. Racine, *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 125-126.

⁵⁶ Voir R. Picard, *La Carrière de Jean Racine*, Gallimard, 1961, p. 183-185.

⁵⁷ Racine, préface de *Bérénice*, Barbin 1671 (la pièce était jouée depuis novembre 1670), in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 451-453. Le texte de l'abbé de Villars est reproduit dans cette même édition (p. 511-519). Nous avons ici un cas d'intertextualité évident : Racine reprend et pointe ce que l'abbé de Villars avoue lui-même au début de sa *Critique*.

fonctionne en apparence ce que Jean-Marie Gleize a signalé dans sa description de la relation de l'auteur aux destinataires : « Pour la préface, on voit bien quel circuit s'installe : il s'agit de s'adresser au lecteur par dessus et contre la critique »⁵⁸. Mais le passage d'*Alexandre* que nous avons cité plus haut indique que le partage est d'ordre plus affectif ou stratégique qu'intellectuel : il y a doctes et doctes, amis et ennemis ; si, au XVII^e siècle, l'amitié peut être considérée comme le gage d'une libre parole critique, cela ne signifie pas pour autant qu'elle donne lieu à des jugements avisés ni que l'inimitié soit source de commentaires non pertinents. Qui plus est, dans un texte préfaciel, les ennemis sont souvent désignés de façon générale : ce sont « les personnes qui », « les gens qui », les « censeurs », les « critiques » ; ce sont par excellence les autres, et ne peuvent pas être les lecteurs des préfaces en question.

Les travaux d'Hélène Merlin l'ont nettement montré, pour une période un peu antérieure, à propos de Corneille⁵⁹ : les textes préfaciels témoignent que le dramaturge n'a cessé de distinguer les doctes et les spectateurs. Ainsi répondant aux premiers, il s'est appuyé sur le succès qu'il a eu auprès des seconds pour se justifier et élaborer des arguments poétiques. En réalité, à propos des œuvres de Corneille, l'opposition entre les spectateurs et les doctes a recouvert d'innombrables nuances. Le dramaturge a eu une attitude complexe : il a vivement défendu ses choix esthétiques, affirmant que la pratique dramaturgique l'emporte sur la théorie ; il a gardé une distance critique par rapport aux règles mais les a prises en considération étant donné qu'il les commente ; enfin les corrections qu'il a apportées à ses pièces et les « Examens » qu'il a ajoutés pour leurs rééditions témoignent qu'il n'a pas abdiqué devant les critiques qui lui ont été faites, mais qu'il a jugé bon de répondre à certaines. Il demeure donc ce paradoxe que les dramaturges dans les textes préfaciels flattent leurs lecteurs ou leurs spectateurs tout en

⁵⁸ J.-M. Gleize, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, 39, 1980, p. 14.

⁵⁹ H. Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Les Belles Lettres, 1994. La réflexion d'H. Merlin a une portée quant à la philosophie politique. A partir du repérage de cette scission entre les doctes et les spectateurs et l'analyse de la façon dont elle est développée, tant dans les textes de Corneille que dans ceux de ses ennemis, elle remarque : « Au XVII^e siècle, [le développement de la représentation théâtrale] accompagne de façon décisive, en France du moins, la scission du *public* et du *particulier*, à la fois pour l'accomplir et la perturber » (p. 240-241).

répondant aux esprits critiques. Les lecteurs ne constituent ni un ensemble homogène, ni deux ensembles clairement définis avec d'un côté la critique et de l'autre les lecteurs. Dans le péri-texte, s'adressant en apparence « au lecteur par dessus et contre la critique », l'auteur s'adresse à la fois aux uns et aux autres, sans pour autant chercher à les concilier. L'image que le dramaturge donne de lui-même se construit dans ce rapport à tous ses destinataires : elle y acquiert une complexité certaine au détriment là aussi d'une certaine homogénéité.

La stratégie discursive que met en place un dramaturge dans une préface conduit à distinguer catégoriquement l'énonciateur des textes liminaires de celui des œuvres, même quand le péri-texte est auctorial. Son fonctionnement du péri-texte auctorial est relativement autonome : le dramaturge peut garder la même préface pour une pièce qu'il modifie au fur et à mesure de ses rééditions ; inversement, il peut aussi transformer profondément une préface sans retoucher à son œuvre, ou en créer une spécifiquement pour une nouvelle édition, ou enfin supprimer alors celle qu'il avait composée à l'occasion de la publication de l'œuvre. Ainsi, Corneille a supprimé les préfaces de ses pièces pour les remplacer par des « Examens » de chacune au moment de la publication de ses *Œuvres Complètes* ; lors de la première édition de ses *Œuvres* en 1675, Racine a estimé bon d'ajouter une préface à sa première tragédie *La Thébaïde* qui en était dépourvue sans doute parce que les discours liminaires lui paraissaient désormais donner un gage d'honorabilité à ses pièces, plus nécessaire que jamais pour une œuvre de jeunesse ; il a profondément aussi remanié et augmenté l'avant-propos qui figurait dans l'édition originale d'*Andromaque* ; puis, l'année suivante, dans une nouvelle édition, c'est la préface d'*Alexandre* qu'il a modifiée⁶⁰... La stratégie discursive du péri-texte auctorial nous semble témoigner du souci que peut avoir un dramaturge d'élaborer une image de lui-même et de son œuvre, et, surtout, de lui-même comme auteur de son œuvre. Mais l'enjeu essentiel reste pour l'auteur non pas tant d'orienter véritablement la lecture de l'œuvre, que d'en obtenir une lecture à tout prix et de tous,

⁶⁰ Sur la composition de ces différentes éditions, voir A.-J. Guibert, *Bibliographie des œuvres de Jean Racine publiées au XVII^e siècle et œuvres posthumes*, Editions du CNRS, 1968, en particulier p. 128-136. Sur la stratégie préfatielle de Racine tout au long de sa carrière, voir A. Viala, « Racine ou la duplicité des modèles », *L'Information littéraire*, 3, 1990, p. 12-16.

fût-elle réductrice, fût-elle divertie par le périphrase. Le fonctionnement du périphrase auctorial ouvre les possibilités de lectures plutôt qu'il ne les ferme.

V 4 Les dédicaces

Comme l'a souligné Gérard Genette, la spécificité de la dédicace d'œuvre se trouve dans son fonctionnement énonciatif. Elle est la manifestation d'un rapport particulier de l'auteur au dédicataire. De plus, elle crée un rapport ambigu à ses destinataires puisqu'il faut considérer qu'elle s'adresse à la fois au destinataire mentionné de la dédicace et à tout lecteur de l'ouvrage imprimé. Pour le genre théâtral à l'époque classique, où nous trouvons fréquemment des dédicaces, il faut prendre en considération deux faits. D'une part, la pratique de la dédicace est liée à la situation de dépendance matérielle des dramaturges : l'épître dédicatoire est le lieu où l'auteur remercie son bienfaiteur. Elle manifeste un rapport social et entre dans « une logique de reconnaissance » : l'hommage qu'un auteur fait d'un grand conduit celui-ci à remercier à son tour l'auteur et cela par des biens matériels⁶¹. D'autre part, la pièce n'étant imprimée qu'après avoir été jouée, et cela souvent devant le dédicataire, la dédicace peut rappeler ce que le dédicataire a donné à voir de son plaisir de spectateur : elle est un miroir de la réception spectaculaire du texte dramatique.

Le dédicataire au centre du dispositif énonciatif textuel et spectaculaire

La dédicace ne vise donc pas seulement un particulier bien qu'elle le nomme, mais, à travers lui, tous les particuliers, dans un effet de miroir quasi infini. Gérard Genette a bien décrit ce système :

Typiquement performative (...) puisque [la dédicace] *constitue* à elle seule l'acte qu'elle est censée décrire, la formule n'en est pas seulement : "Je dédie ce livre à Untel", mais aussi et parfois bien davantage : "Je dis au lecteur que je dédie ce livre à Untel." Mais, de ce fait, également : "Je dis à Untel que je dis au lecteur que je dédie ce livre à Untel" (autrement dit : "Je dis à Untel que je

⁶¹ A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985, p. 54-55.

lui fais une dédicace publique"). Mais du coup, non moins : "Je dis au lecteur que je dis à Untel, etc." –à l'infini, bien sûr. La dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire⁶².

Cet effet de mise en abyme peut être redoublé dans une dédicace de pièce de théâtre par la description que le dramaturge est susceptible de faire du dédicataire regardant sa pièce : l'auteur peut alors se dire regardant le dédicataire regardant le spectacle, et cela sous les yeux des spectateurs, lesquels ont pu voir le dédicataire regarder la pièce en même temps qu'il les voyait eux-mêmes regarder le spectacle, le tout sous les yeux du dramaturge, instance énonciatrice qui est le miroir ultime de ce spectacle. Ainsi, pour la première édition d'*Andromaque*, Racine a fait commencer sa dédicace à Madame par cette déclaration :

Ce n'est pas sans sujet que je mets votre illustre Nom à la tête de cet Ouvrage. Et de quel autre nom pourrais-je éblouir les yeux de mes Lecteurs, que de celui dont mes Spectateurs ont été si heureusement éblouis ?⁶³.

Cela a pour conséquence d'opérer un déplacement : alors que le périphrase a pour fonction d'entourer le texte et de le présenter, ce que dit la dédicace, élément périphrastique, c'est que le centre d'intérêt se trouve dans l'acte de voir le spectacle.

Dans la dédicace, parce qu'il est nommé et qu'il désigne une personne réelle, le plus souvent connue, le dédicataire est mis au centre du dispositif énonciatif. En effet, il est présenté comme le lecteur-spectateur modèle. Mais, par un renversement spectaculaire, celui vers qui le texte converge réfracte le texte en miroir et en devient l'origine : de destinataire, il est investi du rôle d'auteur. Tout d'abord, il faut considérer le pouvoir réel ou symbolique de la personne même du dédicataire au moment et à l'endroit où le texte est publié : plus encore que les autres textes périgraphiques, la dédicace prend sens en fonction de son contexte d'énonciation. En ce qui concerne la première moitié du XVII^e siècle, l'historien Christian Jouhaud a ainsi pu mettre en

⁶² G. Genette, *Seuil*, Seuil, 1987, p. 126.

⁶³ Racine, *Andromaque*, Barbin, 1668, in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 195. Cette dédicace à Madame, désignant ici Henriette d'Angleterre, ne figure que dans les deux premières éditions de la tragédie, en 1668 et 1673, mais Racine l'a fait disparaître dès la première édition du recueil de ses œuvres, en 1675. La pièce elle-même avait été créée le 17 novembre 1668 non à l'Hôtel de Bourgogne, mais à la cour dans les appartements de la Reine.

valeur la portée politique des épîtres dédicatoires offertes à Richelieu, en particulier celles de Desmarets de Saint-Sorlin et de Corneille. Il part du fait que le ministre a agréé les dédicaces qui lui étaient faites : aussi convient-il de prendre au sérieux le discours que les dramaturges y tiennent⁶⁴. Le critique signale que le développement de l' « idée du possible repérage des effets de la pièce sur le visage et dans la lisibilité des émotions exprimées par le ministre » est un thème récurrent de ces dédicaces. C'est que, ce faisant, la dédicace rappelle l'enjeu politique du théâtre à cette époque : « Le théâtre est donc un endroit où l'homme de pouvoir s'affiche dans la posture du divertissement mais où il ne cesse pas d'agir pour autant, révélant le rapport privilégié qu'il entretient avec ce que la représentation montre, et légitimant en retour la qualité des effets de la représentation ». A l'orée du livre, elle témoigne de la situation de communication théâtrale initiale. De fait, Christian Jouhaud, décrivant le dispositif de la salle de théâtre du palais du Cardinal, souligne que les spectateurs étaient placés de façon à voir, en même temps que la représentation, Richelieu et son cercle regardant le spectacle. Ainsi la dédicace, plaçant le dédicataire au centre de son système énonciatif, ne fait que reproduire le système d'énonciation spectaculaire.

Effacement de l'auteur devant le dédicataire, garant et source de l'œuvre

La valorisation du destinataire de la dédicace peut aller jusqu'à opérer un renversement complet : il n'est pas rare que, dans ces textes liminaires, le dramaturge prétende céder à leur destinataire sa place d'énonciateur de l'œuvre. Ce thème récurrent résulte tout d'abord logiquement de la position d'autorité que reconnaît l'épître dédicatoire à son destinataire. A partir du moment où la dédicace lui accorde un rôle

⁶⁴ Voir Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Gallimard, 2000, chap. « Célébrer ou servir : les équivoques de l'adhésion ». Dans cet ouvrage, l'auteur étudie comment les hommes de lettres ont gagné une autonomie croissante au cours du XVII^e siècle alors même que leur dépendance à l'égard du pouvoir politique était renforcée. Dans le chapitre cité, il reprend des analyses qu'il avait initialement publiées en 1994 dans *Dix-septième siècle* ; dans ce numéro, ses réflexions sur la dédicace d'*Horace* étaient placées en regard de celles d'Hélène Merlin sur le même sujet : les deux chercheurs, au terme d'une discussion, en sont venus à proposer deux contextualisations différentes de la dédicace de Corneille à Richelieu. Nous évoquerons l'analyse d'H. Merlin un peu plus loin.

légitimant, ce qu'elle fait doublement, en le mettant au cœur de son dispositif énonciatif et en rappelant qu'il l'a été lors des représentations de la pièce, elle rappelle le pouvoir politique réel de son destinataire. C'est souvent le cas pour le théâtre classique : les dédicaces à un grand, Roi, Reine, Ministre, Prince ou Princesse, témoignent de la soumission du dramaturge à l'ordre suprême qu'ils incarnent. Ce faisant, puisqu'ils acceptent et la dédicace et la fonction qu'elle leur confèrent, ces dédicataires apportent en retour une légitimation à l'œuvre. Ils en deviennent en quelque sorte l'auteur puisqu'ils lui apportent leur soutien en s'en portant garants : c'est d'ailleurs le sens étymologique du mot auteur puisqu'en latin, en particulier dans l'emploi juridique du terme, le mot *auctor* signifie garant, répondant, autorité. Le dédicataire n'est pas seulement le modèle du destinataire de la pièce : en apportant sa caution à l'œuvre, il en autorise la lecture. Racine développe cette idée de façon explicite dans la dédicace qu'il adresse à Monseigneur Le Duc de S. Aignan dans l'édition originale de *La Thébaïde* :

Je vous présente un Ouvrage qui n'a peut-être rien de considérable que l'honneur de vous avoir plu. Mais véritablement cet honneur est quelque chose de si grand pour moi, que quand ma Pièce ne m'aurait produit que cet avantage, je pourrais dire que son succès aurait passé mes espérances. Et que pouvais-je espérer de plus glorieux que l'approbation d'une Personne qui sait donner aux choses un si juste prix, et qui est lui-même l'admiration de tout le monde ? Aussi, Monseigneur, si *la Thébaïde* a reçu quelques applaudissements, c'est sans doute qu'on n'a pas osé démentir le jugement que vous en avez donné, et il semble que vous lui ayez communiqué ce don de plaire qui accompagne toutes vos actions. J'espère qu'étant dépouillée des ornements du Théâtre, vous ne laisserez pas de la regarder encore favorablement. Si cela est, quelques ennemis qu'elle puisse avoir, je n'apprends rien pour elle, puisqu'elle sera assurée d'un Protecteur, que le nombre des ennemis n'a pas accoutumé d'ébranler⁶⁵.

Aussi la dédicace manifeste-t-elle publiquement la protection qu'un grand accorde à l'œuvre.

Ici s'opère un second fléchissement dans la position que la dédicace attribue à son dédicataire. Car faire autorité, c'est être source de ce dont on répond. Aussi le dédicataire est-il souvent décrit non seulement comme une caution mais aussi comme origine de l'œuvre. Pour le XVII^{ème} siècle, dans bien des cas, il ne s'agit pas d'un simple effet de rhétorique : ce thème que déploie le dramaturge peut en effet rappeler le

⁶⁵ Edition originale publiée chez Claude Barbin en 1664 in Racine, *Théâtre-Poésie*, éd. critique G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 59.

rôle du dédicataire dans la genèse de son œuvre. Ainsi, comme le souligne Christian Jouhaud, l'œuvre dramatique de Desmarets de Saint-Sorlin « est tout entière produite au service du Cardinal de Richelieu, à sa demande, sous sa protection, dans sa dépendance et son rayonnement » au point de s'achever avec la mort du ministre en 1642, alors que l'écrivain poursuit son œuvre poétique pendant encore une trentaine d'années⁶⁶. Le mécène peut donc avoir une part active dans la création d'une pièce : cela va du rôle de commanditaire à la suggestion d'un sujet, voire à des conseils précis quant à l'élaboration de sa structure ou à l'écriture elle-même. C'est pourquoi Racine peut le rappeler dans l'épître dédicatoire d'*Andromaque* adressée à Madame :

On savait que VOTRE ALTESSE ROYALE avait daigné prendre soin de la conduite de ma Tragédie. On savait que vous m'aviez prêté quelques-unes de vos lumières, pour y ajouter de nouveaux ornements⁶⁷.

Un retournement complet s'élabore par la reconnaissance du rôle du dédicataire dans la création de l'œuvre : de destinataire privilégié, le dédicataire devient la source énonciatrice devant laquelle l'auteur doit s'effacer. Dedicataire et dramaturge sont alors décrits comme coauteurs.

Mais il n'y a pas nécessairement rivalité entre les deux positions énonciatrices de l'auteur et du dédicataire. En effet, l'auteur réalise l'œuvre alors que le dédicataire l'inspire. Par un dernier déplacement, le dramaturge peut reconnaître en son dédicataire l'origine de sa pièce, c'est-à-dire son sujet. Ainsi, pour sa tragédie *Alexandre*, Racine a pu écrire une épître dédicatoire au Roi dans laquelle le dramaturge compare explicitement son souverain à son héros⁶⁸. Dans ce cas, le dramaturge établit un lien étroit entre l'origine de l'œuvre et le sujet qu'elle traite. Les lieux communs des épîtres

⁶⁶ C. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Gallimard, 2000, p. 271.

⁶⁷ *Andromaque*, Barbin, 1668, in Racine, *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 195. Il est bien sûr difficile de déterminer quelle a été la participation effective de Madame à cette tragédie. Ces propos sont les seuls renseignements que nous ayons et ils restent bien vagues : ils nous indiquent que Racine a su être reçu d'Henriette d'Angleterre, lui a proposé des lectures de sa pièce et a peut-être suivi quelques conseils.

⁶⁸ *Alexandre*, Théodore Girard, 1666, in Racine, *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 123-124. Cette dédicace ne se trouve que dans les deux premières éditions de la tragédie, en 1666 et 1672, mais disparaît dès la première édition du théâtre de Racine en 1675.

dédicatoires situent donc le dédicataire dans un rapport à l'œuvre. Parce qu'elles sont dans une rhétorique de l'emphase, elles lui attribuent successivement toutes les positions énonciatives possibles : celle de destinataire et celle d'auteur, mais aussi, en quelque sorte, celle d'énoncé. De ce fait, il semble que le dédicataire accapare toutes les fonctions du système énonciatif.

Le dédicataire, faire-valoir de l'auteur et de l'œuvre

Bien que la dédicace prétende mettre le dédicataire au centre du dispositif énonciatif de l'œuvre, nous ne pouvons en déduire que son dispositif contribue à effacer les autres instances énonciatives, et tout particulièrement celle de l'auteur. Alain Viala l'a souligné dans son étude sur l'éloge que le poète fait de son mécène en particulier dans les épîtres dédicatoires : « Le poète se divinise en divinisant le mécène. La récompense donnée par ce dernier est alors logique et juste : sans l'éloge, l'exploit resterait démuné de sa valeur publique et historique. Le poète peut ainsi traiter d'égal à égal avec les plus grands personnages, dans le commerce de la gloire : la dépendance de l'écrivain envers le mécène se trouve occultée, abolie dans l'ordre du symbolique »⁶⁹. De ce fait, la célébration du dédicataire rejaillit sur l'image de celui qui en est la source : loin d'effacer la source énonciatrice de cet éloge, qui se trouve précisément être aussi la source énonciatrice de l'œuvre publiée, la dédicace a pour effet de valoriser celui qui peut s'adresser à la personne éminente qu'est le dédicataire. De plus, la mise en valeur du rôle de modèle assigné au dédicataire permet au dramaturge d'attirer l'attention du lecteur de son texte sur le sujet de sa pièce. En effet, il n'est pas certain que le lecteur trouve dans la dédicace une invitation à découvrir des clefs régulant le sens de l'œuvre ni qu'il soit conduit à identifier les personnages d'une pièce à des personnes réelles de l'entourage du dédicataire et à comprendre une intrigue en fonction de la vie de ce dernier⁷⁰. Mais il semble plutôt qu'elle aussi contribue à magnifier le sujet de la pièce, puisqu'il est digne de sa source ou de son lecteur idéal. Le cas particulier de l'épître dédicatoire de *La Place royale* nous paraît à cet égard significatif. Corneille adresse ce

⁶⁹ A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985, p. 70.

⁷⁰ Sur cette question, voir Bernard Beugnot, « Œdipe et le Sphinx : essai de mise au point sur le problème des clés au XVII^e siècle », *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Droz, 1982.

texte à un certain Monsieur *** envers qui il prétend s'acquitter de son devoir mais qu'il ne nomme pas sous prétexte que son dédicataire s'oppose en tout point à son héros Alidor et qu'il ne veut pas ternir sa réputation par un rapprochement qui lui nuirait. Ici, le dramaturge le souligne lui-même, la dédicace fonctionne comme une préface puisqu'elle est le lieu non pas tant d'une louange du dédicataire que d'une justification du héros à partir duquel le dédicataire est défini par contraste : l'épître présente donc l'œuvre et peu importe si elle s'adresse à une personne réelle ou à un personnage fictif⁷¹.

Enfin, Christian Jouhaud a rappelé que la publication de la dédicace signifie que le dédicataire a accepté l'hommage qu'un auteur lui a rendu et n'a reconnu aucun effet de double sens douteux dans l'éloge qui est fait de lui. Mais force est de constater que l'interprétation du sens de la dédicace au regard de la pièce qu'elle présente peut inviter le lecteur à une lecture critique. Hélène Merlin a ainsi pu montrer que l'épître que Corneille a adressée à Richelieu pour l'édition d'*Horace* en 1640, peut être comprise au premier degré, certes, comme un éloge du ministre, mais, à un autre degré, comme « un coup de force » invitant Richelieu à faire « la preuve que, dans l'espace politique, il est conforme à Horace »⁷². La comparaison établie entre le dédicataire qui inspire le sujet de l'œuvre et ce sujet lui-même ne conduit pas nécessairement à centrer l'attention du lecteur sur le dédicataire : elle permet de hausser l'œuvre au niveau du dédicataire et de faire de son sujet un modèle. Bien des dédicaces laissent percer des équivoques, surtout si nous essayons d'interpréter l'œuvre en fonction de son dédicataire. Parce que la dédicace fait corps avec l'œuvre avec laquelle elle est publiée, ces deux textes prennent sens conjointement : il est de ce fait légitime de chercher à les interpréter en miroir, et cela d'autant plus que l'auteur de ces deux textes est le même et que le dédicataire est

⁷¹ Corneille, *La Place royale*, chez Augustin Courbé, 1637, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1980, t. 1, p. 469-470. Cette épître dédicatoire disparaît à partir de l'édition du *Théâtre* de Corneille en 1660.

⁷² H. Merlin, « *Horace*, l'équivoque et la dédicace », *XVIIème siècle*, 182, 1994. L'article de Ch. Jouhaud « L'écrivain et le ministre : Corneille et Richelieu. Note sur l'épître dédicatoire d'*Horace* et tout particulièrement sur la place qu'y tient le visage du cardinal de Richelieu » figure en regard dans le même numéro de la revue.

celui à qui il adresse spécifiquement l'œuvre. Mais il reste toujours difficile de mesurer combien l'auteur a pu jouer, consciemment ou non, de ces ambiguïtés de sens, ou combien elles sont le fruit de notre lecture.

La dédicace, une contrainte éditoriale et un élément péritextuel efficace

Par définition, la dédicace, comme le péritexte de façon plus générale, présente l'œuvre ; en revanche, l'œuvre n'a pas pour fonction de présenter le péritexte⁷³. Si la dédicace met en place un dispositif énonciatif qui prétend rendre compte de celui qui régit le texte, cela ne signifie pas pour autant que ce dispositif fonctionne effectivement. Le fait que la présence de la dédicace soit étroitement liée à la situation de dépendance matérielle des auteurs vis-à-vis de leur mécène hypothèque fortement son efficacité : son discours est codé et reconnu par tous les lecteurs comme tel, c'est-à-dire comme un hommage rémunéré. C'est ce que montre clairement la partie satirique du *Roman bourgeois* que Furetière a nommée « La somme dédicatoire » et où il décrit par des résumés de chapitres imaginaires toutes les questions attenantes à la dédicace ainsi qu'aux relations entre les auteurs et les dédicataires. L'un de ces chapitres est précisément consacré à la dédicace présente dans les ouvrages dramatiques et propose de s'interroger sur le point suivant :

Si c'est un stellionnat poétique (c'est-à-dire vendre plusieurs fois une même chose) de vendre une pièce de théâtre, premièrement à des comédiens, et puis à un libraire, et puis à un Mécenas. Question décidée en faveur des auteurs fondez en droit coutumier⁷⁴.

Ce texte parodique témoigne que les premiers lecteurs d'une œuvre n'étaient pas nécessairement dupes du discours qu'ils pouvaient découvrir dans l'épître dédicatoire. Il est vraisemblable que la dédicace était perçue quasiment comme une contrainte éditoriale puisque ce texte assurait à son auteur les subsides dont il avait besoin pour vivre de son écriture.

Il est d'ailleurs remarquable que nombre de dédicaces disparaissent lorsqu'un auteur a acquis une certaine indépendance matérielle. Comme Wolfgang Leiner l'a

⁷³ Voir R. Sabry, « Quand le texte parle de son paratexte », *Poétique* 69, 1987, p. 82.

⁷⁴ Furetière, *Le Roman bourgeois*, 1666, éd. Antoine Adam, Gallimard, Pléiade, 1958, p. 1090.

souligné, la disparition des épîtres dédicatoires après la publication de *Don Sanche d'Aragon* de Corneille en 1650 et celle de *Bérénice* de Racine en 1671, c'est-à-dire à des périodes où ces deux dramaturges ont acquis une célébrité certaine, est la manifestation d'une prise de distance à l'égard de la pratique dédicatoire, à défaut d'être un acte de protestation ouvert contre cette inféodation⁷⁵. Il est encore plus significatif que les dramaturges les aient fait disparaître lors des rééditions de leurs pièces : les dédicaces qui avaient été publiées lors des premières éditions disparaissent dès la première publication du *Théâtre* de Corneille en 1660 et dès celle des *Œuvres* de Racine en 1675. Ces deux auteurs ayant surveillé ces éditions, force est de constater qu'ils pouvaient adresser directement leurs pièces à leur lecteur sans passer par le truchement d'un tiers, fût-il un grand. Dès lors, c'est un dispositif énonciatif plus simple qui est rétabli : celui par lequel un auteur donne à lire son œuvre à ses lecteurs.

V 5 Le privilège royal, une voix énonciative concurrente de celle de la dédicace

Pour le théâtre français du Grand Siècle, nous pouvons enfin comparer le fonctionnement énonciatif de la dédicace à celui du privilège d'édition, élément d'un statut quelque peu différent puisqu'il s'agit non d'un texte autographe du dramaturge mais d'une donnée éditoriale particulière : elle ne relève pas de l'autorité du libraire mais lui est imposée par la loi. Au XVII^e siècle, en effet, la législation exige que le privilège de publication soit publié, dans son entier ou par extraits, dans l'espace du livre : ce texte formel, imprimé en petits caractères, se trouve placé soit au début, soit à la fin de l'ouvrage, c'est-à-dire à l'endroit où il prend le moins de place dans l'économie générale des cahiers où sont imprimés les différents éléments péri-textuels. Il y est fait mention de l'autorisation qu'a donnée le roi d'accorder à un libraire le monopole de

⁷⁵ W. Leiner, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580-1715)*, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg, 1965, p. 272-74. Sur l'habileté de la pratique dédicatoire de Corneille, voir « Corneille, auteur de lettres dédicatoires », *Studi francesi*, 1965, p. 435-444.

l'impression d'un ouvrage qu'ont cautionné les commissions de censure : le titre de l'œuvre autorisée apparaît aussi dans ce texte, ainsi que, souvent, du nom de l'auteur (cette indication n'est pas obligatoire et ne figure pas toujours dans ce texte). Mais le privilège d'impression peut être aussi accordé à l'auteur lui-même qui le cède alors à un libraire⁷⁶. Parce que ce texte, tout comme l'achevé d'imprimé, ne donne que des informations codifiées et qu'ils sont seulement des traces de l'itinéraire qui a transformé un manuscrit en livre, Alain Niderst considère que « personne ne parle dans ces pages, purement factuelles - copies de registres du Châtelet »⁷⁷.

Cependant, dans son étude sur la publication du privilège, Claire Lelouch a justement montré que cet élément péritextuel introduit une nouvelle instance énonciative dans l'espace préliminaire de l'œuvre. En effet, la voix du roi, c'est-à-dire du pouvoir suprême, politique et religieux, se mêle à celles de l'auteur et du libraire : cela se manifeste concrètement dans le texte par l'emploi de la première personne de majesté dont le souverain est explicitement le référent. Le statut énonciatif de cette voix est complexe. Il s'agit d'une instance énonciatrice dont la fonction est de rendre publique la légitimation de l'œuvre. Elle fait autorité, ce qui la met en concurrence avec celle de l'auteur de l'œuvre. C'est d'ailleurs parce que le roi accorde le droit à un auteur de donner son œuvre à imprimer qu'apparaît le nom de celui-ci dans le privilège quand il ne figure pas sur la page de titre : la nomination de l'auteur semble dans ce cas

⁷⁶ Le privilège n'est donc pas nécessairement accordé à un auteur, même si c'est le cas le plus fréquent au XVII^e siècle. Ainsi pour la tragédie biblique *Esther* que Racine a composée à la demande de Madame de Maintenon pour les pensionnaires de Saint-Cyr, le privilège d'impression daté du 3 février 1689 n'est pas accordé au dramaturge, mais pour quinze ans « aux Dames de la Communauté de Saint-Louis » qui l'ont cédé à l'imprimeur Denys Thierry : ce privilège dépossède en quelque sorte l'auteur de son œuvre ; il attribue une importance primordiale à son commanditaire et aux interprètes de la pièce qui semblent éclipser Racine ; cependant, il est certain que le fait que cette tragédie ait été jouée à Saint-Cyr lui a sans doute assuré une publicité ; mais le fait qu'elle ait été de Racine a vraisemblablement joué un rôle tout aussi important dans sa diffusion. Ce cas est néanmoins exceptionnel : le privilège d'*Athalie*, seconde tragédie que Racine a écrite pour Saint-Cyr, a été accordé au dramaturge lui-même. Voir *Esther*, Denys Thierry, 1689 et *Athalie*, Denys Thierry, 1691. Sur la distinction entre le privilège de libraire et le privilège d'auteur à l'âge classique, voir A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985, p. 94-96.

⁷⁷ A. Niderst, « Le contexte dans les livres du XVII^e siècle », *PFSCS*, vol. XVIII, 35, 1991, p. 266.

inféodée à la reconnaissance que fait le pouvoir royal de son œuvre. Mais en même temps, et par nécessité, le roi se présente comme lecteur de l'œuvre à laquelle il accorde un privilège. Claire Lelouch a souligné comment le privilège modifie la représentation que le périphrase donne à voir du fonctionnement du système énonciatif de l'œuvre : « Cette irruption de la figure royale dans l'économie du périphrase bouleverse le jeu d'équilibre et de hiérarchie entre dédicataire et lecteur. On se trouve donc face à trois figures de lecteur, trois mises en scène d'instances de réception : le roi, lecteur premier, sorte de lecteur avant tout, et même lecteur *avant tous*. (...) L'épître dédicatoire, quant à elle, met en scène le dédicataire et l'entend comme lecteur privilégié. Enfin apparaît la troisième instance : le lecteur "ordinaire", anonyme dont l'existence se manifeste dans et par la préface. Le lecteur de l'œuvre est donc relégué en troisième position. La figure du roi s'immisce arbitrairement et brutalement, et usurpe la place de lecteur premier normalement dévolue au dédicataire de l'œuvre. Elle brise alors la hiérarchie entre dédicataire et lecteur et les place tous deux sur un terrain d'égalité, voire de rivalité »⁷⁸.

La présence du privilège dans l'espace du livre impose que l'on considère ce texte au même titre que les autres éléments périphraseux : Claire Lelouch a d'ailleurs signalé que, dans certaines éditions, la présentation de ce texte, avec en particulier l'emploi de la lettre ornée en initiale, l'apparente aux épîtres dédicatoires, aux préfaces ou aux éloges. Ainsi, de contrainte éditoriale, il a pu paraître devenir un élément du discours d'escorte des éditions du XVII^e siècle. Cependant, il nous semble qu'il ne faut pas surestimer l'importance de ce texte dans la représentation que le livre donne à voir du fonctionnement énonciatif de l'œuvre. Le privilège de publication est certes une manifestation de la soumission de l'imprimerie au pouvoir royal : il nous livre donc un renseignement d'ordre historique, politique et idéologique sur le fonctionnement de l'édition. Mais dans une monarchie absolue et de droit divin, comme c'est le cas en France au XVII^e siècle, tout est soumis à la toute-puissance du souverain : aussi ne pouvons-nous voir dans le dispositif d'énonciation mis en place dans le privilège l'expression d'un statut particulier. En outre, nous devons souligner que, dès que sa durée de validité expire, le privilège disparaît de l'espace du livre, même si une œuvre

⁷⁸ C. Lelouch, « Privilège royal et publication », à paraître dans *La Publication à l'âge classique*, sous la direction du GRIHL (Groupe de Recherches Interdisciplinaires sur l'Histoire du Littéraire).

doit connaître de multiples réimpressions. Dès lors, l'ouvrage se compose du texte principal, et éventuellement de quelques discours liminaires autographes ou allographes.

CONCLUSION

Le périphrase met en scène le dispositif énonciatif de l'œuvre. Il manifeste clairement comment un auteur s'adresse à son lecteur. Plus encore, il contribue à tisser entre ces deux instances énonciatives un lien qui est supposé par le texte principal sans être nécessairement apparent. C'est en particulier le cas du genre théâtral puisque, dans le texte même de la pièce, la voix auctoriale et la voix du lecteur ne sont pas apparentes. Mais le périphrase contribue en même temps à brouiller ce schéma initial en faisant intervenir d'autres instances énonciatrices dont le rôle est de conduire progressivement le lecteur à l'œuvre : ce sont dans tous les cas les différentes instances éditoriales, éventuellement un tiers dans le cas de l'insertion de textes allographes dans le périphrase, le dédicataire, ainsi que la figure royale pour les œuvres publiées au XVII^{ème} siècle.

L'intervention de toutes ces instances énonciatrices crée un effet paradoxal. D'un côté, elles contribuent à ôter au seul auteur la propriété de l'œuvre puisque, participant à sa parution, elles se l'approprient quelque peu et y impriment leur marque. Ce mouvement est d'autant plus important que c'est par leur action que le texte principal devient une œuvre puisqu'elles participent à sa publication. Mais, dans le même temps, le texte publié est attribué à une figure auctoriale –excepté quand celle-ci reste anonyme. L'enjeu du périphrase est en partie celui de la construction d'une image de l'auteur. Cette image est composée par le jeu de rapports entre les différentes instances énonciatives au seuil de l'œuvre : aussi est-elle composite. En effet, la figure auctoriale ne recoupe pas exactement la personne de l'auteur réel. Cette instance énonciatrice d'origine s'inscrit certes dans le texte, mais la représentation qui en est donnée porte la marque de la réalisation matérielle de la publication de l'œuvre, laquelle

varie suivant le contexte social, historique et idéologique dans lequel elle est éditée ou rééditée.

Nous pouvons donc considérer qu'avec l'intervention de multiples sources énonciatives, le périphrase rend manifeste une forme de disparition du sujet auctorial ou du moins de sa dissolution dans une identité hétéroclite et fictive. Cependant la construction de l'image auctoriale produit parallèlement l'effet inverse : l'attribution d'une œuvre à une personne, la revendication que celle-ci fait de sa paternité de l'ouvrage, la reconnaissance que peuvent lui accorder d'autres personnes, amis, éditeurs, savants ou roi, cherchent à élaborer une figure du sujet un et unique, auteur de son œuvre, et cela à travers le temps. Même si cet effort est illusoire, il n'est pas moins le signe du besoin qu'ont les différents protagonistes de ce dispositif de produire une image une du sujet, de rappeler qu'à l'origine de l'œuvre, il s'est trouvé une personne réelle qui a laissé sa marque imprimée. Aussi le périphrase contribue-t-il conjointement à déposséder effectivement un sujet de son œuvre et à la lui attribuer, après coup. Ce qui se joue dans la présentation matérielle d'un texte, c'est ce rapport d'un auteur à son œuvre ou plutôt la représentation que nous nous faisons de ce rapport.

Le dispositif mis en place dans le périphrase est ainsi une mise en scène des différentes instances énonciatives qui font d'un texte une œuvre offerte à des lecteurs potentiels. Sa portée est celle d'une image, laquelle, comme toute représentation, entretient des rapports d'identité et de divergence avec son modèle. Elle ne peut que s'effacer devant ce qu'elle met en scène et qui justifie sa présence, le texte principal, c'est-à-dire, pour notre travail, la pièce de théâtre : le texte principal seul reste, d'ailleurs, quasiment invariant, même si, comme nous l'avons vu, il se transforme au gré des éditions. C'est pourquoi certains lecteurs, tout entiers à la découverte d'une œuvre, n'accordent qu'une faible attention au périphrase. Tel était déjà le cas au XVII^{ème} siècle, période où se développe pourtant le périphrase comme l'indique une remarque acide de Marmet de Valcroissant : « Les sots ou les ignorants croient que les épîtres liminaires de tous les livres sont semblables, et n'ont pas assez de curiosité pour l'âme

d'un auteur »⁷⁹. Cette réflexion souligne quelle est l'ambition du périphrase, à savoir livrer « l'âme d'un auteur ». Il y a là un paradoxe puisque l'auteur avoue sans ambages le désir auctorial d'écrire pour se livrer mais indique en même temps qu'il ne pourrait s'exprimer et s'exposer qu'aux confins de l'œuvre. Il montre l'échec possible de ce désir de communion : qu'un lecteur lise une œuvre ne l'engage aucunement à rechercher au delà de ses limites « l'âme » de son auteur. Le médium qu'est le texte principal peut suffire pour que fonctionne le dispositif énonciatif littéraire.

⁷⁹ M. Marmet de Valcroissant, *Entretiens du Cours, ou conversations académiques*, C. de Sercy, 1655-1656, vol.1, cité par G. Dotoli, *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid*, Klincksieck, 1996, p. 13.

VI L'énonciateur intratextuel : une instance composite

L'énonciateur intratextuel est l'instance énonciatrice inscrite dans le texte : c'est d'ailleurs là que se limite sa fonction et c'est en quoi il se distingue de l'auteur. Certes, cette notion peut sembler tout d'abord redondante par rapport au terme « auteur » : le suffixe en *-eur* indique originellement que l'auteur est justement celui qui produit un texte et en est le garant. Il se trouve néanmoins que le mot « auteur » est employé en concurrence avec le terme « écrivain » et que tous deux désignent couramment une personne ayant écrit des œuvres et qualifient donc à la fois cette personne et l'ensemble de sa production. Si pour le théâtre nous pouvons employer le terme de dramaturge de façon plus spécifique, l'usage fait que celui-ci désigne la personne qui a écrit une œuvre dramatique et non précisément son implication dans un texte. Remarquons donc que la distinction entre énonciateurs extra- et intratextuel permet en premier lieu de caractériser l'effet de subjectivité créé par un auteur dans chacun des textes qu'il a produits pris dans son unité. Elle contribue à considérer le texte à analyser comme une unité pour laquelle il s'agit d'évaluer l'implication auctoriale et de déterminer les effets de subjectivité qui y sont inscrits. Cependant l'étude de la genèse du texte dramatique montre que l'instance intratextuelle n'est pas qu'une projection de l'instance auctoriale : à celle-ci se joignent les marques d'instances énonciatrices hétérogènes, celles des comédiens ou de la troupe pour qui le dramaturge écrit, ou son cercle d'amis, ses protecteurs, ses premiers lecteurs, ainsi que tous ceux qui permettent à son texte d'être édité et imprimé. En outre, s'inscrivent dans le texte dramatique toutes les instances énonciatives des discours que le dramaturge s'est appropriés et qu'il a introduits dans l'écriture de son texte. L'instance énonciatrice intratextuelle est de ce fait à la fois une et composite.

VI 1 Une instance auctoriale modifiée par la réalisation éditoriale de l'œuvre

La notion d'instance énonciative intratextuelle permet de considérer le texte à analyser dans sa réalisation matérielle, c'est-à-dire tel qu'il se présente effectivement aux yeux des lecteurs. Comme l'ont montré les recherches dans le domaine de la bibliographie matérielle et comme nous l'avons déjà signalé à propos du rôle de l'instance éditoriale dans notre étude sur le péri-texte, cette instance énonciative intratextuelle n'est pas seulement la projection de l'instance énonciative auctoriale, soit de l'instance d'origine, mais elle est aussi le produit des différentes interventions matérielles qui s'y ajoutent et font que le texte trouve sa forme imprimée.

VI 1 A Corneille et les artisans du livre

Les premières éditions du *Théâtre* de Corneille montrent clairement que l'instance intratextuelle est construite par les marques de l'instance auctoriale ainsi que par celles produites par le travail des différentes instances éditoriales. En effet, dans l'édition imprimée en 1663 par Maurry à Rouen et publiée par Guillaume de Luyne à Paris, le dramaturge fait précéder le texte de ses pièces d'une notice intitulée « Au Lecteur » dans laquelle il expose et justifie les innovations orthographiques qu'il prétend adopter. Liselotte Biedermann-Pasques l'a souligné¹ : dans les faits, cette édition ne met que partiellement en pratique les choix de Corneille. De façon paradoxale, dans cette notice même, on peut encore trouver la graphie du *i* consonantique à l'initiale et à l'intérieur des mots et celle du *u* consonantique à l'intérieur des mots, c'est-à-dire exactement l'usage contre lequel Corneille s'élève. Certes, dans les pièces elles-mêmes, la plupart des recommandations ont été adoptées.

¹ Voir L. Biedermann-Pasques, *Les Grands Courants orthographiques au XVII^e siècle et la formation de l'orthographe moderne. Impacts matériels, interférences phoniques, théories et pratiques (1606-1736)*, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1992, p. 32, 66-70, 93-99.

Mais on trouve encore l'usage ancien des capitales *I* et *V*. Dans l'édition d'Amsterdam de 1664, où est pourtant inséré le même avis au lecteur, l'orthographe n'est pas modernisée mais reste, contre toute attente, celle de la première édition du *Théâtre* de 1660. Ce n'est qu'avec l'édition publiée à Paris chez de Luyne, Loyson et Trabouillet, que certaines des propositions de Corneille sont suivies, tant dans les éléments péritextuels que dans le texte des œuvres dramatiques. Mais dans tous les cas, tous les préceptes cornéliens n'ont pas été adoptés : ainsi, les solutions que le dramaturge prône pour rendre plus lisible la polysémie du caractère *s* ne le sont pas : sans doute est-ce en raison de la longue implantation de certains usages typographiques. Quels que soient les efforts que peut déployer un auteur pour surveiller l'impression de son texte, il peut difficilement réellement investir toutes les fonctions éditoriales. En outre, dans le cas de rééditions posthumes, la forme imprimée d'une œuvre appartient définitivement à tous ceux qui se chargent de sa réalisation. Aussi devons-nous constater un écart entre la volonté auctoriale et la réalisation du texte en livre imprimé. L'exemple des éditions du *Théâtre* de Corneille témoigne de l'enjeu que représentent pour un auteur des questions qui relèvent du rôle éditorial. La réflexion que ce dernier a menée sur l'orthographe ne nous semble pas être le seul fait de l'académicien qu'il est devenu : c'est en tant que dramaturge qu'il a senti combien la forme matérielle de l'ouvrage imprimé est importante pour l'économie de la lecture de ses pièces de théâtre.

VI 1 B *Le Festin de pierre* ou *Dom Juan*, œuvres de plusieurs mains

La marque des éditeurs dans l'élaboration de l'instance énonciatrice intratextuelle est encore plus manifeste lorsque le dramaturge n'a pas pu suivre ni surveiller la publication de son œuvre. C'est de fait toujours le cas des éditions posthumes pour lesquels les éditeurs ont parfois à choisir entre plusieurs états du texte qu'ils ont à publier, comme nous l'avons déjà signalé plus haut. Mais l'histoire de la publication de la pièce de Molière *Dom Juan* montre de façon évidente qu'il y a autant d'énonciateurs intratextuels que de textes publiés et que l'attribution auctoriale surplombe les réalités textuelles sans en rendre compte précisément. Nous devons tout

d'abord souligner que l'association même du nom du dramaturge au titre de la comédie *Dom Juan* est tout à fait contestable puisque la pièce que Molière a fait représenter en 1665 s'intitulait *Le Festin de pierre*². C'est sous ce même titre que, la même année, le libraire Louis Billaine a obtenu un privilège de publication pour cette comédie. Il est vraisemblable que ce privilège autorisait non pas l'impression du texte que la troupe avait joué lors de la création de la pièce, le 15 février, mais l'édition d'une version expurgée de quelques éléments jugés trop provocants qui avaient disparu dès la deuxième représentation, en particulier une grande partie du dialogue entre Dom Juan et le pauvre dans la deuxième scène de l'acte trois : en ce qui concerne la pièce qu'a donnée Molière, il n'y a donc pas eu un état textuel, mais plusieurs. Cependant le texte pour lequel a été enregistré alors ce privilège n'a jamais été publié. Du vivant même du dramaturge, sa pièce n'a jamais été éditée.

Le Festin de pierre n'a été imprimé qu'en 1681, après avoir été adapté en vers et « tout à fait purgé » par Thomas Corneille : c'est sous cette nouvelle forme que la pièce a été jouée avec succès depuis 1677³. Cette version qui édulcore les passages trop séditieux sur les questions religieuses ou sociales et qui insiste sur le caractère de séducteur du héros est celle qui a été mise en scène jusqu'en 1841, comme pièce de Molière plutôt que création de Thomas Corneille : on le voit ici, ce qui fait alors attribuer une œuvre à un auteur est le choix du sujet et l'agencement de l'action, mais non les qualités stylistiques de la pièce. Parallèlement, d'autres versions de la pièce de Molière circulent dès la fin du XVII^e siècle : le *Dom Juan* que le comédien La Grange et l'ami de Molière, Vivot, ont inséré en 1682 dans leur édition du septième tome *Œuvres posthumes de M. de Molière*, publiée à Paris par Thierry, Barbin et Trabouillet (ce texte a manifestement été modifié à plusieurs reprises au cours de son impression pour répondre aux exigences de la censure : en particulier, trois exemplaires conservés, tous différemment censurés, peuvent nous permettre de reconstituer à peu près le texte que les comédiens et les imprimeurs souhaitaient initialement faire paraître)

² Voir l'introduction de J. Dejean à son édition critique du texte d'Amsterdam (1683) : Molière, *Le Festin de pierre (Dom Juan)*, Droz, 1999.

³ C'est ainsi qu'en parle Donneau de Visé en 1677 dans *Le Mercure galant*. Voir Molière, *Œuvres complètes*, éd. critique G. Couton, t. 2, p. 1289-1290, Gallimard, 1971.

et *Le Festin de pierre* publié à Amsterdam en 1683 par Hendrick Wetstein, texte fort différent de l'édition française de 1682, dont l'origine est inconnue mais que les critiques supposent avoir été édité à partir d'un manuscrit que quelqu'un, peut-être un comédien ou un libertin, aurait pu conserver secrètement de la pièce que Molière a fait jouer en 1665 (les passages les plus scandaleux pour les censeurs, comme la scène du blasphème ou les derniers mots de Sganarelle, s'y trouvent).

D'emblée, la pièce de Molière ne se présente pas au public sous la forme d'un texte stabilisé, mais sous l'aspect de plusieurs textes, chacun étant le résultat d'interventions de plusieurs personnes. Par la suite, dès le XIX^{ème} siècle, quand des savants, tel Auger, se penchent sur la comédie de Molière et cherchent à en publier un texte « complet et pur »⁴, force est de constater qu'ils ne font que reconstituer des textes qu'ils composent à partir des versions connues de l'édition de 1682 et de celle de l'édition hollandaise de 1683 : à chaque éditeur sa version de *Dom Juan*, recrée d'après l'interprétation que chacun se fait des mesures prises par la censure et du texte que Molière aurait écrit. Joan Dejean n'y échappe pas non plus aujourd'hui quand elle veut rendre accessible à nouveau le texte de 1683 parce que ce serait la version la plus proche de la pièce jouée par le dramaturge : elle corrige les fautes d'impression, modernise l'orthographe, alors qu'elle maintient l'emploi des majuscules, suit parfois la ponctuation de la seconde édition hollandaise, datée de 1691, rajoute à l'occasion, entre crochets néanmoins, des didascalies que La Grange et Vivot ont indiquées dans l'édition de 1682. On le voit clairement : il y a autant de textes de cette comédie que d'éditions. Si tous les mots ou toutes les expressions pourraient être celles de Molière, leur assemblage, le choix de certains plutôt que d'autres est une composition *a posteriori* qui ne peut entretenir qu'un rapport plus ou moins lâche avec le texte que le dramaturge a fait jouer.

⁴ L.-S. Auger, *Œuvres de Molière*, Paris, Desoer, 1819, IV, p. 309, cité par J. Dejean in : Molière, *Le Festin de pierre*, Droz, 1999, p. 37.

Une œuvre marquée par la lecture de ses éditeurs

Si nous attribuons *Dom Juan* à Molière, c'est parce qu'il en a été l'instance énonciatrice d'origine. Mais nous devons reconnaître que chacun des textes édités est le produit de cette instance d'origine et d'autres instances, celles de ses comédiens, de ses éditeurs, de ses censeurs, de savants, qui se mêlent les uns aux autres pour construire l'instance énonciatrice intratextuelle : celle-ci est donc un ensemble composite. Elle n'est certes pas sans rapport avec son instance d'origine, mais elle l'a assurément altérée. Ce que nous considérons comme le *Dom Juan* de Molière est une reconstitution qui, certes, nous fait mieux connaître le dramaturge et ses engagements, mais nous donne des informations sur tous ceux qui ont participé à la publication du texte, sur la représentation qu'ils ont de Molière et de son œuvre, sur la pièce qu'ils imaginent que cet auteur dramatique a pu écrire et sur le travail de censure qu'ils essaient de reconstituer pour l'effacer. C'est ainsi que nous pouvons proposer une hypothèse pour répondre à l'étonnement manifesté par Joan Dejean devant le fait, qu'en France, au XVIII^e siècle, personne ne semble avoir eu d'intérêt pour la version hollandaise de la comédie de Molière, alors qu'on peut facilement y avoir accès puisqu'elle circule et qu'elle a été rééditée à plusieurs reprises non seulement à Amsterdam, mais aussi à Bruxelles et à Berlin, et qu'elle est traduite en italien.

Si, comme Joan Dejean le remarque, « la pièce souligne tous les thèmes qui, on s'y attendrait, auraient dû en faire pour le public français un des premiers monuments de l'âge des Lumières naissant - le "libertinage" philosophique, la lutte des classes, la mise en question des institutions sociales de base », il n'est pas certain que le public français ait voulu découvrir ces sujets dans une œuvre d'un dramaturge – fût-il célèbre - du siècle précédent : l'image de la création d'un héros séducteur par Molière convenait manifestement mieux à ce que les lecteurs et spectateurs du *Festin de pierre* attendaient d'un auteur consacré, et les vers de Thomas Corneille rencontraient leur sensibilité littéraire. Si, aujourd'hui, le personnage du séducteur en *Dom Juan* nous intéresse moins (peut-être parce qu'il a perdu de son pouvoir de subversion au cours de ces dernières décennies de libération des mœurs), et si nous nous attachons à trouver dans cette comédie comment la censure a pu museler Molière, c'est que désormais les chercheurs

mais aussi les lecteurs se préoccupent davantage des questions de liberté d'expression : savoir comment elle a été contrôlée au cours de notre histoire les intéresse autant que le sujet de la pièce. Le travail de reconstitution d'un texte dans le but de le publier à nouveau demande donc à tous ceux qui y participent un investissement qui s'inscrit dans le texte qu'ils produisent : même quand l'entreprise avouée est de retrouver un texte original, celui qu'aurait écrit un dramaturge, en réalité, le nouveau texte produit est imprégné par le regard de ceux qui se l'approprient. Au départ destinataires, ils en deviennent en partie co-énonciateurs.

Si l'histoire du texte de *Dom Juan* est particulièrement mouvementée du fait du contexte culturel et religieux dans lequel Molière a composé cette pièce, elle témoigne par amplification de l'importance des interventions éditoriales dans la publication d'une œuvre dramatique. Elle rappelle en outre que l'un des éditeurs de Molière a été La Grange, non seulement ami du dramaturge, mais aussi lui-même comédien : l'expérience théâtrale de cet interprète des comédies de Molière a joué un rôle décisif dans l'histoire de la transmission de ces textes. En effet, dans l'édition qu'il a conçue avec Vivot des *Œuvres de M. de Molière* en 1682, il a ajouté aux pièces publiées du vivant de l'auteur quelques didascalies pour rendre plus clairement les jeux de scène. Il a introduit des phrases supplémentaires qui étaient sans doute habituellement récitées par les comédiens mais qui n'apparaissaient pas dans les éditions originales, ou, inversement, il a indiqué par des guillemets quels passages étaient omis lors des représentations. Il justifie l'introduction de ces variantes par le désir de restituer le plus respectueusement possible l'œuvre de Molière :

Tous les vers qui sont marquez avec deux virgules renversées qu'on nomme ordinairement Guillemets, sont des vers que les Comediens ne recitent point dans leurs representations, parce que les Scenes sont trop longues, & que d'ailleurs n'estant pas nécessaires, ils refroidissent l'action du Theatre. Monsieur de Molière a suivy ces observations aussi bien que les autres Acteurs. Cependant comme ces vers sont tous de luy, & que tout ce qu'il a fait doit estre estimé, on s'est contenté de les marquer, sans vouloir en rien retrancher, afin de vous donner tous ses Ouvrages dans leur entiere perfection⁵.

La Grange a donc ajouté dans ces textes dramatiques des marques de leur théâtralité, ou parfois restauré des passages peut-être trop littéraires pour passer sur scène. Ce faisant,

⁵ *Les Œuvres de M. de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Thierry, Barbin, Trabouillet, « Avis au lecteur », t. 1, 1682.

il a transmis à la postérité une face du théâtre de Molière que le dramaturge lui-même n'avait pas jugé digne de souligner : « l'entière perfection » des ouvrages de Molière n'est pas l'état des textes choisis par le dramaturge pour l'impression, c'est celle qu'ont créée ses éditeurs qui cherchaient à restituer le faite de son génie théâtral et poétique tout à la fois. Ce ne sont pas les pièces de Molière qui sont données à lire au public, ce sont les comédies d'un auteur consacré par la postérité, c'est-à-dire de l'image d'un auteur à défaut de leur original. Il est remarquable que des éditions ultérieures des pièces de Molière ont accentué cette interprétation. Ainsi l'édition de 1734, qui sert encore souvent de référence, contient des indications scéniques encore plus nombreuses⁶. Vraisemblablement celles-ci témoignent davantage de l'interprétation que la Comédie-Française faisait du grand classique en ce début de XVIIIème siècle qu'elle ne nous transmet fidèlement la façon dont la Troupe du Roi les jouait. Elle présente en quelque sorte la version institutionnalisée du texte de Molière, c'est-à-dire outre les paroles que le dramaturge a prêtées à ses personnages, un certain nombre d'éléments ayant pour vocation de transcrire la façon dont la Comédie-Française perpétuait l'interprétation de ses pièces, plus d'un demi-siècle après sa mort.

L'histoire des éditions de Molière montre clairement qu'il convient de mesurer l'importance des différentes interventions éditoriales dans l'établissement d'un texte pour ne pas considérer trop rapidement que le dramaturge est la seule instance énonciative produisant le texte de ses pièces. Pour les éditions théâtrales, elle invite à faire attention à l'évolution de la façon dont est perçu le rôle du texte dramatique. En effet, l'introduction d'indications scéniques apocryphes qui se développent dès la fin du XVIIème siècle est le signe que la fonction du texte de théâtre n'a plus été seulement de garder la mémoire des échanges entre les personnages mais de transcrire davantage les événements spectaculaires des représentations scéniques déjà réalisées de ces pièces.

⁶ *Œuvres de Molière*, Brault, 6 vol., 1734.

VI 1 C Des interventions créatrices de sens

La mobilité textuelle que nous pouvons repérer pour une même œuvre est due à la fois à des pratiques d'édition et à des pratiques de lecture. Ici, interviennent de multiples relais, copistes, typographes, ou éditeurs, qui modèlent le texte d'un auteur pour le publier, c'est-à-dire le donner à lire à des lecteurs réels. Rappelons que les conventions d'impression contribuent à modeler la lecture, mais, inversement, les modes de lecture concourent à faire évoluer la présentation matérielle des ouvrages : ces deux pratiques évoluent conjointement, même si les progrès techniques et les inventions matérielles effectués au cours de l'histoire du livre ont souvent joué un rôle moteur dans les transformations des façons de lire un texte. Il semble évident que l'art de la lecture a bien changé si l'on considère par exemple que, dans l'antiquité, il s'agissait de déchiffrer des textes qui avaient été copiés sur des papyrus avec une ponctuation rudimentaire, sans division entre les mots. Ce qui nous importe ici, c'est de souligner que les modifications textuelles qui affectent ce qui concerne l'usage de la graphie, de l'orthographe (elle n'est pas encore fixée pour les textes du XVII^{ème} siècle), de la ponctuation, ou celui de l'emploi de la majuscule ou de la minuscule à l'initiale d'un mot, jouent un rôle non négligeable dans l'organisation de la lecture. Ce sont en effet autant d'éléments qui guident le lecteur dans sa découverte du texte, l'aident à construire le sens de ce qu'il lit, en lui permettant de faire des pauses quand il convient, d'attirer son attention sur un mot ou une expression.

L'exemple de la ponctuation

Entre les pratiques typographiques du XVII^{ème} siècle et celles d'aujourd'hui, nous remarquons un grand nombre de différences dans l'emploi des majuscules et celui de la ponctuation⁷ : c'est qu'à l'époque moderne, au XVI^{ème} et au XVII^{ème} siècles, la lecture, même intérieure, reproduit la façon dont on lisait un texte à haute voix, alors qu'aujourd'hui notre approche des textes est davantage analytique et s'écarte

⁷ Voir C. Tournier, « Histoire des idées sur la ponctuation des débuts de l'imprimerie à nos jours », *La Ponctuation, Langue française*, 45, 1980, p. 8-15.

définitivement de l'oralité⁸. Prenons le cas de l'apparition de la lettre capitale à l'initiale d'un mot : désormais, l'usage veut qu'on ne l'utilise que pour signaler le début d'une phrase ou bien l'emploi d'un nom propre ou encore un mot auquel on souhaite accorder une importance toute particulière et que l'on traite comme une hypostase. Au XVII^e siècle, l'usage de la majuscule est beaucoup plus souple et les typographes mettent volontiers des majuscules aux mots qu'ils jugent importants, fût-ce à l'intérieur d'une phrase. Ces lettres capitales créent un effet visuel dans le texte : elles accrochent l'œil et incitent de ce fait le lecteur à détacher le mot au moment où il le déchiffre. L'emploi de la capitale contribue à distinguer le mot dont elle est l'initiale des autres mots du textes⁹. Si nous comparons l'édition originale d'un vers d'*Iphigénie* tel que Racine a fait imprimer chez Barbin en 1675 avec la graphie qu'on peut en trouver dans la plupart des éditions en circulation aujourd'hui, nous voyons qu'on ne lit pas exactement de la même façon :

Mais tout dort, et l'Armée, et les Vents, et Neptune¹⁰.

et Mais tout dort et l'armée, et les vents, et Neptune¹¹.

La première présentation met sur le même plan visuel, du fait de l'emploi de majuscules, les trois mots « Armée », « Vents » et « Neptune » ce qui conduit le lecteur à détacher chacun d'eux au moment de sa lecture : la lettre capitale personnifie ces mots, leur confère une sorte de majesté, mais en leur attribuant un effet de sens égal. Dans la présentation actuelle de ce vers, l'emploi de la majuscule pour le nom du dieu de la mer, quoique conventionnelle, incite le lecteur à détacher ce mot, et celui-là seul, des noms qui précèdent : dès lors un contraste est établi entre les trois mots qui valorise

⁸ Sur la lecture oralisée à l'âge moderne, voir *Littératures classiques, La Voix au XVII^e siècle*, 12, 1990 et *A haute voix. Diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles* (sous la direction d'Olivia Rosenthal), Klincksieck, 1998.

⁹ Voir N. Catach, « La ponctuation », *Langue française*, 45, 1980, p. 20.

¹⁰ Cet usage de la ponctuation et des majuscules est celle de l'édition originale et celui que G. Forestier a choisi de restaurer pour la nouvelle édition du théâtre de Racine dans la collection de la Pléiade aux éditions Gallimard.

¹¹ Nous reproduisons ici la présentation usuelle de ce vers que nous pouvons trouver aux éditions Presses Pocket (éd. critique A. Collognat-Barès, 1993) ou dans les petits classiques quelle que soit la maison d'édition. L'édition de R. Picard respectait la ponctuation initiale du vers mais supprimait les majuscules aux mots « armée » et « vent » (Racine, *Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, 1950).

la divinité quelque peu au détriment des deux autres noms. Aussi le rythme de la lecture de ce vers est-il construit par l'apparition ou l'absence de ces majuscules. A cela s'ajoute l'usage de la ponctuation dans la phrase : ici la présence ou non de la virgule, laquelle détache le verbe du développement de la proposition nominale, agit comme un séparateur graphique et produit un effet de pause dans le déchiffrement du texte. Si la graphie actuelle correspond à notre façon de lire, sans doute plus intellectuelle qu'autrefois, il n'en reste pas moins que les modifications, qui relèvent de la ponctuation ou de l'usage des majuscules, apportées aux éditions originales des textes du XVII^e siècle, transforment aussi la lecture que l'on peut en faire. Comme l'a constaté Georges Forestier, « le même texte établi par deux éditeurs différents peut présenter des ponctuations différentes et, partant, des nuances de sens différentes »¹². Ces nuances peuvent, en effet, restreindre le sens d'une œuvre, voire le gauchir puisque le travail de modernisation de la graphie d'un texte adapte celui-ci en fonction de règles devenues usuelles : ainsi ces modifications normalisent-elles le texte. Alors que les éditeurs ont pour but avoué de présenter un texte lisible à de nouveaux lecteurs, en réalité, ils en guident la lecture. Ils impriment donc dans le corps même du texte une interprétation, la leur, qui s'inscrit dans l'instance énonciative intratextuelle.

Pour le théâtre, cette question de la ponctuation semble encore plus cruciale que pour les autres genres littéraires, puisqu'il a pour vocation de fixer par écrit des textes composés pour être dits et interprétés sur scène : toute modification dans la ponctuation touche aux marques de l'oralité du texte dramatique. C'est ce qu'a souligné H. Gaston Hall à propos des éditions du théâtre de Molière¹³. Julia Gros de Gasquet le montre à son tour dans une étude sur les enjeux de la ponctuation du vers racinien. Rappelant que les définitions que Furetière donne des principaux signes indiquent qu'ils sont liés « au besoin physique de respirer », elle a pu montrer que « la ponctuation traduit pour l'oreille la construction du discours, qu'elle en souligne les effets sonores de contrastes qui donnent le relief de la parole du personnage », ce qui est particulièrement important pour la scène théâtrale où « les mots et [les] expressions ne sont pas dans un rapport couramment observé » puisqu'il s'agit de textes versifiés avec des contraintes métriques

¹² G. Forestier, « Lire Racine », in Racine, *Théâtre-Poésie*, Gallimard, 1999, p. LIX.

¹³ H. G. Hall, « Ponctuation et dramaturgie chez Molière », *La Bibliographie matérielle*, CNRS, 1983.

et syntaxiques¹⁴. La ponctuation originale permettrait de lire intérieurement les textes dramatiques comme ils ont été interprétés par les comédiens, lesquels répétaient parfois avec les dramaturges. C'est pourquoi, conscients de cela, certains éditeurs, plus sensibles aujourd'hui qu'autrefois à la question de l'oralité et à l'importance de l'art de la déclamation pour le genre théâtral, restituent la ponctuation des éditions originales ainsi que tous les éléments graphiques, telles les majuscules, qui peuvent faire sens : il s'agit d'offrir aux lecteurs d'aujourd'hui des textes proches de ceux que leurs auteurs ont composés. Tel a été le choix de Georges Forestier pour la nouvelle édition des œuvres de Racine dans la collection de la Pléiade de façon à ne plus « [trahir les] intentions explicites d'un auteur » et à inviter les lecteurs contemporains « à lire un texte de théâtre de cette époque selon la manière même dont il a été conçu »¹⁵.

VI 1 D Les enjeux de la bibliographie matérielle : retrouver l'instance énonciative d'origine

La restitution de la ponctuation originale nous invite à réfléchir sur l'identification des instances énonciatives et le processus de fonctionnement énonciatif du texte dramatique. La question de l'attribution au dramaturge du choix de la ponctuation se pose avant tout. Les travaux effectués sur l'histoire de l'édition ont, en effet, montré qu'à l'époque moderne, les pratiques de ponctuation peuvent varier selon les ateliers d'impression et restent souvent le fait des typographes. Certes, les études de H. Gaston Hall pour le théâtre de Molière et de Georges Forestier pour celui de Racine montrent que dans l'œuvre de ces dramaturges, comme dans celle de Corneille, l'emploi de certains signes de ponctuation ou l'usage de majuscules ne relèvent pas des pratiques courantes des conventions d'atelier : elle semblent avoir été le fait des auteurs eux-mêmes qui ont pu délibérément s'écarter des usages de l'édition pour créer des effets de sens spécifiques. Mais bien des éditions d'œuvres dramatiques du XVII^e siècle, celle

¹⁴ J. Gros de Gasquet, « Les enjeux de la ponctuation du vers racinien : étude comparée de deux tirades de *Bajazet* », *Racine poète*, La Licorne, 1999, p. 219-234.

¹⁵ G. Forestier, « Lire Racine », in : Racine, *Théâtre-Poésie*, Gallimard, 1999, p. LIX-LXIV.

de Rotrou en particulier¹⁶, n'ont apparemment pas été suivies avec autant d'attention par leurs auteurs. Aussi convient-il de rester prudent, non pas sur l'analyse des effets de sens produits par la ponctuation originale, mais sur leur attribution au dramaturge : seules des connaissances plus systématiques que celles que nous avons sur le fonctionnement de l'imprimerie au XVII^e siècle, pourraient nous permettre d'être plus précis¹⁷. De plus, les éditions originales n'étaient pas sans coquilles : l'éditeur contemporain, même quand il cherche à restituer la ponctuation originale d'une œuvre, est fortement tenté de corriger ces erreurs par trop visibles (un point au milieu d'une phrase, par exemple), voire à corriger des usages de ponctuation anciens qui peuvent conduire le lecteur à des interprétations faussées. Tel est le cas de l'édition que Jean Rohou vient de concevoir du *Théâtre complet* de Racine : il a choisi de rétablir le texte et la ponctuation de la dernière édition que le dramaturge a pu revoir de son vivant, c'est-à-dire celle des *Œuvres* publiées en 1697 chez Denys Thierry ; mais l'éditeur critique a décidé d'en « corriger les erreurs manifestes » ainsi que certains signes « de nature à dérouter le lecteur »¹⁸. Aussi ce type de travail éditorial est-il toujours confronté à des choix qui font sens, même s'il s'agit de ne rectifier que des coquilles : c'est encore l'éditeur qui décide ce qui est ou n'est pas faute de typographie.

L'effort de restitution, quand il est fait, porte actuellement sur les signes de ponctuation et l'emploi des majuscules et non sur l'orthographe : aujourd'hui, celle-ci ne nous paraît pas affecter le sens car « la graphie des mots n'était pas encore fixée à

¹⁶ Sur les problèmes posés par les éditions du théâtre de Rotrou, voir J.-P. Ryngaert, « La *Crisante* de Rotrou ou les avatars de l'édition dans la première moitié du XVII^e siècle », *RHLF*, 1973, p. 85-89, ainsi que l'introduction de M. Béthéry à l'édition de ses œuvres, in : *Théâtre complet* I, Société des Textes Français Modernes, 1998.

¹⁷ Les articles que nous connaissons de W. Kirsop sont essentiellement des remarques générales et une ferme incitation à entreprendre un travail systématique sur la bibliographie matérielle du théâtre français ainsi qu'une étude développée des questions qu'elle pose. Voir « Le théâtre français du XVII^e siècle, ou la bibliographie matérielle mise à l'épreuve », *La Bibliographie matérielle*, CNRS, 1983 et « Nouveautés : théâtre et roman », *Histoire de l'édition française*, t. 2, *Le Livre triomphant 1660-1830*, Promodis, 1982-86, rééd. Fayard, 4 vol., 1989-90.

¹⁸ Racine, *Théâtre complet*, éd. J. Rohou avec la collaboration de P. Fièvre, Le Livre de Poche, 1998, p. XXVII-XXVIII.

l'époque » et qu'elle n'affecte pas de la même façon le sens¹⁹. Mais il convient de rappeler qu'il y a peu, les éditeurs considéraient la question de l'orthographe et celle de la ponctuation sur le même plan alors que certains chercheurs, comme Nina Catach, attirent notre attention sur le fait que la graphie orthographique, à l'époque moderne, loin d'être purement arbitraire, « est essentiellement le produit de l'auteur par l'imprimeur dans le cadre de la période historique considérée »²⁰. La restitution des textes tels que les dramaturges les ont écrits pose donc le problème de ses limites. Il ne nous semble pas certain, en tout cas, que la technique du fac-similé qui se développe dans l'édition des livres savants permette de restituer le système énonciatif original puisque si elle permet de diffuser à nouveau des ouvrages tels que des auteurs les ont publiés autrefois, leurs lecteurs ne sont plus les mêmes.

Face à la restauration des éditions d'origine, le lecteur contemporain

Le travail de restitution des textes anciens permet de mettre en évidence la différence entre destinataire d'une œuvre et lecteurs réels. La modernisation des textes écarte ceux-ci de la forme de leur publication originale, c'est-à-dire de la façon dont²¹ leurs auteurs ont tenté de les modeler, pour les adapter aux lecteurs contemporains des éditions produites. Inversement, si, par la restauration des textes anciens, il est possible de retrouver l'instance énonciatrice intratextuelle d'origine, en revanche, l'écoulement temporel ne peut que mettre en évidence l'écart entre le destinataire intratextuel de la première édition d'une œuvre et ceux qui en sont les lecteurs ultérieurs. Nous avons vu que la pratique de la lecture s'est transformée au cours du temps. Or, si le déchiffrement d'un texte ne se fait plus sur un mode oralisé, mais de façon plus intellectuelle, présenter aux regards contemporains des textes composés pour la lecture orale et non la lecture silencieuse et analytique perturbe quelque peu les habitudes de lecture. Le type de lecture requis demande dès lors de ses lecteurs un effort que n'avaient pas à fournir les premiers lecteurs d'une œuvre de l'époque moderne qui étaient, eux, formés à la seule lecture oralisée. Qui plus est, rien ne peut nous assurer que nous parvenons à

¹⁹ G. Forestier, « Lire Racine », in : Racine, *Théâtre-Poésie*, Gallimard, 1999, p. LIX.

²⁰ N. Catach, « La graphie en tant qu'indice de bibliographie matérielle », *La Bibliographie matérielle*, CNRS, 1983.

reproduire une lecture telle qu'on la pratiquait autrefois : la reconstitution n'est par essence qu'une reconstruction et non la réalité passée. L'intérêt du travail de restitution des œuvres anciennes est de nous inviter à faire un effort pour nous projeter dans le passé et tenter d'approcher les œuvres telles qu'elles ont été alors composées par leur auteur et publiées par les spécialistes de l'édition de son époque : l'étrangeté de l'expérience pour un lecteur (nous ne parlons pas ici de la lecture des professionnels de la littérature) doit le conduire à apprécier les textes dans l'éloignement historique qui s'est établi depuis leur création.

La notion d'énonciateur intratextuel permet donc de rendre compte des actions qui ont élaboré un texte : une œuvre n'est pas une essence, mais elle n'existe qu'à travers ses différentes réalisations matérielles et toutes les interventions qui rendent possible sa publication. En dehors du manuscrit initial, écrit par un auteur, à supposer qu'il n'y en ait qu'un, il n'y a pas un texte stable pour toujours, mais autant de textes que de publications offertes aux lecteurs. On ne peut donc pas identifier l'énonciateur intratextuel au seul auteur : un certain nombre d'intermédiaires, contemporains ou non de celui-ci, modèlent le texte pour le publier ou le transmettre à des générations nouvelles de lecteurs. C'est pourquoi le sens que nous découvrons dans une œuvre et attribuons volontiers à un auteur n'est pas nécessairement son seul fait mais peut avoir été construit en partie par l'interprétation que les différents éditeurs ou spécialistes du livre ont pu faire du texte. Il ne s'agit pas ici de réduire à néant la marque de l'auteur, mais il s'agit de voir comment elle est révélée par une série d'intermédiaires et de mesurer comment les lecteurs adaptent l'œuvre de l'auteur à leur lecture. Car c'est bien parce que les lecteurs successifs d'un texte s'écartent du destinataire intratextuel d'origine que certains, les éditeurs étant en quelque sorte des représentants des lecteurs de leur époque, impriment leur marque au texte et se l'approprient. Néanmoins il nous semble important de souligner en dernier lieu que, si les études développées dans le cadre de l'analyse de la bibliographie matérielle ont permis de montrer l'importance de la forme matérielle pour la construction du sens d'un texte, elles permettent inversement de mesurer combien est profondément ancrée dans la culture occidentale la notion de texte, considérée comme une essence, attribuée à son auteur et offerte comme telle par lui à tout lecteur. Quoique cette représentation soit idéale, elle témoigne bien qu'un

texte est perçu comme une entité immuable, lien à travers le temps entre des hommes, lieu de sens au delà de ses inscriptions matérielles : en tant que telle, elle est un enseignement sur notre imaginaire.

VI 2 L'origine textuelle non assignable

Gérard Genette, considérant que « l'objet de la poétique » est « l'architextualité du texte (comme on dit, et c'est un peu la même chose, "la littérarité de la littérature"), c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier »²¹, a contribué à souligner qu'un texte ne naît jamais *ex nihilo*, mais qu'il est toujours construit dans un rapport avec d'autres énoncés dont, tel un palimpseste, il garde inscrite la trace. Si la démarche de Gérard Genette est de partir d'un texte pour aller vers tous les autres textes avec lesquels il entre en relation, c'est-à-dire de « savoir tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »²², elle conduit aussi à considérer comment un texte trouve une expression propre et neuve à travers cet agencement d'énoncés multiples et antérieurs. Deux types de mise en relation textuelle nous intéressent dans le cadre d'une étude sur le fonctionnement énonciatif d'une œuvre : les formes de l'*intertextualité* que Gérard Genette réduit dans sa description aux cas de citation, de plagiat et d'allusion, ainsi que toutes les formes d'*hypertextualité*, c'est-à-dire toute « transformation » ou « imitation » d'*hypotextes*, énoncés antérieurs, dans ce qui fait de toute œuvre un *hypertexte*.

Mettre en évidence qu'une œuvre est un hypertexte, ou peut faire apparaître dans son texte même des énoncés antérieurs, a pour conséquence de souligner le fait que l'instance énonciative intratextuelle d'une œuvre est construite non seulement par

²¹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982, éd. consultée, 1992, p. 7-16.

²² G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979, p. 87.

l'auteur de cette œuvre, mais aussi par toutes les instances énonciatives des hypotextes qu'il a convoqués ainsi que de ceux des passages qu'il a cités, plagiés ou auxquels il a fait référence de façon consciente ou non. Identifier ces différentes instances énonciatives à l'œuvre perd même toute pertinence si l'on considère que, pour composer un texte, un auteur choisit, plus ou moins librement, ses énoncés parmi ceux que permet le code de la langue dans laquelle il s'exprime et à l'époque où il le fait : dès lors, l'origine de tous ces énoncés peut toujours se dissoudre à l'infini²³. Ainsi, analyser tout texte comme le produit d'hypotextes et d'intertextes conduit à déstabiliser définitivement la notion auctoriale et la conception de l'écriture comme fruit de la seule intériorité de son auteur. C'est en même temps accorder un statut de premier ordre au texte considéré puisque, comme l'a souligné Gisèle Mathieu-Castellani, une telle démarche « adopte un point de vue régressif : le critique redescend le cours du temps, va de l'œuvre en l'état où la fixe l'édition considérée à ce qui l'a engendrée »²⁴. Etudier la genèse d'une œuvre, c'est paradoxalement placer le texte avant toute chose, reconnaître la marque auctoriale et la nier tout à la fois pour se perdre dans la recherche de ses origines.

Pour décrire l'instance énonciative intratextuelle, nous pouvons d'un côté insister sur la multiplicité et l'hétérogénéité des sources qui la composent : valoriser les hypotextes, les citations, plagiat ou allusions revient à faire surgir autant d'instances énonciatives que de textes convoqués dans un hypertexte. Mais, de l'autre côté, nous pouvons aussi insister sur le fait que l'écriture est un acte d'appropriation de tout énoncé antérieur : l'auteur est véritablement l'instance d'origine puisque, écrivant, il est à la source de toute réactivation de textes antérieurs. Dans ce cas, nous faisons valoir la singularité de l'acte d'énonciation qui produit un texte, lui donne une configuration neuve, au point que tous les autres énoncés antérieurs convoqués ne prennent sens que dans cette nouvelle énonciation. Ces deux représentations de l'instance énonciative

²³ Néanmoins sur la différence entre les notions de parole et de langue, ainsi que sur l'opposition entre les concepts de compétence et de performance, voir O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972, éd. consultée 1979, p. 155-161.

²⁴ G. Mathieu-Castellani, « La semence du texte. Portrait de l'artiste en jardinier », *Les Voies de l'invention aux XVIème et XVIIème siècles. Etudes génétiques, Paragraphe*, 1993, p. 115.

intratextuelle sont valables conjointement. Ce qui décide en faveur de l'une ou de l'autre est le regard que porte chaque lecteur sur le texte qu'il lit : soit il le découvre dans sa continuité textuelle qu'il attribue au seul travail d'écriture de l'auteur, soit il reconnaît ici et là les instances énonciatives d'origine des différents hypotextes d'une œuvre et apprécie dans ces passages l'empreinte de chacune de ces sources.

VI 2 A L'imitation comme principe esthétique pour l'écriture dramatique

La question de l'hypertextualité et de l'intertextualité est particulièrement cruciale pour le théâtre que nous étudions : l'écriture dramatique dans l'antiquité comme à l'époque moderne est toujours réécriture. Le théâtre de l'Antiquité s'est construit selon ce principe. Il suffit de rappeler que les poètes tragiques de la Grèce ancienne ont puisé à l'envie leurs sujets dans le vaste fond de la mythologie pour en retenir quelques épisodes ou quelques variantes auxquels ils ont donné corps : de ce point de vue, les dramaturges sont, tout autant que les poètes, des fils de la mémoire. Les pièces se répondent les unes aux autres, chaque auteur rivalisant pour mieux dévoiler son talent à partir d'un sujet déjà traité : la production théâtrale est alors régie par une sorte d'esprit de concours. Ainsi avons-nous pu conserver *Les Choéphores* d'Eschyle, *Electre* de Sophocle ainsi qu'une pièce du même titre d'Euripide qui mettent toutes les trois en scène le retour d'Oreste en Argolide et le meurtre qu'il perpétue, dirigé par sa sœur, contre Egisthe et Clytemnestre : si nous comparons ces pièces, nous ne pouvons qu'être sensible aux échos qu'elles se renvoient, non seulement en ce qui concerne le seul choix du sujet et de son agencement, mais aussi du point de vue stylistique²⁵. Si la comédie est un genre qui innove sans puiser dans le réservoir des

²⁵ *L'Orestie* d'Eschyle, soit *Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides* ont été jouées en 458 avant J.-C. à Athènes. Pour les tragédies de Sophocle et d'Euripide, la question de la datation et de leur rapport chronologique est toujours un sujet de discussion : elles ont probablement été jouées entre 415 et 412 avant J.-C.. Si ces deux dramaturges font référence à la tragédie d'Eschyle dont il se distinguent fortement, il nous est en revanche impossible de déterminer, même par une critique interne, quelle pièce est un hypotexte pour l'autre. Par ailleurs, il est vraisemblable que d'autres dramaturges ont aussi traité cet épisode sans que nous en ayons gardé trace.

mythes²⁶, pour ce qui est de la comédie ancienne, ce que nous montrent les textes d'Aristophane, c'est que les dramaturges composent en citant, plagiant, parodiant sans cesse d'autres auteurs. Il est vraisemblable que ces pratiques de composition se soient retrouvées pour la comédie moyenne et la comédie nouvelle. A Rome, les dramaturges ont pris le théâtre grec pour modèle si bien que parfois, nombre de textes dramatiques ayant été perdus, nous ne connaissons certaines pièces grecques qu'à travers les pièces romaines qui s'en sont inspirées : les hypertextes nous donnent accès, certes au prix de déformations, à certains de leurs hypotextes. Ainsi, notre connaissance des comédies nouvelles de Ménandre *L'Andrienne*, *La Périnthienne*, *L'Eunuque*, *Le Kolax* ou les *Adelphes* se réduit (excepté quelques fragments cités et colportés par quelques prosateurs au fil des siècles) à l'adaptation que Térence leur a fait subir dans ses comédies qui portent parfois le même titre, *L'Andrienne*, *L'Eunuque*, *Adelphes*, par exemple. La « Didascalie » qui apparaît au début des pièces, ou parfois juste après le prologue, indique le nom de l'auteur de la pièce originale : on trouve donc « *Graeca Menandru* »²⁷.

En France, dès la Renaissance, le principe de l'imitation est un fondement de la création poétique. Il prévaut tout au long du XVII^e siècle en faisant toutefois une part de plus en plus importante à l'adaptation au goût du temps. C'est ce que René Bray a notamment souligné : « De 1620 à 1680, deux générations sont d'accord pour aller chercher dans l'antiquité les leçons dont une littérature jeune et encore débile a besoin ; elles sont d'accord pour condamner le plagiat, pour recommander une imitation libre,

²⁶ Dans leur *Introduction au théâtre grec antique* (Le Livre de Poche, 1996, p. 157), P. Demont et A. Lebeau citent ce passage du prologue d'une comédie d'Antiphane cité par Athénée (222 a) : « Bienheureuse la tragédie, bienheureux genre littéraire ! D'abord, les spectateurs y connaissent l'histoire, avant même qu'un mot soit prononcé, et le poète n'a qu'à éveiller leur mémoire. Si je dis : Œdipe, on sait qui c'est, et ce qu'il va subir et ce qu'il a fait [...]. Deuxièmement, quand les poètes tragiques n'ont plus rien à dire et qu'ils sont complètement au bout de leur drame, ils n'ont qu'à lever la *mechane*, aussi aisément qu'ils lèveraient le petit doigt, et les spectateurs sont contents. Nous, nous n'avons pas tout cela. Il nous faut tout inventer ».

²⁷ Ces didascalies que nous trouvons au début des comédies latines ne sont peut-être pas originelles. Elles indiquent la date des représentations de la pièce, le nom des édiles curules et des consuls, le nom du chef de troupe et du directeur des musiciens.

sachant s'éloigner parfois du modèle, sachant s'assimiler les emprunts »²⁸. L'imitation n'est pas alors une entreprise archéologique : c'est un principe d'émulation qui doit conduire les auteurs modernes à égaler, voire à surpasser, les anciens, mais en fonction des convenances contemporaines²⁹. La création dramatique se conçoit en fonction de modèles que les dramaturges imitent et adaptent à leur siècle. Leurs sources sont les grands auteurs de l'antiquité grecque et latine, avec des sujets mythologiques ou historiques, les épisodes bibliques, mais aussi la littérature italienne et espagnole. Enfin, les dramaturges français imitent, sans l'avouer, jusqu'aux œuvres de leurs prédécesseurs et celles de leurs contemporains. C'est que le théâtre est à nouveau le lieu où se déploie l'esprit d'émulation ou de rivalité : les dramaturges puisent aux mêmes sources pour mieux faire montre de leurs talents.

***Phèdre* : Racine imite Euripide (et Sénèque)**

La dernière tragédie profane de Racine nous montre à quel point la recherche des sources d'un texte, but que la critique s'est longtemps assigné, peut nous perdre dans un dédale infini. Dans la préface de *Phèdre*, le dramaturge donne spontanément le nom des autorités qu'il a suivies³⁰. C'est essentiellement Euripide qui lui a servi de modèle pour ce sujet, même si, manifestement à regret, il reconnaît aussi sa dette envers Sénèque. De fait, Racine a repris au tragique grec les grandes scènes de l'aveu de l'héroïne à sa nourrice et la confrontation entre Hippolyte et son père, mais il s'est fortement écarté du modèle euripidéen : son héroïne ne meurt pas au milieu de la pièce avant le retour de Thésée, mais à la fin, après la mort d'Hippolyte et, en partie, à cause de celle-ci. C'est que Racine a suivi Sénèque en faisant de Phèdre le personnage principal de l'action, en

²⁸ Voir R. Bray, *La Formation de la doctrine classique*, Hachette, 1927, p. 170.

²⁹ R. Bray a montré dans son ouvrage que le souci de la raison prédomine au XVII^e siècle : c'est le principe fondateur de la doctrine classique ; ainsi commande-t-il les règles des trois unités, celles de la bienséance et de la vraisemblance mais aussi l'imitation de la nature et celle des anciens.

³⁰ Voir Racine, *Phèdre et Hippolyte*, Barbin, 1677, in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 817-819.

adoptant la scène de l'aveu de Phèdre à Hippolyte et le fait qu'elle ne se suicide qu'après avoir appris la mort du jeune homme³¹. Si l'on s'en tient à ces deux sources principales, force est de constater que Racine a construit l'action de sa pièce en reprenant à l'un et à l'autre les scènes, les motifs, voire les vers, les plus importants. Cependant, c'est l'invention d'une combinaison inédite de ces sources qui nous empêche de considérer la tragédie de Racine comme un simple patchwork : les textes anciens s'effacent devant l'unité stylistique et dramatique que l'auteur français a élaborée.

Reprenons les scènes originelles des aveux de Phèdre : d'une part, celui à sa nourrice que nous trouvons chez Euripide, et d'autre part, celui à Hippolyte, que nous découvrons dans la tragédie latine, même si Sénèque s'est vraisemblablement inspiré ici de la tragédie disparue d'Euripide, *Hippolyte voilé*³². Ces scènes jouent un rôle de première importance dans l'élaboration par les deux dramaturges du caractère de l'héroïne : elles nous font découvrir une Phèdre jouet de la fatalité, femme pour qui le souci de sa dignité et de sa réputation l'emportent sur la culpabilité et la passion dans l'œuvre grecque et, dans la pièce latine, une héroïne fort différente, tout entière prête à assumer et vivre sa passion. Racine a repris ces deux aveux pour en faire les scènes pivots des deux premiers actes de sa pièce. Or, dans sa tragédie, Phèdre n'est pas un personnage *bifrons* qui garderait de façon juxtaposée les caractères des deux héroïnes des pièces antiques. Mais c'est un personnage qui évolue au cours de l'action, ces scènes lui permettant de passer d'une passion qu'elle peine à contenir à son aveu lorsqu'elle veut la croire possible et à son déchaînement lorsqu'elle fait la découverte de la jalousie, échelon ultime ajouté par Racine dans la gradation de l'épreuve.

³¹ Ce n'est qu'au XVIII^{ème} siècle que l'on voit apparaître pour la première fois en France l'hypothèse selon laquelle Sénèque se serait inspiré de la première tragédie qu'Euripide a composée sur le sujet de Phèdre, *Hippolyte voilé*. Il ne semble donc pas que Racine fasse montre d'érudition en affirmant que le sujet de sa tragédie « est pris d'Euripide » : la stratégie qu'il adopte ici est de s'ériger en héritier des tragiques grecs.

³² Voir P. Grimal, « L'originalité de Sénèque dans la tragédie de Phèdre », *Revue des Etudes Latines*, XLI, 1963, p. 297-314.

Ainsi, usant à son tour du procédé de contamination, le dramaturge français a tissé une continuité entre les pièces antiques dont il fait la caractéristique de son œuvre : nous pouvons dès lors considérer qu'il y a là un acte d'énonciation neuf alors même que certains vers peuvent être considérés comme des traductions des vers antiques. Nous retrouvons ici la conclusion à laquelle Georges Forestier arrive à propos de la genèse d'*Andromaque*, tragédie que Racine avait composée presque dix ans avant *Phèdre*, en 1668 : « Racine a complètement renversé les données de ses sources, aboutissant à une intrigue toute nouvelle, ce qui ne l'empêche pourtant pas d'affirmer sur un ton péremptoire qu'il leur est resté parfaitement fidèle. Or, eu égard à la conception de l'imitation créatrice que l'on se faisait au XVII^e siècle, il n'y a pas de contradiction. Son invention s'est bornée à disposer autrement les éléments que lui donnaient ses sources afin de construire une intrigue cohérente et en accord avec l'expérience des relations humaines et sociales (réelles et littéraires) que possédait son public »³³. De la même façon, dans *Phèdre*, Racine est fidèle au sujet d'Euripide, mais, pour plaire aux mœurs de son siècle, ajoute une compagne à Hippolyte, supprime l'accusation de viol que porte Phèdre contre le jeune homme dans les tragédies antiques, et attribue à la nourrice l'idée de l'accusation mensongère, pensée qui ne convient pas à une princesse du rang de l'héroïne³⁴.

***Phèdre* : piège des modèles inavoués et inavouables**

S'il avoue avoir pris comme modèles les œuvres des tragiques grec et latin, en revanche Racine n'a jamais reconnu s'être inspiré des pièces où ses prédécesseurs et contemporains ont traité le mythe d'Hippolyte : autant il gagne à se présenter comme le

³³ G. Forestier, « Ecrire *Andromaque*. Quelques hypothèses génétiques », *RHLF*, 81, 1998, p. 50. L'auteur souligne que la multiplicité des sources convoquées pour l'élaboration de cette tragédie ne construit pas une « mosaïque » : « L'exceptionnel équilibre entre antiquité et modernité (...) nous paraît en fait le résultat d'un travail global qui tient au mode d'élaboration de certains caractères ».

³⁴ Si Racine supprime les éléments de la pièce qui l'auraient « pu rendre moins agréable aux Spectateurs », il en fait mention explicitement dans sa préface : suppose-t-il que ses lecteurs sont moins soucieux de bienséances que ses spectateurs ou ne peut-il s'empêcher d'exprimer le regret d'être contraint par les règles de la vraisemblance ?

successeur par excellence des grands poètes de l'antiquité, autant il ne peut tirer aucune gloire de se situer dans la filiation de dramaturges qu'il juge sans doute - Garnier excepté peut-être - mineurs. Il nous est difficile d'assurer que Racine a lu ou pu voir les tragédies de Guérin de La Pinelière, de Gabriel Gilbert ou celle que Mathieu Bidar avait fait jouer et imprimer en 1675 à Lille³⁵. Aussi ne pouvons-nous assurer s'il s'agit du fruit de notre lecture ou de celui du travail du dramaturge quand nous retrouvons dans sa tragédie des échos des textes de ses devanciers. Nous pouvons en effet remarquer que Racine a sacrifié aux mœurs de son siècle en tenant compte du fait que les spectateurs de sa pièce auraient mal compris qu'un garçon puisse préférer la chasse aux femmes. Aussi a-t-il fait du chaste héros de l'antiquité un amoureux : c'était le cas dans l'*Hippolyte ou le garçon insensible* de Gilbert (le titre est trompeur puisque le jeune homme aime Phèdre elle-même) ainsi que dans l'*Hippolyte* de Bidar (il est épris de Cyane, princesse de Naxe et suivante de Phèdre). Comme dans la tragédie de Gilbert, c'est la nourrice qui calomnie Hippolyte auprès de Thésée et non plus Phèdre, acte qui, au XVII^e siècle, ne convient pas au rang de la reine. Comme dans la pièce de Bidar, l'héroïne se suicide par le poison - hors scène toutefois - et non par la pendaison ou par le fer. Mais contrairement aux tragédies de Gilbert et Bidar qui édulcorent par trop la trame en faisant de Phèdre la fiancée et non plus l'épouse de Thésée et en plongeant l'action dans une atmosphère de cour, Racine semble retrouver les versions de Garnier et de La Pinelière plus proches de la tragédie de Sénèque. Allen G. Wood l'a souligné

³⁵ R. Garnier, *Hippolyte*, R. Estienne, 1573, éd. R. Lebègue, 2^{ème} tirage, Les Belles Lettres, 2000, Guérin de La Pinelière, *Hippolyte*, chez Antoine de Sommaville, 1635, Gabriel Gilbert, *Hypolite ou le garçon insensible*, chez Augustin Courbé, 1647, Mathieu Bidar, *Hippolyte*, Lille, Balthasar le Francq, 1675, in édition critique par Allen G. Wood, *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du XVII^e siècle*, Champion, 1996. Il ne convient pas d'imaginer que le dramaturge n'ait connu que les livres qu'il possédait à sa mort, mais nous devons au moins noter qu'aucune des œuvres citées ne figure dans « l'état des livres demeurés après le décès de M. Racine ». Voir R. Picard, *Nouveau Corpus racinianum*, CNRS, 1976, p. 446-451. En revanche, une phrase de la préface de la *Phèdre et Hippolyte* de Pradon peut indiquer quelles œuvres étaient connues en 1677 : « [Les honnêtes gens] dirent hautement, qu'Euripide, qui est l'Original de cet Ouvrage, n'auroit jamais fait le procès à Seneque, pour avoir traité son Sujet, ny Seneque à Garnier, ny Garnier à Gilbert ». Il ne nomme donc ni Guérin de La Pinelière ni Bidar. Mais il nous est difficile d'affirmer que cela signifie que ni lui ni Racine n'aient lu les pièces de ces deux dramaturges. Nous pouvons néanmoins en déduire que Racine a vraisemblablement lu non seulement les tragédies de Garnier, mais aussi celles de Gilbert.

dans sa récente édition des textes des *Hippolyte* du XVII^{ème} siècle : « Le texte de Racine opère une synthèse des hypotextes français : sa *Phèdre* unit le fond de La Pinelière à la forme de Gilbert et Bidar ». Le critique considère qu'il faut tenir compte de ces traces laissées par ces œuvres « qui ont abouti au chef-d'œuvre racinien » : « en faisant autrement, on risque de considérer tout élément de cette tragédie comme une innovation, même là où il ne s'agit que d'un écho ou d'un cas d'intertextualité »³⁶. Si ce type d'erreur est évidemment fâcheux et témoigne d'un manque de perspective, la dernière négation restrictive employée par Allen G. Wood nous gêne quelque peu : si l'on peut toujours retrouver traces de ces hypotextes dans l'œuvre de Racine, c'est au prix de bien des contorsions qui finissent par disloquer les tragédies convoquées pour ne garder de chacune que ce qui nous convient en faisant abstraction de ce qui est contraire.

Dès que l'on envisage la pièce de Racine comme un hypertexte, on ne saurait s'arrêter aux seules tragédies traitant le mythe d'Hippolyte. De fait, tout critique s'intéressant aux sources possibles de *Phèdre* se doit d'évoquer des textes qui abordent des thèmes proches du sujet traité par Racine : le thème de l'amour incestueux d'une femme pour le fils de son mari que nous trouvons dans un épisode truculent du roman grec d'Héliodore, *Les Ethiopiennes* (Racine l'avait assurément lu et relu), ainsi que dans le *Bellérophon* adapté par Quinault en 1671, thème qui structure aussi l'épisode biblique de l'amour de l'épouse de Putiphar pour Joseph ; le personnage de Thésée a aussi été le héros de l'*Ariane* que Thomas Corneille a donnée en 1672, puis Quinault en 1675 ; le motif de la mort du fils innocent et condamné par son père a été porté sur la scène avec l'adaptation de la légende de Crispe traitée par Grenaille en 1639 et par Tristan L'Hermite en 1644... Le sous-titre que Patrick Dandrey a donné à sa récente monographie *Phèdre*, « genèse et tissure d'un rets admirable »³⁷, propose une image

³⁶ A. G. Wood, *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du XVII^{ème} siècle*, textes des éditions originales de Gilbert et de Bidar, Champion, 1996, p. 10 et 13.

³⁷ P. Dandrey, *Phèdre de Jean Racine. Genèse et tissure d'un rets admirable*, Champion, 1999 : l'auteur fait référence à d'autres modèles possibles pour la tragédie de Racine. Voir aussi R. C. Knight, *Racine et la Grèce*, Nizet, 1951 (rééd. 1974), en particulier, p. 123-126 et p. 334-367.

signifiante : les sources d'une œuvre telle que la tragédie de Racine finissent par tisser un lacis qui suffit à prendre au piège le lecteur.

Racine mythographe : Aricie

La façon dont Racine justifie dans cette préface de *Phèdre* l'introduction du personnage d'Aricie dans l'intrigue montre bien comment le travail des sources est avant tout un acte d'appropriation et de création. Ce personnage n'apparaît pas dans les tragédies d'Euripide et de Sophocle : aussi est-ce celui que des malveillants ou des défenseurs acharnés de la tradition pourraient lui reprocher d'avoir inventé. Mais le dramaturge se défend haut et fort d'avoir créé de toutes pièces ce personnage puisqu'il fait débiter un paragraphe par cette phrase : « Cette Aricie n'est point un personnage de mon invention ». Le dramaturge invoque aussitôt l'autorité de Virgile – et elle est de poids pour tout lecteur du XVII^e siècle – ainsi que celle de « quelques auteurs ». Mais quoique Racine prétende que « Virgile dit qu'Hippolyte l'épousa et en eut un fils après qu'Esculape l'eut ressuscité », il sait bien qu'il n'est pas question d'amour ni de mariage dans l'épopée romaine. De fait, si nous trouvons bien la mention d'une certaine Aricie dans *L'Enéide*, c'est pour désigner la mère de Virbius, fils d'Hippolyte : le fait qu'Aricie et Hippolyte aient pu être amants ou époux n'est qu'implicite³⁸. Chez Ovide ou chez Horace où Racine a pu retrouver ce nom, Aricie désigne un lieu³⁹. Mais c'est dans la *Géographie* de Strabon que nous apprenons qu'Aricie se trouve près du lac de Némi, dans les Monts Albains, et du temple de *Diana Aricina*⁴⁰ : le fait que ce soit un

³⁸ Virgile, *L'Enéide*, VII, v. 761-763.

³⁹ Ovide, *Les Métamorphoses*, XV, v. 497 et *Les Fastes* III, v. 262-65. Horace, *Satires* I, V, v. 1-2.

⁴⁰ Strabon, *Géographie* V, 3, 2, 12, texte établi et traduit par F. Lasserre, Les Belles Lettres, t. 3, C 239-240, 1967. Racine connaissait probablement cette œuvre qui, elle, figure bien dans l'état de ses livres à sa mort dans une édition en grec et latin publiée à Genève en 1587. Le passage en question nous paraît d'autant plus remarquable qu'il signale ces détails : « Sur la gauche de la route quand on monte d'Arícia vers les collines, le sanctuaire d'Artémis connu sous le nom de Némus. On rapporte que l'Artémis d'Arícia et son temple sont la copie du sanctuaire de l'Artémis Tauropole et, de fait, les éléments barbares et scythes prédominent dans les rites de son culte. Est proclamé prêtre du sanctuaire, en effet, l'esclave fugitif qui parvient à tuer de sa main l'homme consacré avant lui à cet office ». F. Lasserre note à ce

lieu de culte dédié à la déesse de la chasse est sans doute ce qui fait le lien entre le nom d'Aricie et celui d'Hippolyte, héros précisément dévoué à cette divinité. Pour ce qui est d'une intrigue entre Hippolyte et une Aricie, ce n'est que dans les commentaires que Blaise de Vigenère a faits des *Tableaux* de Philostrate que nous en trouvons un récit⁴¹. L'érudit, en bon mythographe, a rappelé toutes les allusions que les auteurs anciens ont faites du destin posthume d'Hippolyte : il a rassemblé ces morceaux épars et les a organisés en un récit cohérent d'un point de vue temporel. Ainsi, selon lui, Hippolyte ressuscité vit « en la forêt Aricinie », ainsi nommée d'après le nom d'une demoiselle, Aricia : le jeune homme « s'[en] étant enamouré, l'[a emmenée] en Italie où il l'épousa ». Voilà le roman d'amour qui a pu inspirer Racine ! « Je rapporte ces autorités parce que je me suis très scrupuleusement attaché à suivre la Fable », assure encore le dramaturge⁴². C'est bien plutôt parce que les autorités invoquées donnent une légitimation à son personnage et que la multiplication des références même allusives permet de fabriquer, en la noyant, une image mythique du personnage.

Car Racine ne semble pas s'être arrêté à ces sources puisque, selon un procédé fréquent dans le développement des légendes anciennes, la contamination, il a introduit son héroïne dans la lignée des Pallantides, c'est-à-dire non seulement dans une famille

sujet : « Une légende conservée par Servius, *In Aen.*, VI, 136, apparente plus précisément la déesse de Némi à la Tauropole de Tauride en racontant que son culte aurait été institué par Oreste lui-même, quand il fuyait la Tauride après avoir tué le Thoas : le rite du meurtre en aurait conservé le souvenir, d'où chez Strabon, la mention de rites scythiques ». Ainsi comme le souligne J. Chamonard dans la note 985 de son édition des *Métamorphoses* (GF Flammarion, 1966, p. 476), on célébrait précisément dans ce temple « le culte d'Artémis Taurique dont Oreste avait, en même temps qu'Iphigénie, devenue la prêtresse de la déesse, enlevé le xoanon [image taillée dans le bois ou dans la pierre d'une divinité en particulier] ». Ainsi le lieu consacré à Diane tisse-t-il un lien entre plusieurs héroïnes du dramaturge français, Aricie et Iphigénie, voire Eriphile. Sur cette mythographie racinienne, voir notre article, « L'invention de personnages mythologiques dans l'œuvre de Racine : Eriphile et Aricie », *Racine et la Méditerranée. Soleil et Mer, Neptune et Apollon*, 1999.

⁴¹ Voir B. de Vigenère, *Les Images ou tableaux de platte peinture de Philostrate*, chap. « Hippolyte », 1578, édition critique de F. Graziani, Champion, 1995, t. 2, p. 523-524.

⁴² Préface de *Phèdre*, in Racine, Théâtre-Poésie, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 818. Sur la polysémie du mot « fable » à l'époque moderne, voir F. Graziani « La poétique de la fable : entre *inventio* et *dispositio* », *Dix-septième siècle*, 182, 1994, p. 83-103.

connue dans la mythologie grecque, mais aussi célèbre par sa destinée tragique et liée à la légende de Thésée⁴³. Dès lors, Aricie, attestée par la tradition et dotée d'un passé familial adéquat, peut trouver un rôle qui la révèle, celui que Racine précisément lui assigne : certes ajouter un peu d'amour et de passion à l'intrigue, dont on est si friand en cette ère galante où il écrit, mais aussi constituer une rivale vraisemblable pour Phèdre. Dans la préface de cette tragédie, Racine se présente comme un auteur qui nous permettrait d'accéder à un élément mythique quelque peu négligé. En réalité, il a agi lui-même comme un mythographe en tissant des liens entre des mythes épars pour créer à son tour des épisodes dignes d'une tragédie antique, mais de son siècle. Christian Biet l'a souligné dans une étude sur *Andromaque* : « [La] fidélité [au texte-source] ne vaut que dans la mesure où elle s'accroche à la fable et à la signification moderne qu'on peut en donner, elle ne vaut donc que par rapport à un certain type de lecture essentiellement contemporain. Le travail de l'auteur réside alors dans le choix de la fable et de ses lectures préalables qu'il s'agira ensuite de transformer, pour les besoins des démonstrations qu'il souhaite édifier »⁴⁴. Aussi l'affirmation initiale de Racine selon laquelle « Aricie n'est point un personnage de [son] invention » nous apparaît-elle comme une dénégation qui a pour effet d'éveiller notre intérêt pour cette héroïne et sa part dans l'action. Reconnaître et afficher ses sources, se placer dans une tradition où prime l'imitation des anciens, c'est inviter à lire ses œuvres comme des hypertextes, mais non pas à s'en tenir à ce type de lecture. Car cette apparente modestie masque mal une stratégie auctoriale qui dévoile quelques secrets de fabrication de son œuvre pour

⁴³ Cet élément permet à Racine de se distinguer de ceux de ses contemporains qui ont imaginé une compagne à Hippolyte. Nul n'a songé à l'intégrer dans un cadre mythologique : dans l'*Hippolyte* (1675) de Bidar, Cyane est une simple princesse de Naxe amenée par Phèdre à la cour. Dans *Phèdre et Hippolyte* (1677) de Pradon, Aricie est vaguement une princesse de la contrée d'Attique : si Pradon se réfère aux commentaires de Vigenère pour justifier ce personnage, on voit bien qu'il est loin d'avoir effectué un travail sur ses sources comparable à celui de Racine et que c'est sans doute grâce à des fuites de salons sur la pièce que préparait Racine qu'il doit l'idée de cette héroïne.

⁴⁴ C. Biet, « Dans la tragédie, la traduction n'existe pas : l'empilement des références dans *Andromaque* », *Littératures classiques*, 13, 1990, p. 223-224, repris dans *Racine*, Hachette, 1996, p. 52 : l'auteur montre comment Racine s'est livré à « un travail d'appropriation » de ses sources pour les réorganiser en fonction du but qu'il s'est assigné, c'est-à-dire plaire à ses spectateurs en les faisant pleurer sur le sort d'Andromaque et d'Astyanax.

mieux cacher les autres afin d'atteindre un double objectif : produire un discours d'autorité qui légitime son œuvre, attirer l'attention sur le personnage que l'auteur a tiré de l'obscurité pour le mettre en lumière – tout son art en est la cause -, au point que cette lumière efface ce qui la précède. C'est ce que Racine semble avoir réussi avec Aricie : il a donné tant de lustre à ce personnage qu'elle est devenue l'héroïne éponyme du livret que Pellegrin fit pour l'opéra de Rameau en 1733, *Hippolyte et Aricie*⁴⁵.

VI 2 B Un principe stylistique : traductions, citations, plagats

Si l'imitation est un procédé fondamental en ce qui concerne le travail poétique de l'élaboration d'une intrigue dramatique, la citation, l'intégration de traductions, voire le plagiat dans l'écriture d'un texte dramatique est un fait stylistique récurrent au XVII^e siècle⁴⁶. Ce travail d'écriture est à replacer dans un contexte plus général, celui du rôle que la fréquentation de la littérature ancienne a joué dans l'élaboration de la langue française et de son idéal classique. Roger Zuber a montré comment « les belles infidèles », c'est-à-dire les traductions où l'emportent la beauté de la réécriture sur le respect à la lettre et l'esprit du texte ancien, ont incité leurs auteurs à rivaliser avec leurs textes sources et à inventer une langue qui puisse véhiculer savoirs, formes et subtilités⁴⁷. Cependant, le spectre de l'imitation servile plane toujours sur la traduction, et davantage quand il s'agit d'imitation formelle insérée dans une œuvre nouvelle :

⁴⁵ Sur l'influence de l'œuvre de Racine sur Pellegrin, voir J. Morel, « Pellegrin adaptateur du mythe de Phèdre », 1987, *Agréables mensonges*, Klincksieck, 1991, p. 385-395.

⁴⁶ L'affirmation de C. Biet, selon laquelle « dans la tragédie, la traduction n'existe pas » nous semble avoir été formulée de façon aussi lapidaire dans le but d'attirer l'attention sur « le travail de lecture » auquel se livrent les dramaturges. Il n'en reste pas moins que parmi les imitations ou transformations que fait chaque auteur moderne « en fonction des règles esthétiques et des implications idéologiques propres au genre [qu'il adopte] et à [son] engagement », certaines ne peuvent pas être considérées autrement que des traductions. Peut-être est-ce la raison pour laquelle C. Biet a supprimé la première partie du titre ainsi que le premier paragraphe de son article pour sa publication dans *Racine* (Hachette, 1996).

⁴⁷ Voir R. Zuber, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique*, A. Colin, 1968, rééd. Albin Michel, 1995.

« voleries », « honteux pillages », travaux de « copistes » sont condamnés par tous⁴⁸. Quant à prendre pour modèle des œuvres de sa langue et de son temps, c'est-à-dire copier à l'occasion des expressions de contemporains ou les pasticher, voilà qui semble uniformément condamné par les théoriciens depuis la Renaissance : car, même quand ils imitent, les auteurs ne doivent pas perdre de vue qu'ils doivent se livrer à un travail d'adaptation qui est prometteur d'originalité. Pourtant, bien des passages du théâtre classique peuvent apparaître comme de pures citations de textes anciens ou contemporains.

« J'avoue que je lui [à Euripide] dois un bon nombre des endroits qui ont été les plus approuvés dans ma Tragédie », déclare Racine dans la préface d'*Iphigénie*⁴⁹. Et force est de constater que ces « endroits » sont nombreux à présenter des traductions d'expressions qu'il cite et incorpore directement au texte qu'il compose. La première caractéristique de ces passages est qu'ils incorporent efficacement à notre langue des éléments traduits de textes anciens latins et grecs. Reprenons les vers où, dans l'*Hippolyte* d'Euripide, la nourrice arrache à Phèdre l'aveu de son amour pour Hippolyte :

50

C'est ce qu'une traduction méticuleuse rendrait par :

La Nourrice : Que dis-tu ? Tu aimes, mon enfant ? Lequel parmi les humains ?

Phèdre : Celui enfin qui est de l'Amazone le...

La Nourrice : C'est Hippolyte que tu nommes ?

Phèdre : C'est de toi, non de moi que tu l'as entendu.

Rappelons le dialogue que signe Racine dans sa *Phèdre* (nous citons les vers 259-264) :

⁴⁸ Voir les autorités citées par R. Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Nizet, 1927, p. 164-170.

⁴⁹ Racine, *Iphigénie*, Barbin, 1675, in Racine, *Théâtre-poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 699.

⁵⁰ Euripide, *Hippolyte*, texte établi et édité par L. Méridier, 1956, v. 350-352.

Oenone : Aimez-vous ?
 Phèdre : De l'amour j'ai toutes les fureurs.
 Oenone : Pour qui ?
 Phèdre : Tu vas ouïr le comble des horreurs.
 J'aime... à ce nom fatal je tremble, je frissonne.
 J'aime...
 Oenone : Qui ?
 Phèdre : Tu connais ce Fils de l'Amazone,
 Ce prince si longtemps par moi-même opprimé.
 Oenone : Hippolyte ? Grands Dieux !
 Phèdre : C'est toi qui l'as nommé.

Le dramaturge français a supprimé l'allusion à la question de l'identité humaine ou non de l'objet de la passion de Phèdre : les extravagances des amours mythologiques, comme celles de la mère de l'héroïne, sont indécentes à l'âge classique et ne peuvent être que pudiquement évoquées. Aussi la mention du fait qu'Hippolyte est le fils de l'Amazone suffit-elle à rappeler à tout lettré l'ascendance sauvage et monstrueuse du personnage. Racine a gommé la différence de niveau de langue qui distingue plus fortement Phèdre de la nourrice dans la tragédie d'Euripide. Mais il a souligné ce qui fait la spécificité de ce passage à savoir que Phèdre fait prononcer à sa nourrice le nom qu'elle ne veut ou ne peut pas dire elle-même. Pour cela, il a conservé la rupture rythmique qu'Euripide a créée dans l'hexamètre dactylique et l'a adaptée au rythme de l'alexandrin⁵¹. Il a ainsi dégagé le nom du héros qu'il place en début de vers et de réplique, comme Euripide, mais il a concentré l'effet de la réflexion de Phèdre en évitant la redondance de la réplique que lui prête le dramaturge grec : le « toi » accusateur fait disparaître le « moi » aphasique, et le verbe « nommer », qui traduit, en le déplaçant, *ωνδαζ*, permet à Racine de mettre en valeur le seul acte de prononcer l'innommable, et non pas le fait d'entendre ce qui ne doit pas être dit. Le dramaturge classique traduit donc partiellement son prédécesseur grec : il ne cherche aucunement à rendre l'esprit grec et le rapport au monde que véhicule la tragédie grecque ; mais il a repris et s'est approprié des effets stylistiques intéressants ainsi que ce qui fait la spécificité de l'écriture euripidéenne.

⁵¹ Peu avant, au vers 205, Racine avait déjà repris ce procédé à Euripide (*Hippolyte*, v. 310) : comme son prédécesseur, il en tire un fait stylistique récurrent.

La scène toute entière est construite selon une telle texture ; c'est aussi le cas de toute la pièce ou presque. En effet, quand ce n'est pas une expression d'Euripide, c'en est une d'Héliodore ou de Sénèque, d'Ovide ou de Catulle : mieux ce peut être une citation de l'un de ces auteurs qui cite lui-même un texte antérieur⁵²... Pour qui y prête attention, dans le texte racinien affluent des réminiscences de lectures, voire de textes appris par cœur pendant l'enfance⁵³. Mais ces citations sont le plus souvent brèves et mélangées avec des éléments neufs : le rapport aux textes sources s'impose dans une continuité avec l'écriture. Dans son article sur *Andromaque*, Christian Biet va jusqu'à dire que le texte est « "farci" de ces citations directement traduites ou parfois plus lointaines » et emploie plus loin l'image du « florilège ». Cette réflexion porte spécifiquement sur le texte attribué à Andromaque : il le met en corrélation avec le fait que l'héroïne est « celle qui rappelle les temps épiques, la chute de Troie, la destinée d'un peuple vaincu exilé et dispersé »⁵⁴. Cependant, ce travail de citation ne nous semble pas nécessairement être un fait stylistique qui puisse toujours caractériser un personnage plutôt que les autres - le cas d'Andromaque étant bien particulier – même s'il affecte davantage les personnages principaux : dans *Iphigénie*, comme dans *Phèdre*, c'est bien la texture des pièces qui paraît ainsi composée ou « farcie ». Le dramaturge s'est approprié des lieux qu'il a trouvés dans ses multiples lectures et qu'il actualise dans des actes uniques d'énonciation. Ces expressions véhiculent, chacune, un mode de pensée ou d'appréhension du monde. Mais la multiplicité de leurs sources, des genres littéraires d'où elles sont issues, de leurs langues d'origine, ici, le latin et le grec, permet par leur assemblage nouveau de paraître énoncer quelque chose d'inédit. Par conséquent, ces citations s'intègrent alors dans la langue française au point d'en être des

⁵² Sur la notion de « texte gigogne », c'est-à-dire des échos pluriels des références culturelles, voir G. Declercq, « Le lieu commun dans les tragédies de Racine : topique, poétique et mémoire à l'âge classique », *Dix-septième siècle*, 150, 1986, p. 43-60.

⁵³ Sur l'utilisation par Racine des auteurs latins, voir R. Tobin, *Racine and Seneca*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971 et G. May, *D'Ovide à Racine*, PUF, 1949 : G. May analyse les rapprochements que l'on ne saurait manquer de faire entre les textes d'Ovide et les pièces de Racine en termes « d'affinité de goût » et non seulement en termes d'imitation ou de traduction.

⁵⁴ C. Biet, « Dans la tragédie, la traduction n'existe pas : l'empilement des références dans *Andromaque* », *Littératures classiques* 13, 1990, p. 235-236, repris dans *Racine*, Hachette, 1996, p. 64.

éléments constitutifs et de participer à l'élaboration d'une représentation du monde moderne.

Aussi ne s'agit-il pas de faire l'inventaire de ce qui, chez Racine, « n'est pas de lui », comme le stigmatise Eugène Vinaver, quoique ce soit une méthode efficace pour élaborer un commentaire stylistique de ses pièces que de souligner que ces éléments constitutifs sont indissociables de ceux auxquels ils sont mêlés : « Ce n'est pas à l'aide d'un simple procédé de soustraction qu'on arrive à découvrir la singularité d'un poète, mais en considérant l'œuvre comme un ensemble organique conçu et réalisé synthétiquement ; non comme une série d'éléments superposés les uns aux autres, mais comme un tissu continu de relations »⁵⁵. C'est pourquoi Georges May préfère parler de « réappropriation poétique » pour caractériser le travail du dramaturge⁵⁶. Un signe paradoxal du succès de cette appropriation est le fait que, par un effet d'inversion, bien des traducteurs des textes-sources - et c'est encore le cas aujourd'hui – recourent précisément aux expressions transcrites par Racine quoiqu'elles soient partielles. Ainsi, pour le passage que nous avons précédemment cité, dans l'édition de référence des Belles Lettres, Louis Méridier a choisi de faire répondre Phèdre à sa nourrice par ces seuls mots : « C'est toi qui l'as nommé ». Il s'élabore dès lors une confusion entre l'hypertexte et l'hypotexte au point qu'on ne veut plus reconnaître lequel est à l'origine de l'autre.

C'est toi, lecteur, qui l'as nommé

Personne, excepté l'érudit exhaustif, n'ira considérer que la traduction de Louis Méridier n'est pas une citation de Racine, mais de Gabriel Gilbert. Pourtant, ce n'est pas à Racine qu'il revient d'avoir créé cette phrase, mais bien à ce dramaturge, célèbre certes en son temps, mais moins reconnu que Racine par la postérité. En effet, dans la deuxième scène *Hypolite ou le garçon insensible*, Phaedre, qui n'est plus que la fiancée

⁵⁵ E. Vinaver, *Entretiens sur Racine*, Nizet, 1984, p. 12 et 13.

⁵⁶ G. May, *D'Ovide à Racine*, PUF, 1949, p. 25.

de Thésée et non encore son épouse⁵⁷, avoue à sa confidente, Achrise, que ce n'est pas l'inconstance du héros qui la désespère, mais les sentiments qu'elle éprouve pour son fils :

Phaëdre : Si je romps mon silence, au moins tu m'y contrains.

Achrisse : J'écoute.

Phaëdre : Malgré moy, ta voix me sollicite ;
Je révère le fils d'Antiope.

Achrisse : Hypolite !

Phaëdre : Ne m'en accuse point, c'est toy qui l'as nommé.⁵⁸

Peut-être Racine a-t-il perçu quel effet stylistique il pouvait tirer de cette proposition tout en restant plus proche du texte d'Euripide : il a en tout cas gardé mot pour mot cet hémistiche, mais en l'isolant pour lui donner davantage de force. Désormais, excepté peut-être pour l'érudit, cette proposition est reconnue comme celle de Racine.

En revanche, quand Pradon emploie dans sa *Phèdre et Hippolyte* des expressions que nous pouvons trouver aussi dans la tragédie du même nom de Racine, l'origine de ces discours est désormais attribuée irrévocablement à Racine : c'est désormais Pradon qui est accusé de avoir plagié le grand classique. Telle est par exemple l'analyse d'O. Classe : « Les nombreuses ressemblances textuelles entre les deux pièces prouvent

⁵⁷ Comme dans la tragédie que Mathieu Bidar va composer ultérieurement en 1675 ainsi que dans celle de Pradon, Gabriel Gilbert a atténué la culpabilité de Phèdre en transformant son statut et le faisant passer à celui de simple fiancée de Thésée. Cette modification, effectuée par souci de bienséance, diminue considérablement l'efficacité tragique de l'œuvre : alors que la spécificité du tragique est de se nourrir de fautes irrémédiables, le crime de Phèdre est dès lors moindre puisque son mariage n'est pas consommé, même si, eu égard à la clause de « l'honnêteté publique » du droit canon, l'amour qui lie Phèdre à Hippolyte, une fiancée à son futur beau-fils, reste incestueux. Dans la pièce de Gilbert, cela permet même à Phèdre de l'excuser de ne pas avoir des sentiments plus amoureux envers Thésée, premier coupable d'inceste puisqu'il prétend délaisser Ariane pour sa jeune sœur. Voir M. Roselini, « Les incertitudes du droit entre morale et tragédie : le cas de l'inceste », « *Le Droit à ses époques* », de Pascal à Domat, Colloque de Clermont-ferrand, 1996, à paraître.

⁵⁸ G. Gilbert, *Hypolite ou le garçon insensible*, I, 2, v.128-131, Augustin Courbé, 1647, in A. G. Wood, *Le Mythe de Phèdre*, Champion, 1996, p. 168. Nous savons peu de choses sur G. Gilbert (v. 1620- v. 1680), dramaturge auteur d'une œuvre considérable, si ce n'est que ce parisien était sans doute protestant et a apparemment reçu une bonne éducation. Dans cette tragédie, il s'est assez écarté des modèles antiques : il nous semble vraisemblable qu'il connaissait mal le texte d'Euripide. Voir *Dictionnaire des lettres françaises. Le XVIIème siècle*, Fayard, 1996.

que Pradon en composant sa tragédie disposait de renseignements détaillés sur celle de Racine, fournis, à moins qu'il n'ait vu le manuscrit, par des personnes ayant assisté à quelque lecture faite par Racine de l'ouvrage qu'il était en train d'élaborer»⁵⁹. En réalité, ce qui nous conduit à ce constat est l'histoire de la rivalité entre les deux dramaturges, la structure stylistique de leurs tragédies respectives, mais aussi l'histoire de leur réception.

De fait, nous savons d'une part que les dramaturges avaient l'habitude de donner des lectures publiques des pièces qu'ils étaient en train de composer et, d'autre part, que, poussé par quelques ennemis de Racine, Pradon avait choisi de traiter le mythe de Phèdre pour « doubler » son contemporain, pratique fréquente, au demeurant, dans le cadre de la guerre que se livraient les théâtres parisiens à l'âge classique⁶⁰. C'est donc eu égard aux procédés peu avouables qui se pratiquaient effectivement dans le cadre des cabales littéraires et eu égard à la violence de celle qui a opposé les deux dramaturges que nous avons lieu de supposer que Pradon s'est procuré des renseignements sur la pièce de Racine. Mais si les critiques contemporains s'accordent sur ce fait et s'ils rapportent volontiers que Racine a cherché à empêcher son rival de produire sa pièce sur scène en même temps que lui, voire de l'imprimer, aucun ne va imaginer que Racine, lui aussi, aurait pu se procurer la pièce de Pradon pour la copier : pourtant, les deux hommes et leurs clans usaient bien des mêmes méthodes d'intimidation et Racine est

⁵⁹ Pradon, *Phèdre et Hippolyte*, Jean Ribou, 1677, éd. critique O. Classe, Exeter University Publications, 1987, p. XVI. A vrai dire, nous devons parler davantage de similitude d'expressions plutôt que de discours identiques : excepté deux cas, certains éléments des vers 459 et 1419 de la tragédie de Pradon qui reprennent respectivement les vers 1527 et 1065 de la pièce de Racine, en général, Pradon a imité son contemporain en ne reprenant d'une expression qu'un mot et employant des synonymes à la place des autres. C'est la récurrence de ce fait stylistique qui nous donne l'impression de plagiat.

⁶⁰ Sur l'histoire de la concurrence entre les deux dramaturges, voir l'introduction d'O. Classe à son édition de la pièce de Pradon et le chapitre consacré à *Phèdre* dans *La Carrière de Jean Racine* de R. Picard (Gallimard, 1961). En l'occurrence, outre de nombreux témoignages qui rapportent que Pradon avait eu l'initiative de doubler Racine, soulignons que Pradon a reconnu lui-même dans la préface de sa pièce avoir choisi de s'affronter à Racine sur le sujet que ce dernier avait élu : « J'avoue franchement, que ce n'a point été un effet du hasard qui m'a fait rencontrer avec Mr Racine, mais un pur effet de mon choix ».

connu pour son agressivité à l'égard de tous ceux qu'il estimait vouloir être ses concurrents. La deuxième raison pour laquelle nous pouvons considérer que c'est Pradon qui a plagié Racine est d'ordre stylistique. Les éléments communs que nous repérons dans les deux pièces apparaissent comme collés dans la tragédie de Pradon, ce qui crée une discontinuité stylistique, alors qu'ils s'intègrent à l'unité stylistique de la tragédie de Racine. O. Classe est formel sur ce point et nous le suivons volontiers dans ce jugement péremptoire : « Pradon ne récolta apparemment de ses écoutes que des éléments – structuraux ou verbaux - superficiels, qu'il encastra dans une tragédie elle-même toute en surface »⁶¹. Cela nous amène au troisième critère qui fait juger que Racine a été imité par Pradon, et non l'inverse, c'est-à-dire l'histoire de la réception de leurs œuvres. Alors que la pièce de Pradon est rapidement tombée dans l'oubli, la postérité de l'œuvre de Racine joue évidemment en faveur de l'attribution au grand dramaturge classique des expressions que l'on trouve dans l'une et l'autre tragédies : l'intérêt que l'on porte à la pièce de Pradon découle en général de celui qu'on a pour celle de Racine.

Cependant, il faut bien souligner qu'à l'époque de leur création, quand l'esprit de cabale battait son plein, aucun contemporain des deux dramaturges ne semble avoir été sensible à ce fait stylistique ni avoir saisi cette occasion pour vanter l'un des deux poètes au détriment de l'autre⁶². Ainsi, l'auteur de la *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*, si prompt à indiquer quels passages Racine a « traduits » d'Euripide ou de Sénèque et estimant pourtant que les vers de Pradon ne sont pas « supportables », n'a aucunement remarqué que ceux-ci étaient partiellement repris à Racine⁶³. Le regard du lecteur est donc décisif : c'est lui qui reconnaît en l'auteur de l'œuvre qu'il lit la

⁶¹ Pradon, *Phèdre et Hippolyte*, Jean Ribou, 1677, éd. critique O. Classe, Exeter University Publications, 1987, p. XLIII.

⁶² Voir les textes conservés et publiés par R. Picard dans le *Nouveau Corpus racinianum*, Editions du CNRS, 1976

⁶³ [Subligny ?], *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*, 1677, in Granet, *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et Racine*, t. 2, 1740, p. 351-414, éd. consultée, Georg Olms Verlag Hildesheim. New York, 1975.

source de son discours, ou qui, au contraire, l'attribue à d'autres que lui⁶⁴. Mais le regard que les lecteurs portent sur une même œuvre de façon diachronique montre que la perception de ses sources se modifie.

Corneille, *Le Cid* : il ne doit qu'aux lecteurs toute sa renommée

La question de l'origine énonciative du texte que nous définissons, d'un point de vue linguistique, comme celui où s'impriment les marques de l'énonciateur intratextuel, fait ainsi entrer en jeu non pas seulement l'auteur et ceux qui l'ont inspiré mais aussi les lecteurs de l'œuvre. C'est ce qu'avait signalé, un peu plus tôt au XVII^e siècle, la fameuse querelle du *Cid*. L'élément déclencheur n'a pas été la création de la pièce elle-même, mais la publication par Corneille un mois après les représentations d'un poème sous le titre d'*Excuse à Ariste* dans lequel se trouve les malheureux vers :

Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans ;
Par leur seule beauté ma plume est estimée :
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée⁶⁵

Ces affirmations portent sur l'œuvre dramatique que Corneille a déjà produite et non précisément sur *Le Cid*⁶⁶. Cependant, les détracteurs du dramaturge se sont emparés du

⁶⁴ Notons que c'est précisément à la fin du règne de Louis XIV que commence en France le débat sur la question homérique : sous la houlette de Madame Dacier, les partisans de l'attribution de *L'Iliade* et de *L'Odyssée* à Homère mettent en valeur l'unité de l'œuvre, conçue de ce fait par un seul auteur ; ceux qui soulignent leur caractère hétérogène suggèrent au contraire que ces épopées ont été « écrites » par plusieurs poètes, Homère n'ayant pu se compromettre à des fautes de goût impensables pour un honnête homme français : aussi Houdar de La Motte s'est-il cru en devoir de donner sa version du poème homérique avec une *Iliade* épurée. L'analyse de cette querelle permettrait sans doute d'étudier comment se pose le rapport de l'auteur à l'œuvre en cette fin de l'âge classique.

⁶⁵ Corneille, *L'Excuse à Ariste*, 1637, v. 47-50, in : *Œuvre complète*, éd. G. Couton, Gallimard, 1980, t. 1, p. 780. Sur les circonstances de ce texte, voir, *ibidem*, la notice p. 1511-1514.

⁶⁶ Il est vraisemblable que Corneille a pensé répondre aux détracteurs du *Cid* bien des années plus tard dans les examens qu'il donne de ses premières pièces dans l'édition de ses *Œuvres* en 1660 où il souligne non pas tant sa dette envers les anciens mais son originalité. Ainsi, dans l'examen de *La Galerie du Palais*, où il reconnaît s'être inspiré de Térence, il conclut négligemment : « Je laisse aux curieux à

dernier vers que nous venons de citer pour s'acharner à dénoncer les prétentions de Corneille eu égard au fait qu'il ne devait sa renommée qu'à celui qu'il avait plagié. Parmi les textes qui ont circulé lors de cette année 1637, nous trouvons en particulier un pamphlet intitulé *L'Authéur du vray Cid espagnol à son traducteur français* où Don Balthasar de la Verdad oppose l'« Authéur » qu'il est à l'« imposteur » qu'est Corneille, et, dans d'autres libelles, ce motif récurrent que Corneille n'est qu'un « traducteur » et un « copiste »⁶⁷. Hélène Merlin a décrit le double mouvement critique suscité par l'affirmation de Corneille de n'être redevable qu'à son seul mérite : « "Chacun en liberté" va le blâmer et déloger l'énonciateur de son énonciation illégitime en prouvant que son énoncé ment. D'où les deux accusations maîtresses portées contre *Le Cid* : le "travail" de Corneille, ici *Le Cid*, est monté sur le théâtre avec des "appuis", mais dissimulés et illicites (Corneille n'est pas l'auteur du *Cid*) : il est un mauvais auteur, puisque son texte n'est pas conforme aux règles »⁶⁸. Si les contempteurs de Corneille insistent pour lui retirer la paternité du *Cid*, les défenseurs du dramaturge leur opposent le succès de la pièce auprès de ses spectateurs, dont nombre d'honnêtes gens. Ainsi l'auteur de *La Défense du Cid* a-t-il d'emblée souligné la démarche paradoxale du « censeur » de Corneille, c'est-à-dire l'auteur anonyme des *Observations sur le Cid*, vite identifié comme étant Scudéry :

examiner le reste de cette comédie de Térence ; et je veux croire qu'à moins d'avoir l'esprit fort occupé d'un sentiment contraire, ils demeureront d'accord de ce que je dis ». Dans celui de *Médée*, il met en valeur ses qualités stylistiques, moyen par lequel il s'est approprié l'œuvre de Sénèque : « Quant au style, il est fort inégal en ce Poème, et ce que j'y ai mêlé du mien approche si peu de ce que j'ai traduit de Sénèque qu'il n'est point besoin d'en mettre le texte en marge pour faire discerner au Lecteur ce qui est de lui ou de moi ».

⁶⁷ Voir A. Gasté, *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux*, Paris, H. Welter, 1899, p. 67-69. Le titre entier de ce texte attribué à Mairet est : *L'Authéur du vray Cid espagnol à son Traducteur François, sur une Lettre en vers, qu'il a fait imprimer Intitulée (Excuse à Ariste) ou apres cens traits de vanite, il dit parlant de soy mesme. « Je ne doy qu'a moy seul toute ma Renommée »*. L'une des pièces de ce dossier a un titre tout autant éloquent : *Lettre du sieur Claveret au sieur Corneille, soy disant Authéur du Cid*.

⁶⁸ Voir H. Merlin, *Public et littérature en France au XVIIème siècle*, Les Belles Lettres, 1994, p. 163. L'auteur accorde un développement spécifique à la querelle du *Cid* : elle montre comment cet épisode a introduit de façon décisive la notion de public dans le domaine de la littérature.

Pour ne point voir en France pres de luy un homme que tout le monde esleve par louange. Il s'efforce de la luy enlever, et la tranferer en Espagne sur les cendres d'un trespasé, disant des l'entree de son livre que s'il y a de la gloire en l'ouvrage DU CID, elle appartient à Guillen de Castro qui en est l'Autheur, et Monsieur Corneille à son dire n'en restera que simple TRADUCTEUR. (...) L'Autheur et le Traducteur DU CID pouvoient estre en debat de la gloire de cette riche piece, le Censeur prend le party de celui-là, pour abattre cettuy-cy, et tout soudain apres il tasche de terrasser l'autre : s'il n'y a point d'envie de ravir à un de notre nation pour le donner à une nation qui nous est ennemie, je n'entends rien à la morale ou pourtant je pense estre plus versé que le Censeur⁶⁹.

Le succès de la pièce, à une époque où Richelieu a compris quel instrument politique pouvait être le théâtre en France, a sans doute contribué à obliger la jeune Académie Française à admettre qu'en dépit de quelques irrégularités poétiques, le *Cid* est une œuvre rendue immortelle par son auteur français : c'est ce qui a permis de faire oublier les sources de la pièce⁷⁰. La querelle du *Cid*, par la diversité des positions qu'elle a suscitées chez les uns et chez les autres de façon synchronique sur la question de savoir quel est le poids d'une autorité auctoriale sur sa propre production, montre l'importance de la reconnaissance que lui accorde le public, ici spectateurs et lecteurs, éventuellement inconnus, honnêtes gens et doctes. C'est bien de la renommée qu'il s'agit, au sens étymologique : quelles que soient les sources énonciatrices qui sont à l'origine d'un texte, c'est dans le fait de leur attribuer un nom, même nouveau, qui fonde l'autorité du sujet auctorial.

Le travail philologique peut permettre d'identifier différentes sources énonciatrices qui composent un texte. Mais il ne peut jamais prétendre les reconnaître de façon exhaustive : un texte réfléchit toujours, indéfiniment, un autre, ou d'autres textes. Ce qui importe, c'est moins l'identification de chaque origine textuelle que l'économie trouvée dans un texte donné. L'énonciateur intratextuel d'une œuvre, ici d'une pièce de théâtre, est cette entité construite à partir de l'ensemble de ces sources énonciatrices, dans leur nouvelle configuration. Les marques de la subjectivité que nous découvrons dans un texte ne renvoient pas seulement à un énonciateur extratextuel, instance d'origine : paradoxalement, elles renvoient à cette entité abstraite qui n'est

⁶⁹ *La Défense du Cid*, [Faret ?], 1637, in A. Gasté, *La Querelle du Cid*, 1899, p. 119-120.

⁷⁰ Voir, rédigés par Chapelain, *Les Sentimens de l'Académie Française sur la Tragi-Comédie du Cid*, Jean Camusot, 1638, in A. Gasté, *La Querelle du Cid*, 1899, p. 355-417.

précisément pas un sujet, mais des traces laissées par de multiples sujets. Quoiqu'elles soient d'origines hétérogènes et que leur assemblage soit artificiel, leur forme globale peut produire une image d'une source énonciatrice réelle. L'art poétique de l'auteur y est assurément pour beaucoup. Mais la perception que le lecteur a du texte et de ses sources énonciatrices est le dernier principe unificateur ou non de l'énonciateur intratextuel de l'œuvre.

VI 3 Une instance auctoriale réalisée par le dialogue avec quelques interlocuteurs privilégiés

La critique génétique s'est donné pour but d'étudier « le travail de l'écriture saisi dans sa variabilité et sa continuité / discontinuité, de l'avant-texte au texte, à travers les reprises et les remaniements, les corrections, c'est-à-dire l'élaboration du texte en tant que texte-tissage-texture » : ainsi que l'a formulé Gisèle Mathieu-Castellani, il s'agit d'analyser le moment de la création « où affleure le texte, dans le geste du scripteur en train de tracer des signes, dans le physique de l'écriture, et dans son auto-genèse »⁷¹. Pour les textes dramatiques de l'antiquité et de l'époque moderne, en général, nous ne possédons pas de brouillons ni de manuscrits ou notes de travail qui nous permette de retrouver les voies de la création des pièces. Or, chercher à restituer à partir d'un énoncé l'acte d'énonciation qui l'a produit ne conduit à formuler que des hypothèses : nos interprétations sont seulement plus ou moins fondées selon les éléments sur lesquels nous appuyons nos analyses. C'est que les traces de cet acte d'énonciation sont diffuses dans l'énoncé. Inversement, partir de l'acte d'énonciation pour déterminer quelle est son empreinte dans le texte nous conduit aussi le plus souvent à émettre des propositions, mais non à formuler des certitudes. L'analyse de l'énonciation théâtrale nous amène à alterner ces deux démarches pour approcher au mieux les caractéristiques de ce genre.

⁷¹ G. Mathieu-Castellani, « La semence du texte. Portrait de l'artiste en jardinier », *Les Voies de l'invention aux XVIème et XVIIème siècles. Etudes génétiques, Paragraphes*, 1993, p. 215 et 216-217.

Aussi, si nous cherchons à décrire l'instance énonciatrice intra-textuelle, il nous faut prendre en considération la façon dont le dramaturge procède pour composer une pièce. En effet, en général, le théâtre n'est pas un genre littéraire qui s'écrit dans la solitude : l'auteur travaille souvent pour et avec une troupe de comédiens. Il écrit aussi pour un public qu'il peut sonder pendant qu'il compose son œuvre en allant lire le premier jet de son texte devant un cercle d'amis, de confrères ou de mondains dont il sollicite des critiques salutaires : cette anticipation de la réception de son texte peut le conduire à modifier son œuvre en conséquence. Faute de pouvoir retrouver l'auto-genèse de l'acte d'écriture dramatique autrement que par la critique interne du texte, nous devons considérer combien la genèse d'une pièce de théâtre est en partie une hétéro-genèse : le geste créateur du dramaturge est guidé par les comédiens, ses proches, les autorités qu'il sollicite, ou ses premiers lecteurs.

VI 3 A Une écriture polyphonique : rôle de la troupe théâtrale dans l'élaboration textuelle

Marc Klein a parlé à juste titre de « co-naissance » pour définir les liens entre l'écriture et la théâtralité⁷². Il y a, de fait, une interdépendance entre le texte dramatique et la scène qui nécessairement marque l'énoncé théâtral. Nous ne pouvons pas toujours préciser comment elle apparaît dans le texte : seules des anecdotes rapportées par les uns ou par les autres (et de ce fait toujours sujettes à caution) ou un fait stylistique récurrent qui ne peut s'expliquer autrement que par la collaboration entre l'auteur et tel metteur en scène ou comédien peuvent être des éléments signifiants. Mais il s'agit ici pour nous de signaler le fait que le théâtre est une création collective qui s'inscrit dans l'instance intratextuelle de chaque pièce. Almuth Grésillon, analysant le travail produit par des couples célèbres d'auteurs et de metteurs en scènes, tels Jean Giraudoux et Louis Jouvet, Paul Claudel et Jean-Louis Barrault, Jean Genet et Roger Blin, qualifie l'écriture dramatique d' « écriture à deux mains » : les archives que nous possédons, les

⁷² M. Klein, « Ecriture/théâtralité : pour une poétique du palimpseste », *Écritures contemporaines et théâtralité*, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 13.

différents états des textes dramatiques, et les confidences, que ces praticiens du théâtre ont pu faire, montrent à quel point l'élaboration textuelle peut être concomitante de la construction spectaculaire⁷³. La pièce *Savannah Bay* que Marguerite Duras a écrite pour Madeleine Renaud et dont l'héroïne est une femme âgée qui s'appelle précisément Madeleine et a été comédienne, ou la collaboration d'Hélène Cixous avec Ariane Mnouchkine, sont autant d'exemples contemporains qui nous invitent eux aussi à évaluer comment la genèse du texte théâtral allie la voix des gens de théâtre à celle du dramaturge.

Le poète au service des comédiens

Nous n'avons pas toujours autant de documents précieux pour connaître précisément comment chaque dramaturge a procédé : pour le XVII^e siècle, nous devons nous contenter de ce que peut nous apprendre l'histoire de la condition matérielle des dramaturges, des remarques qu'ils ont pu faire à l'occasion sur les comédiens et d'anecdotes les concernant. Nous savons par exemple qu'à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècles, les troupes itinérantes employaient souvent des poètes à gages : leurs textes, qui pour la plupart ne furent pas imprimés, étaient composés pour et en fonction des comédiens qui les employaient. La distribution des rôles et leur répartition étaient sans doute élaborées en commun. L'écriture dramatique se nourrissait vraisemblablement de la fréquentation quotidienne que le poète entretenait avec ses interprètes. C'est pourquoi nous pouvons considérer qu'à cette époque-là, le texte dramatique est en grande partie le porte-voix des acteurs⁷⁴. Cependant quel que

⁷³ A. Grésillon, « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », *Cahiers de praxématique*, 26, 1996, p. 81.

⁷⁴ Il convient néanmoins de ne pas réduire à rien le travail d'écriture des poètes dramatiques de cette époque. En témoigne ce que sous-entend l'interprétation que S. Wilma Deierkauf-Holsboer dans *Le Théâtre de L'Hôtel de Bourgogne* (Nizet, t. 1, 1968, p. 139) fait du contrat passé entre Bellerose et Rotrou : « Bellerose qui a estimé aussitôt à sa juste valeur le talent du jeune poète, est prêt à acheter toutes ses compositions, moyennant une somme déterminée à condition que la troupe royale ait seule le droit de les mettre à son répertoire et que Rotrou ne les publie pas ». Sur Hardy poète à gages et comédien, voir *ibidem* p. 82-83. De même, dans *Le Romant comique*, l'argument que déploie La Rancune pour persuader Ragotin de passer contrat avec sa troupe met en avant la qualité des vers du poète qui lui

soit le peu de considération qu'aient obtenu alors les dramaturges, le fait que les troupes théâtrales aient besoin de s'attacher un poète, lequel pouvait être aussi acteur, indique bien qu'on ne saurait réduire leur travail au simple rôle de faire-valoir des comédiens. Si « le rétablissement du théâtre » et l'intérêt que Richelieu a porté au genre dramatique ont assurément contribué à briser la tutelle qui asservissait les dramaturges aux troupes et à les inviter à composer noblement pour le théâtre, on ne peut en déduire que, dès lors, les dramaturges aient écrit sans concertation avec les comédiens, ni que les pièces qu'ils ont présentées à des troupes aient été jouées sans que les acteurs se soient approprié leurs textes, quitte à leur apporter quelques modifications : les contraintes spectaculaires restaient entières pour tout dramaturge souhaitant que son œuvre fût représentée. En témoigne cette réflexion de Corneille qui examine en 1660 la tragi-comédie *Clitandre* qu'il a publiée en 1632 :

Les Monologues sont trop longs et trop fréquents en cette Pièce ; c'était une beauté en ce temps-là, les Comédiens les souhaitaient, et croyaient y paraître avec plus d'avantage. La mode a si bien changé, que la plupart de mes derniers Ouvrages n'en ont aucun⁷⁵.

Si les monologues, comme les tirades abondent dans le théâtre des années 1630-1640, c'est parce que les comédiens les réclamaient aux poètes et que ces derniers acceptaient de répondre à leur demande : nous pouvons considérer que la troupe imposait comme un cahier des charges au dramaturge.

Le texte dramatique soumis à la lecture critique des comédiens

Quoique la « mode » puisse changer, le dramaturge n'en continue pas moins à travailler de conserve avec les comédiens. Il n'est certes plus au service de la troupe à laquelle il offre sa pièce. Mais s'il compose de son côté, la troupe ne joue son texte

rapporteraient fortune à lui, comédien, s'il les égalait de moitié, et qui ne sauraient manquer d'apporter gloire au dramaturge et à ses camarades à condition de se consacrer au théâtre : la qualité poétique et peut-être théâtrale des poètes à gages n'est donc pas à minorer. Voir Scarron, *Le Romant Comique*, 1651, in *Romanciers du XVIIème siècle*, éd. A. Adam, Gallimard, 1958, p. 571-572.

⁷⁵ *Clitandre ou l'innocence délivrée* fut probablement composée pour la saison théâtrale 1630-1631 et publiée l'année suivante par François Targa. L'examen de la pièce figure dans l'édition du *Théâtre de P. Corneille* publié par A. Courbé en 1660. Voir Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, t. 1, 1980, p. 104.

qu'après l'avoir lu, discuté et éventuellement corrigé. La description laissée, peu après la mort de Molière, par Samuel Chappuzeau sur la façon dont les comédiens travaillent avec les auteurs indique comment, au XVII^{ème} siècle, les acteurs participent à l'élaboration du texte qu'ils vont interpréter et que le dramaturge publiera par la suite :

Coutume observée dans la lecture des pièces

Sur cet avis on prend jour et heure, on s'assemble ou au théâtre, ou en autre lieu, et l'Auteur, sans prélude ny réflexions (ce que les comédiens ne veulent point), lit sa pièce avec le plus d'emphase qu'il peu ; car il n'y a pas icy tant de danger de jeter de la poudre aux yeux des Juges, et il ne s'agit ny de mort, ny de procez. Joint qu'il seroit difficile de tromper en cela les Comediens, qui entendent mieux cette matiere que le Poëte. A la fin de chaque Acte, tandis que le Lecteur prend haleine, les Comediens disent ce qu'ils ont remarqué de fâcheux, ou de trop de longueur, ou un couplet languissant, ou une passion mal touchée, ou quelques vers trop rudes, ou enfin quelque chose de trop libre, si c'est du Comique. Quand toute la piece est leüe, ils en jugent mieux, ils examinent si l'intrigue est belle et bien finie, et le dénouement heureux ; car c'est l'ecueil où plusieurs Poëtes viennent echoüer ; si les Scenes sont bien liées, les vers aisez et pompeux selon la nature du sujet, et si les caracteres sont bien soûtenus, sans toutefois les outrer, ce qui arrive souvent. (...)

Les femmes, par modestie, laissent aux hommes le jugement des ouvrages, et se trouvent rarement à leur Lecture, quoy qu'elles ayent le droit d'y assister, et il y en a asseurement de tres capables entr'elles et même qui peuvent donner des lumieres au Poëtes. Celles qui sont en possession des premiers rôles deroient toutefois bien de s'y rencontrer toujourns, pour prendre le sens des vers de la bouche de l'Auteur, et s'expliquer avec luy sur de petites difficultez qui peuvent naître.⁷⁶

C'est donc un véritable travail critique auquel s'adonne la troupe lors de la première lecture qu'un auteur vient lui faire de son œuvre. Le détail que Samuel Chappuzeau donne des éléments sur lesquels les acteurs portent leur attention ressemblent fort à ceux que les doctes se sont attachés à remarquer et à traquer dans leurs traités théoriques : les comédiens, tels du moins qu'ils sont ici présentés, ne sont pas loin de la posture de l'abbé d'Aubignac, de Chapelain ou du Père Rapin et des questions que se sont posées les différents auteurs des *Dissertations* rassemblées par Granet au début du XVIII^{ème} siècle ! Il est vraisemblable que Samuel Chappuzeau ait cherché à donner une image honorable des comédiens dans ce traité sur le théâtre et que ce soit la raison pour laquelle il les a dépeints si soucieux de questions poétiques et morales.

⁷⁶ S. Chappuzeau, *Le Théâtre françois. Règles, mœurs et conditions de travail au XVII^{ème} siècle*, 1674, in Molière, *Œuvres*, éd. par J. Meyer, t. 11, Maurice Gonon Editeur, 1972, p. 218-219. L'auteur, né en 1625 et mort en 1701, a été lui-même auteur de plusieurs comédies. Il a beaucoup voyagé en France et en Europe au cours de sa vie : la description qu'il donne du monde du théâtre dans son traité ne concerne donc pas les seules troupes parisiennes. Ce livre est le seul à nous donner des renseignements précis sur les relations entre les auteurs dramatiques et les acteurs au XVII^{ème} siècle.

Mais il est intéressant de souligner comment les acteurs déterminent si le texte dramatique convient à la scène : la théâtralité du texte est passée au crible (étude du lien entre les scènes, du dénouement, du rythme de la pièce...), ainsi que ses qualités stylistiques (peut-être y a-t-il ici l'indice que les comédiens peuvent discuter de « la mise en voix » des vers composés par le poète), et sa bienséance (le texte devant agréer à ses futurs spectateurs, les comédiens imaginent ce que le public peut ou non supporter et adoptent une attitude de censeurs devant un texte dramatique qu'ils jugent trop libre) ; d'autres éléments, comme la peinture des passions ou les explications lumineuses que peuvent donner au poète les comédiennes (et, le texte le suppose, bien sûr, leurs confrères), montrent que la collaboration entre l'auteur et la troupe est parfois une discussion mot à mot du texte dramatique. Les comédiens sont donc la première instance réceptrice du texte qu'a composé l'auteur dramatique ; acceptant d'en devenir, sur scène, une instance énonciatrice par le fait d'actualiser le texte dans les représentations, ils corrigent le texte à leur manière : coupes de vers, invitations à réécrire des passages selon un canevas un peu différent de celui qui leur est proposé, incitations à remplacer un mot ou une expression par d'autres. L'instance énonciatrice d'origine que sont les acteurs s'ajoute à celle de l'auteur et s'inscrit dans le texte dramatique qui résulte de ce dialogue.

Corrections et adaptations

La pièce que l'auteur publie par la suite a tout lieu d'être davantage proche du texte qu'il a modifié au cours du travail effectué avec les comédiens que de celui qu'il leur a initialement présenté. En témoigne ce que nous savons de la genèse de *La Thébaïde* : cette histoire nous montre que la situation d'un jeune poète qui n'est pas encore célèbre n'est guère éloignée de celle d'un poète à gages. Cette tragédie, la première que Racine ait réussi à faire jouer, a subi plusieurs transformations successives à la demande de Molière et de ses compagnons. C'est du moins ce que nous pouvons apprendre à partir de deux lettres que le jeune auteur a alors adressées à l'abbé Le Vasseur. Dans la première, Racine explique à son ami qu'il a ajouté des stances au rôle d'Antigone :

Je n'ai point vu l'*Impromptu* ni son auteur depuis huit jours : j'irai tantôt. J'ai tantôt achevé ce que vous savez, et j'espère que j'aurai fait dimanche ou lundi. J'y ai mis des stances qui me satisfont assez. En voilà la première ; car je n'ai guère de meilleure chose à vous écrire :

Cruelle ambition dont la noire malice
Conduit tant de monde au trépas,
Et qui, feignant d'ouvrir le trône sous nos pas,
Ne nous ouvres qu'un précipice :
Que tu nous causes d'égarements !
Qu'en d'étranges malheurs tu plonges tes amants !
Que leur chutes sont déplorables !
Mais que tu fais périr d'innocents avec eux !
Et que tu fais de misérables
En faisant un ambitieux !

C'est un lieu commun qui vient bien à mon sujet ; mais ne le montrez à personne, je vous en prie, parce que, si on l'avait vu, on s'en pourrait souvenir, et on serait moins surpris quand on le récitera.

La déhanchée fait la jeune princesse. Vous savez bien, je crois, et qui est cette déhanchée, et qui sera cette princesse⁷⁷.

Peu après, Racine raconte quelles nouvelles modifications, il a fait subir à sa pièce :

Je n'ai pas grand nouvelles à vous mander. Je n'ai fait que retoucher continuellement au cinquième acte, et il n'est tout achevé que d'hier. J'en ai change toutes les stances avec quelque regret. Ceux qui me les avaient demandées s'avisèrent ensuite de me proposer quelque difficulté sur l'état où

⁷⁷ Racine, Lettre à Monsieur Le Vasseur, Paris, 1663, in *Œuvres complètes. t. II Prose*, éd. R. Picard, Gallimard, 1966, p. 458-459. Les stances en question sont sans doute celles qui étaient préparées pour le monologue d'Antigone à la première scène du cinquième acte. Le rôle pourrait être déjà attribué à « la déhanchée » comme semble le dire ici Racine : selon R. Picard, le dramaturge fait ici allusion à Mademoiselle Du Parc, à qui Molière demandait de se « déhancher comme il faut » précisément dans *L'Impromptu de Versailles*, joué au moment où Racine écrit cette lettre ; G. Forestier rappelle néanmoins que « le déhanchement [était] depuis dix ans la caractéristique attribuée aux précieuses » et que, de ce fait, le dramaturge peut aussi bien désigner par cette expression une comédienne de l'Hôtel de Bourgogne. Voir Racine, *Théâtre-Poésie*, Notice sur *La Thébaine*, Gallimard, 1999, p. 1230-1235.

était ma princesse, peu convenable à s'étendre sur les lieux communs. J'ai donc tout réduit à trois stances, et ôté celle de l'*ambition*, qui me servira peut-être ailleurs. On promet depuis hier *La Thébaïde* à l'Hôtel ; mais ils ne la promettent qu'après trois autres pièces⁷⁸.

La demande expresse que fait le dramaturge en herbe à son ami de ne pas divulguer ses stances nous permettent de penser que c'était sans doute Molière, ou du moins les comédiens de sa troupe, voire les comédiens d'une autre troupe, celle de l'Hôtel de Bourgogne, qui « demandaient » à l'auteur ces multiples retouches. En ce qui concerne le processus d'écriture dramatique, il nous semble remarquable de voir l'attitude de l'homme de plume devant les corrections qu'on lui enjoint. Il suit les ordres qu'on lui donne, mais paraît s'en accommoder puisqu'il est fier des stances qu'il écrit à la demande : il y a donc de sa part une véritable appropriation de ces passages qui lui ont été imposés au point qu'il regrette de devoir à nouveau modifier ces vers au gré des exigences renouvelées de ses interlocuteurs. Cependant, nous voyons ici que ces corrections requises ne sont pas seulement le fruit des caprices des comédiens, mais d'une réflexion réelle sur les topiques du discours, les situations et les personnages et d'un échange qu'on peut supposer sérieux avec le poète sur des questions précises d'écriture théâtrale⁷⁹. Les stances d'Antigone que nous pouvons découvrir dans la pièce

⁷⁸ Racine, Lettre à Monsieur Le Vasseur, Paris, décembre 1663, in *Œuvres complètes. t. II Prose*, éd. R. Picard, Gallimard, 1966, p. 459-460. A vrai dire, les allusions contenues dans ces extraits de lettres, seuls documents contemporains de la genèse de la tragédie, sont difficiles à interpréter. Dans l'analyse qu'il consacre à la genèse de cette tragédie, R. Picard souligne que Racine ne mentionne nullement Molière dans ces textes et n'a « pas l'impression qu'il faille le comprendre dans le pluriel : *les autres* ou *ceux qui* ». Voir R. Picard, *La Carrière de Jean Racine*, Gallimard, 1961, p. 102. G. Forestier propose, lui, à partir d'une autre interprétation de ces lettres, l'hypothèse que la pièce de Racine ait pu être acceptée et « annoncée par l'Hôtel de Bourgogne et créée finalement au Palais-Royal ». Il nous semble en tout cas que ces demandes de corrections de l'œuvre faites à Racine émanent d'une troupe de comédiens : peut-être n'est-ce pas celle de Molière (mais Racine pouvait très bien savoir que La Du Parc était par excellence « la déhanchée » de la saison) ; peut-être n'est-ce pas Molière en personne qui s'est chargé de faire travailler le jeune dramaturge, mais quelqu'un de sa troupe (Racine indique dans une lettre précédente, où il parle aussi de cette pièce, avoir vu Molière au lever du Roi : les civilités auxquelles semblent s'être livrés les deux hommes peuvent indiquer qu'ils se connaissent et commencent à travailler l'un pour l'autre).

⁷⁹ Sur le fait que Racine ait demandé à l'abbé Le Vasseur des conseils sur « un lieu commun qui vient bien à [son] sujet », voir G. Declercq, « Le lieu commun dans les tragédies de Racine : topique, poétique et mémoire à l'âge classique », *Dix-septième siècle*, 150, 1986, p. 53-55.

publiée par Racine sont peut-être un texte que le dramaturge a pu encore transformer à plusieurs reprises après la lettre qu'il adressée à Le Vasseur et dans le temps qui s'est écoulé entre la création de la pièce et son impression : elles sont donc le fruit d'une lente élaboration qui doit à la plume de l'auteur, mais aussi aux voix de ses conseillers⁸⁰.

Quand il connaît la troupe avec laquelle il va travailler, le dramaturge peut enfin anticiper cette collaboration avec les comédiens de façon à écrire en fonction des « mesures » des acteurs. Samuel Chappuzeau souligne, au détour d'une réflexion sur la distribution des rôles, l'intérêt que présente pour tous la bonne connaissance que peut avoir l'auteur des possibilités de chacun :

(...) quand l'Autheur connoist la force et le talent de chacun, (ce qu'il est bon qu'il sçache pour mieux prendre ses mesures) les Comediens se déchargent sur luy avec plaisir de la distribution des rôles, en quoy il prend quelquefois le conseil d'un de la Troupe. Mais encore est-il souvent assez empesché, et il a de la peine à contenter tout le monde. Cependant une piece bien disposée en reüssit beaucoup mieux, et c'est l'interest commun de l'Autheur et de la troupe, et même de l'Auditeur, que chacun jöie le rôle dont il est capable, et qui luy convient le mieux⁸¹.

Dans ce cas, c'est la représentation que se fait le dramaturge de l'instance réceptrice et émettrice de son texte qu'est l'acteur qui participe à l'élaboration du texte. Nous pouvons considérer que l'inscription textuelle d'instances d'origines autres que celle de l'auteur peut passer par son filtre : c'est leur projection et non elles-mêmes qui entre dans l'élaboration textuelle.

La répétition des sentiments

La collaboration entre l'auteur et les comédiens se poursuit tout au long des représentations. Ce qui ressort, en général, c'est l'intérêt que prend le dramaturge à ce que les acteurs disent ses vers comme il faut pour qu'ils en rendent le sens et la musicalité. Ainsi Samuel Chappuzeau note :

⁸⁰ En l'occurrence, il s'agit aussi d'une réécriture des stances d'Antigone dans la pièce du même titre de Rotrou et plus encore de celles prononcées par Dirce dans la tragédie cornélienne *Œdipe*. Voir Racine, *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, 1999, p. 1269.

⁸¹ S. Chappuzeau, *Le Théâtre françois.*, 1674, in Molière, *Œuvres*, éd. par J. Meyer, t. 11, M. Gonon Editeur, 1972, p. 223.

L'Autheur assiste ordinairement à ces repetitions , et releve le Comedien, s'il tombe en quelque défaut, s'il ne prend pas bien le sens, s'il sort du naturel dans la voix ou dans le geste, s'il apporte plus ou moins de chaleur qu'il n'est à propos dans les passions qui en demandent.⁸²

Cette description corrobore les anecdotes rapportées sur le travail de diction que Racine demandait à ses comédiens et, en particulier, à La Champmeslé. Louis Racine décrit leur travail, en donnant la part belle à son père et en ne reconnaissant guère les qualités des comédiens :

Comme [mon père] avait formé Baron, il avait formé la Champmeslé ; mais avec beaucoup plus de peine. Il lui faisait d'abord comprendre les vers qu'elle avait à dire, lui montrait les gestes, et lui dictait les tons que même il notait⁸³.

Il est peu vraisemblable que la comédienne se soit contentée d'être la simple « écolière » du maître, comme voudrait nous le faire croire Louis Racine dans l'hagiographie qu'il a dressée en l'honneur de son père : le dramaturge avait sans doute à cœur que les comédiens interprètent le plus fidèlement possible ses textes, mais les répétitions devaient aussi le conduire à modeler son art sur les capacités de ses acteurs.

Nous savons en tout cas que le couple que formaient Racine et sa comédienne a suscité nombre d'analyses, plus ou moins fantasmagoriques : elles méritent néanmoins d'être étudiées parce qu'elles peuvent indiquer, d'une façon plus générale, comment le texte dramatique peut être élaboré par le concours de plusieurs voix. Nous savons que la comédienne, après la Du Parc, était la maîtresse du dramaturge. On raconte que La Champmeslé demandait au dramaturge des rôles qui lui permettent de révéler son talent. A l'époque de la création de ces pièces, Madame de Sévigné, qui préférait Corneille à son jeune rival, mais appréciait l'art de la comédienne, pouvait écrire non sans perfidie :

Racine fait des comédies pour la Champmeslé ; ce n'est pas pour les siècles à venir. Si jamais il n'est plus jeune et qu'il cesse d'être amoureux, ce ne sera plus la même chose⁸⁴.

Au-delà de la malice du propos, cette réflexion indique que les spectateurs pouvaient estimer que le texte des pièces de Racine véhiculait le désir amoureux qu'a pu éprouver

⁸² S. Chappuzeau, *Le Théâtre français*. 1674, in Molière, *Œuvres*, éd. par J. Meyer, t. 11, M. Gonon Editeur, 1972, p. 224.

⁸³ Louis Racine, *Mémoires contenant quelques particularités sur la vie et les ouvrages de Jean Racine*, 1747, in Racine, *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 1146.

⁸⁴ Madame de Sévigné, lettre du 16 mars 1672 à Madame de Grignan, in *Correspondance*, éd. R. Duchêne, Gallimard, 1972, t. 1, p. 459.

le dramaturge pour sa comédienne ou encore le désir de la séduire. Avec les textes qu'il composait, peut-être cherchait-il à plaire à la comédienne et à la faire briller ; peut-être à écrire des textes qui puissent la toucher, c'est-à-dire non pas nécessairement ceux qu'il aurait voulu écrire pour elle, mais ceux qu'il imaginait qu'elle souhaitait lui voir écrire ; peut-être encore écrivait-il des textes pour qu'elle lui plaise quand elle les réciterait. Si nous considérons ce que nous connaissons de la vie amoureuse du dramaturge, nous pouvons imaginer que l'actrice, comme auparavant Thérèse Du Parc, avait quelque peu un rôle d'initiatrice⁸⁵. Le sociologue Jean Duvignaud a longuement analysé ce qu'il suppose être les répercussions de cette liaison sur la création du texte dramatique : « L'actrice n'est pas seulement le support de la passion des personnages, elle en est la créatrice la plus directe et va par sa seule présence au-devant de l'attente du poète. La sensualité ne se situe pas au niveau du libertinage ou de l'anecdote sentimentale, mais à celui de la communication naissante. (...) Cette liaison suppose une dialectique érotique et esthétique (...) La création artistique ne dérive pas nécessairement du génie d'un auteur, elle s'épanouit souvent avec des relations interpersonnelles dont elle est, sinon le produit, la manifestation concrète »⁸⁶. Si l'on ne peut pas toujours parler de passion brûlante pour définir les relations entre auteur et interprètes, il faut les considérer bien souvent en termes d'attraction réciproque : cette réciprocité, difficile à quantifier et à qualifier, ne doit pas manquer de s'inscrire dans l'écriture dramatique.

Le texte dramatique : voix à l'unisson

Nous en sommes souvent réduits à ces conjectures pour mesurer la marque des comédiens sur le texte dramatique. Les évaluer n'est effectivement pas la chose la plus

⁸⁵ Bien après Louis Racine qui dément fortement la passion que son père aurait pu éprouver pour la comédienne, les biographes contemporains du dramaturge insistent, eux, sur la vie dissolue de la comédienne et sur l'idée que Racine aurait pu avoir une liaison avec La Du Parc et La Champmeslé, non parce qu'il éprouvait pour elles tous les sentiments passionnels qu'il prête à ses héros, mais par intérêt et conformisme. Voir R. Picard, *La Carrière de Jean Racine*, Gallimard, 1961 et A. Viala, *La Stratégie du caméléon*, Seghers, 1990. Néanmoins, ces remarques ne nous semblent pas invalider la thèse selon laquelle la relation qu'un dramaturge entretient avec ses comédiens influe sur la création du texte dramatique.

⁸⁶ J. Duvignaud, *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, 1965, p. 86 et 87.

aisée à faire, même si certains critiques, dont Alain Niderst, attribuent aux comédiens des effets récurrents que nous pouvons trouver dans les œuvres dramatiques : « C'est pour Thérèse Du Parc que fut écrit le rôle d'Andromaque, pour La Champmeslé que furent écrit ceux de Bérénice, d'Atalide, de Monime, d'Iphigénie, de Phèdre, et malgré l'évidente diversité de tous ces personnages, certains traits communs qui apparaissent entre eux, certains effets identiques qui se retrouvent dans les tirades qu'ils prononcent, peuvent s'expliquer par la personnalité de l'actrice qui les créa et par la nature de son jeu »⁸⁷. Mais il reste toujours difficile de discerner si un fait stylistique récurrent caractérise l'écriture d'un auteur ou s'il correspond à une qualité oratoire de son interprète à laquelle le dramaturge s'est adapté. La comparaison de personnage à personnage devrait aider à en décider. Cependant, l'étude ainsi menée par Sabine Chaouche sur la spécificité des différents rôles joués par La Champmeslé montre quelles informations nous pouvons en tirer. A partir des textes que la comédienne a interprétés, nous pouvons imaginer quelles étaient ses qualités déclamatoires, nous pouvons commenter le rythme du débit des phrases et même les intonations de voix requises par l'écriture racinienne, et l'analyse de leur ponctuation nous conduit à proposer de réévaluer l'interprétation des personnages en fonction de ce que nous pouvons restituer du jeu de leur première actrice (ainsi, Phèdre n'est pas un rôle ou déborde fureur et violence, mais est un personnage tout intérieur « dominé par la retenue »)⁸⁸. S'il est possible de penser, comme l'affirme Sabine Chaouche, que « chez Racine, plus que chez tout auteur, le geste scripturaire procède de la parole et non l'inverse », nous avons tout lieu de croire que les comédiens participent à l'élaboration du texte dramatique, que quelque chose d'eux s'inscrit dans le texte lui-même. Mais nous le faisons sans pouvoir dégager avec certitude les éléments à l'origine desquels le dramaturge serait le seul auteur.

⁸⁷ A. Niderst, *Racine et la tragédie classique*, PUF, 1978, p. 9.

⁸⁸ S. Chaouche, *L'Actio dramatique dans l'Ancien Théâtre Français (1629-1680). Déclamation et gestuelle du comédien*, thèse soutenue à l'Université de Paris IV, 1999, p. 889-890, puis 820. Notons cependant que la perspective de l'auteur n'est pas de déterminer la part de l'intervention des acteurs dans l'élaboration des textes dramatiques de l'époque moderne, mais de restituer l'art de la déclamation théâtrale à partir des textes dramatiques.

Faute de confidences faites par les protagonistes de l'aventure théâtrale, l'appréciation de l'influence des comédiens sur l'écriture du texte dramatique est laissée aux spectateurs. Pour les uns, la personnalité des acteurs permet de donner de la grâce aux auteurs et à leurs textes : c'était ce que pensait Madame de Sévigné de La Champmeslé qu'elle jugeait capable à la fois de donner de l'inspiration à Racine et d'être à l'origine de plus de la moitié des attraits de pièces par endroits froides et faibles⁸⁹. Pour les autres, les dramaturges ont à cœur de contrôler les comédiens qui ne sauraient qu'altérer la beauté de leurs œuvres : ainsi en jugeait Louis Racine qui croyait que la fréquentation que son père avait des comédiens se bornait à leur apprendre à déclamer ses vers. Il est sans doute plus juste de considérer, comme le fait Almuth Grésillon à propos de la genèse de quelques pièces contemporaines, que la caractéristique de l'écriture théâtrale réside dans le fait qu'« il y a, nécessairement et simultanément, altérité et interdépendance »⁹⁰. Par conséquent, il nous semble remarquable que l'élaboration du texte dramatique se construise, en partie, dans la collaboration de l'instance énonciatrice d'origine et d'une instance réceptrice qui s'approprie le texte pour devenir une nouvelle instance énonciatrice en tant qu'instance actualisante.

VI 3 B La prédiffusion du texte dramatique : étapes dans la création

Il ne s'agit pas ici pour nous de définir la position de l'auteur dramatique dans le champ littéraire et dans le champ du pouvoir. Pierre Bourdieu en a décrit le cadre dans *Les Règles de l'art*⁹¹ ; plus précisément, pour le XVII^e siècle, en France, Alain Viala

⁸⁹ Voir Madame de Sévigné, Lettre du 16 mars 1672 à Madame de Grignan, in : *Correspondance*, éd. R. Duchêne, Gallimard, 1972, t. 1, p. 459.

⁹⁰ A. Grésillon, « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », *Cahiers de praxématique*, 26, 1996, p. 72.

⁹¹ P. Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992.

a montré comment la naissance de l'écrivain s'inscrivait dans une certaine institutionnalisation de la littérature⁹² ; Christian Jouhaud a analysé comment, à la même époque, la dépendance accrue de l'activité littéraire vis-à-vis du pouvoir politique lui a paradoxalement permis de réaliser un processus d'autonomisation⁹³. Nous souhaitons ici indiquer comment l'instance énonciatrice intratextuelle d'une pièce de théâtre peut être marquée par les interventions d'autres personnes que le dramaturge tout au long de la genèse de l'œuvre jusqu'à son impression, voire même ses différentes rééditions. Leur action peut s'exercer lors de l'élaboration du texte, de sa rédaction et de ses premières diffusions, en particulier quand l'auteur teste sa pièce en la lisant devant un public restreint avant sa création spectaculaire. C'est qu'écrire pour le théâtre est un acte social et s'inscrit nécessairement dans la configuration que permet la société pour laquelle le texte est produit.

Invention, disposition, écriture

Le dramaturge lui-même n'est pas nécessairement à l'origine du choix du sujet qu'il traite dans la pièce qu'il écrit. Son texte peut lui être commandé par une instance réceptrice spécifique. Une compagnie théâtrale, nous l'avons vu, demande parfois à un auteur une œuvre dramatique sur un sujet donné. Le Roi, un prince, un grand, peuvent aussi commander une pièce à un auteur. Ce sont ceux à qui le dramaturge rend hommage dans le prologue de sa pièce ou dans la dédicace qu'il écrit pour la publication imprimée de son œuvre. On sait ainsi que, dans la décennie 1630-1640, Richelieu, dont l'intérêt pour le théâtre était à la fois politique et littéraire, « était bien aise d'en conférer avec les Poètes, de voir leur dessein en sa naissance et de leur fournir lui-même des sujets »⁹⁴. Dans ce cas, l'instance énonciatrice d'origine du texte dramatique n'est pas seulement l'auteur. Celui-ci s'approprie au cours de l'écriture le sujet qu'un autre lui a soumis. Dans l'instance énonciatrice intratextuelle s'inscrivent conjointement les marques de ces deux instances d'origine. Leur interdépendance fait

⁹² A. Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Minit, 1985.

⁹³ Voir C. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Gallimard, 2000.

⁹⁴ Pellisson, *Histoire de l'Académie française*, 1653, p. 174, cité par G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, Presses Universitaires de Lyon, 1986.

sens dans le texte. Mais il est souvent difficile d'en évaluer l'importance, même si, grâce à un nombre suffisant de documents, nous pouvons reconstituer la part de chacun dans l'élaboration textuelle : elle relève bien souvent de la perception marquée par l'idéologie socioculturelle de chaque spectateur, lecteur ou critique qui veut la déterminer. Ainsi, Georges Couton, s'interrogeant sur « la paternité littéraire » des pièces que le Cardinal de Richelieu a inspirées « aux cinq auteurs »⁹⁵ remarque qu'aujourd'hui la hiérarchie entre l'invention d'un sujet, sa « disposition », c'est-à-dire la structure de l'œuvre, et l'écriture poétique n'est plus perçue comme autrefois : « Pour les gens du XVIIème siècle, ces pères en tout cas ne sont point à égalité. Le vrai père est l'auteur de l'invention, de la disposition. L'auteur ou les auteurs des vers viennent bien loin derrière lui »⁹⁶. Il montre en outre qu'en 1641, la tragi-comédie *Mirame* commandée par Richelieu à Desmarets de Saint-Sorlin, où une princesse aime un ambassadeur étranger au point de penser trahir son pays, a été interprétée par plusieurs contemporains comme la volonté de Richelieu de faire souvenir à Anne d'Autriche d'un épisode où elle se serait compromise avec des ennemis de la France⁹⁷. Dans ce cas, la marque de l'instigateur du sujet de la pièce est perçue comme fortement imprégnée dans le texte dramatique.

Le groupe dans lequel gravite le dramaturge joue aussi parfois un rôle non négligeable dans l'élaboration du sujet. Ainsi, au XVIIème siècle, quand l'esprit de

⁹⁵ Voir *L'Aveugle de Smyrne*, tragi-comédie, par les cinq auteurs, Augustin Courbé, 1638 : aucun des auteurs [Pierre Corneille, l'Abbé de Boisrobert, Jean de Rotrou, Guillaume Colletet, Claude de l'Estoile] n'est individuellement nommé dans cette édition et le privilège d'impression est accordé au libraire Courbé. Il en est de même avec *La Comédie des Tuilleries*, composée par les cinq auteurs et imprimée par Courbé en 1638.

⁹⁶ G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 24. A vrai dire, si aujourd'hui la qualité stylistique jouit d'un prestige plus grand que l'invention d'un sujet, l'utilisation persistante de nègres par des personnes célèbres qui signent ce qu'elles n'écrivent pas montre que la perception de la paternité littéraire n'est pas toujours si éloignée de celle qu'on pouvait avoir au XVIIème siècle...

⁹⁷ La pièce était achevée en 1639 mais ne fut créée qu'en 1641 précisément pour l'ouverture de la grande salle du Palais-Cardinal. Sur la genèse et la réception de *Mirame*, voir G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 37-55.

cabale régissait les cercles mondains, il est arrivé qu'une société choisie ait cherché à faire ombre à une autre, non pas par des attaques directes, mais par la mise en rivalité de deux dramaturges travaillant sur le même sujet, chacun étant le représentant de son groupe, la guerre que se livraient les théâtres et la pratique des doublets étant des adjuvants certains à ce type d'entreprise : la *Phèdre et Hippolyte* de Pradon devrait son origine non pas seulement à l'inimitié personnelle de l'auteur pour Racine, mais à la rivalité que voulaient mener les proches du salon de la Duchesse de Bouillon contre ceux qui fréquentaient le cercle de Madame de Montespan, surnommé « la cabale sublime »⁹⁸. Comme nous l'avons déjà signalé plus haut, il est vraisemblable que Pradon ait bénéficié de « fuites de salon » pour composer sa tragédie : cela signifie que des membres de son cercle auraient alimenté l'élaboration de sa pièce. Si l'on considère les procédés usés par les deux partis au moment de la création des tragédies, et en particulier la circulation de sonnets diffamants⁹⁹, nous avons tout lieu de supposer que l'écriture dramatique de la *Phèdre et Hippolyte* signée par Pradon a été suivie de près par un certain nombre de personnes : elles n'ont probablement pas manqué d'ajouter, qui un mot, qui un vers, qui une réplique. Mais l'empreinte d'un cercle mondain dans un texte dramatique peut s'être construite d'une façon plus subtile, moins visible, mais non moins effective. Une anecdote rapportée par l'abbé de la Porte nous semble assez significative. Selon un tiers, Madame de La Fayette aurait assisté à une conversation où Racine se serait trouvé en situation d'imaginer Phèdre telle qu'il l'a peinte :

Racine soutint qu'un bon poète pouvait faire excuser les plus grands crimes, et même inspirer de la compassion pour les criminels. Il ajouta qu'il ne fallait que de la fécondité, de la délicatesse, de la justesse d'esprit pour diminuer tellement l'horreur des crimes de Médée ou de Phèdre, qu'on les rendrait aimables aux spectateurs au point de leur inspirer de la pitié pour les malheurs. Comme les assistants lui nièrent que cela fût possible, et qu'on voulut même le tourner en ridicule sur une opinion si extraordinaire, le dépit qu'il en eut le fit résoudre à entreprendre la tragédie de *Phèdre* où il réussit si bien à faire plaindre ses malheurs que le spectateur a plus de pitié de la criminelle belle-mère que du vertueux Hippolyte¹⁰⁰.

Peu importe ici que cette histoire soit vraie ou non : elle témoigne du fait que le texte dramatique ne s'élabore pas seulement dans la solitude de l'écriture, mais aussi dans la

⁹⁸ Pradon, *Phèdre et Hippolyte*, 1677, éd. O. Classe, Exeter University Publications, 1987, p. XII-XXII.

⁹⁹ Sur « la guerre des sonnets », voir R. Picard, *La Carrière de Jean Racine*, Gallimard, 1961, p. 240-249.

¹⁰⁰ *Anecdotes dramatiques*, [Jean-Marie-Bernard Clément et Joseph de La Porte], Veuve Duchesne, 1775, t. 2, p. 57-58 : l'anecdote est attribuée par les auteurs à l'abbé de Saint-Pierre, lequel prétend l'avoir entendu raconter par Madame de La Fayette.

relation dialectique que le dramaturge noue avec le milieu qu'il fréquente. Ce récit présente Racine à la fois en opposition avec les personnes auxquelles il s'adresse et en même temps dans un certain rapport d'adhésion à ce groupe puisqu'il cherche à persuader les incrédules et qu'il dialogue avec eux.

Il faut donc considérer que l'émulation sociale produit un texte au croisement de la singularité ou la marginalité du dramaturge et des attentes de la société d'où il émane : l'écriture dramatique porte en elle cette double inscription énonciative. Les exemples que nous venons de développer sont caractéristiques de l'écriture théâtrale au cours du XVII^{ème} siècle. Il nous semble cependant qu'ils nous invitent d'une façon plus générale à faire attention à la genèse du texte théâtral : il convient d'étudier celui-ci non seulement dans sa « co-naissance » avec la scène, mais aussi dans son élaboration mondaine. L'instance énonciative intratextuelle d'une pièce est produite par sa double histoire génétique.

La pré-diffusion du texte dramatique : inscriptions d'un succès à venir

S'il ne souhaitait pas que l'abbé Le Vasseur donne à lire les stances qu'il composait pour *La Thébaine*, Racine les lui envoyait quand même, et sans doute pour obtenir de lui un avis critique et des conseils. La lecture qu'un écrivain donne de l'œuvre qu'il est en train d'écrire lui permet d'anticiper sur la réception qu'elle aura au moment de la création théâtrale. De ce point de vue, les avis critiques sollicités et obtenus interviennent dans l'élaboration textuelle et s'inscrivent dans le texte dramatique. Nous l'avons vu précédemment, la dédicace d'*Andromaque*, où le dramaturge remerciait Henriette d'Angleterre des « lumières » qu'elle avait bien voulu lui donner, indiquait que Racine avait sans doute lu sa tragédie dans le cercle de cette princesse au moment de sa composition : l'hommage rendu montre qu'il a peut-être tenu compte des critiques qu'on a pu alors lui faire pour modifier sa pièce. Parmi les rares lettres que nous avons conservées de la période où Racine écrivait pour le théâtre, l'une d'elles, adressée au Père Bouhours probablement vers 1676, nous permet de voir comment la diffusion du texte dramatique précède pratiquement sa production ou, du moins, son achèvement :

Je vous envoie les quatre premiers actes de ma tragédie, et je vous enverrai le cinquième, dès que je l'aurai transcrit. Je vous supplie, mon Révérend Père, de prendre la peine de les lire, et de marquer les fautes que je puis avoir faites contre la langue, dont vous êtes un de nos plus excellents maîtres.

Si vous y trouvez quelques fautes d'une autre nature, je vous prie d'avoir la bonté de me les marquer sans indulgence. Je vous prie de faire part de cette lecture au Révérend Père Rapin, s'il veut bien y donner quelques moments¹⁰¹.

Cette lettre montre comment, avant même d'avoir achevé sa pièce, le dramaturge fait appel à des autorités pour corriger son texte. Si le mot « fautes » revient à deux reprises, c'est aussi le cas du verbe « marquer » : à supposer que les destinataires de cette mission s'en soient acquittés, cela signifie que le texte initialement écrit par Racine a été recouvert par un second où des mots, des expressions, des vers, voire même la disposition d'un passage, auront été produits par des instances énonciatrices autres que la sienne et qui ont précisément « marqué » le texte si le dramaturge se les est appropriées pour remplacer ses propres défaillances. En l'occurrence, les corrections demandées ne sont pas anodines puisqu'elles touchent à la langue (or, la langue fait sens) et à ce qui est « d'une autre nature » : le programme est vaste. Les critiques sont en outre sollicitées auprès de deux jésuites dont l'autorité est reconnue et dans des domaines complémentaires. Vraisemblablement Racine veut donner à la pièce qu'il compose un « brevet de moralité » : c'est ce qu'a souligné Alain Viala, qui y voit la preuve que *Phèdre* (il s'agit vraisemblablement de la préparation de cette tragédie) ne serait guère composée dans une perspective janséniste¹⁰². Ce qui est sûr du moins, c'est que ces deux hommes d'Eglise, théoriciens et critiques, ont lu et peut-être corrigé la pièce que préparait Racine, avec une position double puisqu'ils sont à la fois premiers destinataires de ce texte dramatique et co-énonciateurs dès qu'ils l'amendent ou même l'autorisent. Aussi cette intervention, fût-elle de pure forme, touche précisément à la forme textuelle de la pièce de théâtre.

Si Racine a peut-être été le dramaturge de son siècle le plus avide de conseils, d'avis, de corrections, de façon à modeler son œuvre théâtrale sur les attentes qu'il imaginait de son public¹⁰³, il semble néanmoins que ces pratiques étaient bien partagées

¹⁰¹ Racine, Lettre [au Père Bouhours], [1676 ?], in : *Prose*, éd. R. Picard, Gallimard, 1966, p. 462.

¹⁰² A. Viala, *Racine. La stratégie du caméléon*, Seghers, 1990, p. 183.

¹⁰³ Voir A. Viala, *Racine. La Stratégie du caméléon*, Seghers, 1990.

à l'âge classique par tous ceux qui prétendaient écrire pour le théâtre. Ils s'y soumettaient, sans doute de plus ou moins bon cœur et avec une volonté inégale de modifier leur œuvre, pour en assurer le succès. Molière nous le montre clairement dans *Les Précieuses ridicules*. En effet, le dialogue où Mascarille se livre à la joie d'apprendre aux deux provinciales récemment arrivées à Paris les mœurs des ruelles et des levers des grands seigneurs parisiens nous permet de mesurer à quel point l'usage de présenter la lecture d'une pièce à un public restreint était alors répandu:

Mascarille : Vous recevez beaucoup de visites : quel bel esprit est des vôtres ?

Magdelon : Hélas ! nous ne sommes pas encore connues ; mais nous sommes en passe de l'être, et nous avons une amie particulière qui nous a promis d'amener ici tous ces Messieurs du *Recueil des pièces choisies*.

Cathos : Et certains autres qu'on nous a nommés aussi pour être des arbitres souverains des belles choses.

Mascarille : C'est moi qui ferai votre affaire mieux que personne : ils me rendent tous visite ; et je puis dire que je ne me lève jamais sans une demi-douzaine de beaux esprits.

[...]

Mascarille : Je m'offre à vous mener l'un de ces jours à la comédie, si vous voulez ; aussi bien l'on doit jouer que je serai bien aise que nous voyions ensemble ;

Magdelon : Cela n'est pas de refus.

Mascarille : Mais je vous demande d'applaudir comme il faut, quand nous serons là ; car je me suis engagé de faire valoir la pièce, et l'auteur m'en est venu encore prier ce matin. C'est la coutume ici qu'à nous autres gens de condition les auteurs viennent lire leurs pièces nouvelles, pour nous engager à les trouver belles, et leur donner de la réputation ; et je vous laisse à penser, si quand nous disons quelque chose, le parterre ose nous contredire. Pour moi, j'y suis fort exact ; et quand j'ai promis à quelque poète, je crie toujours : « Voilà qui est beau », devant que les chandelles soient allumées.

Magdelon : Ne m'en parlez point : c'est un admirable lieu que Paris ; il s'y passe cent choses tous les jours qu'on ignore dans les provinces, quelque spirituelle qu'on puisse être.

Cathos : C'est assez : puisque nous sommes instruites, nous ferons notre devoir de nous écrier comme il faut sur tout ce qu'on dira.

Mascarille : Je ne sais si je me trompe, mais vous avez toute la mine d'avoir fait quelque comédie.

Magdelon : Eh ! il pourrait être quelque chose de ce que vous dites.

Mascarille : Ah ! ma foi, il faudra que nous la voyions. Entre nous, j'en ai composée une que je veux faire représenter¹⁰⁴.

Dans ce dialogue jubilatoire, Molière concentre et caricature les conversations des salons parisiens : le valet s'accapare tous les rôles et joue à la fois au grand seigneur, au galant, à l'auteur dramatique, au littéraire donneur de conseils. Le dramaturge ridiculise ici la prétention qu'ont les honnêtes gens à être les arbitres de la création théâtrale alors qu'ils ne font que manifester leur esprit de cabale et admirent les œuvres qu'on leur présente dans le seul but que la lecture des leurs emporte les

¹⁰⁴ Molière, *Les Précieuses ridicules*, scène IX, Claude Barbin, 1660, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, 1971, t. 1, p. 274 et 278. Le *Recueil de pièces choisies* auquel Magdelon fait allusion est le *Recueil* où Sercy avait réuni des pièces des auteurs à la mode dont Corneille et Scudéry.

applaudissements. Mais, ce faisant, Molière montre que la pratique de la lecture d'une pièce de théâtre avant sa création engage le dramaturge dans un certain processus d'interaction avec ceux auxquels il s'adresse : celui-ci s'inscrit dès lors dans le texte dramatique.

Ce processus d'élaboration du texte dramatique est particulièrement visible à l'âge classique parce qu'il s'inscrit dans une société restreinte d'honnêtes gens pour qui la littérature est devenue un « modèle de vie » et dans laquelle ce « modèle de vie » devient lui-même objet de la littérature¹⁰⁵. Il est caractéristique d'une proximité assez grande entre les instances énonciatrices des œuvres dramatiques et une partie de leur public : dans cette configuration, il y a des moments où production et réception textuelle se touchent. Il faut souligner que le premier cercle de réception de l'œuvre, avant même sa véritable diffusion dans une sphère plus large, est capital puisqu'il s'est donné le rôle d'assurer ou non le succès d'une pièce au moment de sa création spectaculaire¹⁰⁶. C'est pourquoi la lecture d'une œuvre au cours de sa genèse n'est pas une pratique spécifique au XVII^e siècle. Mais si ce premier public participe à l'élaboration de l'œuvre dramatique, la réception de celle-ci peut et doit le dépasser. Ce passage des *Précieuses ridicules* le signifie clairement : le parterre est invité à applaudir à l'unisson. Il faut donc qu'il applaudisse tout simplement pour que cette microsociété réussisse son but ultime, c'est-à-dire non seulement se mirer dans une littérature qui la reflète, mais aussi se donner à voir dans la représentation que la littérature peut diffuser à un public plus large. Ce qui est en jeu dans le processus d'élaboration du texte dramatique, c'est la réception à venir de l'œuvre.

¹⁰⁵ Voir E. Bury, *Littérature et politesse. L'Invention de l'honnête homme 1580-1750*, PUF, 1996, p. 83-127.

¹⁰⁶ Au XVII^e siècle, la littérature peut toucher « trois strates de public et donc trois domaines de diffusion ». Dans *La Naissance de l'écrivain* (Minuit, 1985, p. 143-147), Alain V. a ainsi distingué « une strate populaire, importante en effectif numérique de lecteurs, mais ne procurant que peu de profits matériels et symboliques aux auteurs ; une strate du pouvoir ; enfin, une strate intermédiaire » : « seules ces deux dernières participent au processus de légitimation du littéraire ». Mais il nous faut constater que ces deux strates ne peuvent que donner une légitimation immédiate.

VI 3 C Réécritures de soi

La publication d'une pièce ne précède pas nécessairement sa réception spectaculaire : au XVII^{ème} siècle, rappelons-le, l'édition d'un texte dramatique est toujours postérieure de quelques mois à ses premières représentations spectaculaires. Aussi, quand un dramaturge donne à imprimer sa pièce, il a pu retravailler son œuvre et la changer en quelques endroits. Plusieurs raisons peuvent l'inciter à le faire. Le dramaturge peut estimer que ce qui convient à la scène ne convient pas nécessairement à l'écrit. Inversement, ayant pu remarquer qu'un passage ne passait pas bien la rampe, il lui est possible de décider de le modifier ou de le supprimer, soit au cours des représentations, soit au moment de l'impression de sa pièce.

***George Dandin* : l'écriture, la scène et l'édition officielle**

C'est l'une des interprétations que nous pouvons proposer pour expliquer une variante importante qui se trouve au début de la seconde scène d'une édition pirate publiée à Lyon en 1669 de la comédie de Molière *George Dandin*. Dans le texte que le dramaturge a lui-même donné à imprimer à Paris la même année, chez le libraire Jean Ribou, après obtention d'un privilège du roi, nous trouvons :

GEORGE DANDIN : Assurément. Hé ? comment nommez-vous celui qui vous a envoyé là-dedans ?

LUBIN : C'est le seigneur de notre pays, Monsieur le vicomte de chose... Foin ! je ne me souviens jamais comment diantre ils baragouinent ce nom-là. Monsieur Cli... Clitandre.

GEORGE DANDIN : Est-ce ce jeune courtisan qui demeure...¹⁰⁷

La contrefaçon lyonnaise développe l'hésitation que Lubin fait sur le nom de Clitandre et en fait un véritable morceau comique (nous suivons le texte donné par Roger Chartier) :

LUBIN : C'est le seigneur de notre pays, Monsieur le vicomte de chose... Foin ! je ne me souviens jamais comment diantre ils baragouinent ce nom-là. Comment appelez-vous ce qu'on prend quand on est malade ?

DANDIN : Une médecine.

LUBIN : Non, ce qu'on prend autre part

DANDIN : Un lavement.

LUBIN : L'autre nom

DANDIN : Comment l'autre nom ?

¹⁰⁷ Molière, *George Dandin ou le mari confondu*, I, 2, Jean Ribou, 1669, in : *Œuvres complètes*, t. 2, éd. G. Couton, Gallimard, 1971.

LUBIN : Oui, l'autre nom de ce que vous dites
DANDIN : Un clistère
LUBIN : Oui, Monsieur Clitandre, cela commence tout de même l'un que l'autre¹⁰⁸

Analysant les variantes entre ces deux éditions, Roger Chartier a émis l'hypothèse que le texte publié à Lyon ait pu être obtenu par une reconstitution de mémoire d'un spectateur pirate. Ce passage, étant trop long et trop cohérent pour être dû à une défaillance de mémoire, peut être le fruit de l'imagination débordante du voleur ou bien la transcription fidèle du texte que les comédiens de Molière disaient effectivement sur scène. Soulignant le registre carnavalesque de l'édition lyonnaise, Roger Chartier avance que ce texte était peut-être une improvisation des acteurs : on peut néanmoins objecter à cette hypothèse que le spectateur zélé a dû voir à plusieurs reprises la pièce pour la mémoriser tout entière. Mais l'historien suppose aussi que Molière a pu corriger son texte au moment de son édition et aurait alors supprimé un passage aux sous-entendus équivoques : d'autres variantes, plus brèves, vont, elles aussi, dans le sens d'un effacement des expressions se prêtant à des interprétations obscènes. Devenir auteur de théâtre, c'est être censeur de soi-même¹⁰⁹. Le texte original de *George Dandin* était destiné à la scène, celui que Molière a confié à Claude Barbin a été revu et conçu pour la lecture.

Corneille ou l'art de revenir sur ses extravagances

Pour la critique génétique, les différentes éditions d'une même pièce « revue et corrigée par l'auteur » peuvent être considérées comme des « éditions de travail, tant ces éditions successives témoignent des étapes successives de la genèse textuelle »,

¹⁰⁸ Voir R. Chartier, *Publishing drama in early Modern Europe*, The Panizzi Lectures, 1998, The British Library, 1999, p. 42-43.

¹⁰⁹ Voir R. Chartier, *Publishing drama in early Modern Europe*, The British Library, 1999, p. 43-45. Il nous semble aussi possible que Molière ait pu concevoir d'emblée deux versions de ce texte, l'une pour le public spécifique de la cour (la comédie a d'abord été représentée à Versailles lors du Grand divertissement royal de juillet 1668), l'autre pour le public du Palais-Royal où la pièce a été jouée à partir de novembre de la même année. Le texte donné à imprimer par Molière, plus policé que celui de son édition pirate, est peut-être celui qu'il a réservé aux grands de la cour.

ainsi que l'a remarqué Almuth Grésillon¹¹⁰ : les corrections, modifications, ou variantes qu'un auteur a apportées à son œuvre apparaissent dès que l'on compare les différentes versions d'un texte. Le dramaturge peut être poussé par les critiques qui lui ont été faites à revoir le texte de ses pièces. Dans ce cas, les corrections sont le réceptacle de la réception de son œuvre. Au fur et à mesure des éditions, le texte dramatique se modèle non plus sur les attentes du public à venir mais sur l'accueil effectif qui lui a été accordé. L'instance énonciatrice se construit empreinte des suggestions que le dramaturge a accepté de suivre. Mais autrui n'est pas le seul instigateur qui puisse pousser un auteur à corriger, réécrire, ou remanier une pièce. Comme étranger à lui-même, au fur et à mesure du temps qui passe, il peut chercher à réactiver son appropriation de l'œuvre et, pour cela, la modifier à la mesure de ce qu'il est devenu. Le plus souvent ces deux raisons se combinent : l'auteur a tellement intériorisé certaines des critiques qui lui ont été personnellement faites ou les changements de mode, qu'il veut, de lui-même, réactualiser son texte.

Ainsi, au XVII^e siècle, Corneille, dont la carrière s'est étendue sur plusieurs décennies, a été le champion de la réécriture dramatique. La publication de ses *Œuvres* « revues et corrigées par l'auteur » dès 1660, consacre l'art de la réécriture. Certes, le fait que certaines de ses pièces, en particulier *Le Cid*, aient été passées au crible dans les critiques des doctes de l'époque, de ses rivaux, ainsi que de ses plus farouches partisans, a pu l'inciter à les retoucher. Cependant le dramaturge n'a cessé de justifier farouchement son œuvre et ses choix poétiques ou dramaturgiques : ses préfaces en attestent notamment. Il corrige ses comédies de jeunesse en supprimant ou modifiant tel passage faisant allusion à la sensualité ou à la sexualité, en retranchant les expressions familières pour leur substituer un langage plus conventionnel. Ainsi a-t-il fait disparaître de *La Veuve* tous les baisers qu'Alcidon réclame à Doris comme preuve de son amour. Le vers frais et franc du texte publié en 1634:

Qu'un baiser de nouveau t'en donne l'assurance.

¹¹⁰ A. Grésillon, « Mise au net : une critique génétique sans brouillon ? », *Les Voies de l'invention aux XVI^e et XVII^e siècles. Etudes Génétiques, Paragraphes*, 1993, p. 229 : l'auteur reprend l'expression « d'édition de travail » à Mélançon.

perd ses connotations sensuelle pour faire place à de la provocation purement intellectuelle dès 1660 :

En veux-tu par écrit une entière assurance ? ¹¹¹

Ce faisant, Corneille se conforme au goût de son époque : le souci des bienséances est plus grand en 1660 que dans la décennie 1630-1640¹¹². Mais c'est aussi que lui-même, devenu un homme respectable, académicien de surcroît depuis 1647, attaché à défendre la langue française telle que l'a prônée Vaugelas, ne se reconnaît plus dans l'auteur de ses premières pièces. Dans les « examens » qu'il compose pour chacune de ses pièces lors de la publication de ses *Œuvres*, le dramaturge emploie fréquemment des expressions qui indiquent que celles-ci lui sont devenues étrangères : outre le recensement de tous les défauts et de toutes les inutilités, Corneille note à deux reprises que *Mélite* connut « un bonheur surprenant » (l'expression nous semble bien signaler que Corneille ne fait pas seulement référence à la surprise créée par le succès de la pièce au moment de sa création), que le style de *Clitandre* « est tout ce qu'on peut y trouver de supportable », que les « premiers Acteurs [de *La Place Royale*] y achèvent bizarrement », ou que *L'Illusion comique* est « une galanterie extravagante »¹¹³... L'étrangeté et l'extravagance dépendent du point de vue que l'on adopte : aujourd'hui, nous trouvons surprenant que la version du *Cid* la plus répandue (à l'occasion de laquelle la célèbre querelle est immanquablement évoquée) ne soit pas le texte que Corneille a publié en 1637, mais celui qu'il a remanié pour la grande édition de 1660.

Les corrections qu'un auteur fait subir à son œuvre au fur et à mesure de ses rééditions altèrent l'instance énonciative du texte publié initialement. Dans les dernières éditions, l'instance énonciative intratextuelle n'est composée que partiellement de l'instance énonciative du texte initialement publié : celle-ci a été amputée par les modifications que l'auteur a introduites dans son œuvre. Car c'est une nouvelle instance

¹¹¹ Corneille, *La Veuve ou le traître trahi*, II, 6, v. 719, François Targa 1634, puis in : *Théâtre de P. Corneille*, Augustin Courbé, 1660, t.1. Les éditions ultérieures suivent la version de 1660. La fin de la scène qui exprime le dépit d'Alcidon de voir Doris partir sans lui accorder de baiser est dès lors supprimée par le dramaturge.

¹¹² Voir G. Conesa, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636)*, SEDES, 1989, p. 12-47.

¹¹³ Voir Corneille, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1980, t. 1.

énonciatrice intratextuelle qui a été élaborée à l'occasion de la réécriture, non réellement inédite, mais composite. En l'occurrence, c'est le même sujet, l'auteur qui, se projetant dans son œuvre à deux moments distincts, construit une source énonciative hétérogène, c'est-à-dire constituée de l'instance d'origine qu'il a été à un moment donné et de celle qu'il aura été ultérieurement. Ce qui est important dans la description de l'instance énonciative d'un texte dramatique modifié au cours de sa publication et de ses rééditions, c'est moins de signaler le caractère « étrange » de cette instance énonciative, que de souligner ce dont elle témoigne, c'est-à-dire la volonté d'un auteur à rester tout au long de sa vie la source de son œuvre, quitte à la modeler au cours du temps pour que celle-ci lui soit fidèle. Ainsi, les cas de réécriture rendent perceptible le fait que le sujet écrivant ne cesse de changer et de devenir autre à lui-même au point de devoir corriger ce qu'il a écrit. Mais, parallèlement, ils montrent que ce travail d'écriture est, pour le sujet écrivant, un moyen pour rester source unique de son œuvre. En ce sens, c'est une manifestation de la façon dont le sujet se perçoit : un à travers le temps, même si rétrospectivement l'écriture atteste que nous pouvons être étranger à nous-même.

CONCLUSION

L'énonciateur intratextuel du texte dramatique ne saurait donc pas se réduire à la seule projection de l'instance énonciative auctoriale. Cet effet textuel est certes construit principalement par l'auteur. Mais l'énonciateur intratextuel garde inscrit en lui l'origine énonciative de tous les discours qui se cristallisent dans le texte dramatique : invention de l'histoire à mettre en scène éventuellement, citations, suggestions ou corrections apportées par les premiers réseaux de diffusion de l'œuvre avant son achèvement, et celles, ultérieures, qui lui font modifier son œuvre dans le cadre de ses rééditions. La spécificité de l'énonciateur intratextuel d'une œuvre dramatique par rapport à tout autre type de texte est que, la pièce de théâtre étant destinée à la scène, il faut considérer les relations qu'entretient l'auteur avec la troupe avec laquelle il travaille. A cela, il faut ajouter la réception que les spectateurs font à sa pièce au moment de sa création

théâtrale et dont il peut se faire l'écho. Enfin, l'instance énonciative intratextuelle est réalisée par toutes les interventions qui permettent à tel texte dramatique d'apparaître sous une forme imprimée dans le but qu'il se prête à la lecture, forme de réception bien différente de la réception spectaculaire. De ce fait, l'énonciateur intratextuel d'une pièce de théâtre est une instance énonciative hétérogène. Elle se définit en fonction du rapport quantitatif ainsi que du rapport d'interaction qu'ont entre eux tous ces éléments qui s'assemblent en elle, de leur organisation, et sans doute aussi de la capacité qu'a eue l'auteur de créer et de préparer un effet d'unité textuelle dans l'œuvre qu'il signe. Or, quoique l'énonciateur intratextuel se limite à une inscription dans un texte dramatique donné, la liste des éléments qui le construisent se perd dans des origines complexes, infinies ou indéfinissables : en outre, ces éléments, de statuts fort différents, ne sauraient imprimer leur marque pareillement dans le texte. Aussi ce qui importe, c'est moins le fait que l'instance énonciatrice d'une pièce de théâtre soit composite que la façon dont les lecteurs la perçoivent. Le regard avec lequel les lecteurs découvrent le texte dramatique est indissociable de la description des instances énonciatives intratextuelles : car il varie en fonction des compétences de lecture de chacun, lesquelles sont fortement conditionnées par les modèles socioculturels en usage.

Si l'instance énonciative intratextuelle est hétérogène, c'est parce le texte dramatique instaure un procès de communication différé. Aussi, contrairement à l'énonciation parlée qui est la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » et constitue le sujet, l'énonciation écrite d'un texte publié présente une situation plus complexe puisqu'elle résulte de la mise en fonctionnement de la langue par plusieurs actes individuels d'utilisation¹¹⁴. Ce n'est pas un sujet qui se constitue dans la production d'un énoncé écrit et publié, c'est l'image stylisée d'un sujet qui se constitue par la mise en fonctionnement de la langue dans un acte individuel.

¹¹⁴ Voir E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, t. 2, p. 80.

Troisième section

**La pièce :
inscription de subjectivités
et interprétations subjectives**

VII Lire un texte de théâtre

Déterminer et caractériser les instances énonciatives intratextuelles d'un texte dramatique présente essentiellement un intérêt méthodologique et scientifique. D'une part, la prise en compte des interventions éditoriales qui permettent de diffuser une pièce nous invite à ne pas considérer le texte comme une essence éternellement même. Pour une pièce donnée, publiée et rééditée, nous trouvons le plus souvent différents textes dramatiques : les modifications que l'on peut observer font sens et, de ce fait, transforment quelque peu l'expression des marques de la subjectivité de l'œuvre. La notion d'œuvre elle-même ou de pièce théâtrale est un outil pratique pour la pensée et le discours, mais elle est inexacte. Parler d'instances énonciatives intratextuelles, c'est dire que le discours que nous produisons sur une pièce de théâtre n'est jamais qu'un commentaire sur un état textuel donné ou sur une image textuelle que nous nous construisons mentalement à partir d'un ou de plusieurs états textuels. D'autre part, l'attention portée aux conditions de l'énoncé théâtral, c'est-à-dire à la genèse de la pièce, nous engage à ne pas attribuer inconsidérément à un dramaturge ce qui n'est pas de lui : il s'agit dès lors de voir comment il s'est approprié des énoncés produits par d'autres que lui. L'effet de subjectivité que nous décelons dans une œuvre ne peut jamais être assimilable au seul auteur : c'est un effet produit par des subjectivités plurielles. Ainsi s'attacher à définir les instances énonciatives intratextuelles, ce n'est pas seulement isoler le texte dramatique pour l'analyser de façon abstraite, mais c'est l'étudier par rapport à sa situation d'énonciation, dans les relations qui se tissent entre un texte et le monde, un auteur et d'autres sujets que lui.

Le texte et ses instances intratextuelles forment un point de jonction à partir duquel s'organise le fonctionnement énonciatif théâtral. C'est un texte dramatique que découvre un lecteur, et, à travers lui, qu'il élabore une image de la principale instance énonciatrice de la pièce, le dramaturge. Cette représentation que le lecteur se fait de l'auteur est essentiellement guidée par la façon dont l'auteur a imprimé sa marque à l'œuvre et par la manière dont il a lui-même construit une image du lecteur dans le

texte. Nous étudierons comment auteur et lecteur sont inscrits dans la pièce pour analyser ensuite quel type de lecture le texte dramatique requiert : la façon dont on déchiffre une pièce conditionne la représentation que l'on peut se faire de la figure auctoriale. Notre réflexion sur le fonctionnement énonciatif de la lecture de théâtre envisage ici le texte dramatique dans la présentation et la mise en page qui lui est propre depuis le XVII^e siècle¹.

VII 1 Du lecteur à l'auteur

Si, dans la description que nous avons faite de l'instance énonciatrice intratextuelle, nous avons insisté sur le caractère hétérogène de ce qui la constitue, nous devons parallèlement mettre en valeur le fait que cet ensemble hétérogène concourt à élaborer une unité. C'est précisément cette unité textuelle que nous voulons étudier ici. En effet, les différentes instances énonciatrices de l'œuvre effacent leur marques pour faire apparaître l'instance énonciatrice comme produite par une seule instance d'origine, la plus importante, l'auteur. Il s'agit ici d'observer comment un lecteur peut percevoir la figure auctoriale dans une pièce de théâtre alors que la spécificité du texte dramatique est le recouvrement de la voix du dramaturge par celle des personnages de ses pièces.

VII 1 A Les instances énonciatives intratextuelles : un principe d'unité

Pour le texte dramatique, s'attacher à la définition préalable des instances énonciatives intratextuelles permet qu'on ne définisse pas le genre théâtral en le caractérisant seulement comme une succession de dialogues entre personnages

¹ Sur l'évolution de la mise en page du texte dramatique depuis l'antiquité et des conséquences que cela implique sur la lecture et le fonctionnement des instances énonciatives de théâtre, voir notre chapitre IX.

organisée par un système didascalique. En effet, l'intérêt principal de la description des instances énonciatives intratextuelles réside dans le fait qu'à partir du moment où notre objet d'étude est une pièce de théâtre, nous considérons l'ensemble du texte dramatique comme une unité. Il forme un ensemble linguistiquement réel et cohérent où s'inscrivent les marques de l'énonciateur et du destinataire intratextuels.

Enonciateur et destinataire intratextuels

L'énonciateur intratextuel de la pièce est l'instance qui met en place un système référentiel du texte dramatique tout entier. Nous lui attribuons tout d'abord la grammaire de la langue du texte théâtral ainsi que les qualités de raisonnement que nous voyons à l'œuvre dans la pièce. Il a en outre la charge de toutes les références, explicites et implicites, contenues dans le texte : cela vaut tant pour les expressions stylistiques que pour les idées et leur organisation. C'est l'instance énonciative à qui nous prêtons tous les effets textuels de subjectivité produits par l'apparition d'évaluatifs, de modalisateurs, d'axiologiques, de déictiques, mais aussi de relationèmes et de taxèmes. Dans le point de jonction qu'est le texte entre les différentes instances énonciatives, le miroir de l'énonciateur intratextuel est le destinataire intratextuel.

Le destinataire intratextuel est aussi une instance énonciative réelle linguistiquement, mais fictive. Comme la description que Gerald Prince a faite du narrataire intratextuel n'engage pas des caractéristiques propres au récit mais peuvent être valables pour tout énoncé et nous semblent permettre d'affiner notre description, nous appliquons au destinataire intratextuel d'une pièce de théâtre les mêmes définitions² : « En premier lieu, le [destinataire] degré zéro connaît la langue, le(s)

² Voir G. Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, 14, 1973, p. 180-181. L'auteur parle de « narrataire au degré zéro » pour désigner ce que C. Kerbrat-Orecchioni nomme « destinataire intratextuel » : c'est que cette désignation prend sens par rapport aux différents emboîtements énonciatifs du texte qu'il étudie, en l'occurrence *Jacques le Fataliste* de Diderot. Les analyses de G. Prince sont désormais considérées comme « des postulats structuralistes (...) qui ne sont plus de mise aujourd'hui ». Voir F. Schuerewegen, « Réflexions sur le narrataire. Quidam et quilibet », *Poétique*, 70, 1987, p. 248 et

langage(s) de celui qui raconte », ou, pour le théâtre, de celui qui élabore l'action, c'est-à-dire de l'énonciateur intratextuel ; « outre ses connaissances linguistiques, le [destinataire] degré zéro a certaines facultés de raisonnement qui, souvent, d'ailleurs, n'en sont que les corollaires : étant donné une phrase ou une série de phrases, il est capable d'en saisir les présuppositions et les conséquences. D'autre part, le [destinataire] degré zéro connaît la grammaire du [déroulement de la pièce], les règles qui président à l'élaboration de toute une histoire » ; « enfin, il possède une mémoire à toute épreuve, du moins en ce qui concerne les événements de la [pièce] qu'on lui fait connaître et les conséquences qu'on peut en tirer ». Nous ajouterons que le destinataire intratextuel comprend aussi ce qui est implicite dans le texte et en saisit toutes les allusions. C'est l'instance qui serait capable de décrypter tout le système référentiel textuel puisqu'elle n'est elle-même que textuelle. De même que Gerald Prince a souligné l'envers d'une telle description, nous ajoutons que le destinataire intratextuel « ne peut suivre [l'action] que dans un sens bien défini, qu'il est obligé de prendre connaissance des événements en allant de la première page à la dernière, du mot initial au mot final », qu'il « est dépourvu de toute personnalité, de toute caractéristique sociale », ce qui signifie qu'il est dépourvu d'expérience.

Tout cela distingue fondamentalement le destinataire intratextuel des lecteurs réels d'une œuvre. Alors que le destinataire intratextuel correspond terme à terme à l'énonciateur intratextuel, le lecteur et l'auteur, instances énonciatives extratextuelles réelles cherchent à se rencontrer. Alain Viala l'a bien montré en décrivant une rhétorique du lecteur : « [celle-ci] ne consiste pas à refaire en sens inverse le trajet de l'écriture ; elle a sa propre logique et ses propres enjeux. (...) Tout texte s'inscrit ainsi dans un dispositif de relations, analysables en termes d'anticipations croisées. Croisées, mais rarement, voire jamais, concordantes ; jamais exactement »³. Si le lecteur a

G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983, p. 90-107. Nous continuons à trouver cette définition du narrataire pertinente et utile pour décrire la différence entre narrataire et lecteur.

³ A. Viala, « Pragmatique littéraire et rhétorique du lecteur : le cas Sorel », *Cahiers de littérature du XVIII^{ème} siècle*, 8, 1986, p. 111-112. L'auteur définit la « rhétorique du lecteur » comme « l'ensemble des opérations que met en jeu tout acte de lecture » ; sa perspective, centrée sur « la relation du lecteur au texte » est différente de la « rhétorique de la lecture », définie peu avant par M. Charles, qui étudiait à

toujours la liberté de lire ou de ne pas lire un texte, de le déchiffrer de façon linéaire ou non, au gré de ses velléités, le destinataire intratextuel est absolument déterminé par le texte.

Inscriptions d'une continuité textuelle

Déterminer l'instance énonciative intratextuelle comme une unité permet de préciser ce que Jiri Veltrusky, un formaliste issu du Cercle de Prague, a signalé être un élément fondamental pour que le lecteur perçoive le texte dramatique comme un texte littéraire :

The reader perceives dramatic dialogue as a homogenous utterance addressed to him by the author because the language is used and the sense constructed, in the same manner in all the speeches, irrespective of the alternation of speakers : a play in which the speeches of one character are dominated by the undulation of intonation and those of another one by the gradation of intensity, for instance, does not exist ; the interlocutors may differ in their vocabulary, which is the author's own technique ; they may differ in the functional languages they respectively use but then the speeches of all are constructed in such a way as to allow for the functional differentiation of language⁴.

Jiri Veltrusky parle de l'auteur quand nous parlons d'énonciateur intratextuel. Mais il s'agit bien ici de souligner l'homogénéité du texte dramatique pris dans son ensemble : l'instance énonciative intratextuelle donne à l'œuvre une continuité. C'est ce qui la construit comme une unité et non comme la juxtaposition de textes sans rapport.

l'inverse comment le texte programme et organise sa lecture. Voir M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977.

⁴ J. Veltrusky, *Drama as literature*, The Peter de Ridder Press, Lisse, 1977 (ce texte est une version remaniée d'un essai publié initialement à Prague en 1942), p. 13 : « Le lecteur perçoit le dialogue dramatique comme un énoncé homogène qui lui est adressé par l'auteur parce que le langage est utilisé et le sens construit de la même manière dans toutes les répliques, quel que soit le locuteur : on ne connaît pas de pièce dans laquelle les répliques d'un locuteur seraient dominées par l'ondulation de l'intonation et celles d'un autre par la gradation de l'intensité, par exemple ; les locuteurs n'useront pas du même vocabulaire, selon la technique personnelle de l'auteur ; ils différeront par les langages fonctionnels qu'ils utilisent l'un et l'autre, mais alors les répliques de tous les locuteurs seront construites de façon à permettre une différenciation fonctionnelle du langage » (ma traduction).

Si ce caractère homogène du texte est quelque peu éclipsé par la différence de nature entre les didascalies et les paroles attribuées aux personnages, les pièces parodiques le rendent parfois bien perceptible. Ainsi, dans *La Cantatrice chauve* de Ionesco, l'une des caractéristiques de l'énonciateur intratextuel est de formuler des énoncés où règne le non-sens. Nous en trouvons des exemples tout au long de cette anti-pièce, tant dans les indications scéniques que dans les dialogues. La marque de l'énonciateur intratextuel de l'œuvre crée un continuum ostensible dès le début de l'œuvre avec la répétition mécanique de l'adjectif « anglais » :

Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.

MME SMITH

Tiens, il est neuf heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith⁵.

L'adjectif « anglais » énoncé en série rythme ce texte et produit un effet de dérision. Ionesco se joue des conventions réalistes qui veulent que l'espace scénique soit le reflet fidèle du réel représenté. Ici, puisqu'il s'agit d'un couple anglais, tout doit être qualifié d'anglais, que ce soient les éléments du décor décrit dans la didascalie initiale ou ce que nomment les personnages dans leurs propos : l'adjectif est ainsi souvent employé dans un contexte sémantique non pertinent. L'énonciateur intratextuel de *La Cantatrice chauve* manie l'absurde. C'est une des caractéristiques de l'écriture de cette œuvre dramatique. Nous l'attribuons volontiers à Ionesco : la fonction « auteur, c'est également le principe d'une certaine unité d'écriture »⁶.

L'inscription d'une organisation textuelle

L'homogénéité textuelle qu'instaure l'instance énonciatrice intratextuelle dans le texte dramatique ne porte pas uniquement sur le plan stylistique : c'est aussi le principe

⁵ E. Ionesco, *La Cantatrice chauve*, éditions Arcanes, 1951, éd. consultée Gallimard, 1972, p. 11.

⁶ M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », 1969, *Dits et écrits*, Gallimard, t. 1, 1994, p. 802.

d'unité de la structure d'une œuvre théâtrale. Ainsi, dans la tragédie de Racine *Bajazet*, l'ordre « sortez » peut apparaître comme un élément organisateur de l'œuvre. En effet, cette injonction se trouve par deux fois dans la bouche de Roxane pour renvoyer, c'est-à-dire condamner à mort, le héros qui refuse de l'épouser sur le champ : à l'acte II, l'ordre qu'elle profère est directement adressé à Acomat qui survient, mais vaut indirectement pour Bajazet ; au dernier acte, c'est le même ordre que formule la sultane qui s'adresse frontalement au héros, ce qui met fin à la supplication qu'il lui fait en faveur d'Atalide, et qui lui signifie son arrêt de mort⁷. Il nous semble remarquable que ce soit précisément cette expression « sortez » que Racine a introduite parmi les quelques corrections apportées à sa pièce lors de l'édition de ses *Œuvres* en 1676. Dès lors, cette expression jussive revient pour la troisième fois dans *Bajazet*, mais, en dernier lieu, dans le récit que fait Osmin des propos tenus par Orcan à Roxane : par un retournement ultime et fatal, cet ordre exprime la condamnation à mort de la sultane elle-même. Alors que le texte de l'édition originale est :

Connaissez, a-t-il dit, l'ordre de votre Maître,
Perfides, et voyant le sang que j'ai versé,
Voyez ce que m'enjoint son amour offensé⁸.

Celui des éditions corrigées de la tragédie est :

Adorez, a-t-il dit, l'ordre de votre Maître.
De son auguste seing reconnaissez les traits,
Perfides, et sortez de ce sacré Palais⁹.

L'insertion du mot « sortez », même s'il n'est pas mis en relief dans la réplique, tisse un lien avec les passages précédents. La structure que nous pouvons dégager à partir d'une réflexion sur la récurrence du verbe « sortez » dans *Bajazet* fait apparaître le double intérêt de déterminer la fonction des instances énonciatives intratextuelles pour le texte dramatique. D'une part, quoiqu'une œuvre dramatique semble laisser parler les personnages, il y a bien une instance énonciative englobante qui organise la pièce. C'est ce que nous considérons comme l'instance énonciatrice intratextuelle. Mais nous ne séparons pas de façon radicale l'instance intratextuelle et l'instance d'origine qu'est

⁷ Racine, *Bajazet*, Pierre Le Monnier, 1672, II, 2, v. 571, puis V, 4, v. 1572.

⁸ Racine, *Bajazet*, Pierre Le Monnier, 1672, V, 1690-1692.

⁹ Racine, *Bajazet*, V, 11, in : *Œuvres*, Claude Barbin, t. 2, 1676. Cette correction est maintenue dans l'édition de 1697.

l'auteur : les corrections apportées par Racine à sa tragédie semblent inscrire dans l'œuvre son intentionnalité et, vraisemblablement, sa sensibilité à l'ironie tragique.

Ainsi, le repérage de l'instance énonciatrice intratextuelle permet de décrire le texte dramatique considéré dans son ensemble (et non pas en séparant le discours didascalique et les répliques attribuées aux personnages de la pièce) et nous conduit à nous interroger sur l'inscription auctoriale dans l'œuvre.

VII 1 B La complexité textuelle : voix de l'auteur

Si nous parlons plus volontiers d'auteur ou de dramaturge pour désigner l'instance énonciatrice d'une œuvre, c'est bien sûr avant tout parce que l'instance d'origine imprime sa marque au texte de façon infiniment plus importante que toute autre intervention. Nous reconnaissons d'emblée le style d'un auteur, les thèmes qui lui sont chers, son art poétique... L'auteur est à l'origine de ce qui donne l'unité d'un texte et en crée la spécificité. C'est pourquoi il semble inutile, sauf dans le cadre d'un travail de recherche, de comparer le poids de l'instance auctoriale aux instances coénonciatrices d'une œuvre. Ces dernières ne sont pas évaluées sur le même plan par les lecteurs : jugées subalternes, elles restent dans l'ombre. De plus, il est éminemment plus simple et plus efficace de nommer un auteur que de parler de l'instance intratextuelle d'une œuvre. Pourtant, nous l'avons vu pour certains textes que nous avons évoqués, dans certains cas, le rôle de l'auteur est fortement contrebalancé par celui d'autres énonciateurs, en particulier les éditeurs de son œuvre : parfois même, l'attribution d'un texte à un auteur est un raccourci fulgurant. Nous n'hésitons pas à parler d'Homère à propos de *L'Iliade* et de *L'Odyssée* alors que nous savons qu'au moins deux poètes, sinon bien davantage, ont composé ces épopées ; nous commentons la pensée d'Aristote à propos de *La Poétique* alors qu'il s'agit d'un texte ésotérique ou acroamatique jamais publié par le philosophe ni même par Théophraste ou quelque autre disciple ; nous évoquons Madame de La Fayette dès que nous lisons *La Princesse*

de *Clèves* alors qu'elle n'a jamais reconnu avoir commis ce roman¹⁰... De fait, plus de trente ans après la conférence donnée par Michel Foucault sur l'auteur, nous parvenons encore au même constat : « L'anonymat littéraire ne nous est pas supportable ; nous ne l'acceptons qu'à titre d'énigme. La fonction auteur joue à plein de nos jours pour les œuvres littéraires »¹¹.

L'attribution de la polysémie textuelle au sujet auctorial

Le philosophe a indiqué lors de la même conférence que « la fonction auteur », outre le « principe d'unité d'écriture », « est encore ce qui permet de surmonter les contradictions qui peuvent se déployer dans une série de textes ». Nous reprendrons cette idée pour l'appliquer à tout texte. En effet, l'auteur est ce qui permet de résoudre la polysémie textuelle : à lire une œuvre, le lecteur imagine qu'il « doit bien y avoir – à un certain niveau de sa pensée ou de son désir, de sa conscience ou de son inconscient – un point à partir duquel les contradictions se résolvent, les éléments incompatibles s'enchaînant finalement les uns aux autres ou s'organisant autour d'une contradiction fondamentale ou originaire »¹². Ainsi la figure de l'auteur nous paraît-elle être le principe qui résout à la fois l'unicité et la complexité textuelle. Il semble qu'aujourd'hui et dans notre culture, nous ayons besoin d'attribuer cette double caractéristique que nous pouvons trouver dans un texte à une figure humaine : ce sera celle de l'auteur. Pour le théâtre, c'est ici que nous voyons s'élaborer la représentation du sujet : genre par excellence où l'auteur ne s'exprime pas à la première personne, la marque auctoriale est perçue par le lecteur en grande partie dans ce qui fait à la fois l'unité et la complexité du texte.

¹⁰ Sur l'anonymat littéraire au XVII^e siècle, voir M. Lever, « Romans en quête d'auteurs au XVII^e siècle », *RHLF*, 1973, p. 7-21.

¹¹ M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », 1969, *Dits et écrits*, Gallimard, t. 1, 1994, p. 802.

¹² M. Foucault fait ce développement à propos de la fonction auteur pour une série de textes. C'est nous qui l'appliquons à la polysémie textuelle.

Sans doute ne pouvons-nous pas limiter la fonction auctoriale à cette seule caractéristique. D'une façon plus générale, le lecteur découvre la trace d'une expérience humaine dans le texte pris dans son ensemble et non pas seulement à travers la figure des différents personnages. C'est que, comme l'a souligné Jean-Claude Coquet, on ne peut pas dissocier le langage de la réalité : « Signifier n'est (...) pas un acte purement intellectuel. Il ne relève pas de la simple cognition. Il engage aussi le "je peux" de l'être tout entier, le corps et la "chair"; il traduit notre expérience du monde, notre contact avec "la chose même" »¹³. Le texte porte la trace de l'instance d'origine qui se projette en écrivant. Le lecteur de son côté a une posture d'observateur, laquelle fait aussi appel à son expérience du langage et de ce fait de la réalité, comme le montre parallèlement Jean-Claude Coquet : « L'observation est une procédure de projection ; la participation, c'est-à-dire l'expérience du fait de langage est première »¹⁴. L'assimilation que le lecteur fait entre l'énonciateur intratextuel d'une œuvre et son auteur est remarquable parce que c'est le signe que le texte reflète une image subjectale que le lecteur perçoit comme telle par son expérience de la réalité.

L'auteur dramatique : une absence perceptible

La caractéristique du genre théâtral est précisément que l'auteur semble refuser d'imprimer sa marque au texte pour ne laisser parler que les personnages qu'il a créés. C'est le principe même du fonctionnement de la fameuse « double énonciation théâtrale » : en apparence, les voix des personnages recouvrent celle du dramaturge, ou plutôt, le dramaturge se masque derrière ses personnages pour faire entendre sa voix. Cette situation énonciative fait que la voix auctoriale ne se donne à connaître qu'à travers la polyphonie du texte : aux auditeurs de l'entendre, de l'isoler et de la reconnaître.

¹³ Voir J.-C. Coquet, *La Quête du sens. Le langage en question*, « Avant-propos : le pouvoir de la phénoménologie », PUF, 1997, p. 1.

¹⁴ Voir J.-C. Coquet, *La Quête du sens*, PUF, 1997, p. 5. L'auteur commente ici la posture du linguiste qui voudrait tenir une position objective pour décrire un système formel. Il nous semble que cette analyse vaut aussi et à plus forte raison pour tout lecteur.

Du point de vue linguistique, comme l'ont remarqué Anne Reboul et Jacques Moeschler, « l'interprétation complète d'un texte de théâtre fait intervenir un *principe de composition interprétative* selon lequel l'interprétation complète est fonction du produit des interprétations des énoncés des personnages sur la base des données contextuelles déterminant la situation de communication globale, ces informations co- et contextuelles interagissant dans un processus de feedback permanent »¹⁵. Mais de ce fait, l'interprétation que nous pouvons faire d'un énoncé attribué à un personnage d'une pièce ne se réduit pas seulement à nous informer sur le personnage qu'il est, mais nous informe aussi sur l'énonciateur intratextuel. Comme il s'agit de sens et d'interprétation, la notion d'auteur, figure humaine, est évidemment plus satisfaisante : c'est d'ailleurs l'auteur que reconnaissent Anne Reboul et Jacques Moeschler comme « seule intentionnalité » du texte théâtral, même si elle ne peut se formuler que « sur la base de ces intentionnalités successives » que sont les personnages qui interviennent dans la pièce¹⁶. Théorisant cette double possibilité qu'a l'auteur dramatique pour s'adresser au public, Oswald Ducrot distingue les paroles « primitives » (celles où le dramaturge fait de tel personnage « son porte-parole ») et les « paroles dérivées » (paroles que « l'auteur adresse non plus par le truchement de ses personnages, mais par le fait même de représenter ses personnages, par le choix qu'il fait d'eux »)¹⁷. Cette opposition correspond à ce que la théorie de la « double énonciation théâtrale » a voulu mettre en

¹⁵ A. Reboul et J. Moeschler, « Analyses linguistique et littéraire du texte théâtral », *Cahiers de Linguistique Française*, 6, 1985, p. 6. A ce sujet, voir le bref commentaire d'O. Ducrot dans *Le Dire et le dit*, Minuit, 1984, p. 176-177.

¹⁶ A. Reboul et J. Moeschler, « Analyses linguistique et littéraire du texte théâtral », *Cahiers de Linguistique Française*, 6, 1985, p. 6.

¹⁷ Voir O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, Editions de Minuit, 1984, p. 225-226. Si le linguiste développe cette analyse sur le théâtre en prenant pour exemples la façon dont Molière s'adresse au public dans *Le Misanthrope* et dans *Dom Juan*, c'est pour permettre à son lecteur de comprendre la distinction qu'il fait entre les « actes primitifs (accomplis par assimilation du locuteur et de l'énonciateur) » et les « actes dérivés (que le locuteur accomplit par le fait qu'il met en scène des énonciateurs exprimant leur attitude propre) », cela dans le cadre de sa théorie sur la « polyphonie » de l'acte énonciatif : il ne prétend donc pas dégager ici une réflexion sur la spécificité du discours théâtral.

valeur¹⁸. Cependant cette distinction formelle proposée par Oswald Ducrot ne vaut que partiellement pour le théâtre : déterminer ce qui est parole primitive et parole dérivée relève de notre interprétation du texte dramatique¹⁹. En effet, rien dans le texte dramatique ne porte explicitement le discours auctorial, si ce n'est parfois les didascalies : mais il convient de pas analyser de façon imprudent les indications scéniques comme le lieu d'expression du discours auctorial²⁰. La spécificité du texte dramatique est donc que l'inscription auctoriale se montre absente, mais que, de ce fait, cette absence peut se rendre perceptible.

L'auteur dramatique : les pouvoirs de l'hypocrite

C'est pourquoi, plus encore que l'acteur qui revêt des masques, l'auteur dramatique peut apparaître comme un hypocrite. En effet, si nous nous référons au sens étymologique de ce mot, c'est l'auteur véritablement qui donne la réplique à travers celles qu'il attribue aux personnages de ses pièces. Mais le fait qu'il ne fasse connaître de lui que les énoncés qu'il compose pour ses héros a pour conséquence qu'il s'avance masqué et déguisé : or le propre de l'hypocrite est précisément d'emprunter des paroles, de revêtir des sentiments et de paraître ce qu'il n'est pas. Le rôle énonciatif de l'auteur d'un texte théâtral montre comment le dramaturge peut user de ce pouvoir ou en mésuser et manipuler ses lecteurs-spectateurs. Si nous y sommes sans doute peu sensibles aujourd'hui en Occident, c'est en raison de la grande liberté de parole que nous pouvons avoir. Mais il nous semble remarquable qu'à une époque où la liberté d'expression était fortement contrôlée, comme c'était le cas en France au XVII^{ème} siècle, les contempteurs du théâtre ont pu considérer l'auteur dramatique comme un hypocrite, et dangereux en tant que tel. Ainsi, l'auteur qui a signé *Les Observations sur Le Festin de Pierre*, un prétendu Sieur de Rochemont, a dénoncé la façon dont Molière

¹⁸ Voir A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, 1977, p. 228-231, rééd. Belin, 1996, p. 187-190.

¹⁹ Voir à ce sujet, P. Pavis, « Pragmatique », *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, 1996. Nous ne reprenons pas ici l'argumentation de l'auteur car certaines positions, en particulier sur la question du sujet, nous semblent contestables.

²⁰ Sur le mode d'énonciation dans les didascalies, voir notre chapitre VIII.

parle de façon corrompue à travers les paroles apparemment innocentes de ses personnages :

Certes, il faut avouer que Molière est lui-même un Tartuffe achevé et un véritable hypocrite, et qu'il ressemble à ces comédiens dont parle Sénèque, qui corrompaient de son temps les mœurs sous prétexte de les réformer, et qui, sous couleur de reprendre le vice, l'insinuaient adroitement dans les esprits : et ce philosophe appelle ces sortes de gens des pestes d'Etat, et les condamne au bannissement et aux supplices. Si le dessein de la comédie est de les perdre en les faisant rire ; de même que ces serpents dont les piqures mortelles répandent une fausse joie sur le visage de ceux qui en sont atteints. La naïveté malicieuse de son Agnès a plus corrompu de vierges que les écrits les plus licencieux ; son *Cocu imaginaire* est une invention pour en faire de véritables, et plus de femmes se sont débauchées à son école qu'il y en eut autrefois de perdues à l'école de ce philosophe qui fut chassé d'Athènes et qui se vantait que personne ne sortait chaste de sa leçon. Ceux qui ont la conduite des âmes savent les désordres que ces pièces causent dans les consciences, et faut-il s'étonner s'ils animent leur zèle et s'ils attaquent publiquement celui qui en est l'auteur, après l'expérience de tant de funestes chutes ?²¹

Si cette attaque porte aussi sur l'acteur qu'est Molière, c'est essentiellement son rôle d'auteur dramatique qui est visé ici²². A travers le cas des propos équivoques que peuvent tenir les personnages, Rochemont met au jour le fonctionnement énonciatif du texte dramatique : lorsqu'un personnage tient un discours innocent, mais dont les lecteurs décryptent le double sens, c'est que la source énonciatrice de ce discours n'est pas le personnage, mais bien l'auteur qui fait entendre sa voix. Tel est le cas des répliques d'Agnès dans *L'Ecole des femmes* où la jeune fille hésite à avouer ce qu'Horace lui a pris, à savoir son « ruban » : si le lecteur devine les sous-entendus grivois, c'est parce que le dramaturge les a inscrits dans son texte²³. Plus encore, comme

²¹ B. A. Sr D. R[ochemont], *Observations sur Le Festin de Pierre*, 1665, in : Pierre Nicole, *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd. L. Thirouin, Champion, 1998, p. 154-155. La référence à Sénèque ainsi que celle au « philosophe » athénien n'ont pas été élucidées par les critiques. Ce pamphlet porte sur les pièces de théâtre de Molière en tant qu'elles sont portées sur la scène (Rochemont fait ainsi allusion à son interprétation du rôle d'Arnolphe dans *L'Ecole des femmes*). Cependant, la question de la diffusion du texte dramatique est manifestement cruciale puisque ce qui justifie l'écriture de ce libelle, c'est la volonté de lutter contre l'imminence potentielle de la parution de *Tartuffe*, comédie qui ne put paraître qu'en 1669.

²² C'est aussi « l'auteur » dramatique que Bossuet a condamné en Molière précisément à cause des « équivoques les plus grossières, dont on ait jamais infecté les oreilles des chrétiens ». Voir Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, in : *L'Eglise et le théâtre*, éd. CH. Urbain et E. Levesque, Grasset, 1930, p. 172.

²³ Voir Molière, *L'Ecole des femmes*, II, 5, v. 571-579, G. de Luyne, 1663. L'équivoque sur le « le », mot sur lequel Agnès s'arrête n'osant dire à Arnolphe que c'est « le ruban » qu'Horace lui a pris, a été le point de départ de l'accusation d'obscénité portée contre Molière : c'est un thème récurrent dans tous les textes

il ne s'agit que de sous-entendus, la force illocutoire pernicieuse de ses propos est d'autant plus grande qu'elle est insidieuse : puisque les personnages ne disent pas explicitement des choses clairement identifiables comme répréhensibles, puisque le dramaturge ne s'adresse pas directement aux lecteurs-spectateurs, ceux-ci ont « l'esprit [tourné] à de sales pensées », sans même se rendre compte que la faute en incombe non à eux-mêmes, mais à l'auteur dramatique²⁴. Pour Rochemont, toute la perversité de l'auteur dramatique réside dans cette imposture, c'est-à-dire dans son hypocrisie.

Les textes écrits pendant la querelle sur la moralité du théâtre au XVII^e siècle signalent bien que le danger véhiculé par le genre dramatique ne se limite pas au seul cadre de la représentation sur scène des passions sur scène²⁵. Ce ne sont pas seulement les acteurs qui sont incriminés. Mais les « poètes dramatiques » sont particulièrement visés par l'attaque : ce sont eux que Pierre Nicole a qualifiés d'« empoisonneurs publics »²⁶ parce que précisément leur hypocrisie empoisonne le public de façon insidieuse. Ce faisant, cette querelle révèle quelle est la position énonciative de l'auteur dramatique : le fait qu'il laisse parler les personnages masque certes sa voix, mais est un moyen d'expression indirecte d'autant plus perverse qu'elle est voilée. Le système énonciatif du texte dramatique offre à l'auteur de théâtre une position éminemment subversive.

de la querelle suscitée par la création de la pièce. Pour Rochemont que nous venons de citer, cette équivoque signale de façon éclatante l'hypocrisie du dramaturge. Voir Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, t. 1, p. 1272-1273.

²⁴ B. A. Sr D. R[ochemont], *Observations sur Le Festin de Pierre*, 1665, in : Pierre Nicole, *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd. L. Thirouin, Champion, 1998, p. 156.

²⁵ Sur la querelle du théâtre au XVII^e siècle, voir L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Champion, 1997.

²⁶ Cette qualification est apparue de façon anecdotique sous la plume de P. Nicole qui fustigeait d'une façon générale les positions religieuses de Desmarets de Saint-Sorlin, lequel avait commis quelques pièces de théâtre dans sa jeunesse. Si cette expression a connu un tel succès, c'est que Racine qui débutait au théâtre a fait composer un libelle où il tournait en dérision celui qui avait été son maître à Port-Royal, P. Nicole, et embrassait la cause des poètes de théâtre. Sur la querelle des *Imaginaires*, voir R. Picard, *La Carrière de Jean Racine*, Gallimard, 1961, p. 119-125 et L. Thirouin, *Pierre Nicole, Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, « La querelle de Racine et de Port-Royal », Champion, 1998, p. 217-277.

VII 1 C Réévaluer l'implication personnelle du dramaturge

Nous souhaitons ici réévaluer la fonction auctoriale et l'importance de la projection de l'instance d'origine dans une œuvre littéraire, et plus particulièrement dans le texte dramatique. Nous avons autrefois estimé nécessaire de définir pour chaque texte les instances énonciatives intratextuelles afin de trouver un outil rigoureux qui permette d'analyser les marques de la subjectivité dans un texte pris dans son unité en le distinguant du reste de l'œuvre produite par un auteur, et afin de mettre en évidence la différence irréductible entre le destinataire intratextuel de l'œuvre et tous les lecteurs qui s'aventurent à la découvrir²⁷. La distinction entre instances énonciatives intratextuelles et extratextuelles nous a alors permis d'analyser les deux tragédies qu'Euripide a composées sur le mythe de Phèdre et la réception qu'elles ont obtenue auprès du public athénien du Vème siècle avant Jésus-Christ. Mais l'analyse des marques de l'expression de la subjectivité dans le discours des personnages d'*Hippolyte porte couronne* nous invite à nous interroger à nouveau sur l'expression de la subjectivité du dramaturge lui-même dans le texte dramatique. Cet exemple, qui pose d'autant plus de difficultés au critique que le texte est ancien et que nous avons peu de renseignements sur Euripide lui-même, permet de mettre au jour comment l'évaluation de l'implication d'un auteur dans son œuvre se réalise à l'aune de notre regard interprétatif sur le texte.

²⁷ Voir notre Mémoire de Maîtrise, « Recherche sur l'énonciation théâtrale : étude comparée de la subjectivité de Phèdre dans *Hippolyte* d'Euripide et *Phèdre* de Sénèque » (sous la direction de J. Jouanna et S. Mellet), Université de Paris IV, 1989. Nous avons développé ensuite ces propositions dans notre DEA « Recherche sur l'énonciation théâtrale : étude de la subjectivité du personnage de Phèdre » (sous la direction de G. Mathieu-Castellani), Université de Paris 8-Saint-Denis, 1994.

Les deux *Hippolyte* d'Euripide

Nous savons que le dramaturge a présenté en 432 un premier *Hippolyte*, dit *Hippolyte voilé*²⁸. D'après ce que nous pouvons reconstituer de l'action, dans cette tragédie, Phèdre s'abandonnait à sa passion criminelle, s'offrait hardiment à Hippolyte et, repoussée, l'accusait elle-même d'avoir tenté de la séduire. D'après l'argument du second *Hippolyte*, l'impudence de l'héroïne avait alors scandalisé les spectateurs²⁹ :

Euripide a donc composé un second *Hippolyte* pour les Grandes Dionysies de 428. Dans cette tragédie, il n'a pas fait disparaître la peinture d'un amour coupable, mais il semble en avoir atténué les aspects les plus choquants. Tout d'abord, l'héroïne n'est que l'instrument de vengeance d'Aphrodite malmenée par Hippolyte tout entier consacré à la farouche déesse de la chasse Artémis. Au début de la pièce, dans un long monologue, la déesse de l'amour expose comment elle a inspiré à Phèdre la passion qu'elle éprouve pour le jeune homme dans le but de châtier celui-ci. Grâce à cette explication mythologique, l'héroïne n'apparaît pas comme responsable de sa faute³⁰ : nous retrouvons le schéma du héros tragique malmené par les dieux. Ensuite, durant l'action de la pièce, le personnage lutte contre l'envoûtement et reste chaste : si elle avoue son

²⁸ Le texte de cette tragédie étant perdu, nous ne pouvons que tenter de le reconstituer à partir des fragments qui en restent (une cinquantaine de vers au total) et à partir de la pièce que Sénèque a faite sur le même sujet : il semble que le dramaturge latin ait pu s'inspirer du premier *Hippolyte* euripidéen. La disparition de cette première tragédie pose évidemment des limites certaines à la comparaison que nous pouvons faire entre les deux pièces. Voir Euripide, *Hippolyte*, in *Théâtre II*, éd. critique de L. Méridier, Les Belles Lettres, 1956 et Euripides, *Hippolytos*, éd. critique W. S. Barrett, Oxford, 1964.

²⁹ Notre traduction : « Voici le second *Hippolyte* que l'on nomme aussi « à la couronne ». Il est évident qu'il a été écrit en second lieu. Car ce qui était inconvenant et qui prêtait au blâme a été corrigé comme il convenait dans cette pièce-ci ».

³⁰ Il devait y avoir ici une différence notable avec le premier *Hippolyte* : une scolie et quelques fragments indiquent que, dans cette pièce, l'héroïne « appelait Hécate à son aide, lui demandant le succès des philtres qu'elle avait préparés ». Voir l'introduction de L. Méridier à la pièce dans l'édition des Belles Lettres.

mal à sa nourrice, c'est sous la contrainte pour ne pas commettre une impiété nouvelle en refusant de répondre à la supplication de la vieille femme ; ce n'est pas elle qui déclare sa flamme à Hippolyte : c'est la nourrice qui, trahissant sa confiance, s'adresse au jeune homme ; et si Phèdre accuse elle-même le jeune homme « d'avoir touché au lit » de Thésée « en usant de violence »³¹, c'est pour sauver sa gloire au prix même de sa vie, puisqu'elle meurt par le poison en plein milieu de la tragédie. Enfin, l'héroïne est éclipsée quelque peu par Hippolyte, personnage principal de la pièce. Cette seconde tragédie a pu apparaître comme une palinodie : de fait, le public a attribué à Euripide le premier prix du concours de l'année, ce qui indique qu'il approuvait les valeurs véhiculées par cette seconde pièce et appréciait que le dramaturge se soit conformé, en apparence du moins, aux règles de la morale³².

L'histoire de ces deux tragédies nous a conduite à formuler deux propositions. D'une part, nous avons souligné qu'il importait de définir un énonciateur intratextuel pour chacune des tragédies et de remarquer que nous ne saurions le confondre avec leur auteur, Euripide. Nous avons noté que les deux pièces ont des énonciateurs intratextuels fort différents : celui d'*Hippolyte voilé* se caractérise par l'intérêt porté à l'héroïne et à la passion qu'elle assume, alors que l'énonciateur intratextuel d'*Hippolyte porte couronne* atténue la culpabilité de son héroïne qu'il présente comme une victime et non comme une véritable criminelle. D'autre part, nous avons mis en valeur que la réception de ces pièces montre comment le public ne recoupe que partiellement le destinataire supposé d'une œuvre : de toute évidence, le destinataire d'*Hippolyte voilé* n'a pas les mêmes valeurs sur la conduite ou l'inconduite des femmes que celles qu'avaient manifestement les Athéniens en 432 avant Jésus-Christ ; en revanche, le destinataire d'*Hippolyte porte couronne* a une représentation du rôle que les humains ont à tenir face

³¹ C'est ce que Thésée découvre à la lecture de la tablette qu'elle a laissée. Voir v. 885-886.

³² Cependant le vers 1043 des *Grenouilles* indique que tous les Athéniens n'ont peut-être pas été convaincus du changement de caractère de l'héroïne de ces deux pièces d'Euripide. Aristophane fait dire à son personnage Eschyle que, contrairement à Euripide, il n'a pas représenté « de Phèdres prostituées ». le pluriel employé dans cette expression fait nécessairement référence aux héroïnes des deux *Hippolyte*. Nous pouvons en déduire qu'Aristophane pouvait faire dire de cette seconde Phèdre qu'elle avait un rôle tout aussi impudique que celui de la première tragédie.

à l'adversité divine proche de celle qu'ont eue les Athéniens quatre ans plus tard. Cette seconde pièce a été produite par son instance d'origine, Euripide, mais a été aussi élaborée par l'interaction qui a mis aux prises le dramaturge et son public.

***Hippolyte porte couronne* : une revanche plutôt qu'une palinodie**

Cependant nous n'avons pu nous empêcher d'émettre des hypothèses pour expliquer la différence de traitement du mythe de Phèdre dans chacune de ces tragédies. On peut imaginer que la réaction défavorable du public ait conduit Euripide à modifier sa vision des effets de la passion sur la femme ; on peut aussi penser qu'il ait été contraint à modérer l'audace du portrait qu'il faisait de son héroïne par souci de plaire à son public immédiat. De telles propositions montrent que nous n'avons cessé de tisser une continuité entre les deux pièces et de considérer qu'Euripide s'impliquait en personne d'une façon ou d'une autre dans ses œuvres : le simple fait de souligner que les pièces puissent exprimer chacune un point de vue du dramaturge montre bien que nous n'avons pas pu nous défaire de l'implication auctoriale. Parallèlement, comme nous analysions les marques de la première personne dans la pièce en fonction des personnages et de leurs rôles, de façon à étudier la représentation qu'un texte dramatique peut donner de l'expression de la subjectivité, nous avons observé dans *Hippolyte porte couronne* un certain nombre d'éléments en discordance avec l'image d'une héroïne victime de sa passion. Il faut ici rappeler que Phèdre n'intervient que dans la première moitié de la pièce (elle apparaît au vers 170 pour disparaître au vers 731), mais que sa présence est alors constante. Le rôle de Thésée semble être le double inversé du sien : le héros n'apparaît sur scène qu'au vers 790 et y reste presque présent jusqu'au dénouement. Les temps de parole de Phèdre et de Thésée sont équivalents, bien loin derrière celui d'Hippolyte : la nourrice a un rôle très important, ce que manifeste son temps de parole, le deuxième.

Pourtant, en proportion, Phèdre est le personnage qui emploie le plus fréquemment les pronoms personnels et les adjectifs possessifs de la première

personne³³ : notamment, avec la nourrice, c'est elle qui emploie le plus souvent le pronom personnel d'insistance pour marquer son opposition aux autres et pour revendiquer la maîtrise des actions qu'elle entreprend³⁴. Certes, la nourrice déclenche le drame, en agissant à la place de sa maîtresse et à son insu, mais l'héroïne assume l'action entreprise sans contrôle par sa servante : d'ailleurs, avec l'accusation mensongère qu'elle porte contre Hippolyte, elle dirige l'action jusqu'au dénouement, alors qu'elle-même disparaît et n'intervient plus directement. Pour ce qui est de la fréquence des verbes à la première personne, le rôle de Phèdre est comparable à celui d'Hippolyte et se distingue des autres rôles qui l'emploient de façon moindre : les deux personnages s'impliquent de manière équivalente dans l'action, parlent essentiellement d'eux, et se présentent comme sujet d'un grand nombre d'actions³⁵. Enfin, la comparaison entre le rôle de Phèdre et celui d'Aphrodite fait apparaître que la déesse n'emploie jamais le pronom de la première personne au nominatif-vocatif pendant les cinquante-sept vers qui constituent son rôle, qu'elle utilise bien moins des verbes à la première personne que l'héroïne et qu'elle a davantage recours à des expressions

³³ En grec, comme en latin, le verbe contient un morphème qui permet de déterminer la personne qui agit. Aussi la présence d'un pronom personnel au nominatif n'est-elle pas nécessaire : dès lors, l'apparition du pronom personnel en fonction de sujet d'un verbe correspond à une intention particulière, à « un motif d'ordre *affectif* ou *intellectuel* » qui attirent l'attention sur une personne ou le désir de marquer une opposition, une précision, une restriction ou encore une extension à une personne. Voir J. Humbert, *Syntaxe grecque*, Klincksieck, 1972, p. 58.

³⁴ Les faits stylistiques que nous signalons ici ont très peu de risque d'être aléatoires : c'est ce que nous ont indiqué les tests de Pearson (ou χ^2) que nous avons établi pour les comparaisons que nous avons faites entre les différents rôles de la pièce. En ce qui concerne l'usage des pronoms de la première personne, il est en outre remarquable que Phèdre et la Nourrice emploient davantage la forme au nominatif-vocatif $\epsilon\gamma\omega$, tandis qu'Hippolyte et Thésée emploient plus volontiers la forme à l'accusatif $\mu\epsilon$: c'est l'indice que l'action est essentiellement entre les mains des femmes alors que les hommes en sont l'objet (cependant le nombre d'apparition de pronoms commentés pour ce dernier cas est trop faible pour ne pas être aléatoire).

³⁵ Nous trouvons ici une différence remarquable avec le personnage créé par Sénèque. Dans sa tragédie, Phèdre est le personnage principal, a le rôle le plus important, et cela tout au long de la pièce, mais l'emploi qu'elle fait de la première personne la montre plus souvent comme objet de l'action que comme sujet (le pronom personnel est souvent à l'accusatif après des verbes impersonnels) : l'héroïne subit la

impersonnelles. Alors que l'intervention divine a pour fonction d'atténuer la responsabilité de Phèdre dans l'action, Aphrodite attire, en proportion, moins l'attention sur elle que ne le fait l'héroïne : la subjectivité de Phèdre est davantage présente dans son discours que la puissance de la déesse ne l'est dans ses propres paroles. Aussi pouvons-nous nous demander si le monologue d'Aphrodite au début de la pièce suffit véritablement à blanchir Phèdre de ses fautes.

L'étude de l'emploi des principaux marqueurs de la première personne dans cette seconde tragédie d'Euripide nous montre une héroïne qui paraît moins victime d'une malédiction divine que maîtresse, malgré tout, de son destin. Certes, sans doute ne convient-il pas de se contenter de la seule analyse de ces faits stylistiques pour mettre en doute l'interprétation habituelle de la pièce selon laquelle « toute l'action est subordonnée à la volonté divine, celle d'Aphrodite », qu'« à aucun moment Phèdre ne [peut] agir en pleine connaissance de cause », et que « Phèdre n'étant pas libre, elle n'est pas non plus responsable »³⁶. Mais il semble que d'autres éléments puissent conforter notre proposition. Ainsi, dans son étude sur l'*hamartia* [la faute] en Grèce ancienne, Suzanne Saïd a souligné que nous pouvons voir dans *Hippolyte* deux représentations juxtaposées et désormais incompatibles de la faute tragique : « On ne peut donc nier la persistance d'une explication mythique de la passion et de la faute dans cette tragédie [avec l'intervention d'Aphrodite]. Mais on y trouve aussi, dans la bouche de Phèdre, une explication purement psychologique de l'origine des fautes. (...) C'est pourquoi à la différence de la victime de l'*atè* qui ne trouvait de remède à un mal envoyé par les dieux que dans une intervention surnaturelle et dans un recours aux prières, Phèdre tente, sans succès il est vrai, d'échapper à la faute et de surmonter sa passion en faisant appel à sa seule raison »³⁷. Paradoxalement, la présence de

passion qui l'affecte. Voir S. Mellet et E.-M. Rollinat-Levasseur, « Sénèque, *Phèdre* : remarques à propos de l'expression de la personne », *Vita Latina* 116, 1989.

³⁶ Voir M. Ruch, « Phèdre romaine et Hippolyte romain », *L'Information littéraire*, 1964, p. 200-202 : ces analyses nous paraissent être assez représentatives de la littérature critique sur cette pièce.

³⁷ S. Saïd, *La Faute tragique*, François Maspero, 1978, p. 134-135. *L'hamartia* désigne la faute tragique par excellence (voir Aristote, *La Poétique* 1543 a). *L'atè* désigne plus particulièrement la faute commise par égarement de l'esprit. S. Saïd montre qu'à l'origine, *hamartia* et *atè* « ne sont jamais que les deux faces d'une même réalité, puisque la déraison humaine est inséparable d'une folie divine » : c'est encore

l'explication mythique donnée à la passion de Phèdre n'exonère pas l'héroïne de sa responsabilité : l'intervention divine joue un rôle essentiellement symbolique³⁸. C'est pourquoi nous pouvons penser, comme l'a fait François Jouan, qu'*Hippolyte* apparaît davantage comme une revanche d'Euripide sur son échec passé qu'une palinodie³⁹ : dans cette seconde pièce, le dramaturge donne l'apparence d'une rétractation, alors qu'il nous présente une héroïne, peut-être moins impudique, mais à coup sûr aussi coupable de sa passion et de ses actes.

Perception de la projection de l'instance auctoriale dans l'œuvre dramatique

Nous ne saurions affirmer qu'Euripide a effectivement cherché à manipuler son public avec ce nouvel *Hippolyte* ni que, malgré le désir qu'il avait de plaire aux spectateurs de sa pièce, il ait réussi à étouffer l'expression de la façon dont il percevait la violence de la passion féminine. Mais nous référons les interprétations que nous proposons du texte à leur auteur, sans les limiter à leur énonciateur intratextuel : c'est que celui-ci, purement fictif mais linguistiquement réel, ne pense pas et n'a pas d'expérience, alors que celui-là, autrefois vivant, a pensé et éprouvé le monde. Ce que nous reconnaissons dans le texte dramatique, est le fruit d'une expérience humaine, âme et corps⁴⁰. Peu importe que ce ne soit sans doute pas exactement celle qu'a eue l'auteur :

le cas dans l'univers d'Eschyle ; mais l'œuvre d'Euripide témoigne d'une évolution dans la perception que les grecs ont eue de la notion de faute : « l'humain et le divin sont assez distincts pour pouvoir à l'occasion être opposés » et « on se sent tenu de choisir entre une explication mythique et une explication psychologique », l'*atè* renvoyant à une cause divine, l'*hamartia* à un principe humain.

³⁸ Voir J. de Romilly, « *Patience, mon cœur !...* » *L'Essor de la psychologie dans la littérature grecque classique*, Les Belles Lettres, 1984, p. 105.

³⁹ Voir F. Jouan, « *Hippolyte : palinodie ou revanche ?* », *Les Etudes classiques*, XLIX, 1981.

⁴⁰ La psychocritique s'est donné pour but de décrypter le moi secret de l'auteur à travers les structures souterraines de l'œuvre. Voir pour le théâtre classique, le texte fondateur de Charles Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, 1957, rééd. J. Corti, 1969. En ce qui concerne le rapport de l'auteur et de ses personnages, selon V. Jouve, Michel Ramond distingue trois types de rapports : « L'auteur, mû essentiellement par des pulsions inconscientes, peut procéder par *délégation* (vivant des expériences substitutives par personnage interposé) ; *identification* (se mettant lui-même en scène comme être exceptionnel) ; ou *imaginisation* (laissant surgir dans le jeu narratif silhouettes opaques et régressives) ». Voir M. Ramond, « Le déficit, l'excès, l'oubli », *Le Personnage en question*, Colloque de

ce qui est ici essentiel, c'est que la lecture nous fasse découvrir un rapport au monde que nous reconnaissons comme celui d'un sujet. Le lecteur, lui-même sujet, reconnaît dans l'œuvre la trace d'un sujet : par projection, il considère que l'auteur a imprimé sa marque dans le texte qu'il a écrit. Aussi l'auteur est-il peut-être un concept qui ne correspond ni à l'état civil, ni à la vie, ni à l'expérience qu'a eue une personne réelle. Cependant, le besoin que nous avons de donner un nom, une pensée, une conscience, voire un inconscient à un auteur est significative de notre rapport au texte. Certes, la façon dont un auteur a pu se projeter dans l'œuvre et la manière dont le lecteur peut le percevoir ne se recourent vraisemblablement jamais totalement : ce que nous reconnaissons comme la marque d'Euripide dans *Hippolyte*, par exemple, le rapport féminin à la passion coupable, n'est peut-être pas exactement conforme à la façon dont le dramaturge s'est projeté dans sa tragédie. Mais ce que la pièce nous donne à découvrir, c'est une expérience que nous identifions comme celle d'un sujet.

VII 2 Malléabilité du destinataire : place aux lecteurs

La notion de destinataire intratextuel permet de dessiner pour un texte donné un ensemble stable à partir duquel nous pouvons décrire comment s'organise la lecture (les différentes lectures possibles) du texte dramatique : elle définit toutes les possibilités de lectures, convergentes et divergentes, qui peuvent s'élaborer au cours du texte. En effet, ce concept conduit à envisager comment un texte requiert de ses lecteurs une lecture interprétative tout en donnant simultanément des limites aux interprétations possibles que l'on peut en faire. Cela ne signifie pas cependant que chaque lecteur respecte ces bornes. Tout d'abord, il nous faut souligner les différences les plus immédiates entre tout lecteur empirique et le destinataire intratextuel. Le premier a une identité psychologique et sociale, il a une expérience du monde et du réel ; il n'a pas toujours la

l'Université Toulouse-Le-Mirail, 1983, p. 141-151 auquel fait référence V. Jouve dans *L'Effet-personnage dans le roman* (PUF, 1992, p. 12).

même connaissance de la langue et des langages de l'énonciateur intratextuel, ni la capacité de dégager les présupposés et les conséquences de la logique de l'action ; il n'a pas nécessairement une mémoire infallible, et il ne pratique pas forcément une lecture linéaire du texte. Ce sont autant de points par lesquels il diffère du destinataire intratextuel. Ce sont les modes de recouvrement entre ces deux instances réceptrices intratextuelle et extratextuelle qu'il convient d'étudier.

VII 2 A Une fiction de lecteur : le lecteur implicite

Tous les éléments qui constituent le destinataire intratextuel ne forment pas nécessairement un ensemble cohérent et ne peuvent pas être tous actualisés par une lecture. Mais ils contribuent à dessiner en creux le lecteur implicite de l'œuvre, instance réceptrice présupposée par le texte, elle aussi virtuelle, mais à laquelle nous attribuons un certain nombre de qualités qui pourraient être celles d'un lecteur réel, précisément celles d'avoir une certaine expérience psychologique, sociale et culturelle : en cela, elle est déjà une « fiction de lecteur ». Dans la distinction que nous faisons apparaître entre destinataire intratextuel et lecteur implicite, nous souhaitons dégager l'une des caractéristiques que Wolfgang Iser a définies dans l'élaboration du concept de « lecteur implicite » au cours de son analyse de l'effet du texte sur le lecteur particulier⁴¹. Selon

⁴¹ Là où W. Iser ne détermine qu'une seule instance réceptrice, celle du « lecteur implicite », c'est-à-dire de « la structure du lecteur inscrite dans le texte », il nous semble intéressant de distinguer la notion de destinataire intratextuel et celle de lecteur implicite pour rendre compte d'une part « de l'ensemble des organisations internes du texte de fiction » et d'autre part de ce qui les « incorpore » « pour que [le texte de fiction] soit tout simplement reçu ». Pour nous, les « lecteurs implicites » sont déjà des fictions de lecteurs. W. Iser, lui, oppose la définition qu'il donne du « lecteur implicite » aux « fictions de lecteurs », parmi lesquelles il range « l'architecteur », décrit par M. Riffaterre, le « lecteur informé », décrit par S. Fish, le « lecteur visé », décrit par E. Wolff et auxquelles nous pouvons ajouter le « lecteur Modèle » défini dans une perspective pragmatique par U. Eco. Voir W. Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, 1976, trad. E. Szyncer, Mardaga, 1985, p. 60-76, M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, 1971, S. Fish, « Literature in the reader : affective stylistics », *New Literary History*, 2, 1970, E. Wolff, « Das intendierte Leser », *Poetica* 4, 1971, U. Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, 1962, trad. C. Roux de Bézieux, Seuil, 1965. V. Jouve (*La Lecture*, Hachette, 1997) souligne à juste titre que toutes ces théories échappent difficilement

le théoricien, le lecteur implicite « incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que celui-ci soit tout simplement reçu ». Nous réservons au destinataire intratextuel l'idée d'incorporation « de l'ensemble des orientations internes du texte de fiction » et nous posons comme caractéristique du lecteur implicite le fait d'incorporer les orientations du texte pour que celui-ci soit reçu : le concept de destinataire intratextuel est élaboré pour décrire le texte, celui de lecteur implicite pour analyser la lecture du texte. Il nous semble que ces deux notions ne sont pas tout à fait assimilables : le lecteur implicite a pour spécificité de pouvoir construire une combinaison d'éléments textuels qui implique une certaine réception du texte, alors que le destinataire intratextuel est une notion qui permet d'intégrer tous les éléments textuels qui composent le texte.

Le concept de lecteur implicite, ainsi caractérisé, nous permet de garder l'idée, soulignée par nombre de critiques, que la lecture est programmée en grande partie par le texte lui-même, que toutes les lectures ne se valent pas et que certaines sont plus légitimes que d'autres. Le sémioticien Umberto Eco l'a répété tant dans *Lector in fabula* que dans *Les Limites de l'interprétation* : « interpréter un texte », c'est respecter le type de lecture qu'il programme, tandis qu'« utiliser un texte », c'est le contraindre pour s'en servir en vue de sa propre « jouissance »⁴². Cela nous permet parallèlement d'indiquer que la programmation de lecture du texte doit être activée. Elle l'est toujours partiellement à chaque actualisation du texte que produit un lecteur. L'acte de lire un texte n'est que la sélection dynamique d'une combinaison possible d'éléments textuels à laquelle s'ajoute l'investissement que le lecteur doit faire des espaces d'indétermination laissés par le texte. En effet, nous l'avons vu lors de notre étude sur la mise en scène du texte dramatique, la linéarité du texte ne doit pas masquer les ellipses du discours. En outre, le sens littéral et explicite est redoublé par le sens implicite véhiculé par l'acte même d'énonciation. Wolfgang Iser l'a bien souligné en retournant le lieu commun selon lequel ce qui est dit ne traduit jamais ce qui se donne à entendre : « ce qui se

au soupçon de subjectivisme : « Certaines études nous renseignent davantage sur l'acuité critique de leur auteur que sur les parcours de lecture soi-disant programmés par le texte ».

⁴² U. Eco, *Lector in fabula*, 1962, Seuil, 1985, éd. consultée 1995, p. 73.

donne à entendre (*das Gemeinte*) ne traduit jamais ce qui est dit (*das Gesagte*) »⁴³. Aussi la lecture d'un texte institue-t-elle un rapport dialectique entre la découverte de ce qui est dit et de ce qui se donne à entendre, à travers la façon dont c'est dit et donné à entendre.

VII 2 B Des lecteurs implicites : lire *Bérénice*

La notion de lecteur implicite nous paraît encore trop monolithique pour rendre compte de la pluralité de modèles de lecture impliqués dans le texte : plutôt que de parler de « lecteur implicite » ou de « lecteur Modèle », nous préférons les mêmes expressions au pluriel. Ainsi pouvons-nous dès lors examiner comment le texte programme plusieurs lecteurs potentiels : ils sont implicites en ce sens que le texte les contient dans ses plis. Ceux-ci sont dessinés par différentes organisations des orientations internes qui ordonnent tous les éléments constituant le destinataire intratextuel tout en laissant des espaces d'indétermination. Les lecteurs implicites sont cohérents et se recouvrent plus ou moins les uns les autres. Ils sont autant de fictions de lecteur car, pour les étudier, nous ajoutons à leur programme textuel ce qui correspond à une expérience humaine. Cela nous semble répondre à l'une des caractéristiques des œuvres de fiction que sont les pièces de théâtre, à savoir de lier « la réalité à un sujet qu'elle communique en même temps que la réalité », spécificité d'ailleurs mise en valeur par Wolfgang Iser : « Les phrases écrites du texte de fiction débordent toujours – en tant qu'elles sont des expressions verbales – le texte établi pour placer le destinataire en référence extratextuelle »⁴⁴.

⁴³ W. Iser, *L'Acte de lecture*, 1976, Mardaga, 1985, p. 110. L'auteur commente à cet endroit les analyses « sur les présupposés de la philosophie du langage » de Stanley Cavell. Il nous semble remarquable que Iser ait eu recours à une substantivation de participes passés (ici de *meinen*, penser, puis de *sagen*, dire) pour exprimer cette analyse. En effet, ces participes substantivés sont au neutre comme le veut la grammaire allemande, ce qui les fait apparaître comme des éléments objectifs alors même que l'auteur décrit l'implication textuelle des coénonciateurs.

⁴⁴ W. Iser, *L'Acte de lecture*, 1976, Mardaga, 1985, p. 100-103.

Comme Madame Bossuet : Un lecteur délicat

Si nous prenons une tragédie de Racine, par exemple *Bérénice*, nous pouvons considérer, comme l'a fait Ingrid Heyndels, que le premier lecteur implicite de la pièce « doit être de préférence noble ou du moins avoir reçu une excellente éducation pour se mouvoir à la hauteur des sentiments » des héros, doit être sensible à la description du faste royal, faire partie d'« un cercle d'élite » ; il doit s'intéresser aux questions galantes et, de ce fait, être « un assidu des salons et un amateur de romanesque héroïque »⁴⁵. Ces caractéristiques, qui restent ici encore bien trop générales, dessinent en partie ce que nous pouvons déterminer quand nous restituons « l'horizon d'attente », tel que Hans-Robert Jauss l'a théorisé⁴⁶. Sans aucun doute, étant donné le succès de la pièce dès sa parution en 1671, bien des lecteurs avaient une expérience proche de celle du lecteur implicite que nous décrivons. Cette expérience, propre à chaque lecteur réel, est ce qui l'aide à identifier son parcours de lecture à celui que pourrait faire un lecteur implicite du texte. La relation entre un lecteur réel d'une œuvre et le lecteur implicite nous semble illustrée par la façon dont Madame Bossuet a pu présenter *Bérénice* à Bussy :

Je suis fâchée de ne pouvoir vous envoyer la *Bérénice* de Racine ; je l'attends de Paris. Je suis assurée qu'elle vous plaira ; mais il faut que vous soyez en goût de tendresse, je dis de la plus fine, car jamais femme n'a poussé si loin la délicatesse qu'a fait celle-là⁴⁷.

⁴⁵ I. Heyndels, « Le lecteur implicite du texte racinien », *Cahiers de littérature du dix-septième siècle*, 10, 1988, p. 34-35. La définition que cette spécialiste de Racine donne du lecteur implicite est infiniment plus empirique et approximative que celle que nous pouvons trouver dans les travaux théoriques précédemment cités. Mais elle lui permet de considérer cette notion non comme quelque chose de figé et de stable mais comme quelque chose de mobile.

⁴⁶ Voir H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, 1972-1974, Gallimard, 1978 : la notion « d'horizon d'attente » est ce que le critique doit s'efforcer de reconstituer pour approcher de la première lecture de l'œuvre, pour estimer l'importance et l'impact d'un texte sur son public au moment de sa parution. La perspective de H.R. Jauss, marquée par l'historicisme, n'est pas la même que celle d'I. Heyndels ou la nôtre.

⁴⁷ Mme Bossuet, *Lettre à Bussy*, 28 juillet 1671, in R. Picard, *Nouveau Corpus racinianum*, Editions du CNRS, 1976, p. 62. La lettre s'achève par un jugement critique qui nous montre que la spectatrice qu'a pu être Madame Bossuet pouvait correspondre au lecteur implicite que nous venons de décrire pour *Bérénice* et pourtant ne s'identifier que partiellement encore à celui-ci, son expérience la rendant sensible à la seule héroïne : « Mon Dieu, la jolie maîtresse, et que c'est grand dommage qu'un seul personnage ne puisse pas faire une bonne pièce ; la tragédie de Racine serait parfaite ».

Même s'il s'agit bien sûr déjà d'une interprétation de la pièce qu'elle a vue, nous pouvons avancer que Madame Bossuet indique l'une des caractéristiques du lecteur implicite : il doit être capable de comprendre la « délicatesse de l'héroïne », ce qui correspond à l'une des spécificités de l'énonciateur intratextuel du texte dramatique. Mais elle signale aussi que le lecteur doit lui-même avoir l'état d'esprit, ici « le goût de tendresse », approprié à la lecture de l'œuvre : il s'agit pour le lecteur de pouvoir suivre les subtiles méandres des revirements amoureux des trois héros, Bérénice, Titus et Antiochus. Cependant cette remarque ne signifie pas que soit absolument nécessaire l'adéquation d'expérience entre le lecteur implicite et le lecteur réel : le lecteur doit se détacher de son expérience vécue pour vivre la lecture d'une œuvre. La suite de la correspondance entre Madame Bossuet et Bussy le signale :

Tenez, Monsieur, voilà la Bérénice de Racine que je vous ai promise. Je vous défie, tout révolté que vous puissiez être contre l'amour, de la lire sans émotion, et quelque entêté que vous soyez de la gloire, de ne vouloir pas un mal enragé à Titus de la préférer à une si aimable maîtresse⁴⁸.

Selon Madame Bossuet, décidément très émue par la casuistique amoureuse de la pièce, Bussy peut être contraint par le texte dramatique à partager l'« émotion » qu'y dégage la peinture de l'amour (s'il se plie à l'organisation textuelle programmée par la tragédie, du moins telle que l'imagine sa correspondante) : il correspond partiellement à l'expérience du lecteur implicite, mais peut adhérer au pacte de lecture supposé par le texte.

Un lecteur sensible à l'amour et à la gloire

La réflexion de Madame Bossuet fait apparaître, sans doute malgré elle, un autre lecteur implicite du texte : celui qui serait davantage sensible à la gloire de Titus qu'aux beautés de Bérénice. La tragédie racinienne, dans la part qu'elle accorde au débat sur ce qui doit l'emporter, de l'amour ou de la gloire, prépare une lecture qui fasse accepter au

⁴⁸ Mme Bossuet, *Lettre à Bussy*, 5 août 1671, in R. Picard, *Nouveau Corpus racinianaum*, Editions du CNRS, 1976, p. 62.

spectateur le choix ultime de Titus. Tel semble d'ailleurs avoir été le cas de Bussy-Rabutin qui répond à sa correspondante :

Je ne fais que recevoir votre lettre, Madame, avec *Bérénice* ; je viens de la lire. Vous m'aviez préparé à tant de tendresse que je n'en ai pas tant trouvé. Du temps que je me mêlais d'en avoir, il me souvient que j'eusse donné là-dessus le reste à Bérénice. Cependant, il me paraît que Titus ne l'aime pas tant qu'il dit, puisqu'il ne fait aucuns efforts à l'égard du Sénat et du Peuple Romain...⁴⁹.

Bussy n'indique ici que la fidélité de l'Empereur à l'égard des assemblées romaines et ne va pas jusqu'à souligner la faiblesse du personnage mis en scène par Racine. Pourtant, celle-ci, que le texte fait apparaître à travers les multiples revirements du héros, sa lâcheté devant Bérénice, le fait que ce soit cette dernière qui prenne une décision conforme à la gloire du Prince, peut construire un autre lecteur implicite du texte dramatique.

L'abbé de Villars dans sa *Critique de Bérénice* a décrypté cette figure du lecteur programmée par *Bérénice*, mais en refusant de s'y assimiler :

[Titus] fait tout pour l'amour, et rien pour son honneur ; il oublie les lois de l'amitié ; sa passion le remène à l'enfance, il a besoin d'un Pédagogue qui l'encourage, qui le redresse ; l'amour le rend sourd, et l'empêche d'entendre que Paulin dit, qu'il va appeler le Sénat à son secours, ce que les Spectateurs entendent pourtant, quoiqu'ils en soient plus éloignés que lui ; il n'ose parler à ce qu'il aime, et quand il ose lui parler, il n'a point de bonne raison à lui dire ; il allègue des exemples odieux à l'Amante, peu agréables aux Spectateurs, et mal propres à excuser son inconstance et ses parjures⁵⁰.

Cette ambiguïté du texte racinien qui magnifie la grandeur princière tout en la sapant parallèlement constitue un réseau textuel auquel nous pouvons faire correspondre un lecteur implicite. Ainsi selon les éléments du texte que nous associons ou mettons en valeur, se dégagent différents lecteurs implicites du texte que les parcours de lecture de chaque lecteur réel peut ou non activer à la lumière de sa propre expérience de la réalité et du monde. La suite de la lettre de Bussy que nous venons de citer en témoigne puisqu'il se projette explicitement dans les personnages, masculin comme féminin du reste. Il n'adhère pas nécessairement à l'action de la pièce ni au caractère des héros, ce qui indique que la lecture de la pièce lui fait à la fois connaître l'expérience des

⁴⁹ Bussy, *Lettre à Madame Bossuet*, 13 août 1671, in R. Picard, *Nouveau Corpus racinianum*, Editions du CNRS, 1976, p. 62-63.

⁵⁰ Villars, *La Critique de Bérénice*, Billaine, 1671, in Racine, *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 513.

personnages, ce qui est une épreuve de l'altérité, et réfléchir sur lui-même, en tant que sujet distinct des héros dont il découvre l'histoire :

Si [Titus] eût parlé ferme à Paulin, il aurait trouvé tout le monde soumis à ses volontés. Voilà comment j'en aurais usé, Madame, et ainsi j'aurais accordé la gloire avec l'amour. Pour Bérénice, si j'avais été à sa place, j'aurais fait ce qu'elle fit, c'est-à-dire que je serais parti de Rome la rage dans le cœur contre Titus, mais sans qu'Antiochus en valût mieux...⁵¹.

Cette réflexion de Bussy-Rabutin montre que le principe de la dénégation théâtrale décrit par Octave Mannoni vaut autant pour le lecteur que pour le spectateur. Elle indique que le lecteur peut découvrir un lecteur implicite d'une pièce par son expérience en n'y adhérant toutefois que partiellement.

Aujourd'hui, sans être rompu aux questions galantes qui faisaient le bonheur des salons du XVII^{ème} siècle, sans avoir une conscience aiguë des devoirs impériaux, le lecteur de *Bérénice* peut trouver une orientation interne du texte dramatique qui lui permette de lire et de comprendre la pièce : ce sera une sensibilité à l'art de la rupture amoureuse, à une esthétique éthérée, à la représentation du féminin ou du pouvoir populaire...

VII 2 C Un principe esthétique : prévoir les lecteurs implicites

Dans sa description du lecteur implicite, Ingrid Heyndels a signalé la coexistence d'un « lecteur implicite par le texte (...) fortement circonscrit » et d'« un lecteur indéterminé et intemporel, cultivé ou non, noble ou pas » : « on dirait que progressivement, insensiblement, le cercle du lecteur implicite s'élargit et se dilate dans le temps et l'espace »⁵². Cette remarque sous-entend que le destinataire intratextuel ne se réduit pas à l'actualisation programmée pour le public immédiat. Elle peut aussi sous-entendre que le texte racinien crée un « espace mixte » où s'inscrivent en

⁵¹ Bussy, *Lettre à Madame Bossuet*, 13 août 1671, in R. Picard, *Nouveau Corpus racinianum*, Editions du CNRS, 1976, p. 63.

⁵² I. Heyndels, « Le lecteur implicite du texte racinien », *Cahiers de littérature du dix-septième siècle*, 10, 1988, p. 37.

coprésence le point de vue de l'auteur et le point de vue d'un lecteur indéterminé⁵³. Cependant l'image du cercle de réception de l'œuvre, ici *Bérénice*, qui s'ouvre progressivement, ne nous semble pas adéquate pour décrire le lecteur implicite. Nous préférons l'idée de lecteurs implicites conçus comme des ensembles d'orientations internes du texte correspondant à des types d'expérience du monde et que chaque lecteur peut activer. C'est aussi pourquoi les notions de lecteur implicite ou de lecteur Modèle décrites respectivement par Wolfgang Iser et Umberto Eco, infiniment plus précises et pertinentes en ce qui concerne la description du fonctionnement de la programmation de la lecture par le texte, nous semblent néanmoins proposer un modèle trop global pour rendre compte des séries d'actualisations possibles. Excepté pour un énoncé simpliste, et encore les linguistes se font une joie d'énumérer toutes les ambiguïtés d'interprétations auxquelles il peut se prêter, il est impossible d'actualiser en une lecture le potentiel contenu dans la notion de destinataire intratextuel : nous pouvons considérer que le texte présente des sous-ensembles à actualiser, ce que nous appelons les lecteurs implicites, et qu'actualise effectivement chaque lecteur doté de son expérience réelle. Ils s'offrent à la lecture, à la relecture, à des microlectures ou des interprétations du texte privilégiant tel ou tel détail du texte.

Cette conception du texte peut correspondre à une esthétique. Alain Viala a justement montré que l'une des spécificités des œuvres de l'âge classique, qu'il nomme plus volontiers âge galant, repose sur la programmation textuelle de plusieurs lectures possibles : « L'art littéraire classique se fait chatoyant pour séduire, joue de la nuance, du double sens latent ; mais non déclaré. Ce faisant, il ouvre large la porte, consciemment ou pas, aux polysémies possibles. De là sa faculté d'être lu et relu, interprété et réinterprété, inlassablement, depuis trois siècles »⁵⁴. C'est sans doute ici

⁵³ Le pragmaticien Gilles Fauconnier emploie l'expression « espace mixte » pour décrire le fonctionnement pragmatique des « espaces mentaux ». Sa perspective cognitive pourrait apporter des éléments intéressants pour analyser le cas de la communication différée que présente le texte fictionnel : au lieu de penser les différentes instances énonciatives de façon dissociée, nous pourrions d'emblée étudier comment elles s'inscrivent en termes de co-énonciation. Voir F. Recanati, « Linguistique (du sociologique au cognitif) », *Dictionnaire critique de la communication*, PUF, 1993, p. 893.

⁵⁴ A. Viala, « Du caractère d'écrivain à l'âge classique », *Textuel* 22, 1989, p. 55-56.

que se situe la différence de stratégie textuelle entre une tragédie de Racine, par exemple *Phèdre*, et une pièce d'un auteur moins chanceux, du moins aux yeux de la postérité, Pradon et sa *Phèdre et Hippolyte* : Racine aurait composé une œuvre dont le texte est une invitation à élaborer des combinatoires multiples entre les différents éléments textuels et les lieux d'indétermination, les unes épousant la sensibilité des lecteurs de son époque, les autres stimulant les expériences diverses de lecteurs ultérieurs ; Pradon aurait composé une pièce avec des orientations internes moins nombreuses ou moins renouvelables, plaquées essentiellement sur l'horizon d'attente immédiat de son public⁵⁵.

Une dialectique entre la subjectivité du lecteur et la « stratégie » de l'auteur

Selon Umberto Eco, « la notion d'interprétation entraîne toujours une dialectique entre la stratégie de l'auteur et la réponse du Lecteur Modèle »⁵⁶. Nous mettrons plus volontiers en miroir l'auteur et le lecteur, instances énonciatives réelles. Mais le texte de fiction, ici l'œuvre dramatique, est le lieu où s'élabore une dialectique entre la stratégie auctoriale et les interprétations que les lecteurs peuvent faire d'une pièce. La notion de dialectique implique un échange dynamique et non programmé de façon close. L'idée qu'il y ait une stratégie textuelle correspond à ce que nous découvrons en repérant les différents systèmes d'organisation des éléments du texte. Considérant que « la lecture fait partie du texte, [qu']elle y est inscrite », Michel Charles a décrit la force rhétorique de différents textes littéraires et montré comment ils piègent le lecteur : ce qu'il nomme « rhétorique de la lecture », c'est-à-dire son efficacité à nous provoquer et nous séduire pour nous contraindre à poursuivre notre découverte, définit ce qui dans le labyrinthe textuel permet de diriger le lecteur⁵⁷. En revanche qu'il y ait une stratégie qui puisse être attribuée à l'auteur nous paraît davantage problématique. A l'heure actuelle, les

⁵⁵ Sur « l'horizon d'attente » et « les changements d'horizon », voir H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, 1972-74, Gallimard, 1978, p. 58-63.

⁵⁶ U. Eco, *Lector in fabula*, 1979, Grasset, 1985, éd. Le Livre de Poche, 1995, p. 73.

⁵⁷ M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977, p. 7. Là aussi, même si l'auteur veut prendre pour objet le « livre, désoriginé et offert » pour découvrir la poétique du texte qui suscite sa lecture, les fines analyses qu'il propose sont empreintes de sa subjectivité de lecteur.

critiques qui parlent de stratégie auctoriale échappent à cette difficulté en ajoutant que celle-ci peut être consciente, inconsciente, ou prédéterminée par le contexte socioculturel de l'écrivain... Il nous semble certain en tout cas que nous lisons dans les textes une stratégie auctoriale : sans doute apprenons-nous là autant sur nos fantasmes que sur les intentions conscientes et inconscientes d'un auteur donné. Ce n'est pas que cette démarche ne soit légitime : bien des écrivains, et avant l'ère freudienne, ont spontanément indiqué que leur texte échappait à leur seul contrôle conscient et que leurs lecteurs sont autorisés, autant qu'eux-mêmes sinon plus, à en découvrir le sens⁵⁸. Ainsi Racine a-t-il pu affirmer, conformément à l'esthétique de son temps, que « la principale Règle est de plaire et de toucher »⁵⁹ : s'il définit clairement son intention, il reste aux lecteurs à trouver ce qui dans le texte dramatique remplit leur attente, ce qui comble leur plaisir, expression qui n'est pas sans connotations précisément dans le registre de la psychanalyse. Mais si la stratégie de l'auteur imprime sa marque dans le texte et qu'elle a pour premier but d'impliquer tout lecteur potentiel, nous n'en connaissons que la façon dont nous-même décrivons cette stratégie, c'est-à-dire la manière dont nous la percevons.

La lecture comme épreuve de l'altérité

Dans une approche phénoménologique de l'acte de lecture, Georges Poulet a pu dégager comment la découverte d'un texte permet au sujet de se construire par l'intériorisation et l'appropriation de l'expression de la subjectivité de l'auteur qui reste perçue conjointement comme une expression irréductible de l'altérité : « Tout ce que je pense fait partie de *mon* monde mental. Et ici encore je développe des idées qui manifestement appartiennent à un autre monde mental, et qui font l'objet de mes pensées tout juste comme si je n'existais pas. Ceci est inconcevable, et le semble d'autant plus si je pense au fait que, dans la mesure où toute idée doit avoir un sujet qui la pense, cette pensée qui m'est étrangère tout en se développant en moi, doit également avoir en moi un *sujet* qui m'est étranger... Chaque fois que je lis, je prononce

⁵⁸ Voir G. Mathieu-Castellani, « Des anciens et des modernes, ou Freud au XVIème siècle », *Lire avec Freud. Mélanges offerts à Jean Bellemin-Noël*, PUF, 1998, p. 125-148.

⁵⁹ Racine, *Bérénice*, préface, Barbin, 1671, in : *Théâtre-poésie*, Gallimard, 1999, p. 452.

mentalement un *je* et toutefois ce *je* que je prononce, ce n'est pas moi »⁶⁰. Nous retrouvons dans cette description le principe de dénégation décrit par Octave Mannoni et que nous avons évoqué pour décrire le mode de participation du spectateur à la représentation théâtrale. L'acte de lire conduit le lecteur à s'identifier au discours d'autrui, celui de l'auteur, tout en sachant qu'il ne s'agit pas du sien : je sais bien que je ne suis pas le dramaturge qui a écrit cette pièce, mais quand même... Cependant, la lecture conduit à éprouver l'altérité et à s'éprouver comme sujet inaliénable dans le même temps, c'est-à-dire s'éprouver comme un sujet à la fois double et unique.

Pour peu que le texte fasse surgir des discours attribués à des représentations de sujet, l'auteur donne au lecteur l'occasion de se découvrir comme sujet un et multiple puisque, tout en restant lui-même, il peut percevoir par projection l'expérience du dramaturge et celle des personnages qui parlent. C'est précisément le cas du genre théâtral dont la spécificité est de faire parler les personnages : par la lecture du texte dramatique, le lecteur s'éprouve comme sujet inaliénable, mais il fait au même moment, par projection, l'expérience subjectale de chacun des sujets représentés, c'est-à-dire de chacun des personnages qui parlent, et, de façon indirecte, l'expérience subjectale du dramaturge, instance énonciative d'origine qui s'est projetée dans le texte. Là se trouve l'une des caractéristiques du genre théâtral qui semble présenter les paroles des personnages comme des énoncés « nus sans autre inférence », non médiatisés par un commentaire narratif⁶¹. Nous croyons nous projeter vers la seule représentation de l'altérité des personnages : mais ce sont autant d'images de l'altérité qu'il y a de personnages parlant dans une pièce. Qui plus est, le texte dramatique nous oblige de façon indirecte à nous identifier en même temps au discours du dramaturge. Le texte de théâtre a pour caractéristique de présenter un système énonciatif en apparence extrêmement simple (réduit aux seules paroles des personnages) en masquant sa complexité.

⁶⁰ G. Poulet, « Phenomenology of reading », *New Literary History*, 1, 1969, p. 56, cité par W. Iser, *L'Acte de lecture*, 1976, Mardaga, 1985, p. 277 et tout le chapitre « La constitution du sujet », p. 273-284.

⁶¹ A. Green, *Un Œil en trop*, Minuit, 1969, p. 12. L'auteur, psychanalyste, souligne ici que le lecteur ou le spectateur n'a que les paroles attribuées aux personnages pour forger son interprétation.

VII 3 La lecture du texte dramatique : didascalies et dialogues

Le texte dramatique a certes pour spécificité d'être un texte à jouer et interpréter, mais c'est aussi un texte à lire. C'est précisément la raison pour laquelle des pièces de théâtre sont publiées et rééditées depuis l'antiquité : le nombre de lecteurs ne saurait se réduire aux seuls metteurs en scène et acteurs qui voudraient les porter à la scène. Nous analyserons le fonctionnement de l'énonciation du texte dramatique en partant de l'expérience de la lecture du texte théâtral et en faisant appel à ce que nous pouvons savoir de l'écriture dramatique. Nous déterminerons ainsi la façon dont s'inscrit et se déchiffre l'expression de la subjectivité pour ce genre littéraire précis dont la singularité est d'avoir une texture mixte, c'est-à-dire d'être constitué de deux composantes textuelles à la fois « distinctes, mais indissociables », les paroles attribuées aux personnages de la pièce et les indications scéniques ou didascalies⁶².

VII 3 A La double composante du texte dramatique

Rappelons ici que les dénominations « didascalie »⁶³, « texte didascalique », « indication scénique », ou encore « indication de régie » servent à désigner toute partie du texte dramatique qui n'est pas destinée à être dite sur scène dans le cadre de sa représentation. De ce fait, ces expressions, que nous emploierons ici indifféremment,

⁶² A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Editions sociales, 1977, Belin, 1996, p. 17.

⁶³ Le mot français « didascalie » est calqué sur le nom grec διδασκαλία, lui-même issu du verbe διδασκω, qui signifie enseigner et apprendre. Le nom grec veut dire instruction et peut être employé spécifiquement dans le contexte théâtral pour désigner l'apprentissage du chœur : il ne sert pas alors à désigner ce que nous appelons aussi indications scéniques.

sont appliquées à des ensembles textuels dont les caractéristiques sont fort distinctes comme les marques de changement de scène ou d'acte, les listes des personnages présents sur scène, les indications de lieu et de temps, la mention de chaque personnage qui parle devant le discours qui lui est attribué, les indications données pour imaginer la diction et la gestuelle des personnages, s'il y a lieu. Il conviendra d'étudier les marques de l'énonciation pour chacune de ces catégories. Ajoutons enfin qu'existe parallèlement l'expression de « didascalies internes ». Ce qu'elle désigne ne s'apparente aux didascalies précédemment décrites que par leur fonction potentielle, celle de donner des indications sur la diction et la gestuelle des personnages, ou sur l'action et sa situation temporelle ou spatiale par exemple. Mais les didascalies internes se différencient nettement d'un point de vue textuel des indications scéniques puisqu'elles sont incorporées au texte même des répliques attribuées aux personnages. De ce fait, elles sont dites sur scène dans le cas de la représentation du texte dramatique et elles ne font pas l'objet d'une typographie particulière qui les distingue parmi les paroles des personnages. Seule, notre interprétation du texte peut les déterminer et leur conférer cette fonction. Lorsque nous emploierons ici le terme de « didascalies » ou « d'indications scéniques », ce sera pour désigner les éléments textuels qui ne sont pas dits lors des représentations : nous utiliserons toujours l'expression complète de « didascalie interne » quand nous voudrions parler spécifiquement des indications données à l'intérieur des discours attribués aux personnages. Toutes ces définitions et précisions montrent d'emblée que la distinction didascalies / répliques permet de souligner une caractéristique textuelle du genre dramatique. Mais cette opposition ne saurait suffire à rendre compte de la multiplicité des différentes composantes textuelles d'une pièce ni de leur organisation.

L'hétérogénéité textuelle

La détermination des didascalies et des répliques comme spécificité du texte théâtral signale d'emblée l'hétérogénéité de ce type de texte. Comme l'a précisé Michel Charles, nous pouvons parler d'hétérogénéité dans les deux cas suivants : « l'unité sémantique n'est pas saisissable à première lecture (ou, ce qui revient au même [...])

l'élément n'est pas résumable) ; il y a une rupture dans l'énonciation (l'ensemble n'est pas attribuable à une même voix) »⁶⁴. De fait, les didascalies et les répliques n'ont manifestement pas la même source d'énonciation : la source énonciatrice apparente des répliques est chacun des personnages à qui elles sont attribuées, ce que nous ne pouvons dire à propos des didascalies. Nous définirons ultérieurement de façon plus précise leurs sources énonciatives. Mais le fait que didascalies et propos prêtés aux personnages soient étroitement associés dans le texte théâtral invite d'emblée à ne pas réduire l'analyse à la détermination de deux sources énonciatives qui correspondent à chacune de ces catégories. Cette dichotomie permet certes de mettre en valeur un certain nombre de caractéristiques du texte dramatique et de son fonctionnement énonciatif : c'est pourquoi nous pouvons nous-même y avoir recours. Mais elle ne vaut que partiellement, la double composante textuelle de la pièce de théâtre créant non pas un fonctionnement énonciatif double, mais à la fois simple, double et complexe.

Si la question de la représentation théâtrale surgit dès qu'il s'agit de décrire le texte dramatique, même quand on veut l'analyser du point de vue de sa lecture, c'est parce que l'une de ses composantes, les didascalies, sont des éléments textuels dont la vocation est de donner des indications pour la mise en scène et qui, par convention, ne doivent pas être prononcés par les acteurs lors des représentations, ceux-ci ne proférant que les répliques qui sont attribuées aux personnages qu'ils interprètent. Lorsque le texte dramatique est porté à la scène, les dialogues passent certes de l'écrit à l'oral, mais leur système de signes demeure verbal, alors que les didascalies passent d'un système de signes verbaux à un système de signes scéniques. Le fait que les indications scéniques ne soient pas conçues pour être dites dans le cadre d'une représentation théâtrale contribue à distinguer leur cas des paroles prêtées aux héros. C'est pour l'analyste une invitation à prendre en compte cette caractéristique pour décrire le texte dramatique. Mais la façon dont les uns et les autres abordent l'analyse des didascalies et leur rapport aux répliques montre bien qu'elles présentent une réelle difficulté d'ordre méthodologique pour qui veut envisager le texte de théâtre comme un texte à lire.

⁶⁴ M. Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, 1995, p. 52.

Les didascalies réduites à leur caractère opératoire

Ainsi le critique peut-il négliger l'étude des didascalies, puisqu'elles disparaissent –du moins sous leur forme textuelle- lors de la mise en scène d'une pièce. Dans une approche de type littéraire, Pierre Larthomas n'a pas accordé d'étude spécifique aux indications scéniques dans *Le Langage dramatique*, alors même que son ouvrage est consacré à l'analyse du texte de théâtre : l'auteur intègre certes les indications scéniques données par les textes dramatiques pour commenter les notions d'aparté, de monologue, de quiproquo... mais le fait que les notions d'« indications scéniques » ou de « didascalies » ne figurent pas dans l'*index rerum* de son livre témoigne bien de son désintérêt pour l'analyse de cette couche textuelle⁶⁵. Sans doute est-ce la raison pour laquelle Pierre Larthomas a écrit ultérieurement un article à leur sujet, dans lequel il a souligné qu'« il nous manque, sur les didascalies, un gros ouvrage qui poserait les problèmes essentiels ». Envisager séparément l'étude des didascalies de celle du langage dramatique nous semble néanmoins présenter pour inconvénient de créer une scission analytique qui déstructure le texte de théâtre.

Dans le cadre du renouveau qu'a insufflé l'approche sémiologique aux études théâtrales, les critiques se sont entendus pour estimer que le fonctionnement des didascalies méritait d'être observé. Ils ont tout d'abord repris l'étude du formaliste Roman Ingarden qui, rappelons-le, a analysé le fait que le texte de théâtre se compose d'un texte principal (les paroles attribuées aux personnages) et d'un texte secondaire (les indications scéniques)⁶⁶. S'ils ont conservé cette distinction, c'est néanmoins en contestant la hiérarchie que cette terminologie introduit entre les deux composantes textuelles par l'emploi des adjectifs « principal » et « secondaire ». Ce faisant, les sémiologues du théâtre ont avant tout envisagé les didascalies dans leur fonction

⁶⁵ Voir P. Larthomas, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, PUF, 1972 et « Notes sur le bon usage des didascalies », *Travaux de linguistique et de littérature*, XXV, 2, 1987, p. 271-277.

⁶⁶ Rappelons ici que cette distinction a d'abord été formulée dans *Das literarische Kunstwerk*, Halle, 1931. Voir « Les fonctions du langage au théâtre », *Poétique* 8, 1971 (traduction d'un article publié originellement en allemand en 1958).

illocutoire : leur rôle est de commander la mise en scène et elles sont alors analysées comme une articulation entre le texte et la scène, alors même qu'elles sont une composante textuelle.

Ainsi, selon Anne Ubersfeld, pour qui « lire le théâtre », c'est découvrir la théâtralité à travers le texte dramatique, le rôle des didascalies est d'élaborer « les conditions d'énonciation *scéniques*, concrètes » puisqu'elles « indiquent 1) l'existence de ce procès de communication particulier qu'est la communication théâtrale, 2) pour une part le code scénique qui la détermine », et de produire en même temps « les conditions d'énonciation *imaginaires*, construites par la représentation » car leur spécificité « est de *formuler les conditions d'exercice de la parole* »⁶⁷. Paradoxalement, si l'auteur a bien souligné que la caractéristique du texte dramatique est de se composer à la fois de dialogues et de didascalies, les analyses qu'elle a accordées à ces dernières sont ponctuelles et brèves. Mais, de ce fait, elle a été conduite à considérer la valeur théâtralisante du texte dramatique pris dans son ensemble. Elle a souligné la parenté textuelle entre didascalies externes et les didascalies internes. Patrice Pavis a, pour sa part, signalé le statut textuel toujours « incertain » des indications scéniques : « extratexte dont on peut ou non user ? Métatexte qui détermine le texte dramatique ? Prétexte qui suggère une solution avant que le metteur en scène se décide pour une autre ? »⁶⁸. Avançant avec prudence que « cette parole paraît auctoriale », il a essentiellement insisté sur la théâtralité des didascalies et sur le fait qu'elles sont une composante indissociable du texte : « On ne peut étudier les indications scéniques qu'à l'intérieur du texte dramatique tout entier et clos, comme un système de renvois de conventions, donc en rapport avec la dramaturgie »⁶⁹.

⁶⁷ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Editions sociales, 1977, Belin, 1996, p. 189 et 188.

⁶⁸ P. Pavis, *Le Théâtre au croisement des cultures*, J. Corti, 1990, p. 32.

⁶⁹ P. Pavis, *Dictionnaire de théâtre*, article « Indications scéniques », Dunod, 1996.

VII 3 B Les didascalies : indices de théâtralité

Michel Corvin, puis Ursula Jung, ont entrepris d'étudier le système de l'énonciation théâtrale à partir de la seule analyse du texte dramatique. Ils ont distingué dans le « message didascalique » deux fonctions : formuler « les conditions d'une énonciation scénique-imaginaire », indiquant par là « son statut fictivement performantiel en adoptant la perspective de quelqu'un qui serait présent à une performance », et formuler « les conditions d'énonciations situationnelles-imaginaires »⁷⁰. Mais, de ce fait, ils ont abordé les didascalies en les séparant du dialogue théâtral. En outre, ils les ont envisagées dans ce qui fait la spécificité du genre théâtral, à savoir d'être composé d'un élément textuel à fonction théâtralisante. Parallèlement, le linguiste Michel Arrivé, se proposant d'envisager le texte dramatique « dans sa manifestation graphique » et en « voulant [se] cacher qu'on peut aussi le représenter », a indiqué que le texte de théâtre se caractérise par « une *discontinuité* », par « une *hiérarchisation* » qui s'institue entre les différents éléments textuels ainsi que par leur « *successivité* ». Cependant il n'a pu que constater tout au long de son développement qu'il n'a « pas réussi à oublier qu'une pièce, ça peut se jouer »⁷¹. Par ces travaux, l'approche sémiologique a permis définitivement de dégager le caractère opératoire des indications scéniques, et de souligner qu'elles sont un indice de théâtralité. Cela en fait une double caractéristique du texte dramatique. Néanmoins, cette perspective se heurte à une réalité que Patrice Pavis a signalée : le metteur en scène et les interprètes du texte dramatique peuvent assurément respecter les indications scéniques, mais il leur est aussi loisible de les ignorer, et même de « faire le contraire de ce qu'elles proposent », ce qui, paradoxalement, ne nuit pas nécessairement à l'intérêt d'une mise en scène⁷².

⁷⁰ M. Corvin, « Le système de l'énonciation théâtrale. Aperçu historique et application : *La Journée d'une rêveuse* (Copi) », *Australian Journal of French Studies*, 3, 1983, p. 296.

⁷¹ M. Arrivé, « Naïves remarques sur un texte dramatique envisagé dans sa manifestation graphique », *Australian Journal of French Studies*, 3, 1983, p. 278-285.

⁷² Voir P. Pavis, *Dictionnaire de théâtre*, article « Indications scéniques », Dunod, 1996 et *Le Théâtre au croisement des cultures*, chap. « Du texte à la mise en scène : un enfantement difficile », José Corti, 1990, p. 27-49.

Les didascalies : un texte à lire

Au milieu de cet engouement pour la sémiologie théâtrale, il revient à Michael Issacharoff de s'être explicitement interrogé sur « la relation entre *didascalies* et *lecture* ». Mais, quoique proposant l'expression stimulante de « didascalecture » pour qualifier la lecture particulière et « pour ainsi dire stéréophonique » que requiert le texte dramatique, le chercheur n'a cessé d'envisager conjointement lecture et mise en scène⁷³ : aussi n'a-t-il pas proposé un modèle d'analyse portant sur le mode de lecture particulier que requièrent les didascalies .

A l'inverse, alors qu'elle proposait une étude sur « la didascalie comme acte de parole » dans le cadre d'un recueil consacré aux rapports de l'écriture et de la mise en scène, Jeannette Laillou Savona a formulé un certain nombre de réflexions éclairant le fonctionnement des didascalies pour qui lit le texte dramatique : elle a en particulier souligné le fait que les didascalies sont « un rappel constant du mime théâtral » pour le lecteur⁷⁴. De son côté, Sanda Golopentia a distingué nettement deux types de lectures possibles d'une pièce de théâtre : « La première, littéraire, équivaut à un jeu interprétatif, à un expériment mental que le lecteur "passif " effectue en solitaire, face au seul texte. (...) La deuxième lecture, opératoire, 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 »⁷⁵. Dès lors, considérant les

⁷³ M. Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, José Corti, 1985, p. 25-40. L'auteur a situé ce chapitre « texte théâtral et didascalecture », paru initialement en 1981 et ici remanié, dans une partie intitulée « Du texte à la représentation ».

⁷⁴ Voir J. Laillou Savona, « La didascalie comme acte de parole », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Éditions Hurtubise, Canada, 1985, p. 231-243.

⁷⁵ S. Golopentia, *Voir les didascalies* (1^{ère} partie : « Economie des didascalies »), Ibericas, Cahiers du Cric, 1994, p. 22-23. La seconde partie de cet ouvrage « Le didascale dans l'histoire du théâtre espagnol » est de Monique Martinez Thomas. Cette copublication s'inscrit dans un travail de recherche mené simultanément par le groupe de recherche l'AXEL de l'Université de Toulouse et le groupe de recherche dirigé par S. Golopentia à l'Université de Brown (New Jersey) qui a publié le volume collectif intitulé *Les Propos-spectacle. Etudes de pragmatique théâtrale* (1992).

didascalies comme une composante textuelle à lire au même titre que les dialogues, elle a pu proposer une description précise des différents types de didascalies, étudier les choix qui régissent leur articulation dans le texte dramatique, analyser leur fonction pragmatique. Nous ne reprendrons pas ici la terminologie complexe qu'elle a élaborée, mais nous reviendrons sur certaines de ses analyses, lesquelles nous paraissent avoir apporté un renouvellement décisif pour l'analyse du texte dramatique. Mary A. Frese Witt va encore plus loin en proposant que l'on considère que le texte de théâtre est un texte à lire à part entière : « *I think it can be argued that the reading of dialogue and didascaliae constitute a mode of reception different from (and not necessarily inferior to) that of witnessing a performance. A voice in the didascaliae speaks to an implied reader as well as to theater professionals* »⁷⁶. Le fait de prendre le texte dramatique en tant que texte destiné à la lecture comme objet d'étude conduit la critique à analyser le mode d'expression de la voix didascalique. Enfin, récemment, adoptant une perspective linguistique pour étudier cette partie du texte négligée par les critiques, Thierry Gallèpe a proposé une « typologie exhaustive et raisonnée » des didascalies qu'il qualifie d'« éléments particuliers de la mise en scène de la parole, en rapport avec les phénomènes de production de sens »⁷⁷.

Les différentes descriptions proposées du texte dramatique mettent tout d'abord en avant sa théâtralité potentielle : le texte ne cesse d'appeler la scène. Ces études signalent volontiers la discontinuité qu'introduit dans le texte dramatique sa texture mixte. Enfin, l'analyse des didascalies conduit souvent les critiques à répondre à la question du point de vue adopté dans cette couche textuelle et celle de la détermination de son instance.

⁷⁶ M. A. Frese Witt, « *Reading modern drama : voice in the didascaliae* », *After Genette : current directive in narrative analysis and theory, Studies in the literary Imagination*, XXV, 1, 1992, p. 104 : « Je pense qu'on peut soutenir que la lecture de dialogue et de didascalies constitue un mode de réception différent (ce qui ne veut pas nécessairement dire inférieur) du fait d'assister à sa représentation. Dans les didascalies, une voix parle à un lecteur implicite tout autant qu'aux professionnels du théâtre ».

⁷⁷ T. Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise de la mise en scène*, L'Harmattan, 1997. L'ouvrage est la publication de la thèse que l'auteur a soutenue en 1993. Sans doute est-ce la raison pour laquelle il ne fait pas référence aux derniers travaux de S. Golopentia.

VII 4 La lecture de théâtre : une stéréolecture

Le fait que le texte dramatique soit composé de didascalies et de paroles attribuées aux personnages est devenu une des caractéristiques du texte dramatique occidental. Il n'en a pas toujours été exactement ainsi : la théâtralité du texte est une spécificité tout aussi importante. Ainsi les premiers textes dramatiques qui nous ont été transmis, que ce soit pour le théâtre grec ou pour le théâtre latin, ne comportaient quasiment pas d'indications scéniques : celles-ci se réduisaient à l'indication du personnage qui parlait en marge du texte, quand elle était même seulement marquée. Inversement, les dramaturges du XX^{ème} siècle ont développé les didascalies dans l'espace textuel au point qu'elles y ont une importance de premier ordre. Samuel Beckett l'a montré de façon provocante en faisant jouer et publier *Acte sans paroles*, pièce composée d'une seule indication scénique⁷⁸. Aussi, certains metteurs en scène, plongés dans l'embarras devant la stylisation de ces textes autrefois réduits à une simple fonction opératoire, vont parfois jusqu'à renverser les conventions théâtrales et font dire les didascalies, ou, du moins, celles dont le dramaturge a particulièrement travaillé le style. C'est par exemple le cas que nous avons déjà cité de l'interprétation de *La Cantatrice chauve* au Théâtre de La Huchette : si le metteur en scène, Nicolas Bataille, a estimé que le jeu des comédiens suffit à rendre le sens des indications scéniques, il a choisi de faire dire en voix off la première didascalie qui plante un décor par trop « anglais ». Cette tendance de l'écriture dramatique contemporaine manifeste clairement que les didascalies sont des éléments textuels autant destinés à la lecture que le sont les dialogues de théâtre : elles participent de façon évidente au « plaisir du texte »

⁷⁸ S. Beckett, *Acte sans paroles*, création à Londres au Royal Court Theater le 3 avril 1957, repris à Paris au Studio des Champs-Élysées le 27 avril 1957, pièce jouée et publiée à la suite de *Fin de Partie*, Minuit, 1957. Beckett a ultérieurement composé deux autres pièces du même type *Acte sans paroles II* (1962) et *III* (1965). Cet exemple qui revient de façon récurrente dans les ouvrages où il est question de l'importance des didascalies n'est pas nécessairement des plus appropriés : d'un point de vue spectaculaire cette pièce relève davantage du mime que du théâtre, puisque précisément Beckett n'a pas attribué de parole au personnage. Seuls le titre avec le mot « acte », la présentation graphique du texte, et son contexte d'édition (ce texte est présenté exactement comme l'est juste avant lui *Fin de partie*) montrent que la dramaturge a joué avec les conventions du genre dramatique.

dramatique⁷⁹. Alors que l'on considère souvent que la lecture du texte dramatique ne permet pas d'accéder véritablement à la dimension spectaculaire propre au genre théâtral, il nous semble qu'aujourd'hui, pour le théâtre contemporain, du moins, si l'on s'en tient à la convention du genre, c'est souvent le spectateur qui ne peut pas accéder à toute la dimension littéraire du texte dramatique.

VII 4 A Une structure apparente

Nous n'analyserons pas ici ces cas d'écriture didascalique stylisée. Leur étude nous paraît véritablement prendre sens dans le cadre de l'analyse stylistique d'une œuvre dramatique spécifique. Nous n'entreprendrons pas non plus une typologie systématique des différentes fonctions possibles des textes didascaliques. Nous nous en tiendrons ici à une description du fonctionnement de la lecture pour un texte dramatique où le rapport entre les indications scéniques et les répliques est peu ou prou du type de ceux que nous pouvons trouver dans le répertoire classique, et est rendu manifeste par la présentation visuelle qui est en usage depuis le XVII^e siècle dans le livre imprimé. Notre interrogation porte sur la façon dont s'organise la lecture d'éléments textuels différents : les bornes (indications de changements de scène ou d'acte), les listes des personnages en scène, les indications de la source locutoire (ou indications de noms placées devant chaque réplique de façon à ce que le lecteur sache précisément qui parle), éléments inscrits en lettres capitales mais de casse différente ; les « microdidascalies », c'est-à-dire les indications par lesquelles le lecteur peut « se rendre compte du contexte général dans lequel l'auteur situe le déroulement des

⁷⁹ C'est déjà parfois le cas au XVII^e siècle dans les textes parodiques : quoiqu'on ne puisse pas analyser ces pièces sur le même plan que le théâtre classique puisqu'elles étaient destinées seulement à la lecture et non à la scène, l'existence de didascalies parodiques indique bien que cette partie textuelle était déjà perçue comme un élément important pour la lecture. C'est le cas par exemple de la microdidascalie de la première scène du *Jugement de Job et d'Uranie* (in : Sercy, *Recueil de pièces en vers les plus agréables de ce temps*, t. 1, 1653) : « Cette scene est inutile, parce que l'auteur a appréhendé d'ennuyer les Spectateurs qui sont à présent fort délicats, & qui veulent qu'on entre d'abord en matière ».

dialogues et de l'action dramatiques », ainsi que celles qui lui permettent « d'imaginer certaines actions non-verbales qui interrompent les dialogues de la pièce ou s'y substituent en les relançant » ou encore de se représenter comment les personnages expriment leurs paroles, toutes ces indications étant imprimées en italiques, pour certaines entre parenthèses ; et, en dernier lieu dans cette énumération mais conjointement dans notre étude, les répliques attribuées aux personnages, typographiées en texte courant romain⁸⁰.

Ellipses et discontinuité textuelle

La présentation typographique du texte théâtral fait apparaître clairement les différents éléments textuels qui le composent. Elle rend manifeste que le texte dramatique est composé d'éléments textuels différents. Cela produit un effet de discontinuité textuelle visible. Cette discontinuité est d'autant plus apparente que certains éléments textuels ne figurent que sous une forme lacunaire ou elliptique que, seuls, ceux qui connaissent les conventions du texte dramatique décryptent sans peine⁸¹. En outre, le lien entre les différents énoncés est implicite. Par exemple, la liste des personnages en présence introduit implicitement les apparitions de source locutoire au cours de la scène : ainsi, « Agrippine, Néron » vaut pour « Agrippine et Néron se trouvent en présence pendant tout le temps de la scène qui va suivre ». Ces indications

⁸⁰ Nous reprenons ici quelques-unes des définitions de S. Golopentia. Voir « Les didascalies de la source locutoire », *Poétique* 96, 1993, p. 475. Pour sa définition des « microdidascalies », *Voir les didascalies*, Cahiers du Cric, 1994, p. 54.

⁸¹ Nous n'étudierons pas ici la question de savoir si la connaissance des conventions qui régissent la présentation du texte de théâtre est absolument capitale pour qui veut lire une pièce. S. Golopentia estime que « les textes dramatiques sont devenus - pour la plupart - un objet de consommation littéraire bien installé dans la conscience sémiologique des lecteurs d'aujourd'hui ». L'attitude des élèves ou des étudiants (de la 6^{ème} à la Licence) à qui nous avons fait découvrir la lecture du texte de théâtre ne nous a pas semblé indiquer que les conventions textuelles de ce genre doivent être préalablement décryptées. Les questionnaires que nous leur avons fait remplir, où nous leur demandions de décrire et d'analyser leur façon de lire une pièce, nous ont paru essentiellement être un témoignage sur leur degré d'aisance devant la lecture en général, même si, à l'occasion, ils ont pu dévoiler soit leur plaisir de se livrer à une lecture active qui stimule l'imagination, soit au contraire leur difficulté à visualiser conjointement les indications données par les didascalies et celles qui se trouvent dans les propos des personnages.

de source locutoire, elles-mêmes elliptiques puisqu'elles sont réduites au seul nom des personnages qui prennent la parole, sont liées implicitement à l'énoncé des répliques qui sont attribuées aux personnages : « Agrippine » vaut pour « Agrippine prend la parole et dit ».

Le caractère discontinu de la présentation typographique du texte dramatique permet ainsi que se dégage nettement une structure textuelle. En effet, elle fait apparaître plusieurs unités identifiables : celles d'actes, de scènes, et de répliques, celles-ci étant topographiquement séparées les unes des autres. Elle met en rapport ces unités identifiables : elle fait entrer en interaction les répliques les unes avec les autres, et ce, dans les différentes unités que sont les scènes, les actes et la pièce tout entière ; en même temps, elle subordonne les paroles d'un personnage à l'indication de son nom située juste avant chaque réplique, ou subordonne encore les répliques aux unités dans lesquelles elles sont insérées, en particulier les indications de scène (qui signalent quels sont les personnages en présence au moment de l'échange). D'autres unités textuelles peuvent apparaître ponctuellement, à une échelle plus petite, avec l'insertion d'indications scéniques décrivant un jeu de scène et portant spécifiquement sur une réplique ou une partie de réplique, ou encore indiquant une rupture nette dans le cours des paroles d'un personnage ou du dialogue. Une telle présentation typographique indique d'emblée que le texte ne requiert pas une lecture linéaire, mais une lecture structurante. D'un côté, elle apparaît comme un appui pour la lecture, facilitant la découverte du texte puisqu'elle l'ordonne. Mais de l'autre, elle stimule l'activité de découverte du texte puisque le lecteur doit mémoriser et intégrer cette structure textuelle, condition de sa bonne lecture.

VII 4 B Rétrospection-projection

La structure apparente du texte dramatique joue un double rôle dans la lecture : d'une part, celui d'aider le lecteur à mémoriser le texte et, d'autre part, celui de créer une dynamique de lecture. En effet, la structure textuelle aide le lecteur à se constituer une « vision rétrospective ». Dans son étude sur les didascalies, Sanda Golopentia a souligné cette fonction en particulier pour les indications scéniques « de postlude »,

c'est-à-dire de clôture textuelle ou de clôture du spectacle⁸². Son analyse, menée dans une perspective pragmatique, l'a conduite de façon imprévue à retrouver une réflexion plus générale du philosophe Henri Gouhier sur l'importance de la vision rétrospective pour la bonne perception de l'action dramatique : les pauses que constituent les didascalies « postlude » constituent « un palier de remémoration » par lequel le dramaturge guide la mémoire sélective du lecteur.

Des paliers de remémoration apparents

Il nous semble que cette remarque peut s'appliquer de façon plus large aux différentes unités textuelles que nous avons déterminées. Tout comme l'organisation d'un texte en paragraphes, par exemple dans un roman, ou la structure strophique pour un poème, construisent aussi pour le lecteur des unités qui dessinent dans leurs interstices autant de paliers de remémoration, les unités textuelles constituées par les répliques sont tout autant propices à cette activité rétrospective. Aux unités composées par les répliques, il convient d'ajouter des unités qui ne sont pas strictement déterminées par un élément didascalique dont la fonction serait de les introduire, mais qui peuvent être dessinées par la répétition de certains ensembles textuels : nous considérons ainsi une stichomythie, c'est-à-dire un échange de répliques brèves et de même rythme entre deux personnages (étymologiquement un dialogue où les personnages se répondent vers à vers), ou un ensemble de répliques de même longueur, ou encore un ensemble construit par des tirades qui se répondent, par exemple. Nous pouvons considérer que la fin d'une unité textuelle de ce type peut constituer un palier de remémoration.

Cependant, ces unités ne sont pas closes sur elles-mêmes. Si l'indication de changement de scène ou de réplique permet au lecteur, au moment où il la franchit, d'avoir un instant qui lui permet de clore intellectuellement celle qu'il vient d'achever, et, ce faisant, de se le remémorer, elle lui offre en même temps un appui pour qu'il se projette mentalement vers le texte qu'il va découvrir. C'est le cas des listes de personnages placées après une mention de la scène qui obligent le lecteur à se projeter

⁸² S. Golopentia, *Voir les didascalies*, Cahiers du Cric, 1994, p. 83-84 et 46-49.

vers la scène qui vient et à l'envisager dans sa globalité avant même d'avoir commencé à la déchiffrer. De la même façon, le lecteur qui achève la lecture d'une réplique au cours du dialogue trouve l'indication du nom précédant la suivante : il prend appui sur celle-ci pour diriger sa lecture de cette nouvelle réplique.

Une dynamique dans la continuité textuelle

Ce qui caractérise le texte dramatique, c'est donc une continuité dynamique instaurée par l'enchaînement d'unités textuelles qui se succèdent. Le fait que les didascalies « assurent la *vision successive* de l'action » a été souligné par Sanda Golopentia. Remarquant que toute pièce « se construit donc le plus souvent autour d'une grille (ou d'un squelette) où la succession des didascalies de la source locutoire organise la scène, la succession des scènes organise l'acte et la succession des actes organise le spectacle », elle préfère à la notion de « didascalie de découpage » celle de « didascalie *dynamique* » : « La fonction essentielle de celle-ci est [...] non pas celle – importante – de mettre de l'ordre dans le texte dramatique en en dégageant les lignes de force aussi nettement que possible, mais plutôt celle de maintenir ouvert, à chaque moment, le processus dramatique, de faire en sorte que la pièce suive son cours, malgré les dangers permanents d'arrêt qu'elle traverse, de par le brassage incessant de la parole, les interruptions entre les scènes, les pauses entre les actes etc. En un mot, d'assurer la progression du texte »⁸³. L'auteur réserve cette réflexion à ce qu'elle détermine comme « mésodidascalies », c'est-à-dire des didascalies insérées dans le texte dramatique considéré depuis l'indication de la première scène jusqu'à, non comprises, les indications de clôture de la pièce. Ce propos ne porte donc pas sur les « macrodidascalies » (indications portant sur l'ensemble de la pièce) ni sur les « microdidascalies » (intérieures aux répliques ou à d'autres didascalies). Mais Sanda Golopentia remarquant elle-même à la fin de son étude que « des parcours didascaliques associent, dans des trajectoires récurrentes et fluides les macro- et mésodidascalies » ainsi que, ajoutons-nous, les microdidascalies, nous appliquons cette analyse, comme nous venons de le faire, d'une façon plus globale au texte dramatique.

⁸³ S. Golopentia, *Voir les didascalies*, Cahiers du Cric, 1994, p. 53-54, et p. 130-133.

Pour qui les étudie du point de vue de la lecture du texte dramatique, l'une des fonctions des didascalies est de faciliter et d'organiser la découverte du texte en ménageant au lecteur des pauses qui lui font mémoriser l'action, mais en lui offrant des appuis visuels qui le propulsent vers la découverte de la suite du texte. La pièce de théâtre ne se prête pas à une lecture linéaire ou homogène : ce serait méconnaître la fonction structurante des didascalies que de mettre sur le même plan des éléments textuels qui n'ont pas le même rôle. Le texte dramatique requiert bien plutôt une lecture par « saccades » qui suit les mouvements dessinés par les unités textuelles et découvre en même temps le détail du texte⁸⁴ : c'est là sa forme de linéarité.

VII 4 C Une lecture stéréoscopique

Toute description de l'acte de lecture ne peut être qu'un modèle ne correspondant jamais à une réalité, et révèle principalement quelle est la pratique de la lecture de qui la décrit. Nous tenterons néanmoins de dégager quelques procédés requis par la lecture d'une pièce de théâtre. Nous essaierons de transcrire ici les opérations intellectuelles que la découverte d'un texte dramatique invite à faire. Il s'agit donc de découvrir comment le texte de théâtre, considéré en tant que genre spécifique, programme sa lecture. Nous retrouvons ici l'idée de « lecteur modèle », chère à Umberto Eco, ou celle de lecteur implicite, définie par Wolfgang Iser, c'est-à-dire de lecteur programmé par le texte. Mais notre interrogation porte sur le lecteur programmé par un genre spécifique, le théâtre, et non celui d'un texte particulier⁸⁵. Elle se définit en

⁸⁴ Nous reprenons l'expression de saccade à S. Golopentia qui l'emploie pour décrire le mouvement créé par les mésodidascalies.

⁸⁵ Sur un tel type d'analyse, voir le recueil dirigé par M. Vinaver, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre* (Actes Sud, 1993) : à partir de « lectures au ralenti » d'un fragment de texte dramatique, les critiques ont eu pour but de dévoiler « le mode de fonctionnement de la pièce dans son entier ». La comparaison des analyses obtenues sur un corpus composé « d'œuvres théâtrales de tous les temps et de tous les pays » (mais avec une grande partie de pièces contemporaines) leur a permis de définir une quinzaine d'axes dramaturgiques dessinant une topographie à partir de laquelle il est possible de situer toute pièce de théâtre.

autre essentiellement à partir de notre propre expérience de la lecture de théâtre. Aussi notre méthode s'affiche-t-elle comme résolument empirique.

La description que nous proposons serait à confronter en détail avec des pratiques de lecture, la vôtre, par exemple, ou encore celle d'un lecteur non professionnel. Ce type de comparaison est cependant difficile à mener puisque nous voudrions analyser ce qui est de l'ordre de l'automatisme de la lecture : ses procédés ne correspondent pas nécessairement à ceux d'une lecture qui cherche à s'objectiver et à s'analyser. Qui plus est, la caractérisation des opérations intellectuelles sollicitées et leur description ne permettent malheureusement pas de mettre en valeur leur simultanéité. Quelles que soient les limites que nous voyons à ce type de description, nous formulerons quelques propositions sur le type de lecture spécifique que demande le texte de théâtre, et cela, en prenant appui sur un extrait d'une tragédie de Racine.

***Britannicus* : visualisation d'une scène et lecture**

Nous envisagerons dans un premier temps comment la présentation matérielle du texte nous incite à visualiser l'action dramatique. Voici la fin du troisième acte de *Britannicus*, copié à partir de sa première édition⁸⁶ :

⁸⁶ Racine, *Britannicus*, Barbin, 1670, in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 414-415.

En même temps que le lecteur déchiffre le texte de façon linéaire, il visualise sa présentation globale sur les pages qu'il a devant les yeux. Cette double activité nous semble avoir une importance particulièrement notable dans le cadre de la lecture du texte dramatique. Dans cet extrait, apparaissent la fin d'une scène, une scène tout entière, la scène neuf, et le début du quatrième acte. Le lecteur met immédiatement en relation les noms des personnages qui parlent les uns avec les autres du fait même qu'ils sont tous indiqués en lettres capitales et centrés sur une ligne qui les sépare du corps des répliques. Sans lire le détail des répliques, mais en reconnaissant ces noms seuls, le lecteur sait aussitôt qu'à la fin de la huitième scène, Néron, Britannicus et Junie parlent. En cela, les indications de sources locutoires permettent au lecteur d'associer les personnages en présence. Voyant qu'après la réplique de Néron (la seconde du texte que nous avons copié) est placée l'indication introduisant la neuvième scène, le lecteur comprend que la huitième s'achève : c'est, pour reprendre la définition de Sanda Golopentia, un palier de remémoration. La lecture de ces répliques le confirme précisément. Aussi pouvons-nous considérer que la lecture du texte dramatique ne requiert pas d'un côté la visualisation des didascalies et de l'autre la lecture du contenu des répliques, mais à la fois la visualisation globale des didascalies et leur lecture jointe à celle du contenu des répliques de façon cursive cette fois-ci.

Si l'indication de la neuvième scène suffit à clore la huitième, elle ouvre définitivement cette nouvelle scène. L'information contenue dans la borne est confirmée

par la liste des personnages de cette dernière scène de l'acte. D'une part, la mention « Néron, Burrhus » souligne implicitement qu'excepté Néron, les personnages de la scène précédente ont disparu, ce qui lui confère un rôle de vision rétrospective. D'autre part, explicitement, elle indique que désormais le dialogue met aux prises l'empereur et son gouverneur, ce qui la constitue en palier propre à la visualisation de l'ensemble de la nouvelle scène : dans l'exemple pris, l'unité constituée par la scène est même explicitement close par l'indication de clôture de l'acte, laquelle est elle-même confirmée par la mention de l'acte suivant. Les indications de source locutoire nous assurent que Néron et Burrhus sont bien les personnages en présence en faisant apparaître leurs deux noms en stricte alternance. Nous pouvons ainsi considérer que la borne scénique, la liste des personnages de la scène et l'apparition des mentions de source locutoire font quelque peu redondance. Cette caractéristique, loin de retarder inutilement la lecture, est nécessaire pour assurer son bon fonctionnement. En effet, comme l'a montré Michel Corvin à propos de la redondance pour les signes théâtraux, ainsi que nous l'avons vu précédemment, un signifiant ne devient lisible que s'il n'erre pas mais s'il s'insère dans un ensemble signifiant⁸⁷. C'est le cas avec ces trois types de didascalies, chacun assurant néanmoins une progression dans la découverte du sens. Alors que l'indication de scène ne livre pas d'information sur les personnages qui vont être en présence, la liste des personnages le fait : mais pour savoir qui parle dans la scène, il faut se fier aux indications de sources locutoires. Aussi, la redondance que l'on peut trouver entre ces trois types de didascalies s'efface devant la dynamique de lecture qu'elles instaurent.

***Britannicus* : une stéréolecture**

Pour la neuvième scène, l'organisation des répliques fait apparaître deux types de mouvements. Les répliques de Burrhus sont brèves, celles de Néron plus longues. Leur présentation appelle le lecteur à anticiper leur découverte et à se préparer à accorder davantage de temps de lecture à Néron qu'à Burrhus. Mais, en même temps, la présentation du texte invite à associer d'une part la première réplique du gouverneur à

⁸⁷ Voir M. Corvin, « La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral », *Degrés*, 13, 1978.

celle de Néron qui suit, et d'autre part la seconde de Burrhus à la dernière réplique de l'empereur. En effet, le fait que Néron achève l'alexandrin commencé par Burrhus, ce qui est rendu visible par la typographie du vers, crée un lien entre leur répliques. Cependant, la microdidascalie en italiques « *sans voir Burrhus* », apposée à l'indication de source locutoire Néron, produit une discontinuité dans les mouvements dessinés précédemment. Elle doit attirer l'attention sur ce passage du texte. Une lecture plus fine qui suit le détail des répliques et des didascalies le fait découvrir : certes, Néron et Burrhus sont en présence dans ce début de scène, mais ils ne se parlent pas nécessairement l'un à l'autre. Le fait que l'unité textuelle immédiatement perceptible (ici le lien entre les répliques de Burrhus et celles de Néron) soit déstabilisée par les propos mêmes que tiennent les personnages requiert du lecteur une attention spécifique. Il est vraisemblable que le temps qu'elle lui demande pour ajuster les informations données par la structure apparente du texte et celles trouvées parallèlement dans les répliques contribue à inciter le lecteur à visualiser l'action pour la comprendre. Nous retrouvons ici une remarque faite par Jeannette Laillou Savona à propos des seules didascalies, mais que nous trouvons plus juste d'appliquer au rapport de concordance ou de discordance entre la couche didascalique et celle des répliques : « La didascalie oblige le lecteur à imaginer des personnages incarnés par des acteurs, à les situer sur une scène de théâtre, dans un décor, ou au milieu d'objets... »⁸⁸. Nous dirions plutôt que le rapport que le texte institue entre les didascalies et les discours attribués aux personnages oblige le lecteur à imaginer des personnages, à les situer dans un décor, ou au milieu d'objets. En effet, la lecture du texte dramatique n'oblige pas le lecteur non professionnel à imaginer une interprétation théâtrale (par des acteurs, sur une scène et avec un décor), mais à un premier niveau à imaginer les personnages en situation. Seule la récurrence du mot « scène » dans tout le texte dramatique peut être considérée comme une invitation à imaginer, au-delà de la situation et de l'action, leur interprétation scénique.

Si les critiques soulignent à juste titre que le texte de théâtre a pour spécificité d'être destiné à la représentation scénique, il nous semble important de rappeler que

⁸⁸ J. Laillou Savona, « La didascalie comme acte de parole », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, 1985, p. 238.

l'une de ses fonctions, et sans doute la première, est de créer une fiction. Ainsi, l'organisation didascalique et la détermination d'unités textuelles qu'elle invite à construire guide la lecture du texte dramatique et incite le lecteur à visualiser l'action dramatique. Mais cette structure apparente doit être confirmée par la lecture linéaire. C'est que la lecture du texte dramatique s'organise dans la confrontation et l'ajustement entre la visualisation des ensembles textuels dessinés par sa présentation et le déchiffrement du dialogue.

Pour caractériser la lecture du texte dramatique nous ne reprendrons pas l'expression de « didascalecture » imaginée par Michael Issacharoff : du fait même de son étymologie, elle paraît qualifier seulement l'art de la lecture des didascalies - et le critique l'interprète essentiellement en ce sens. Nous ne garderons pas non plus l'expression de lecture « stéréophonique », parce le critique ne l'applique pas au texte dramatique mais à ses destinataires⁸⁹. Nous lui préférons celle de lecture stéréoscopique. Car le lecteur d'une pièce de théâtre, à partir de la vision simultanée de deux couches textuelles, obtient comme une sensation de relief et de profondeur dans sa découverte de l'action. Nous proposons donc de décrire la lecture du texte dramatique comme une *stéréolecture* parce que le lecteur découvre immédiatement et simultanément dans le texte deux couches textuelles, didascalies et paroles attribuées aux personnages, et les associe étroitement.

Une lecture active : ajustements requis

La présentation du texte de théâtre qui met en évidence les différentes didascalies par la typographie est manifestement conçue pour guider le lecteur dans sa découverte des dialogues de la pièce. Pourtant, elle ne suffit pas toujours à donner toutes les informations nécessaires pour que le lecteur puisse précisément visualiser l'action de la pièce à partir de la seule organisation textuelle. Le passage que nous avons pris dans *Britannicus* le montre clairement : l'ensemble des didascalies nous permet par exemple de savoir quels sont les personnages en présence, mais elles n'indiquent pas à

⁸⁹ Cf. M. Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, J. Corti, 1985, p. 28. Dans ce passage, l'auteur n'a pas pour objet de décrire la lecture du texte dramatique, mais celle des didascalies.

coup sûr et de façon explicite quels sont leurs mouvements. Seule la confrontation des didascalies aux propos tenus dans les répliques nous permet d'imaginer les personnages et, à travers eux, le jeu des acteurs qui pourraient les interpréter.

Pour la fin de la huitième scène du troisième acte de *Britannicus*, seuls les propos tenus par Néron permettent au spectateur de connaître comment se déroule le départ des héros. En effet, dans son avant-dernière réplique, l'empereur donne l'ordre à ses gardes de reconduire Britannicus et Junie :

« Dans son Appartement, Gardes, qu'on le remène.
Gardez Britannicus dans celui de sa Sœur ».

Pourtant la réplique ne vaut pas non plus pour une didascalie. Ici, les paroles de Néron ne sont pas immédiatement exécutées. C'est ce que nous indiquent les répliques suivantes : la réflexion ironique de Britannicus et l'invitation à la soumission de Junie retardent ce procès. C'est finalement la dernière réplique de Néron qui nous permet de savoir comment l'empereur se fait obéir :

« Gardes, obéissez, sans tarder davantage ».

Si cette réplique agit comme une didascalie interne et fait imaginer la situation, c'est parce qu'elle est confirmée par la didascalie de changement de scène qui indique que Néron reste sur place et y est rejoint par son gouverneur. Nous voyons donc là que la lecture du texte de théâtre, pour être valide, doit mettre en interaction constante les propos tenus par les personnages et les didascalies.

Deux remarques s'imposent ici. D'une part, cela rappelle qu'il y a une source énonciative commune aux didascalies et aux répliques, celle-là même qui distribue ses informations dans l'une ou l'autre de ces deux couches textuelles. D'autre part, cela indique la fragilité des informations que nous pouvons tirer de ce que nous considérons comme des didascalies internes. Ce qui s'apparente à des indications scéniques et que nous trouvons dans le cours du dialogue n'est jamais que de l'ordre de la parole. Or, il y a une différence notable entre la parole et la réalité : les praticiens du théâtre aiment aujourd'hui nous le rappeler, eux qui construisent parfois un contre-texte spectaculaire, et jouent de la discordance possible entre le dialogue et l'action⁹⁰.

⁹⁰ Voir notre chapitre 3.

Le début de la scène suivante de *Britannicus* nous laisse attendre un échange entre Burrhus et Néron. Cependant la didascalie « Néron, *sans voir Burrhus* » introduit de façon manifeste une discordance dans ce dialogue potentiel. La première réplique du gouverneur n'exprime que la surprise ou l'horreur du personnage. Mais devant quoi ? La réponse la plus évidente est qu'il voit Britannicus et Junie emmenés par les gardes. Une telle mise en présence, même à la distance du regard, rapproche des personnages séparés par la présentation visuelle du texte et crée un lien entre la huitième et la neuvième scène. La discontinuité textuelle ne met pas à mal la continuité de l'action : elle contraint le lecteur à visualiser cette continuité. Mais à qui s'adresse Burrhus ? Sa réplique ne porte que les marques de sa subjectivité, mais rien ne désigne son interlocuteur. Faut-il en déduire qu'il est son propre interlocuteur, auquel cas cette réplique serait un aparté ? Qu'il s'adresse à Néron pour lui faire part de son émotion ? La microdidascalie ne nous renseigne guère puisqu'elle n'indique pas si Néron entend Burrhus, à défaut de le voir. Pourtant dans le cours de sa réplique, l'empereur s'adresse explicitement à son gouverneur : est-ce parce qu'il s'est tourné vers lui ? Mais quand ? Est-ce parce qu'il l'a entendu ? Notre but n'est surtout pas de répondre à toutes ces questions. Nous le ferions si nous mettions en scène ce passage : nous aurions à choisir et à définir le jeu des comédiens. Nous le faisons sans doute quand nous lisons une pièce. Mais il n'est pas certain que le lecteur d'un texte de théâtre doive nécessairement imaginer la situation et l'action dramatique avec le même type de précision que doit faire preuve un praticien. Aussi voulons-nous souligner ici les zones d'indétermination du texte dramatique : elles résultent à la fois de sa présentation textuelle discontinue, mais aussi du fait que l'action au théâtre n'est exprimée que par les paroles des personnages. Elles stimulent l'activité du lecteur. Ce dernier doit sans cesse mettre en rapport différents éléments textuels pour pouvoir comprendre l'action et suivre sa lecture. C'est le cas non seulement à l'échelle de fragments de texte, comme nous venons de le voir, mais encore à l'échelle même du texte dramatique, le dramaturge pouvant insérer dans le dialogue des indications sur les personnages, leurs gestes, ou leur attitude soit avant soit après le moment où elles prennent sens.

CONCLUSION

La discontinuité textuelle et les zones d'indétermination qui en résultent apparaissent comme des caractéristiques du texte dramatique. Certes, nous pouvons en retrouver dans d'autres genres littéraires que le théâtre. Le roman, par exemple, peut présenter un texte à première vue homogène ; il suffit néanmoins qu'il y soit rapporté les paroles de quelque personnage pour que son hétérogénéité textuelle soit manifeste ; de même, bien des informations données par le narrateur au cours de la diégèse ne prennent pas sens dans leur contexte immédiat, mais éclairent par anticipation un moment ultérieur du récit ou, à l'inverse, un épisode antérieur de façon rétroactive. De fait, le roman, ainsi que tout texte élaboré, sollicite l'attention du lecteur et lui demande de lier des éléments hétérogènes et de combler par la pensée ou l'imagination les zones d'indétermination du texte. Ce qui est spécifique au texte dramatique, c'est de montrer ostensiblement que l'hétérogénéité textuelle est sa caractéristique, c'est de l'ériger en principe d'écriture et d'en faire un système proposé comme tel au lecteur. La singularité du texte de théâtre, c'est d'afficher qu'il requiert une lecture active.

Laissant au lecteur le soin de tisser le sens entre didascalies et paroles attribuées aux personnages, s'effaçant pour faire place à l'activité du lecteur, l'auteur dramatique masque les sources énonciatrices du texte théâtral, ou feint, du moins, de les assimiler à l'hétérogénéité des personnages parlant : n'exposant que ses héros, ne s'exposant pas, la voix du dramaturge est une voie oblique. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles le théâtre connaît un tel succès au XVII^{ème} siècle, au moment où la Monarchie absolue affirme son pouvoir. C'est que la parole du dramaturge ne se fait pas entendre directement : il la délègue aux différents personnages de son œuvre et ne se laisse pas identifier avec ses héros. Ce que le pouvoir royal peut autoriser, c'est que des êtres de fiction parlent comme des personnes parce que précisément ce sont des images et non de véritables personnes douées de parole et de pensée.

VIII Les modes d'énonciation dans la pièce

Dans la pièce de théâtre, la voix auctoriale s'efface devant les personnages : le « je » du dramaturge fait place aux « je » de ses héros. Cependant, si l'expression de la subjectivité la plus manifeste semble se concentrer dans les propos attribués aux personnages, celle-ci est avant tout mise en place et organisée par le texte didascalique : le mode d'énonciation des personnages est ainsi conditionné par la position de l'énonciateur intratextuel dans les didascalies. Les critiques considèrent souvent celles-ci comme le lieu où le dramaturge pourrait s'exprimer de façon privilégiée. Une telle analyse a pour corrélat immédiat et implicite que l'auteur ne s'exprimerait pas dans les répliques qu'il prête aux personnages, ou, du moins, qu'il ne s'y exprimerait pas de la même façon. En effet, en ce qui concerne les personnages, tout semble clair : ceux-ci prennent la parole à la première personne et de ce fait apparaissent comme les sujets d'énonciation des énoncés qui leur sont attribués. Cependant les expressions que nous employons ne cessent de signaler que ces propos ne leur sont précisément que « prêtés » ou « attribués ». Aussi dirons-nous d'emblée que les personnages apparaissent *comme* les sujets d'énonciation des énoncés qui leur sont attribués par le dramaturge, ou, plus précisément, par l'énonciateur intratextuel : c'est ce qui contribue à créer à travers le personnage un effet de personne.

Avant d'étudier comment le texte dramatique crée un effet de subjectivité dans les paroles attribuées aux personnages, nous chercherons à déterminer de quelle façon s'inscrit la source énonciatrice dans le texte didascalique, quelles y sont ses marques et quel est le point de vue qui y est adopté.

VIII 1 Le mode d'énonciation dans le texte didascalique

Le texte didascalique est principalement caractérisé par sa fonction opératoire pour la mise en scène de la pièce : aussi semble-t-il se résumer à être le fait du dramaturge donnant

des indications pour la bonne interprétation scénique de son œuvre. Cependant, les didascalies sont aussi un texte qui apparaît dans la pièce imprimée et qui en tant que tel est destiné à simple lecture : lorsqu'ils considèrent les indications scéniques sous cet angle, les critiques ont volontiers recours aux concepts narratologiques, même s'ils ne sont pas exactement appropriés, pour définir la position d'énonciation qui y est manifestée. Caractériser le mode d'énonciation dans le texte didascalique, c'est envisager conjointement leur double fonctionnement : il s'agit de les analyser conjointement comme un texte destiné à guider la mise en scène et comme un texte destiné à conduire la lecture de la pièce. La position de l'énonciateur des didascalies est d'emblée complexe : non seulement elle concilie à la fois des actes d'énonciation sérieux et des actes d'énonciation fictifs, mais elle s'apparente à un mode diégétique et à un mode descriptif en même temps.

VIII 1 A Définir la source énonciatrice des didascalies

C'est souvent parce qu'elle ne peut être imputée à aucun personnage de la pièce que, faute de mieux, l'origine du discours didascalique est directement attribuée à l'auteur. Car comme l'usage fait que les indications scéniques ont essentiellement une fonction opératoire, la marque auctoriale semble être effacée. Ainsi Anne Ubersfeld estime que « la totalité des *didascalies* (indications scéniques, noms de lieux, noms de personnes) » « a pour sujet de l'énonciation immédiat l'auteur », et que l'autre source « qui investit l'ensemble du dialogue (...) a pour sujet de l'énonciation *médiat* un personnage »¹. Pour autant, elle ne fait pas des didascalies le lieu d'expression de la subjectivité auctoriale : « [L'écriture théâtrale] n'est jamais subjective, dans la mesure où l'auteur refuse de parler en son nom propre ; la part textuelle dont l'auteur est sujet est seulement constituée par les *didascalies*. Or les didascalies sont justement la part contextuelle du texte et peuvent être réduites à peu de chose »². Ces analyses sont, certes, à replacer dans leur contexte, c'est-à-dire la fin des années soixante-dix, période glorieuse de la mort de l'auteur, et à la lumière de l'engagement marxiste de la critique. Mais elles sont assez représentatives de la *doxa* sur la question. Aussi Patrice Pavis peut-il souligner que le texte didascalique « nous leurre [...] sur son origine et sa fonction » : « Paradoxalement, ce texte de l'auteur où il est censé parler en son nom est neutralisé dans sa

¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Editions sociales, 1977, Belin, 1996, p. 187-188.

² A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Editions sociales, 1977, Belin, 1996, p. 18.

valeur esthétique, étant là de manière purement utilitaire »³. Une ambiguïté constitutive semble donc toujours peser sur la source énonciatrice du discours didascalique. Elle découle vraisemblablement de la double catégorisation des actes de paroles que sont les indications scéniques : ce sont à la fois des actes de paroles sérieux et des actes de paroles relevant de la fiction⁴. Selon qu'ils mettent l'accent sur l'une ou l'autre de ces fonctions, parfois à l'exclusion l'une de l'autre, les critiques de théâtre considèrent que les didascalies relèvent de l'autorité auctoriale ou les envisagent comme produites par un auteur-narrateur ou même un auteur-descripteur.

Des actes d'énonciation sérieux imputables à l'auteur

Quand les critiques insistent sur le caractère utilitaire des didascalies, ils les envisagent comme des actes de parole sérieux qui ont une valeur illocutoire : l'énonciateur donne des indications à son lecteur pour qu'il imagine la situation scénique de l'action dramatique, ou qu'il la réalise s'il est un professionnel du théâtre. A partir de cette définition, ils ne peuvent identifier la source énonciatrice de ces énoncés performatifs qu'au dramaturge lui-même. Ainsi Jean-Marie Thomasseau a-t-il pu souligner que le caractère « utilitaire » du texte didascalique, quoique « indicatif et littérairement neutre », n'est pas moins « fortement révélateur des armatures secrètes de l'œuvre et des projets d'écriture scénique de l'auteur » : « Celui-ci le rédige, en somme sans méfiance, en s'avançant à découvert. Avec son apparente technicité, sa texture presque entièrement dénuée de tropes et de feintes, et parce qu'il cherche d'abord à s'en tenir à ce qui paraît décisif au moment de la mise en théâtre de l'écriture, le para-texte [le texte didascalique] est bien un des rares types d'écrit "littéraire" où l'on soit à peu près sûr que le « je » de l'auteur - qui pourtant n'apparaît jamais - ne soit pas un autre »⁵. Il n'y a pas de paradoxe dans cette dernière remarque puisque le fait que l'énonciateur n'emploie pas explicitement la première personne ne signifie aucunement qu'il n'imprime pas la marque de sa subjectivité dans le texte : celle-ci s'exprime à travers le système de déictiques, d'axiologiques, d'évaluatifs, de modalisateurs, et simplement à travers le choix des

³ P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, « Indications scéniques », Dunod, 1996.

⁴ Voir J. Laillou Savona, « La didascalie comme acte de parole », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, 1985, p. 242.

⁵ J.-M. Thomasseau, « Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature* 53, 1984, p. 83.

termes utilisés. De son côté, s'élevant contre la mode qui conteste encore « la mort de l'auteur », Michael Issacharoff a lui aussi affirmé avec force le « sérieux (au sens austinien) » des actes de parole de la voix didascalique : « Il semble incontestable que, de même que tous les textes, ceux qui sont rédigés pour la scène contiennent les traces d'une voix, instance *productrice*, celle de l'auteur »⁶. Ce qui fonde cette assertion du critique, c'est précisément qu'il considère les didascalies comme un texte « non fictif ».

D'autres critiques ne fondent pas d'une façon toujours aussi nette l'attribution du texte didascalique au dramaturge. Mais la référence à l'intervention auctoriale apparaît quand il s'agit de décrire la manière dont est organisée la structure du texte dramatique. Nous la trouvons en particulier quand les critiques veulent signaler que le dramaturge est impliqué dans la façon de guider les lecteurs dans leur découverte de l'action de la pièce. Par exemple, Sanda Golopentia peut signaler que « la didascalie "littéraire", en tant que *sous-texte dramatique*, ménage aux lecteurs des paliers de "réalisation imaginaire" au niveau desquels, et plus étroitement guidés par l'auteur, ceux-ci mettent en scène la pièce qu'ils sont en train de lire »⁷ : aussi fait-elle volontiers référence à l'action de l'auteur dans le texte didascalique au cours de la description systématique qu'elle entreprend de cette couche textuelle. Plus prudente, Jeannette Laillou Savona préfère souvent les notions de « scripteur » ou de « locuteur didascalique » à celles d'auteur ou de dramaturge. Mais c'est en attribuant à ces concepts une intentionnalité bien proche de celle que nous pouvons précisément supposer à un auteur qui voudrait que sa pièce soit lue : « S'il est difficile de parler des conditions de sincérité de la didascalie, il faut cependant admettre que le locuteur didascalique qui veut que sa pièce soit lue, acceptée et éventuellement jouée, se doit d'établir un certain ordre et de respecter une certaine logique dans cette entreprise de coordination qui est la sienne [celle qui assure « la cohésion d'énoncés très divers et parfois contradictoires »] »⁸. Nous retiendrons donc ici que le caractère « sérieux » des didascalies nous conduit à les attribuer naturellement à l'auteur. Penser ainsi, « sans ressusciter la vieille problématique de l'intentionnalité auctoriale comme clef du sens »⁹, c'est rappeler simplement les instances énonciatives

⁶ M. Issacharoff, « Voix, autorité, didascalies », *Poétique* 96, 1993, p. 463-465.

⁷ S. Golopentia, *Voir les didascalies*, Cahiers du Cric, 1994, p. 24.

⁸ J. Laillou Savona, « La didascalie comme acte de parole », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, 1985, p. 235.

⁹ M. Issacharoff, « Voix, autorité, didascalies », *Poétique* 96, 1993, p. 463.

principales d'une pièce de théâtre et leur inscription dans le processus de communication : une pièce est une œuvre qu'un dramaturge adresse à ses lecteurs.

S'il importe aux critiques de théâtre de mentionner ce qui peut paraître à d'autres comme une évidence, c'est parce que nous touchons ici à une spécificité du texte dramatique. Le fait que les didascalies disparaissent habituellement en tant que texte lors de la mise en scène et le fait que le metteur en scène et sa troupe n'aient aucunement obligation d'exécuter scrupuleusement les indications scéniques nous semblent clairement être les raisons pour lesquelles l'expression auctoriale dans les didascalies est perçue comme une singularité du texte dramatique¹⁰.

Des actes d'énonciation fictifs imputables à un narrateur ?

Que les indications scéniques soient des actes de parole sérieux n'implique pas nécessairement qu'ils soient non fictifs. Ainsi, reprenant les travaux de John Searle¹¹, Jeannette Laillou Savona a rappelé que « les actes illocutoires fictifs [...] sont un simulacre d'actes illocutoires sérieux » et a considéré, comme le font aussi Michel Corvin ou Ursula Jung, que le rôle de la didascalie est non seulement d'être « support et véhicule de l'action, mais aussi [...] instrument de la double fiction théâtrale : la fiction textuelle et la fiction

¹⁰ La perception de l'expression auctoriale dans les didascalies contribue à distinguer le dialogue dramatique des autres formes littéraires dialogiques : s'il peut aussi se trouver des parties narratives dans les dialogues, l'homogénéité textuelle reste plus grande pour ce genre que pour le théâtre. Voir S. Guellouz, *Le Dialogue*, PUF, 1992, p. 62-63.

¹¹ Dans « *The logical status of fictional discourse* » (*New Literary History*, 1975, in : *Sens et expression*, Minuit, 1982, p. 114), J. Searle a essentiellement souligné le caractère opératoire des didascalies en comparant le fonctionnement du texte dramatique à celui d'une recette, comparaison désormais fréquemment citée par les critiques spécialistes du théâtre : « Ainsi, il me semble que la force illocutoire du texte d'une pièce ressemble à la force illocutoire d'une recette pour cuire un gâteau. C'est un ensemble d'instructions concernant la manière de faire quelque chose, en l'occurrence de jouer la pièce ». Mais dans « Taxinomie des actes illocutoires », article auquel J. Laillou Savona se réfère aussi, le pragmaticien a montré que les actes illocutoires fictifs subissent les mêmes lois et conventions régulatrices que celles du discours sérieux à défaut d'en suivre les mêmes règles constitutives : ils ne nécessitent pas les mêmes conditions préparatoires, et la condition de sincérité fait place à la cohérence nécessaire à la fiction.

scénique »¹². Or, c'est précisément le fait d'envisager que les didascalies puissent appartenir à la fiction qui conduit bien des critiques spécialistes du théâtre à analyser l'intervention de leur énonciateur comme celle d'un narrateur et à parler de diégèse à propos de la structure de l'action dramatique, ce qui peut les amener enfin à étudier la question de l'expression des points de vue dans le texte de théâtre.

Appliquer au texte de théâtre des concepts créés pour le récit n'est pourtant pas approprié puisque c'est réduire à néant ce qui fait la spécificité du genre dramatique, c'est-à-dire d'être un genre littéraire où le dramaturge délègue sa parole aux personnages, contrairement au récit où le poète lui-même, ou un narrateur à qui il attribue ce rôle, assure le récit. En effet, depuis la typologie des genres littéraires que Platon a définie dans *La République* et qu'Aristote a reprise dans *La Poétique*, l'usage est d'opposer à tout récit le théâtre qui représente des personnages en action¹³. Quoiqu'il s'agisse dans les deux cas de fiction et d'imitation de la réalité, la tradition a creusé cette opposition fondée sur le mode d'énonciation de chacun de ces genres : elle a fait de la mimésis le propre du théâtre et de la diégèse le propre du récit. Cependant cette définition du théâtre comme domaine de la mimésis ne porte que sur les prises de parole des personnages. Elle laisse un vide théorique total à propos de la fonction des didascalies. Il est vrai qu'à l'époque de Platon et d'Aristote, le texte didascalique est réduit à son plus simple appareil, c'est-à-dire à peine aux indications de nom des interlocuteurs devant le texte qui leur est attribué. Inversement, aujourd'hui, l'espace didascalique a envahi le texte dramatique, exhibe la structure de l'action, décrit les jeux de scènes, va jusqu'à transcrire les pensées des personnages. Or, les avancées théoriques dans le cadre du fonctionnement du récit, en particulier les analyses sur la question des points de vue, semblent offrir aux critiques du théâtre des concepts qu'ils peuvent appliquer au texte dramatique.

¹² J. Laillou Savona, « La didascalie comme acte de parole », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, 1985, p. 234 et 232. Voir aussi M. Corvin, « Le système de l'énonciation théâtrale. Aperçu théorique et application : *La Journée d'une rêveuse* (Copi) », *Australian Journal of french Studies*, 3, 1983.

¹³ Voir Platon, *La République* III, 392c-394c et Aristote, *La Poétique*, 1448a. Notons ici que Platon a mis en évidence dans ce même texte la parenté de statut entre les dialogues dramatiques et les passages dialogués insérés dans des récits.

Réurrence des concepts narratologiques

Ayant rappelé que l'une des deux directions de recherche sur la narratologie « se concentre sur le niveau de "la fable" ou de "l'histoire" » et que « l'autre, en se plaçant au niveau des "motifs" ou du "récit", s'attache à élucider les problèmes posés par l'énonciation narrative », Jeannette Laillou Savona a situé ses travaux dans cette seconde perspective pour montrer que les didascalies constituent une diégèse conduite par « une voix hétérodiégétique – puisque son locuteur est un narrateur au premier degré qui n'est pas un personnage de la fable - alors que les voix dialogiques sont forcément homodiégétiques - puisqu'elles appartiennent aux personnages de l'histoire »¹⁴. Mary Frese Witt invite les chercheurs à lire les indications scéniques comme un mode diégétique : les notions narratologiques permettent d'analyser le texte dramatique comme texte destiné à la lecture et non pas seulement comme un texte uniquement conçu pour une interprétation spectaculaire¹⁵. Aussi Patrice Pavis a-t-il estimé devoir accorder de brefs articles de son *Dictionnaire du théâtre* aux notions de « diégèse », « narration » et « narrateur », sans toutefois entrer dans le débat sur leur pertinence pour le théâtre. Il indique en particulier que « la construction dramatique, la mise en place de la *fiction* et de l'*illusion* sont plus ou moins visibles ou occultés » : dans le cas de leur occultation, c'est-à-dire dans les pièces conçues pour que fonctionne l'illusion théâtrale, « la diégèse est présentée comme "naturelle" » ; dans le cas inverse, où « les effets narratifs de la diégèse » sont soulignés, il s'agit d'œuvres dramatiques qui refusent le principe d'identification et lui préfèrent celui de distanciation¹⁶.

De son côté, Michel Corvin considère d'emblée que le fait de « formuler les conditions d'énonciation situationnelles-imaginaires » est ce qui confère à l'énonciateur du texte dramatique sa « fonction d'instance narrative »¹⁷. C'est pourquoi il emploie indifféremment les termes d'« énonciateur 1 » et de « narrateur » pour qualifier la voix énonciative des didascalies. Il attribue les marques de la subjectivité du discours didascalique

¹⁴ J. Laillou Savona, « Narration et actes de parole dans le texte dramatique », *Etudes littéraires* 13, 1980, p. 471 et 481.

¹⁵ M. A. Frese Witt, « Reading modern drama : voice in the didascaliae », *After Genette : current direction in narrative analysis and theory*, 1992, p. 103-111.

¹⁶ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, « Diégèse », Dunod, 1996.

¹⁷ M. Corvin, « Le système de l'énonciation théâtrale. Aperçu théorique et application : *La Journée d'une rêveuse* (Copi) », *Australian Journal of french Studies*, 3, 1983, p. 296.

au narrateur : « Dans tout message didascalique, énoncé par le narrateur, on peut repérer certaines traces subjectives renvoyant au sujet d'énonciation ». Ce qui l'intéresse dans la description du système énonciatif du texte dramatique, c'est le fait de pouvoir repérer par ce biais les points de vue exprimés dans les indications scéniques, en particulier dans les microdidascalies autres que les indications de source locutoire. Le concept de narrateur sert donc à amener précisément celui de focalisation. La récurrence de l'application de concepts narratologiques au texte dramatique nous invite à ne pas récuser d'emblée ces analyses. En effet, quoique non appropriées, elles nous apportent un double enseignement : non seulement elles cherchent à décrire le fonctionnement du texte de théâtre, mais elles témoignent aussi en elles-mêmes que le mode d'expression du texte dramatique peut être perçu comme un récit.

Il nous semble enfin remarquable que le plus farouche adversaire de l'étude du texte dramatique en terme de diégèse, Michael Issacharoff, ne cesse lui-même de comparer l'inscription auctoriale dans une pièce de théâtre à l'inscription du narrateur dans un récit. Certes, il s'agit pour le critique d'opposer la façon dont ces deux instances énonciatives impriment leur marque aux deux types de textes respectifs. Mais sa démarche montre combien il reste difficile pour les théoriciens du théâtre de s'affranchir des concepts narratologiques. Rappelons que l'un des principaux arguments que Michael Issacharoff oppose à ceux qui parlent de diégèse à propos du texte dramatique, c'est qu'il estime que les actes de parole sérieux que sont les didascalies ne peuvent relever de la fiction. Or, pour le chercheur, « ranger le texte didascalique sous la rubrique narrative signifie qu'on le classe dans la même catégorie que le dialogue, c'est-à-dire dans le domaine de la *fiction* : dès lors il serait logique de l'ajouter au dialogue et de le dire sur scène... »¹⁸. S'il met en valeur l'une des caractéristiques des indications scéniques, cet argument n'est pas absolument rigoureux : les didascalies relèvent aussi de la fiction instaurée par le texte dramatique, même si nous ne pouvons pas les considérer sur le même plan que les dialogues. Michael Issacharoff ajoute à ce premier argument que les propriétés des indications scéniques sont fortement distinctes de celles qui caractérisent le mode narratif : « Sont normalement exclus du discours didascalique les éléments suivants : la première et la deuxième personne ; le passé simple (marque évidente de narrativité) ; les déictiques ; les indications spatio-temporelles liées à l'univers extratextuel. Le discours didascalique est donc d'habitude relativement *impersonnel*. Le temps verbal

¹⁸ M. Issacharoff, « Voix, autorité, didascalies », *Poétique*, 96, 1993, p. 465.

réservé aux didascalies est le présent (atemporel), puisque la temporalité de ce type de discours est neutralisée ».¹⁹

VIII 1 B Les didascalies comme un mode diégétique

Dans son analyse, Michael Issacharoff a cherché à opposer de façon radicale le discours didascalique au récit. Les éléments sur lesquels il appuie son argumentation méritent d'être précisés et développés en dehors de ce seul débat sur la validité d'une étude du texte dramatique en termes narratologiques. Qui plus est, la description des caractéristiques du texte didascalique, évaluée à l'aune des concepts narratologiques, peut nous permettre de mieux cerner la façon dont s'impriment les marques de la source énonciatrice du texte de théâtre. Nous allons tout d'abord réfléchir sur la valeur du présent dans les didascalies, puis analyser ce qui apparente les indications scéniques à un mode narratif et à un mode descriptif.

Le présent dans le discours didascalique : temps de co-incidence

Pour Michael Issacharoff, l'emploi du présent dans les didascalies est une caractéristique énonciative décisive du texte dramatique : « Il est significatif tout d'abord que l'élément charnière semble être le temps verbal. La narration découle normalement de l'*ordre* des événements narrés. Le discours didascalique échappe précisément à une telle contrainte. Le présent qui est le sien se singularise par son *atemporalité*. [...] Il s'agit, en somme, d'une fonction discursive assimilable, du moins en partie, non à la *narration*, mais à la *description* »²⁰. En ce qui concerne l'atemporalité du présent, il nous faut d'abord préciser que s'il s'agit d'une caractéristique de ce temps verbal, elle n'est pas spécifique à l'usage qui en est fait dans le discours didascalique. Comme l'a montré le linguiste Guy Serbat, le présent est une forme morphologique atemporelle du verbe : le verbe au présent véhicule son contenu sémantique et n'est pas une indication temporelle. Ainsi, la valeur temporelle du présent est une donnée propre à la situation d'énonciation ; elle peut être déduite du contexte dans lequel le verbe est employé ; sinon, elle ne peut l'être que par défaut : lorsque le contexte ne donne

¹⁹ M. Issacharoff, « Voix, autorité, didascalies », *Poétique*, 96, 1993, p. 466.

aucune indication temporelle, le fait qu'il ne s'agit d'aucune autre forme verbale marquée l'impose comme ayant une valeur d'actuel (par « actuel », Guy Serbat entend « époque » que la forme verbale est censée dénoter)²¹. Mais ce n'est pas exactement dans ce sens que Michael Issacharoff emploie la notion d'atemporalité à propos du présent dans le discours didascalique. En effet, il semble faire de l'atemporalité une valeur temporelle spécifique à cet usage du présent dans les textes de théâtre : il emploie ce terme d'atemporalité dans le sens où il est parfois utilisé pour désigner les présents gnominique, historique, itératif, tout en soulignant que le présent dans les didascalies n'a justement pas la même valeur « atemporelle » que dans ces autres cas. Pourtant, le présent que nous pouvons trouver dans les indications scéniques est axé sur la situation d'énonciation précise à laquelle il adhère. En l'occurrence, le présent didascalique obtient sa valeur temporelle par la contextualisation de l'énoncé didascalique par rapport aux propos attribués aux personnages. Il nous semble en effet qu'il n'est pas adéquat d'observer l'emploi du présent dans les indications scéniques en les analysant comme des unités closes : pour comprendre comment se construit la valeur temporelle de ces énoncés didascaliques, il faut plutôt les situer dans leur contexte d'énonciation, c'est-à-dire dans le fait de porter sur une réplique ou un passage du dialogue théâtral. Aussi pouvons-nous considérer que c'est « un présent de co-incidence ».

Par exemple, dans la tragédie de Racine, la didascalie « Elle s'assied », qui est placée après la première réplique de Phèdre, est un présent dont la valeur d'actualisation est à situer de façon concomitante aux derniers mots du personnage :

PHEDRE

N'allons point plus avant. Demeurons, chère Oenone.
 Je ne me soutiens plus. Ma force m'abandonne.
 Mes yeux sont éblouis du jour que je revois,
 Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.
 Hélas !

Elle s'assied.

OENONE

²⁰ M. Issacharoff, « Voix, autorité, didascalies », *Poétique*, 96, 1993, p. 466.

²¹ Voir G. Serbat, *La Grammaire fondamentale du latin*, 1975, p. 48, « La place du présent de l'indicatif dans le système des temps », *L'Information grammaticale*, 7, 1980, p. 36-39 et « Le prétendu "présent" de l'indicatif : une forme non déictique du verbe », *L'Information grammaticale*, 38, 1988, p. 32-35. Rappelons que si cette thèse du latiniste font désormais autorité, elle n'emporte pas l'adhésion de tous, d'autant plus que G. Serbat a construit sa théorie sur l'atemporalité du présent en s'opposant aux analyses guillaumiennes et néoguillaumiennes sur la valeur temporelle du présent.

Dieux tout-puissant ! que nos pleurs vous apaisent !²².

Si le présent employé dans l'indication scénique ne trouve pas de valeur temporelle par l'énoncé didascalique en lui-même, il l'acquiert par le fait de se trouver placé entre l'exclamation attribuée à Phèdre et la réplique d'Oenone : c'est précisément au moment où elle ne peut plus ni marcher ni parler que l'héroïne s'assied. Aussi ne suivons-nous pas Michael Issacharoff quand il estime que le discours didascalique n'est pas situé « spatio-temporellement » et qu'il n'est pas « particularisé »²³. En effet, le système de références spatio-temporelles de l'énoncé didascalique est implicite : il est construit dans le rapport immédiat des didascalies au dialogue théâtral.

L'emploi fréquent du gérondif dans les didascalies va plus loin dans ce sens : cette forme adverbiale du verbe indique la simultanéité du procès avec celui qui marque implicitement l'énonciation des répliques. Lorsque nous trouvons une microdidascalie portant sur la source locutoire, telle que « MONIME, *en s'en allant* », ce que le gérondif signale, c'est la coïncidence parfaite entre l'acte indiqué par la didascalie et la parole du personnage²⁴. Ainsi pouvons-nous dire que le discours didascalique « découle normalement », si ce n'est de « l'ordre des événements narrés », du moins de l'ordre de « l'histoire » (*muthos*) ou du « système des faits » que nous trouvons dans le texte dramatique²⁵.

S'il n'existe pas de catégorie grammaticale renvoyant à l'emploi du présent des didascalies, nous pouvons souligner que cet usage semble spécifique aux conventions du genre théâtral, qu'il résulte de sa situation particulière d'énonciation du discours didascalique, c'est-à-dire à la fois de sa fonction illocutoire sérieuse et de son rapport aux discours attribués aux personnages, ainsi qu'à l'ordre des faits du texte dramatique : il apparaît comme ayant une valeur de co-incidence.

²² Racine, *Phèdre*, I, 3, vers 153-157, in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 826.

²³ M. Issacharoff, « Voix, autorité, didascalies », *Poétique* 96, 1993, p. 466-467.

²⁴ Racine, *Mithridate*, III, 5, v. 1116, Barbin, 1673, in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999.

²⁵ Nous reprenons ici la terminologie employée par Aristote dans *La Poétique*, 1450 a. Dans ce passage, le philosophe n'emploie pas le mot *muthos* dans son sens usuel de « légende », mais l'utilise au sens restreint de « système des faits » (*sunthesis ton pragmaton*) et désigne l'organisation de la pièce de théâtre.

Entre narration et description ?

Pour définir la valeur du présent dans les didascalies, Michael Issacharoff conclut qu'« il s'agit, en somme, d'une fonction discursive assimilable, du moins en partie, non à la *narration*, mais à la *description* »²⁶. Pour le critique, il n'est question ici que d'une comparaison entre le mode didascalique et le descriptif, et non pas d'une assimilation entre ces deux modes.

Néanmoins son analyse rejoint une remarque faite par Gérard Genette au détour d'une critique des commentaires de John Searle sur les actes de langage au théâtre. Le formaliste français observe qu'à la différence des acteurs et du metteur en scène qui reçoivent les indications scéniques comme des actes de parole directifs, « le lecteur ordinaire [...] peut aussi bien y voir une description de ce qui se passe dans l'action (dans la diégèse fictionnelle) »²⁷. Gérard Genette distingue ici la fonction descriptive des didascalies de leur fonction prescriptive et directive. Mais comme il considère la description principalement dans son statut de « frontière du récit », pour sa part, il n'oppose aucunement la fonction descriptive à la fonction narrative. Son observation porte spécifiquement sur les didascalies qui donnent des indications de lieu et de temps, soit au début de la pièce, soit lors d'un changement de scène, d'acte, ou de tableau : par exemple, au début de *Mithridate*, « *La Scène est à Nymphée, port de Mer dans le Bosphore Cimmérien, autrement dit la Taurique Chersonèse* »²⁸ ; elle concerne les indications sur les gestes, la prise de parole des personnages : ainsi, à la fin de la liste des personnages de la dernière scène de la même tragédie : « GARDES, *qui soutiennent Mithridate* », ou elle peut encore porter sur un événement qui se produit à un moment de l'action : par exemple, dans *Psyché*, « *Le Zéphire*

²⁶ M. Issacharoff, « Voix, autorité, didascalies », *Poétique* 96, 1993, p. 466. Paradoxalement, le critique ajoute cette dernière phrase au paragraphe consacré à l'analyse du présent dans les didascalies comme élément déterminant pour ne pas parler de diégèse à propos du théâtre : « En fait, ce présent, assez particulier, du discours didascalique semble assez proche du présent du récit moderne, qui selon Robbe-Grillet, est coupé de sa "temporalité" ». C'est donc faire explicitement référence à une forme narrative ! Qui plus est, ce type de présent, dit « présent continu », est « une sorte de présent d'aplatissement, gommant tous les reliefs de la chronologie pour évoquer la durée étale de la conscience de l'énonciateur » (voir J. Gardes-Tamine, *Grammaire*, A. Colin, 1988, t. 2, p. 79) : cela ne nous paraît pas adéquat pour décrire la valeur d'actualisation du présent didascalique.

²⁷ G. Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p. 43.

²⁸ Racine, *Mithridate*, Barbin, 1673, in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 630 et 684.

enlève les deux sœurs de Psyché dans un nuage qui descend jusqu'à terre, et dans lequel il les emporte avec rapidité »²⁹. C'est l'emploi du présent et le fonctionnement de leurs énoncés dans un rapport de simultanéité ou de spatialité avec l'ordre de l'histoire qui apparentent le fonctionnement de ce type de didascalies au descriptif : il s'agit donc d'une conception de la description « pensée au sein ou au service d'un narratif plus englobant »³⁰. Mais c'est justement ici que réside pour Michael Issacharoff la limite que l'on doit poser à la comparaison entre le discours didascalique et la description : « Narration et description ne manifestent pas de distinction de statut référentiel. Or, ce qui singularise précisément le mode didascalique, c'est son statut *non fictif* de *voix auctoriale* qui s'inscrit dans un univers de discours fictif »³¹.

Ce qui oppose l'analyse de Michael Issacharoff à celle de Gérard Genette, c'est implicitement la définition même de ce sur quoi porterait la description didascalique. Pour le premier, il s'agit manifestement d'une description de la mise en scène du texte dramatique : ainsi peut-il évoquer à ce propos les « codes visuels », « centrés sur le jeu du comédien ou sur son apparence physique ». Cela signifie qu'il considère que le lecteur d'une pièce de théâtre imagine la situation scénique à partir des didascalies : celles-ci fonctionneraient pleinement comme des « indications scéniques ». La réflexion de Gérard Genette indique que l'on peut penser que les didascalies servent essentiellement à aider le lecteur à imaginer l'action de la pièce : elles ne fonctionnent alors non pas comme des « indications scéniques », mais comme des indications sur l'action. Si l'analyse de Michael Issacharoff prend en compte la singularité du genre théâtral, c'est-à-dire le fait que le texte dramatique est conçu pour la scène, celle du formaliste français a pour mérite de mettre en valeur la spécificité du mode de la lecture du texte théâtral.

²⁹ Molière, *Psyché*, tragédie-ballet, IV, 3, Pierre Le Monnier, 1671, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1971, t. 2, p. 867.

³⁰ Dans son étude sur la description, P. Hamon nous invite précisément à ne pas cantonner la théorie du descriptif dans ce statut ancillaire. Voir *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981, p. 31.

³¹ M. Issacharoff, « Voix, autorité, didascalies », *Poétique* 96, 1993, p. 471.

Les didascalies comme support de la situation fictionnelle

Nous suivons Gérard Genette sur ce point : la lecture du texte dramatique implique avant tout que le lecteur imagine la situation fictionnelle de la pièce. Ce n'est qu'en sus qu'il est invité à élaborer par la pensée la situation scénique de l'action. Il y est même parfois incité par quelques indications explicitement scéniques, en particulier dans celles qui portent sur l'espace scénique du théâtre. Ainsi une didascalie du type de celle que nous trouvons au troisième acte des *Fourberies de Scapin* et qui est placée à l'intérieur d'une réplique d'Octave : « *Traversant le théâtre pour aller à elle* », peut inciter le lecteur à se figurer, outre la situation fictive, sa représentation sur une scène théâtrale du fait même de la présence du mot « théâtre »³². Mais ce type d'indication reste ponctuel. Il nous semble que nous devons les interpréter comme des éléments autoréférentiels dans le texte dramatique. En ce sens, ils jouent un rôle comparable à la didascalie que nous trouvons insérée dans une réplique d'Alidor dans *La Place royale* de Corneille : « *Il dit ce vers à Cléandre, et l'ayant fait retirer avec sa troupe il continue seul* »³³. Cette didascalie a certes une fonction métatextuelle. Mais cela ne signifie pas que le lecteur doive constamment avoir à la pensée, au moment où il découvre le texte, qu'il déchiffre des « vers ». Qui plus est, les dramaturges préfèrent consacrer l'essentiel des didascalies à l'élaboration de la fiction. Le lecteur n'est donc jamais contraint par le texte dramatique à se figurer la représentation pendant tout le cours de sa découverte de la pièce. Une telle lecture du texte dramatique reste essentiellement propre aux professionnels du théâtre. Nous pouvons considérer que le lecteur garde toujours en mémoire que les didascalies donnent des instructions pour la mise en scène parce qu'il sait que c'est précisément l'une des conventions du genre théâtral, et que cela lui est rappelé, exceptionnellement, par quelque indication spécifiquement scénique. Mais les didascalies lui servent principalement comme support pour imaginer l'action fictionnelle de la pièce. Il ne s'agit donc pas ici de nier ni de minimiser le fait que les indications scéniques fonctionnent comme des actes illocutoires sérieux, mais de mettre en valeur l'association de cette fonction à d'autres modes d'énonciation, lesquels jouent un rôle déterminant pour le lecteur de textes dramatiques.

³² Molière, *Les Fourberies de Scapin*, III, 10, Pierre Le Monnier, 1671.

³³ Corneille, *La Place royale ou l'Amoureux extravagant*, IV, 1, A. Courbé, 1637, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1980, t. 1, p. 507.

VIII 1 C A la fois narration et description

Dans le cas de lecture ordinaire du texte dramatique, le fonctionnement des didascalies est manifestement complexe : il nous semble relever non pas de la description par opposition à la narration, ni le contraire, mais au moins des deux à la fois. Si nous considérons les indications scéniques en fonction des dialogues, elles jouent un rôle descriptif, puisqu'elles permettent au lecteur de savoir ce qui se passe pendant que les personnages parlent, et comment cela se passe. Si, inversement, nous considérons les dialogues en fonction des didascalies, ces dernières jouent un rôle narratif, puisqu'elles organisent et mettent en place le système dialogal.

L'histoire même du texte dramatique montre que le statut des didascalies a souvent été analysé par les dramaturges eux-mêmes ou les éditeurs de théâtre comme relevant soit du narratif soit du descriptif. Ainsi, au Moyen Age, les manuscrits de mystères introduisaient parfois des indications scéniques sous forme narrativisée. Par exemple, dans un mystère daté du XIV^{ème} siècle, *La Passion du Palatinus*, nous pouvons trouver l'indication suivante :

(Et li douz gracieus dit
Qu'il avoit seuf a son ami :)³⁴.

Ce type de passage évidemment narratif indique bien que l'ambiguïté du statut discursif des didascalies a d'emblée été perçue. Si le genre dramatique s'est détaché de la forme romanesque, quelques didascalies peuvent néanmoins présenter des segments avec des caractéristiques du récit. Ainsi dans *Clitandre*, Corneille introduit une microdidascalie portant sur la source locutoire Dorise avec un emploi du plus-que-parfait qui ne relève pas des conventions du genre théâtral mais plutôt de celles du genre romanesque : « *Elle entre demi-vêtue de l'habit de Géronte qu'elle avait trouvé dans le bois, avec celui de Pymante et de Lycaste* »³⁵. Pour décrire l'action de l'héroïne dans le hors-texte, le dramaturge a eu comme naturellement recours à une expression de type narratif. Il semble donc que les dramaturges eux-mêmes ou les éditeurs de théâtre ont pu percevoir ponctuellement l'action dramatique

³⁴ *La Passion du Palatinus*, v. 1004-1005, éd. critique G. Franck, 1922. Cette indication est placée entre une réplique de Saint Jehan et un mot « Sitio » attribué à Jhesu.

³⁵ Corneille, *Clitandre ou l'Innocence délivrée*, II, 5, François Targa, 1632, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1980, t. 1, p. 128.

comme un récit et, de ce fait, ils ont pu introduire dans les textes de théâtre des segments manifestement narratifs.

Des didascalies pour visualiser et décrypter une scène

D'autres éléments montrent inversement que les didascalies ont pu apparaître comme un moyen évident de décrire une scène. Les indications scéniques ajoutées dans l'édition de 1734 à la troisième scène du second acte de *Georges Dandin* montrent bien que, pour les éditeurs de Molière, en l'occurrence ici Marc-Antoine Jolly et l'imprimeur Pierre Brault, les dialogues composés par le dramaturge ne suffisent pas pour qu'un metteur en scène sache faire jouer correctement la pièce ni pour qu'un lecteur puisse se représenter clairement le texte qu'il découvre. C'est la raison pour laquelle ils ont introduit plusieurs microdidascalies qui contribuent à décrire la scène³⁶ :

ANGELIQUE
Claudine.
CLAUDINE
Hé bien ?
ANGELIQUE
Laisse la porte entr'ouverte.
CLAUDINE
Voilà qui est fait.
[*Scène de nuit. Les acteurs se cherchent les uns, les autres, dans l'obscurité.*]
CLITANDRE
Ce sont elles. St.
ANGELIQUE
St
LUBIN
St
CLAUDINE
St
CLITANDRE à Claudine, qu'il prend pour Angélique.
Madame.
ANGELIQUE à Lubin, qu'elle prend pour Clitandre.
Quoi ?
LUBIN à Angélique, qu'il prend pour Claudine.
Claudine.
CLAUDINE à Clitandre, qu'elle prend pour Lubin.
Qu'est-ce ?
CLITANDRE à Claudine, croyant parler à Angélique.
Ah ! Madame, que j'aye de joye !
LUBIN à Angélique, croyant parler à Claudine.
Claudine, ma pauvre Claudine.
CLAUDINE à Clitandre.
Doucement, Monsieur.
ANGELIQUE à Lubin.

³⁶ Molière, *George Dandin ou le mari confondu*, II, 3, in : *Œuvres de Molière*, P. Brault, 1734, t. 5, p. 192-194.

Tout beau, Lubin.
 CLITANDRE
 Est-ce toi, Claudine ?
 CLAUDINE
 Oui.
 LUBIN
 Est-ce vous, Madame ?
 ANGELIQUE
 Oui.
 CLAUDINE à *Clitandre*.
 Vous avez pris l'une pour l'autre.
 LUBIN à *Angélique*.
 Ma foi, la nuit on n'y voit goutte.

Dans cette version du texte, la première indication scénique interrompt le dialogue et oblige le lecteur à visualiser la scène : en l'occurrence, les termes employés « scène » et « acteur » peuvent aussi le conduire à imaginer, outre la situation fictionnelle, la représentation scénique de ce passage. Nous pouvons considérer qu'elle fonctionne comme un segment descriptif. Elle a surtout une fonction explicative. C'est aussi le cas des indications scéniques suivantes qui sont de l'ordre du commentaire : au descriptif s'ajoute le « *décryptif* »³⁷. En effet, ces didascalies tendent vers l'exhaustivité : ainsi, l'indication du fait que la scène se déroule la « nuit » devrait suffire, elle est complétée, comme à plaisir, par la mention de « l'obscurité » qui règne, ce qui correspond à une exploration « horizontale » dans le projet descriptif. Mais elles tendent aussi à proposer un déchiffrement du réel, mettant en rapport plusieurs éléments qu'il s'agit de relier pour en révéler le sens. Ici, les personnages se cherchent parce qu'ils ne se voient pas car c'est la nuit et qu'il fait noir, et c'est la raison pour laquelle ils se trompent sur l'identité des uns des autres. Cette méprise est formulée doublement : d'une part, les didascalies indiquant que les personnages « se prennent » les uns pour les autres correspondent à l'analyse que pourrait faire un spectateur qui comprendrait mieux la situation que les personnages ne le font eux-mêmes ; d'autre part, les didascalies signalant que les personnages « croient parler » à tel ou tel adoptent leur point de vue et nous le font connaître. Ainsi ces indications scéniques décryptent-elles pour le lecteur l'action des personnages. Enfin, nous pouvons noter que ces indications, pour la plupart, sont inutiles et redondantes par rapport au dialogue : cette dernière caractéristique, leur inutilité, contribue à apparenter le discours didascalique au descriptif.

³⁷ Voir P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981, p. 61-65.

Les agréments d'un texte superflu

Molière lui-même (ou son premier éditeur) n'a pas jugé nécessaire d'insérer la plupart de ces didascalies. Certes la pratique des didascalies est moins courante dans la seconde moitié du XVII^e siècle qu'au XVIII^e siècle. Mais c'est aussi parce qu'un lecteur peut comprendre cette scène sans avoir recours à la plupart d'entre elles, ce qui confirme leur caractère redondant par rapport au sens véhiculé par les dialogues. En effet, le lecteur du texte original de cette scène découvre que les personnages se prennent les uns pour les autres juste au moment où il y a une discordance de noms entre les personnages auquel chacun croit s'adresser - ce que nous apprenons dans les répliques elles-mêmes - et ceux auxquels chacun s'adresse effectivement, ce qui est indiqué par la microdidascalie apposée à l'indication de chaque source locutoire :

CLITANDRE, à *Claudine* : Madame.
ANGELIQUE, à *Lubin* : Quoi ?
LUBIN, à *Angélique* : Claudine.
CLAUDINE : Qu'est-ce ?
CLITANDRE, à *Claudine* : Ah ! Madame, que j'ai de joie !
LUBIN, à *Angélique* : Claudine, ma pauvre Claudine.
CLAUDINE, à *Clitandre* : Doucement, Monsieur.
ANGELIQUE, à *Lubin* : Tout beau Lubin.
CLITANDRE : Est-ce toi, Claudine ?
CLAUDINE : Oui.
LUBIN : Est-ce vous, Madame ?
ANGELIQUE : Oui.
CLAUDINE : Vous avez pris l'une pour l'autre.
LUBIN : Ma foi, la nuit on n'y voit goutte.³⁸

Dans cette version originale du texte de Molière, les indications scéniques portent sur l'identité de l'allocutaire des personnages auxquels les héros s'adressent : nous pouvons considérer qu'elles aussi ont une fonction proche de la description puisqu'elles permettent au lecteur de se représenter la situation d'énonciation de chacune de ces répliques. Mais ces didascalies réduites au minimum ainsi que le dialogue suffisent au lecteur pour comprendre la scène : d'ailleurs, les dernières répliques de Claudine et de Lubin confirment et démêlent le quiproquo de façon explicite. Le dialogue fait apparaître clairement qu'il y a bien eu méprise des personnages : « Vous nous avez pris l'une pour l'autre », dit Claudine, que celle-ci a été suscitée par l'obscurité de la nuit : « Ma foi, la nuit on n'y voit goutte », commente Lubin, et

³⁸ Molière, *George Dandin ou le Mari confondu*, Jean Ribou, 1669. Dans l'édition des *Œuvres de Monsieur de Molière* de 1682, nous trouvons ajoutées en particulier les deux indications scéniques suivantes :

CLITANDRE *Ayant rencontré Claudine* : Ah ! Madame, que j'aye de joye ?
LUBIN *Ayant rencontré Angelique* : Claudine, ma pauvre Claudine.

donc que la scène se déroule la nuit. Dans l'édition originale de *George Dandin*, ce n'est qu'à la fin de ce passage que le lecteur sait avec certitude ce qui crée le quiproquo : cette version du texte requiert une vision rétrospective de l'action.

En ce sens, le texte dramatique imaginé par Molière attend du lecteur une découverte particulièrement active du texte. Les éditeurs ultérieurs de l'œuvre du dramaturge ont eu manifestement pour soin de faciliter la lecture du texte de la pièce : les indications scéniques qu'ils ont ajoutées à la version originale permettent au lecteur d'anticiper sur la méprise qui fonde la scène et, de ce fait, d'en suivre au plus près la progression. Leur intervention sur le texte de Molière témoigne de la façon dont ils percevaient le rôle des indications scéniques dans une pièce de théâtre : elles leur ont servi à insérer des éléments de description dans les dialogues ainsi qu'à organiser la lecture du texte. Ces deux versions de *George Dandin* montrent ainsi comment les didascalies ordonnent le texte dramatique : elles ont une fonction assimilable à la description et à la narration.

VIII 2 Les didascalies : un espace de focalisations possibles

Dans le discours didascalique, les marques de la subjectivité énonciatrice sont gommées : c'est une des conventions du genre dramatique en vigueur à l'Age classique³⁹. C'est pourquoi l'emploi de la première personne y est proscrit. Pourtant, nous pouvons repérer un certain nombre de traces de la subjectivité de l'énonciateur. Sa présence se manifeste implicitement en particulier à travers le point de vue qu'il adopte dans ce discours, ainsi qu'à travers le choix du matériau verbal. Il n'y a pas de position d'énonciation fixe dans le texte didascalique : si l'énonciateur semble essentiellement adopter le point de vue d'un spectateur qui assisterait à la représentation de la pièce et verrait la scène dans son ensemble, il peut à l'occasion transcrire la perspective d'un personnage.

³⁹ Sur les modes d'intervention de l'auteur dramatique dans les didascalies à l'époque contemporaine, voir S. Golopentia, « Jeux didascaliques et espaces mentaux », *Jouer les didascalies*, Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 15-41.

VIII 2 A Le point de vue d'un spectateur informé

La perspective majeure choisie par l'énonciateur intratextuel est révélée dès la didascalie initiale qui indique le lieu où se passe l'action. Ainsi, dans *Bajazet* : « *La Scène est à Constantinople, autrement dite Byzance, dans le Sérail du Grand Seigneur* »⁴⁰, la position de l'énonciateur est celle d'un spectateur qui décrirait le lieu scénique en assistant à la représentation de la pièce dans une salle à l'italienne : placé face à la scène, il pourrait embrasser tout le champ visuel. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles les critiques considèrent volontiers le discours didascalique comme objectif⁴¹. Mais il s'agit d'un énonciateur informé puisqu'il peut identifier précisément l'endroit où se déroule l'action. C'est le même point de vue que nous trouvons dans les listes de personnages au début de chaque scène et dans les indications de source locutoire. En effet, un spectateur pourrait voir quels sont les personnages présents sur scène et quels sont ceux qui prennent la parole. Mais seul, un spectateur informé pourrait nommer exactement le nom de chacun : si les dialogues sont conçus pour que les spectateurs apprennent rapidement de la bouche même des acteurs l'identité de chacun, cela n'implique pas qu'il sache d'emblée nommer chaque personnage avant son intervention sur scène et dans le dialogue. C'est aussi le cas dans la plupart des microdidascalies, autres que les indications de source locutoire. Ainsi l'indication scénique « *ARBATE, jetant le poison* » que nous trouvons dans *Mithridate* correspond exactement à ce que peut voir un spectateur de la scène : ici, puisque le dialogue qui précède nous apprend que Monime tient à la main du poison, il n'est pas nécessaire de considérer que l'énonciateur de la didascalie est informé⁴². Nous pouvons donc dire que la perspective adoptée par l'énonciateur intratextuel dans les didascalies est en partie identifiable à celle que peut avoir le public d'une salle de théâtre : cette position d'énonciation contribue à inscrire la théâtralité de l'œuvre dans le texte dramatique.

⁴⁰ Racine, *Bajazet*, Pierre Le Monnier, 1672, in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 560.

⁴¹ Voir, par exemple, M. Corvin, « Le système de l'énonciation théâtrale. Aperçu théorique et application : *La Journée d'une rêveuse* (Copi) », *Australian Journal of French Studies*, 3, 1983, p. 289.

⁴² Racine, *Mithridate*, V, 3, v. 1545, Barbin, 1673, in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999.

Entre focalisation zéro et focalisation interne

Tout comme, dans un récit, la focalisation varie souvent à l'intérieur du texte, la position de l'énonciateur intratextuel n'est pas constamment la même dans tout l'espace didascalique du texte dramatique : elle peut se définir ponctuellement par rapport aux personnages de la pièce. Il est exceptionnel de trouver dans le théâtre classique des didascalies où l'énonciateur fasse un commentaire qui introduisent une distance critique par rapport au personnage qui parle : nous ne connaissons que le cas de la didascalie introduite par Molière à la troisième scène de *Tartuffe*. Comme dans une réplique, Dorine emploie le verbe « roter », mot qui commence à devenir incongru dans la langue française, la didascalie indique : « *C'est une servante qui parle* »⁴³. Dans ce cas précis, le point de vue de l'énonciateur correspond à celui du dramaturge qui peut faire parler ses personnages en distinguant fortement leur voix de la sienne : il introduit dans le texte dramatique un commentaire qui justifie les propos qu'il attribue à ses personnages. Cependant, il anticipe en cela sur la réaction que peut avoir un lecteur à la découverte de son texte. Mais le fréquemment, comme nous avons précédemment signalé avec l'analyse de l'édition de 1734 de *George Dandin*, le point de vue adopté dans les indications scéniques peut parfois correspondre à une interprétation que ferait un spectateur de la situation ou à la description qui pourrait être faite de l'intériorité du personnage. Si nous comparons le point de vue de l'énonciateur du texte dramatique dans les didascalies portant sur une source locutoire à la perspective que peut avoir un narrateur relativement aux personnages dans un récit, nous pouvons dire que, dans le premier cas, nous trouvons les caractéristiques de la focalisation zéro puisque l'énonciateur en sait plus et en dit plus que les personnages, et, dans le deuxième cas, nous découvrons des marques de la focalisation interne puisque l'énonciateur exprime ce que sait le personnage⁴⁴.

Dans les cas de méprise et de quiproquo, l'énonciateur didascalique anticipe souvent la situation afin de rendre plus facile au lecteur la découverte de l'action. Tel a été le choix de Corneille dès le début de *Héraclius*, tragédie dont toute l'action repose sur le dévoilement de

⁴³ Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, Jean Ribou, 1669, I, 3, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1971, t. 1, p. 902. Dans une note sur ce passage, G. Couton souligne le fait que les vers où Dorine décrit le comportement de Tartuffe à table sont indiqués entre guillemets dans l'édition de 1682, signes par lesquels La Grange et Vivot signalent au lecteurs quels passages n'étaient pas dits sur scène lors des représentations. De ce fait même, on ne peut considérer que les didascalies soient nécessairement des actes illocutoires.

l'identité du héros. A la fin de la seconde scène, juste avant l'arrivée sur scène des personnages concernés qui ont fait l'objet des dialogues précédents, il a introduit la didascalie suivante : « *En ces deux scènes, Héraclius passe pour Martian et Martian pour Léonce. Héraclius se connaît, mais Martian ne se connaît pas* »⁴⁵. Ici, alors que le discours semble neutre, l'énonciateur didascalique adopte en réalité la perspective d'Héraclius qui sait précisément qui il est et quelle est la véritable identité de celui qui passe pour Léonce : c'est une forme de focalisation interne. Cet énoncé didascalique dirige la lecture du texte : le lecteur va découvrir l'action de la pièce avec le même savoir préalable qu'Héraclius. Du fait de cette didascalie qui a une importance très grande dans l'économie de la tragédie, la perspective du lecteur va s'identifier majoritairement à celle de ce personnage. Nous voyons ici que, même si elle embrasse le champ visuel de la scène théâtrale, la position de l'énonciateur intratextuel n'est pas celle d'un simple spectateur. Car le spectateur ordinaire de cette tragédie, n'ayant pas accès à cet énoncé didascalique, ne peut pas savoir à ce stade de l'action l'identité réelle des personnages qui vont passer pour Martian et Léonce : aussi, à la différence des lecteurs de la pièce, le spectateur est ici nécessairement conduit à adopter la perspective du prétendu Léonce dans les scènes qui suivent. C'est à travers ce type d'intervention que la marque de l'énonciateur dévoile son action d'organisation du texte et de diffusion de l'information.

Le point de vue du personnage

Lorsque l'énonciateur didascalique formule un énoncé qui nous fait connaître ce que sait le personnage, son point de vue adopte, au moins ponctuellement, la perspective de ce personnage : c'est un moyen pour communiquer au lecteur les pensées du personnage et d'aller au delà de ce qu'il formule par la parole. L'énonciateur peut révéler l'intention du personnage. C'est par exemple le cas avec l'emploi du verbe « vouloir » dans la didascalie « *Il veut user de force* » qui nous permet de découvrir l'intention de Pymante dans *Clitandre*⁴⁶. Il peut transcrire la compréhension qu'un personnage a d'une situation : lorsque Corneille insère dans une tirade de Rosidor la didascalie « *Il voit Caliste pâmée et la croit*

⁴⁴ Sur les types de focalisation de perspective dans le récit, voir G. Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 206-211.

⁴⁵ Corneille, *Héraclius Empereur d'Orient*, I, 2, A. de Somerville, 1647, didascalie présente dans l'édition corrigée de 1663, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, t. 2, p. 370.

⁴⁶ Corneille, *Clitandre ou l'Innocence délivrée*, IV, 1, François Targa, 1632.

morte », il fait en sorte que le lecteur ait le même degré de perception de l'action que son héros⁴⁷. Avec l'emploi du verbe « croire », cet énoncé permet à l'énonciateur de faire connaître au lecteur la pensée du personnage tout en la signalant comme fautive : comme dans les cas de focalisation zéro, il en sait davantage que les personnages. Par ces énoncés didascaliques qui portent sur les pensées des personnages, l'énonciateur quitte en quelque sorte sa place de spectateur pour venir sur scène et prendre connaissance ponctuellement du point de vue de tel ou tel personnage. C'est avec cette perspective que le lecteur découvre le texte dramatique : pour sa part, le spectateur est à la merci de la façon dont les acteurs vont interpréter ces indications scéniques pour en rendre sensible le sens et traduire de façon perceptible ce que le dramaturge souhaite faire connaître de l'intériorité des personnages.

Les didascalies dont le contenu est psychologique se trouvent dans le théâtre classique essentiellement dans les scènes de méprise ou lorsqu'un personnage cherche à en manipuler un autre. Elles se développent dès qu'un dramaturge estime que les propos attribués aux personnages ne suffisent pas à les découvrir et qu'il juge nécessaire de les commenter ou de s'en distancier. C'est pourquoi elles sont souvent un élément très important dans le théâtre contemporain : aujourd'hui, alors qu'une véritable « ère du soupçon » pèse sur la parole, ou, du moins, sur la parole des personnages, les énoncés didascaliques ont pour fonction de mieux faire connaître aux lecteurs les personnages : c'est, par exemple, l'une des caractéristiques de l'écriture dramatique de Marguerite Duras.

VIII 2 B Diriger l'attention du lecteur sur la situation dramatique

Quand les didascalies se réduisent essentiellement aux indications de source locutoire, le texte dramatique est conçu pour que le lecteur prête toute son attention aux dialogues des personnages. C'est en suivant la succession des répliques qu'il prend connaissance de l'action : le discours des personnages est sa principale source d'information sur l'action. Mais l'introduction d'autres microdidascalies dans le dialogue permet à l'énonciateur de diriger l'attention du lecteur sur la situation dramatique et de lui faire envisager ce que le dialogue n'exprime pas explicitement.

⁴⁷ Corneille, *Clitandre ou l'Innocence délivrée*, I, 7, François Targa, 1632 (cette indication a été supprimée dès l'édition de 1644).

***L'Avare* (1669) : la dispute**

Les indications scéniques ajoutées au fur et à mesure des éditions de *L'Avare* rendent ce rôle manifeste. Ainsi au début du second acte de cette comédie, dans une scène qui met en présence Maître Simon, Harpagon, Cléante et La Flèche, au moment où Harpagon, cherchant des garanties pour l'argent qu'il va prêter à taux d'usure sans égal, découvre que l'emprunteur n'est autre que son fils, l'édition originale, publiée en 1669, se contente de donner l'échange suivant :

MAITRE SIMON : Monsieur est la personne qui veut vous emprunter les quinze mille livres dont je vous ai parlé.

HARPAGON : Comment, pendard ? c'est toi qui t'abandonnes à ces coupables extrémités ?

CLEANTE : Comment, mon père ? c'est vous qui vous portez à ces honteuses actions ?

HARPAGON : C'est toi qui te veut ruiner par des emprunts si condamnables ?

CLEANTE : C'est vous qui cherchez à vous enrichir par des usures si criminelles ?

HARPAGON : Oses-tu bien, après cela, paraître devant moi !

CLEANTE : Osez-vous bien, après cela, vous présenter aux yeux du monde ?⁴⁸

A la découverte de ce texte, le lecteur est conduit à privilégier l'échange entre les personnages, c'est-à-dire à focaliser toute son attention sur la dispute qui oppose le père au fils. Tout le restant de la scène consiste dans le développement de cette querelle sans que La Flèche et Maître Simon aient à nouveau une réplique.

***L'Avare* (1682) : la dispute et le courtier**

Il n'en est plus de même si nous lisons ce passage tel qu'il a été publié dans l'édition de 1682. En effet, une didascalie a été ajoutée par les éditeurs à la première réplique de Cléante à Harpagon :

MAITRE SIMON : Monsieur est la personne qui veut vous emprunter les quinze mille livres dont je vous ai parlé.

HARPAGON : Comment, pendard ? c'est toi qui t'abandonnes à ces coupables extrémités ?

CLEANTE : Comment, mon père ? c'est vous qui vous portez à ces honteuses actions ? (*Maître Simon s'enfuit.*)

HARPAGON : C'est toi qui te veut ruiner par des emprunts si condamnables ?

CLEANTE : C'est vous qui cherchez à vous enrichir par des usures si criminelles ?

HARPAGON : Oses-tu bien, après cela, paraître devant moi !

⁴⁸ Molière, *L'Avare*, II, 2, Ribou, 1669.

CLEANTE : Osez-vous bien, après cela, vous présenter aux yeux du monde ?⁴⁹

Dans le texte de l'édition originale, le fait que Maître Simon n'intervienne plus et que la suite de la scène développe la dispute qui oppose le père et le fils suffisait à indiquer que le personnage disparaît : cela est en outre signalé explicitement par la liste des personnages mentionnée au début de la scène suivante. L'indication scénique introduite par La Grange et Vivot dans l'édition de 1682 fait apparaître clairement au cours du dialogue le moment où le personnage disparaît de la scène et la façon dont il le fait. Elle permet en outre de perpétuer le souvenir du jeu de scène que Molière demandait sans doute au comédien qui interprétait le rôle du courtier : Maître Simon devait « s'enfuir », ce qui attirait probablement le regard des spectateurs sur ce personnage et les rendait sensibles aux émotions qu'il représentait, ici la peur et la couardise. Le texte dramatique de l'édition de 1682 conduit le lecteur à interrompre momentanément sa découverte de l'altercation entre le père et le fils pour penser à ce personnage secondaire, Maître Simon, qui joue un rôle non négligeable dans la progression de l'action.

L'Avare (1734) : la dispute, le courtier et le valet

Dans l'édition des *Œuvres de Molière* publiée en 1734 par l'Imprimeur Pierre Brault et préparée par Marc-Antoine Jolly, l'indication scénique a été développée :

MAITRE SIMON : Monsieur est la personne qui veut vous emprunter les quinze mille livres dont je vous ai parlé.

HARPAGON : Comment, pendard ? c'est toi qui t'abandonnes à ces coupables extrémités ?

CLEANTE : Comment, mon père ? c'est vous qui vous portez à ces honteuses actions ? [*Maître Simon s'enfuit et La Flèche va se cacher*].

HARPAGON : C'est toi qui te veut ruiner par des emprunts si condamnables ?

CLEANTE : C'est vous qui cherchez à vous enrichir par des usures si criminelles ?⁵⁰

La didascalie attire l'attention sur le quatrième personnage présent sur scène et nous permet de savoir comment celui-ci se retire de la scène. En l'occurrence, elle indique clairement un jeu de scène comique : La Flèche se cache et ne part pas véritablement. Le lecteur de l'édition originale pouvait imaginer que ce personnage ne disparaissait pas loin puisque, s'il est absent de la troisième scène de l'acte, celle-ci est extrêmement brève, étant composée de deux courtes répliques, et que le valet réapparaît tout faraud à la quatrième scène.

⁴⁹ *L'Avare*, II, 2, in : *Les Œuvres de Monsieur de Molière revuës, corrigées & augmentées*, t. IV, Denys Thierry, Claude Barbin, Pierre Trabouillet, 1682.

⁵⁰ *L'Avare*, II, 2, in : *Œuvres de Molière. Nouvelle édition*, t. V, P. Brault, 1634.

Rendant explicite ce qui était implicite dans le texte original, l'édition de 1734 oblige les lecteurs à imaginer les mouvements de tous les personnages en présence : elle les conduit à visualiser la scène dans son ensemble comme pourrait le faire un spectateur qui assisterait à la représentation de cette comédie. Cette édition transcrit encore plus précisément le jeu de scène, ou du moins la façon dont la troupe de la Comédie-Française interprétait ce passage au début du XVIIIème siècle, en signalant ce que devient chacun des personnages présents : elle cherche à rendre par écrit la façon dont peut être interprétée la situation imaginée par Molière. Edition luxueuse (avec six volumes in-quatro, un portrait du dramaturge par Copeyl, gravé par Lépicié, des estampes d'après Boucher...), elle est destinée non pas à des hommes de théâtre qui voudraient interpréter les comédies de Molière, mais à des lecteurs amateurs de textes dramatiques. Elle montre que les éditeurs du théâtre de Molière ont eu de plus en plus conscience de devoir transcrire le maximum d'éléments indiquant la théâtralité de ses pièces. En cela, ils ont cherché soit à mieux rendre par écrit la spécificité spectaculaire des comédies du dramaturge, soit à répondre à l'attente des lecteurs de leur époque, qui ont pu manifester le besoin de trouver des indications scéniques dans les textes dramatiques pour mieux se représenter visuellement les situations qu'ils découvraient dans la pièce.

La fonction de focalisation n'échoit pas dans un texte dramatique aux seules didascalies. En effet, ce que nous considérons dans les répliques comme des didascalies internes dirige l'attention du lecteur sur tel ou tel élément de la situation fictionnelle. Les didascalies internes conduisent alors le lecteur à découvrir l'action dramatique à travers la perspective du personnage : elles créent une épaisseur de point de vue dans la pièce. Si la lecture du texte dramatique peut sembler aplanir ce que la représentation théâtrale suscite sur scène en trois dimensions, les didascalies internes et le discours didascalique construisent une texture dramatique qui ne cesse de nourrir l'imagination du lecteur.

Conclusion : un mode d'énonciation mixte

Définir le statut de la voix didascalique reste délicat. En tout cas, nous ne pouvons pas échapper à cette question : quasiment depuis le Moyen Age, et en tout cas depuis les éditions modernes, le dialogue de théâtre est de fait mis en forme pour la lecture, et c'est bien une

caractéristique de ce genre littéraire⁵¹. Ainsi, lire une pièce de théâtre, ce n'est pas véritablement épier ni surprendre des dialogues : la position du lecteur est en cela fort différente de celle du spectateur. Comme le souligne Mary Frese Witt, dans le texte dramatique, une voix nous parle⁵². Nous ne pouvons pas considérer d'emblée qu'il s'agit de la voix auctoriale. En effet, pour le théâtre antique, médiéval et le théâtre moderne, les didascalies sont parfois davantage le fait des éditeurs que celui des dramaturges eux-mêmes. En atteste l'histoire des éditions des *Œuvres* de Molière : la plupart des microdidascalies (excepté les indications de source locutoire) ne sont pas autographes.

Le développement du discours didascalique dans le théâtre contemporain peut précisément apparaître comme la volonté des dramaturges d'inscrire leur voix dans le texte dramatique. Le soin qu'apportent désormais les auteurs à l'écriture des indications scéniques témoigne sans doute de leur désir d'imprimer leur marque au texte, comme s'ils ne pouvaient pas véritablement le faire à travers les seuls propos qu'ils attribuent aux personnages, et comme s'il fallait absolument pour eux anticiper toute mise en scène de leur œuvre pour la diriger dans le détail : le dramaturge contemporain semble ainsi avoir à se distancier de ses personnages et à lutter contre la liberté des metteurs en scène et des praticiens du théâtre. Cette voix didascalique peut donc apparaître comme un lieu d'expression auctoriale. Mais en même temps, l'expression auctoriale semble réduite dans cette composante textuelle puisque, du fait même des conventions du genre théâtral, elle est contrainte à un discours où n'intervient jamais explicitement la première personne. C'est pourquoi, dans la description énonciative du texte dramatique, nous préférons parler d'énonciateur intratextuel pour qualifier l'instance énonciative des indications scéniques plutôt que de parler d'emblée de voix auctoriale.

Le mode d'intervention de la voix didascalique s'apparente à la fois à la narration et à la description selon que l'on observe son fonctionnement par rapport au dialogue, ou, qu'inversement, on analyse l'articulation du dialogue sur les didascalies. Il ne nous semble

⁵¹ Sur l'évolution de la présentation du texte dramatique, voir notre chapitre 9.

⁵² M. A. Frese Witt, « Reading modern drama : voice in the didascaliae », *After Genette : current directive in narrative analysis and theory*, 1992, p. 104. L'auteur a trouvé une formule efficace qui nous paraît être une réponse à la théorie de Pierre Larthomas sur le « langage surpris » : « We don't need to eavesdrop » (nous n'avons pas besoin d'épier la conversation).

pourant pas adéquat d'assimiler la voix didascalique à ces deux modes, comme le souligne Jeannette Laillou Savona : « La didascalie n'est à proprement parler ni description, ni titre de chapitre, ni voix narrative, ni perspective diégétique, quoiqu'elle puisse fonctionner parfois de façon presque identique à ces notions de la théorie romanesque »⁵³. Il y a trois raisons fondamentales à cela. D'une part, le texte didascalique est toujours elliptique et lacunaire. D'autre part, la voix didascalique n'existe que dans son articulation avec les dialogues : aussi n'est-il pas toujours adéquat de vouloir l'étudier en la détachant du tissu textuel de la pièce. Enfin, la voix didascalique reste toujours marquée par la convention théâtrale qui veut que les indications scéniques soient des actes illocutoires sérieux d'instructions destinées à la mise en scène. Le fait de mêler ces différents modes d'énonciation, narration, description, actes illocutoires sérieux, est proprement spécifique au genre théâtral. Ainsi devons-nous considérer que la caractéristique de la voix didascalique est d'avoir un mode de fonctionnement mixte : c'est ce qui permet au texte dramatique d'être un texte conçu à la fois pour la lecture et pour la scène.

VIII 3 Le personnage : une notion fonctionnelle et formalisée

S'il y a une « crise du personnage » dans la critique littéraire contemporaine, c'est à l'origine parce que les différents mouvements intellectuels et idéologiques qui se sont développés après la seconde guerre mondiale et plus encore dans les années soixante-dix ont profondément ébranlé la notion de sujet : la psychanalyse montrait la conscience débordée par un inconscient envahissant et protéiforme, le marxisme invitait à penser l'individu dans le collectif, le structuralisme proposait comme issue au « désarroi existentiel » d'analyser le monde en termes de concept, de système et de structure⁵⁴... Cet essor de la pensée critique n'a pas été sans transformer profondément l'objet et les méthodes des études littéraires. Alors qu'elles avaient autrefois pour but principal de découvrir l'homme dans l'œuvre, et ce

⁵³ J. Laillou Savona, « La didascalie comme acte de parole », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, 1985, p. 237-238.

⁵⁴ Voir F. Dosse, *Histoire du structuralisme*, t. 1, La Découverte, 1992, éd. Le Livre de Poche, p. 9-16.

essentiellement à travers une réflexion psychologique sur les personnages, elles ont eu pour ambition de fonder des champs d'analyse scientifiques : le personnage y a gagné une définition fonctionnelle et formelle. Cependant, l'opiniâtreté avec laquelle les critiques ont tenté de désincarner le personnage et de mettre au jour tous les rouages de sa mécanique est à la mesure du pouvoir de fascination et de séduction qu'exerce le personnage et, notamment, le personnage de théâtre : c'est que, prenant la parole à la première personne, apparaissant comme le sujet d'énonciation de ses discours, le personnage dramatique peut faire figure de sujet.

VIII 3 A Le personnage dans le séisme structural

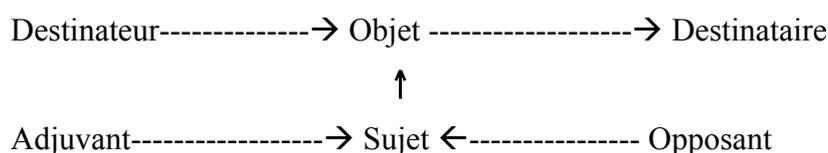
Dans le sillage du structuralisme et dans le courant d'une linguistique de l'énoncé, la notion de schéma actantiel formalisé par le sémioticien Algirdas Greimas a permis de renouveler la conception du personnage⁵⁵. Il s'agit d'associer l'analyse des caractères et de l'action, et de substituer au personnage les « concepts - plus rigoureusement définis en sémiotique - d'actant et d'acteur »⁵⁶. Dès lors, le personnage « n'est plus assimilé à un être psychologique ou métaphysique, mais à une entité appartenant au système global des actions, variant de la forme amorphe de l'*actant* (structure profonde narrative) à la forme précise de l'*acteur* (structure superficielle discursive existant telle quelle dans [l'œuvre]) »⁵⁷. Ces notions, pensées en fonction des structures textuelles, ont paru décrire d'une façon plus exacte d'un point de vue scientifique ce qui n'est produit que par le texte et qui, de ce fait, ne doit

⁵⁵ Voir A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*, chap. « Réflexions sur les modèles actantiels », Larousse, 1966, p. 172-191 et *Du Sens*, 3^{ème} partie : « Le récit », Seuil, 1970. A.-J. Greimas poursuit les travaux du formaliste russe V. Propp qui avait déjà posé les bases d'une analyse narratologique actantielle dans *La Morphologie du conte* (1928). Il s'est aussi inspiré du modèle conçu par le philosophe E. Souriau qui a dégagé six fonctions dramaturgiques en interaction. Quoiqu'il ait été élaboré à partir d'un corpus dramatique, nous ne le reprenons pas ici : les symboles auxquels E. Souriau se réfère, issus des tarots et de l'astrologie nous semblent éloignés de notre objet d'étude et ses successeurs ont repris les éléments principaux de son système. Voir E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, 1950.

⁵⁶ Telle est la définition pour le moins lapidaire que nous trouvons dans le très bref article « Personnage » d'A.-J. Greimas et de J. Courtès dans *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1993. Voir A.-J. Greimas, *Du Sens II*, chap. « Les actants, les acteurs et les figures », Seuil, 1983, p. 49-66.

⁵⁷ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, « Actantiel (modèle...) », Dunod, 1996.

pas être confondu avec ce qui fait l'identité des personnes humaines : d'ailleurs, elles ne portent pas seulement sur la catégorie anthropomorphe, mais peuvent s'appliquer à d'autres catégories abstraites ou concrètes, à des entités uniques ou collectives. En tant que construction purement textuelle, le personnage est alors considéré comme un « morphème "vide" à l'origine (il n'a pas de sens, il n'a de référence que contextuelle) [qui ne devient] "plein" qu'à la dernière page du texte, une fois terminées les diverses transformations dont il aura été le support et l'agent »⁵⁸. Aussi n'a-t-il pas de rôle actantiel fixe : il peut changer de rôle au cours de la diégèse et en tenir plusieurs à la fois. Greimas a distingué six rôles actantiels fonctionnant par couple : d'une part, sur l'axe du vouloir se trouvent le sujet et l'objet, l'objet étant le but de la quête du sujet ; d'autre part, sur l'axe du pouvoir se situent l'adjuvant et l'opposant, le premier favorisant et le second empêchant la quête de l'objet ; enfin, sur l'axe du savoir se placent le destinataire et le destinataire, qui déterminent l'action du sujet. Voici la façon dont Greimas a schématisé le rapport entre ces fonctions⁵⁹ :



L'application de ce schéma aux personnages d'une œuvre permet de dégager leurs différents rôles actantiels au cours de la diégèse : elle montre que c'est un conflit structurel qui se trouve à l'origine de l'action dans le récit⁶⁰.

Philippe Hamon a poursuivi la description du personnage en le considérant comme signe, et en cherchant à définir des critères de distinction servant à désigner le héros. Il propose le repérage de six catégories de procédés différentiels : la « qualification », la « distribution », l'« autonomie » et la « fonctionnalité » différentielles, la « prédésignation

⁵⁸ P. Hamon, « Statut sémiologique du personnage », 1972, in : *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 128.

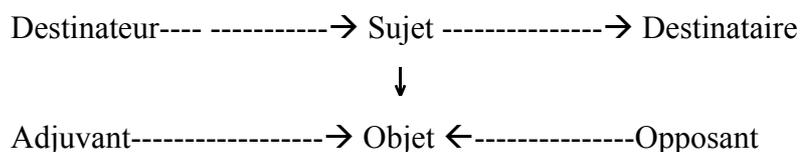
⁵⁹ A. Greimas, *Sémantique structurale*, « Le modèle actantiel mythique », Larousse, 1966, p. 180.

⁶⁰ Il faut signaler dans le cadre du renouveau suscité par l'engouement scientifique pour la linguistique les travaux des Roumains M. Dinu, S. Marcus, O. Revzina ou I. Revzin qui portent spécifiquement sur le théâtre, proposant des modèles mathématiques pour l'étude du drame et celle des personnages. Quoique souvent diffusées en langue française et ayant essentiellement pour corpus des pièces du théâtre classique français, ces études semblent avoir eu peu d'écho en France. Elles montrent pourtant en quoi les caractéristiques des apparitions des personnages dans la structure dramatique s'écartent des schémas aléatoires. Voir en particulier M. Dinu, « Continuité et changement dans la stratégie des personnages dramatiques », *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 10, fasc. 1, 1973, p. 5-26.

conventionnelle », « le commentaire explicite »⁶¹. Ces catégories qui portent sur l'action des personnages, mais qui prennent en compte les dimensions constitutives de la diégèse, sont apparues comme un système permettant de caractériser les personnages d'une œuvre envisagée dans sa complexité : elles peuvent d'ailleurs s'appliquer à d'autres domaines que celui du récit, et sont précieuses pour l'analyse du personnage théâtral. Si Philippe Hamon a eu pour but de déterminer les critères de définition d'un statut sémiologique du personnage, s'il va jusqu'à parler de « personnel du roman » à propos des personnages qui apparaissent dans *Les Rougon-Macquart*⁶², il n'abandonne cependant pas le terme de « personnage » ni celui de héros. En conservant cette notion, il pose les bases de questionnements à venir sur le personnage.

Le modèle actantiel appliqué au texte dramatique

Pour les études théâtrales où l'assimilation entre personnage et personne était sans doute d'autant plus fréquente que les personnages se trouvent incarnés par des personnes sur scène, le modèle actantiel est apparu comme un outil adéquat et nécessaire pour analyser le texte dramatique qui est précisément et essentiellement composé de paroles attribués à des personnages. C'est pourquoi Anne Ubersfeld a consacré une partie entière de *Lire le théâtre* à l'application spécifique du modèle actantiel au théâtre. Elle y a modifié le schéma proposé par Algirdas Greimas en renversant l'axe reliant le sujet à l'objet pour mettre le sujet au centre du dispositif⁶³ :



Dans ce modèle, c'est le sujet qui est déterminé par le couple d'actants destinateur-destinataire : cela permet à Anne Ubersfeld de donner une importance plus grande à

⁶¹ P. Hamon, « Statut sémiologique du personnage », 1972, in : *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 150-164.

⁶² Voir P. Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart de Zola*, Droz, 1983 : cet ouvrage est en quelque sorte l'application à l'œuvre de Zola du programme d'analyse sémiologique que le critique avait défini en 1972.

⁶³ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Editions sociales, 1977, rééd. Belin, p. 50.

l'influence de leur dimension idéologique dans l'action ; l'objet est pris dans l'opposition adjuvant-opposant.

Anne Ubersfeld souligne la souplesse de ce modèle en faisant valoir, à la suite de Greimas, que les actants d'une œuvre dramatique ne doivent pas se réduire aux seuls personnages anthropomorphes et qu'on ne saurait réduire la lecture d'une pièce en attribuant à chaque acteur un seul rôle actantiel. Qui plus est, elle voit une spécificité du texte dramatique par rapport au texte romanesque dans « le fait qu'au théâtre nous ne sommes pas confrontés à un seul modèle actanciel, mais au moins à *deux* » et même à de multiples modèles en fonction de la détermination du ou des sujets principaux : cette présence de plusieurs modèles actantiels est rendue manifeste au spectateur lors des représentations où il ne peut y avoir d'univocité de lecture⁶⁴. Alors qu'elle montre l'intérêt de la définition des modèles actantiels pour l'analyse du théâtre, Anne Ubersfeld n'a cependant pas fait disparaître la notion de personnage : « Que le personnage ne soit pas une substance, mais une *production*, qu'il soit à un croisement de fonctions ou plus précisément qu'il soit l'intersection de plusieurs ensembles (au sens mathématique du terme) ne signifie pas qu'il n'y a pas à en tenir compte, ne serait-ce que d'un point de vue simplement linguistique : il est un *sujet de l'énonciation* »⁶⁵. Il change donc de statut : il « n'est ni un être ni une substance, il est un *objet d'analyse* ».

Subjectivité honnie, objectivée, omniprésente

Le succès des modèles actantiels est lié au fait qu'ils offrent une rhétorique critique qui semble faire sortir l'analyse littéraire et théâtrale d'une psychologie approximative pour observer le personnage dans sa construction textuelle : c'est l'importance de son rôle dynamique d'organisateur textuel qui a été ainsi mise au jour. Cependant, l'emploi du mot « sujet » dans des acceptions et des contextes différents n'est pas sans signaler les ambiguïtés de la démarche structurale en ce qui concerne l'étude du personnage. D'une part, le « sujet », notion hypostasiée par la philosophie occidentale, désignant l'homme comme individu et comme support de la pensée universelle, a été ébranlé par les sciences de l'homme : ce sont

⁶⁴ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Editions sociales, 1977, rééd. Belin, p. 67 et 71.

⁶⁵ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Editions sociales, 1977, rééd. Belin, p. 94, puis 95.

précisément les concepts de structure et de système qui lui ont été substitués. Pendant un temps, il s'est agi pour les chercheurs qui voulaient renouveler leur champ d'études – et Anne Ubersfeld est de ce nombre – de participer à cette remise en question du sujet. Paradoxalement, c'est ce même mot « sujet » qui a été employé par Greimas pour qualifier l'une des fonctions actantielles que peuvent occuper les personnages d'un récit ou d'une œuvre dramatique. Parallèlement, dans le sillage de Benveniste, qui lui-même était une figure du structuralisme, la linguistique énonciative a placé le « sujet » et la subjectivité au centre de son questionnement : dans ce cadre, le « sujet » est considéré comme une catégorie philosophique et linguistique qui ne préexiste pas à l'énonciation de son discours. Si le « sujet » n'est qu'une instance d'énonciation (c'est-à-dire là encore une construction textuelle), nous pouvons bien considérer que les personnages à qui sont attribués des discours dans le texte dramatique sont des sujets d'énonciation.

Ainsi, pour qui analyse le personnage avec tous les outils élaborés par ces différents courants du structuralisme, le concept de sujet (ou les différents concepts de « sujet ») ne cesse d'être à la fois sapé et omniprésent : la peur de « tomber » dans la psychologie a conduit à vouloir objectiver le sujet, projet paradoxal s'il en est, mais sans pouvoir s'en défaire. La réflexion d'Anne Ubersfeld sur le personnage théâtral est marquée par ce rapport ambigu au sujet et à la subjectivité : d'un côté, elle semble faire disparaître personnage et sujet pour les remplacer par des actants et des acteurs avec l'analyse actantielle ; de l'autre, soulignant que le texte dramatique se constitue de discours attribués aux personnages, elle reconnaît en chacun de ces discours deux sujets d'énonciation, « le personnage et le je-écrivain », tout en répétant que, derrière la parole du personnage, « il n'y a aucune personne, aucun sujet »⁶⁶.

Les études influencées par le structuralisme ont démythifié les notions de personnage et de sujet. Elles ont montré comment les analyser en tant que structures textuelles. Cependant, les apories de la linguistique de l'énoncé, et le spectre du retour de la psychologie qui hante de façon récurrente les travaux critiques depuis plus d'une trentaine d'années, n'ont pu qu'attirer l'attention des chercheurs et les inviter à penser sur ces nouvelles bases la question de la subjectivité d'une part, et de l'autre, en ce qui concerne la littérature, à interroger le rapport du personnage à la réalité et l'expérience. De ce fait, et paradoxalement,

⁶⁶ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Editions sociales, 1977, rééd. Belin, p. 106 et 112.

nous pouvons considérer le structuralisme comme à l'origine des courants critiques actuels qui réévaluent les notions de personnage et de sujet⁶⁷.

VIII 3 B Le personnage à la lumière de la poétique et de la rhétorique

La Nouvelle Critique a défini deux perspectives d'étude à partir de deux textes fondateurs pour la théorie littéraire occidentale, *La Poétique* et *La Rhétorique* d'Aristote : en témoignent la collection de textes critiques publiés aux éditions du Seuil dans la collection précisément nommée « Poétique » et dirigée par Gérard Genette et Tzvetan Todorov, ainsi que de nombreux articles sur la rhétorique publiés dans les années soixante-dix dans les revues *Communications* et *Poétique*⁶⁸. Si ces deux champs théoriques peuvent fonder à nouveau des domaines de recherche, c'est parce qu'ils prennent pour objet d'étude l'analyse textuelle et n'ont pas pour but de fonder une herméneutique, ce qui conduirait en-dehors du langage : les nouvelles poétique et rhétorique permettent de mettre en évidence les possibles du discours. L'un des paradoxes de l'histoire de la critique littéraire fait que certains tenants d'une critique plus traditionnelle, au sein de la Sorbonne, ont renoué à cette même époque avec l'héritage aristotélicien : celui-ci permettait d'allier au classicisme la rigueur scientifique qu'on semblait désormais attendre des études littéraires⁶⁹. Comme l'a souligné Gisèle Mathieu-Castellani, ces deux démarches sont à la fois « solidaires » et « distinctes » : la première « essaie d'aménager les catégories et les notions pour fonder une théorie littéraire », la seconde, illustrée en particulier par les travaux de Marc Fumaroli, et dont la perspective est

⁶⁷ Voir par exemple V. Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, PUF, 1992, P. Glaudes et Y. Reuter, *Le Personnage*, PUF, 1998, J.-C. Coquet, *La Quête du sens. Le langage en question*, chap. « L'être et le passage ou d'une sémiotique à l'autre », PUF, 1997 et *Penser le sujet aujourd'hui*, Colloque de Cerisy (sous la dir. d'E. Guibert-Sledzievski et J.-L. Vieillard-Baron), Meridiens Klincksieck, 1988.

⁶⁸ Voir en particulier *Communications*, 16, Seuil, 1970, rééd. Point Seuil, 1994 avec les articles de P. Kuentz, « Le "rhétorique" ou la mise à l'écart », G. Genette, « La rhétorique restreinte » et de R. Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire ».

⁶⁹ Les travaux de M. Fumaroli (*L'Age de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, 1980 et *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Droz, 1990) qui s'inscrivent dans ce cadre ont eu une importance particulièrement grande pour les études sur la littérature et le théâtre du XVII^e siècle. Voir *Histoire de la rhétorique dans L'Europe moderne 1450-1950* (sous la dir. de M. Fumaroli), PUF, 1999.

historique, « porte davantage attention aux rhétoriciens et à la rhétorique des siècles classiques »⁷⁰. Pour les études qui portent sur l'époque classique et, en particulier, sur le théâtre, les chercheurs ont désormais tendance à croiser ces deux approches pour les adapter à leurs propres objets critiques⁷¹. La réflexion sur l'usage que le dramaturge peut faire des catégories rhétoriques et poétiques pour construire son œuvre et concevoir ses héros, la comparaison entre l'art de l'acteur et celui de l'orateur et, de ce fait, entre le discours du personnage et celui de l'acteur, ainsi que l'intérêt récemment porté sur la catégorie poétique et rhétorique de l'éthos, c'est-à-dire du caractère, ont notamment renouvelé l'analyse du personnage théâtral⁷².

Le théâtre classique, véhicule de la mémoire

En 1972, Marc Fumaroli a invité les chercheurs à étudier « le problème difficile du personnage tel qu'il se pose à la lumière de la rhétorique classique »⁷³. Par un tel questionnement, il met en adéquation son objet d'étude, le personnage de la tragédie classique, et la culture dans lequel il prend naissance, celle de l'âge oratoire. Comme il le souligne, l'enseignement rhétorique connaît un véritable renouveau en France aux XVIème et XVIIème siècles, en particulier avec le développement de l'influence de la Société de Jésus :

⁷⁰ G. Mathieu-Castellani, *La Rhétorique des passions*, PUF, 2000, p. 12. Cf. A. Compagnon, « La réhabilitation de la rhétorique au XXème siècle », *Histoire de la rhétorique dans L'Europe moderne 1450-1950*, PUF, 1999, p. 1261-1282.

⁷¹ Voir par exemple G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Klincksieck, 1996. Les articles de G. Declercq sur le théâtre de Racine croisent l'approche historique de la rhétorique et la linguistique énonciative, telle que l'a étudiée O. Ducrot : voir en particulier « L'énonciation de la personne de l'orateur dans le texte dramatique. Les mœurs oratoires dans le théâtre de Racine ; application à *Andromaque* », *Pouvoir et dire, Langage et signification*, 1982, p. 268-294 et « Crimes et arguments. Etudes de la persuasion dans *Britannicus* (acte IV, scène IV) », *Lalies*, 1984, p. 165-175.

⁷² A l'instar de G. Mathieu-Castellani (*La Rhétorique des passions*, PUF, 2000, p. 51), nous transcrivons par éthos το ηθος pour distinguer ce mot de celui qui en est proche, à la fois par la graphie et même par le sens, το εθος, éthos : ce terme sert à désigner le caractère en tant que comportement ou habitude. C'est au premier mot, éthos ou ηθος, que les critiques font référence quand ils emploient la transcription éthos ou ethos (voir par exemple *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, sous la dir. de R. Amossy, 1999).

⁷³ M. Fumaroli, « Le statut du personnage dans la tragédie classique », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1972-3, p. 223, repris dans *Héros et orateurs*, Droz, 1980.

outre *La Rhétorique* d'Aristote, ce sont surtout les grandes œuvres de la rhétorique latine, telles *L'Institution oratoire* de Quintilien et les discours ou traités de Cicéron, qui sont proposées comme modèles aux élèves des Collèges et qui marquent, de ce fait, les lettrés.

L'importance de l'art oratoire se fait double en ce qui concerne le théâtre. D'une part, le dramaturge classique, imprégné par sa formation, compose en choisissant ses personnages et les intrigues de ses pièces parmi des figures qui appartiennent à « la mémoire collective » : la première fonction du poète dramatique est « d'animer » un « territoire imaginaire commun » à travers des « *imagines* » et des « *exempla* », des exemples, que l'on peut même trouver publiés en langue française dans des répertoires⁷⁴. Il y parvient en puisant dans le vaste fond de lieux communs et de figures du discours qu'il réactive. D'autre part, Marc Fumaroli rappelle qu'au XVII^e siècle s'emploient de façon indifférente les mots « personnage » et « acteur » : or le terme acteur a pour étymologie latine le mot *actor* qui servait en latin à désigner aussi bien l'acteur que l'orateur⁷⁵. C'est pourquoi le critique nous incite à comparer les caractéristiques du personnage de théâtre à celles de l'orateur : le discours du personnage est construit comme celui de l'orateur selon les règles de la rhétorique et selon celles des trois grands genres, le judiciaire, le délibératif et le démonstratif. Puisque cela caractérise le discours du personnage et qu'il y a plusieurs personnages dans une pièce, l'art du dramaturge diffère de celui de l'orateur : « On pourrait définir le dramaturge comme un orateur polyphonique, et la dramaturgie comme une polyphonie rhétorique »⁷⁶. De fait, la comparaison entre le théâtre et l'art oratoire ne peut valoir que partiellement. En effet, si, pour ces deux genres, le but immédiat est le même, à savoir émouvoir (*movere*) le public et lui plaire (*delectare*), ils se différencient en ce que l'orateur doit avoir pour objectif de pousser ses auditeurs à prendre des décisions pour l'action politique ou judiciaire. La situation

⁷⁴ M. Fumaroli, « Le statut du personnage dans la tragédie classique », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1972-3, p. 234.

⁷⁵ Cette comparaison entre l'acteur et l'orateur vaut aussi pour l'art du comédien au XVII^e siècle : M. Fumaroli en développe quelques aspects dans cet article. Sur cette question, voir M. de Rougemont, « L'acteur et l'orateur : étapes d'un débat », *Dix-septième siècle*, 1981, p. 329-333 et S. Chaouche, *L'Actio dramatique dans l'Ancien Théâtre Français (1629-1680). Déclamation et gestuelle du comédien*, Thèse de Doctorat sous la direction de G. Forestier, Université de Paris IV, 1999. Sur cette comparaison dans l'antiquité, voir G. Mathieu-Castellani, *La Rhétorique des passions*, PUF, 2000, p. 86-90.

⁷⁶ M. Fumaroli, « Le statut du personnage dans la tragédie classique », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1972-3, p. 232-233.

d'énonciation est différente puisque l'orateur s'adresse directement à son auditoire alors que le dramaturge ne le fait que par l'intermédiaire des héros de ses œuvres. Si les discours qu'il attribue aux personnages doivent toucher les lecteurs-spectateurs, ce n'est pas nécessairement la visée de chaque réplique, mais c'est dans le cadre de l'économie de la pièce tout entière. Le personnage de théâtre ne s'adressant aux lecteurs-spectateurs qu'à travers les paroles qu'il adresse aux autres personnages, la rhétorique est au service de l'action dramatique, c'est-à-dire de l'imitation ou la représentation d'actions proposées par la pièce.

Cette description de la conception des personnages du théâtre classique s'applique en tout premier lieu à l'œuvre de Corneille à laquelle Marc Fumaroli a consacré de nombreuses études⁷⁷ : le poète dramatique a été formé au Collège des Jésuites de Rouen. Elle vaut aussi pour les œuvres composées au sein même de la Compagnie de Jésus. Les comédies de Molière n'y échappent pas : le travail du dramaturge, formé au Collège de Clermont, « consiste moins à inventer de nouvelles essences iconiques, qu'à actualiser celles que lui livre la tradition des moralistes et des comédiographes, à leur donner une présence et une vigueur qui en font des instruments de connaissance pour sa propre génération, bref une *evidentia* qui ravive leurs couleurs et leurs traits »⁷⁸. Pour Racine qui a été formé à Port-Royal plus tard dans le siècle, au moment précisément où ses maîtres Antoine Arnauld et Pierre Nicole conçoivent *La Logique ou l'art de penser*⁷⁹, œuvre dans laquelle ils proposent un examen sérieux des lieux rhétoriques, l'influence de l'art oratoire reste encore présente, même si elle est moins prégnante⁸⁰.

Lieu commun et subjectivité

Analyser le personnage de théâtre « à la lumière de la rhétorique », c'est implicitement construire un espace critique en opposition avec toute une tradition de type psychologique. De

⁷⁷ Voir la plupart des articles rassemblés dans *Héros et Orateur*, Droz, 1980.

⁷⁸ M. Fumaroli, « Le statut du personnage dans la tragédie classique », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1972-3, p. 235.

⁷⁹ Voir A. Arnauld et P. Nicole, *La Logique ou l'art de penser*, Paris, 1662, rééd., Gallimard, 1992.

⁸⁰ Voir G. Declercq, « Le lieu commun dans les tragédies de Racine : topique, poétique et mémoire à l'âge classique », *Dix-septième siècle*, 150, 1986, p. 43-60.

façon explicite, c'est souligner, quand faire se peut, que l'utilisation des lieux oratoires dans le discours va à l'encontre d'une subjectivité de l'expression. Marc Fumaroli l'indique volontiers : « L'*imitatio* du dramaturge a ceci de commun avec celle de l'orateur quintilieniste qu'elle écarte tout subjectivisme de la part du créateur. Il s'agit pour celui-ci non pas de parler en son nom, mais de se mettre à la place de celui qu'il a choisi d'imiter »⁸¹. Ce type de remarque ponctuelle revient de façon récurrente dans ses travaux ainsi que dans ceux qui se situent dans la même perspective critique. Il s'agit manifestement d'un choix méthodologique qui vise à faire apparaître « les règles qui confèrent [aux masques des *orationis personae*] une objectivité surprenante à nos yeux de post-romantiques ». De ce fait, la question de l'expression de la subjectivité pointe parfois à propos du statut du personnage, ou du rapport du dramaturge à son œuvre, à travers la réflexion sur la vraisemblance ou sur les passions. Ainsi Marc Fumaroli peut-il noter que « les *dramatis personae* apparaissent moins comme des révélations de la subjectivité du poète que comme les dieux lares d'une civilisation, des archétypes "magiques" ramenant celle-ci aux sources de son langage et de son énergie »⁸² : la tournure de la phrase suggère que l'on peut voir à travers les personnage une manifestation de « la subjectivité du poète », fût-elle moins importante que la reviviscence de la mémoire. Une telle formule, qui n'est pas isolée, témoigne que le problème de la subjectivité reste bien présent dans la lecture que l'on peut faire des œuvres, mais qu'il ne saurait faire l'objet d'une étude dans ce cadre critique.

VIII 3 C L'éthos du personnage dramatique

L'éthos, ou le caractère, est une catégorie qui apparaît dans les œuvres d'Aristote et qui attire désormais l'attention des critiques : ils y voient un concept permettant de définir le personnage. Cette notion intervient d'une part pour caractériser le personnage dramatique, et d'autre part pour qualifier la marque du personnage dans les discours qui lui sont attribués.

⁸¹ M. Fumaroli, « Le statut du personnage dans la tragédie classique », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1972-3, p. 233 puis 338.

⁸² M. Fumaroli, « Le statut du personnage dans la tragédie classique », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1972-3, p. 238.

***La Poétique* : l'êthos déterminé par l'action**

Dans *La Poétique*, le philosophe nous invite à considérer le personnage essentiellement en fonction de son rapport à l'action⁸³. En effet, il souligne que le but du théâtre n'est pas de s'attacher à la peinture du caractère des héros, mais à représenter des personnages en action. De ce fait, la détermination du caractère des héros ne peut découler que de l'action : « Le plus important des parties [qui composent le spectacle] est l'agencement des actions accomplies. Car la tragédie est la représentation non pas des hommes mais d'une action, de la vie, et du bonheur (le malheur fait aussi partie de l'action), et le but visé est une action et non une qualité. Or c'est en fonction de leur caractère que les hommes sont tels ou tels, mais c'est en fonction de leurs actions qu'ils sont heureux ou le contraire. Donc ils n'agissent pas pour représenter des caractères, mais c'est à travers leurs actions qu'ils reçoivent leur caractère »⁸⁴. Aristote signale ici une spécificité du texte dramatique. Aussi ce passage de *La Poétique* incite-t-il à analyser la fonction du personnage dans l'action : c'est pourquoi il est souvent invoqué par les critiques et les théoriciens du théâtre qui se consacrent à démasquer la façon dont un dramaturge a construit l'action de ses pièces. Il est en outre remarquable et paradoxal qu'Aristote réserve l'emploi du mot « âme » (ψυχή) à propos précisément de l'histoire (μυθος) : « Le fondement et pour ainsi dire l'âme de la tragédie est donc l'histoire ; en second lieu viennent les caractères »⁸⁵. Le philosophe transfère à la fable ce principe spirituel habituellement reconnu comme propre à l'homme, et ne l'attribue pas aux personnages qui représentent pourtant des hommes en action : ce faisant, il semble ôter définitivement tout principe spirituel aux personnages dramatiques. C'est pourquoi *La Poétique* est véritablement un texte fondateur pour les critiques formalistes. Mais pour qui

⁸³ Voir *La Poétique* 1449b-1450a : ce que les éditeurs actuels considèrent comme le sixième chapitre de ce traité comporte un grand nombre de remarques au sujet de l'êthos des personnages dramatiques.

⁸⁴ *La Poétique* 1450a : le sujet des deux derniers verbes conjugués suscite des interprétations différentes. Pour M. Magnien (Le Livre de Poche, 1990), le sujet réfère implicitement aux auteurs : « Bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnages en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions ». Pour R. Dupont-Roc et J. Lallot (Seuil, 1980), il s'agit des personnages : « Donc ils n'agissent pas pour représenter des caractères, mais c'est à travers de leurs actions que se dessinent leurs caractères ». Telle est aussi l'interprétation de J. Hardy (Les Belles Lettres, 1969) : « Donc les personnages n'agissent pas pour imiter les caractères mais ils reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions ». Telle est aussi notre interprétation du texte en raison du fait que le sujet de ces verbes peut avoir pour référent « les hommes ».

⁸⁵ *La Poétique* 1450a .

étudie le théâtre classique, le fait que ce traité ait fait l'objet d'une redécouverte à la Renaissance, et que dramaturges et théoriciens l'aient institué comme une référence de premier ordre, est une invitation à envisager l'analyse des œuvres dramatiques sous un angle formel⁸⁶.

***La Poétique* : l'êthos, motivation de l'action**

Si l'êthos des personnages ne joue qu'un rôle de second plan pour l'art dramatique, Aristote indique rapidement quelle est sa fonction : il s'agit précisément de la motivation des actions des héros. En effet, selon le philosophe, les personnages en action « doivent nécessairement avoir des qualités dans l'ordre du caractère et de la pensée (en effet, c'est par référence à ces données (δια γὰρ τούτων) que nous qualifions aussi les actions) » : c'est pourquoi « il y a deux causes naturelles des actions, la pensée et le caractère »⁸⁷. Nous voyons apparaître ici un élément capital pour la caractérisation des personnages et par conséquent pour l'action : Aristote remarque d'ailleurs qu'il ne peut pas y « avoir de tragédie sans action, tandis qu'il pourrait y en avoir sans caractère », mais il ne va nullement jusqu'à nier l'importance du caractère des personnages pour l'art dramatique⁸⁸. Aristote signale donc que l'êthos reçoit sa motivation de l'action, mais qu'inversement, l'action reçoit, elle aussi, sa motivation de l'êthos. S'il ne développe pas ce sujet dans ce cadre de l'analyse de la poétique théâtrale, il attire notre attention sur ce concept. Dans le passage que nous venons de citer, Aristote le met sur le même plan que la pensée. Ce sont des qualités proprement humaines qui sont reconnues au personnage dramatique, ce qui ne saurait surprendre si nous considérons que le personnage est une représentation d'homme en action : plutôt que de pensée ou de caractère, il s'agit de représentation et de pensée. Mais ces deux qualités sont capitales pour la construction d'un effet de personne dans le personnage. Elles élaborent cet effet en intervenant comme motivation de l'action. Ce faisant, elles fabriquent une épaisseur au

⁸⁶ Sur les éditions de *La Poétique* aux XVI^{ème} et au XVII^{ème} siècles, voir l'introduction de M. Magnien à sa traduction (Le Livre de Poche, 1990, p. 53-87) : il y souligne l'intérêt suscité par l'œuvre au cours de La Renaissance – ce dont témoigne le nombre de commentaires produits – et rappelle qu'au XVII^{ème} siècle, l'hellénisme reculant, la connaissance de ce traité est le plus souvent indirecte. Sur la lecture qu'en a fait Racine, voir R. C. Knight, *Racine et la Grèce*, Nizet, 1951, p. 195-206.

⁸⁷ *La Poétique* 1450a. Nous suivons ici la traduction de R. Dupont-Roc et J. Lallot.

⁸⁸ *La Poétique* 1450a.

personnage qui apparaît comme doté de la pensée et d'un caractère, c'est-à-dire d'une intériorité, d'une antériorité et d'une extériorité.

***La Rhétorique* : l'éthos, une image de soi ou l'expression de soi ?**

La définition même du concept d'éthos n'est pas sans poser des difficultés à l'analyse. C'est une catégorie qui se trouve dans *La Rhétorique* pour désigner le comportement ou les mœurs de l'homme : plus exactement, elle sert à qualifier à la fois le tempérament des hommes en général ou d'un être particulier, et surtout celui que doit revêtir l'orateur le temps de son discours pour persuader ses auditeurs. Il y a de ce fait une ambiguïté constitutive dans cette notion. D'une part, elle définit l'être : ainsi Aristote emploie-t-il souvent l'auxiliaire être quand il parle de l'éthos ou d'un certain type d'éthos, par exemple celui qui correspond à l'âge (la jeunesse, la maturité ou la vieillesse) ou à la condition sociale et matérielle d'un individu⁸⁹. D'autre part, elle sert pour décrire l'élaboration d'une image de soi, qui, en tant qu'image, ne saurait précisément se confondre avec l'être : c'est pourquoi elle peut être l'objet d'un savoir oratoire. Pour l'orateur, bien connaître la science des caractères permet de concevoir un discours approprié à son objet et à ce qu'attendent les auditeurs comme type de discours sur la question qu'il traite.

Nous pouvons donc remarquer dans *La Rhétorique* ce paradoxe constant : l'éthos est ce qu'un orateur doit feindre d'être pour rester en adéquation avec ce qu'il défend et de ce fait pour mieux persuader ses auditeurs ; mais il n'atteint jamais si bien son but que lorsqu'il est lui-même. En effet, Aristote souligne dès le début de son traité que la maîtrise des techniques oratoires ne saurait suffire pour paraître de façon convaincante avoir un caractère qu'on n'a pas : « On persuade par le caractère, quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent confiance plus grande et sur toutes les questions en général, et confiance entière sur celles qui ne comportent point de certitude, et laissent une place au doute. Mais il faut que cette confiance soit l'effet du discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur. Il ne faut donc pas admettre, comme quelques auteurs de *Techniques*, que l'honnêteté même de l'orateur ne contribue en rien à la persuasion ; c'est le

⁸⁹ Voir en particulier le livre II de *La Rhétorique*.

caractère qui, peut-on dire, constitue presque la plus efficace des preuves »⁹⁰. L'êthos, le caractère, qui a partie liée avec l'éthique, n'est donc pas qu'affaire d'apparence, mais est indissociable de l'être. La construction d'une image de soi par le discours ne peut parvenir à recouvrir parfaitement l'être qui parle. La réflexion d'Aristote le signifie de façon implicite : de ce fait, l'êthos, qu'élabore le discours, découvre l'êthos de celui qui parle et qui feint un caractère qui n'est pas le sien. Ainsi y a-t-il une tension, voire une relation dialectique, entre l'êthos, comme construction de l'image de soi, et l'êthos, le caractère véritable. Mais il n'y a qu'un seul mot, êthos, caractère, pour désigner ces deux faces de l'homme, son apparence d'être et son être. Nous pouvons dire en quelque sorte que l'êthos est à l'orateur ce que le masque est à l'acteur⁹¹.

La façon dont Aristote analyse l'êthos dans le cadre de *La Rhétorique* peut éclairer ce qu'il entend par êthos dans le cadre de *La Poétique*. Certes, il faut considérer qu'il y a un passage du réel à la fiction : dans *La Rhétorique*, il s'agit de l'êthos de l'orateur ou de celui de chacun de ses auditeurs, dans *La Poétique*, il est question de l'êthos du personnage ou du personnage comme êthos. Mais il existe une parenté entre le personnage et l'orateur : ce sont des êtres de paroles et la parole les révèle. Il nous semble intéressant d'interroger le concept d'êthos à propos du personnage à la lumière de son ambiguïté : le discours du personnage, comme celui de l'orateur, peut découvrir l'image qu'il donne de lui. A partir du moment où nous percevons l'image comme une image, nous supposons qu'il y a quelque chose derrière elle, plus ou moins en adéquation avec elle. Ainsi, comme une personne, le personnage aurait un caractère, c'est-à-dire qu'il donnerait une image de soi, ce qui signifierait qu'il ait un être : l'êthos introduit dans le personnage un effet de personne.

Le discours comme lieu d'inscription de l'êthos

La notion d'êthos a été redécouverte par les chercheurs en linguistique énonciative et par les pragmaticiens. Le concept aristotélicien semble inviter les critiques à réfléchir à la fois sur la façon dont s'élabore une image de soi dans le discours ainsi que sur l'inscription du

⁹⁰ *La Rhétorique*, I, 1356a. Nous reprenons ici la traduction proposée par M. Dufour dans l'édition des Belles Lettres (1938).

⁹¹ Voir notre chapitre III.

locuteur dans le discours : en cela il permet de développer les perspectives ouvertes par Benveniste sur l'étude de l'expression de la subjectivité dans le langage⁹². Si Oswald Ducrot a repris cette notion, c'est pour souligner que le locuteur, en tant que source de l'énonciation, « se voit affublé de certains caractères qui, par contrecoup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante⁹³ » : l'éthos ne se dit pas, il se montre dans l'énoncé et c'est en quoi il peut être une force de persuasion. Ce qui intéresse Oswald Ducrot dans l'éthos, c'est son efficacité oratoire. Appliquant ces hypothèses au corpus racinien, Gilles Declercq s'est attaché à démasquer les effets de persuasion et l'art de l'argumentation dans les discours des personnages, en particulier pour ceux de *Britannicus* : l'art de la ruse qui s'y déploie « confère à la parole un pouvoir tragique fondé sur la tromperie et l'illusion », qualité attribuable au « dramaturge », c'est-à-dire à « l'instance interne au texte dramatique »⁹⁴ ; pour Gilles Declercq, « ce discrédit jeté sur l'éloquence que reflètent les personnages raciniens » trouve son fondement dans l'influence des jansénistes qui se sont attachés à dévoiler les dangers de la rhétorique⁹⁵.

L'objet d'étude d'Oswald Ducrot et de Gilles Declercq, c'est le pouvoir de persuasion du discours. Oswald Ducrot dit nettement qu'il ne cherche pas à analyser le sujet de l'énonciation « par rapport au problème de l'auteur de l'énoncé » : « Ce n'est pas au linguiste de dire si cet univers ouvert par l'acte de parole doit être identifié avec le monde réel »⁹⁶. Gilles Declercq, pour sa part, situe ses analyses sur « le chassé-croisé de la Vérité et de la Parole » dans l'histoire de la rhétorique⁹⁷. Pour nous qui ne sommes pas linguiste, ses observations nous invitent à réfléchir sur ce que l'art de la persuasion des personnages révèle sur le personnage. En l'occurrence, nous suivons dans le détail sa description du fonctionnement du dialogue entre Narcisse et Néron, au terme duquel le premier, prenant le

⁹² Voir R. Amossy, « La notion d'éthos de la rhétorique à l'analyse du discours », *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 9-30.

⁹³ O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, Editions de Minuit, 1984, p. 201.

⁹⁴ G. Declercq, « La ruse oratoire dans les tragédies de Racine », *Cahiers de littérature du XVIIIème siècle*, 6, 1984, p. 115, puis 122-123.

⁹⁵ G. Declercq, « Crime et arguments. Etude de la persuasion dans *Britannicus* (acte IV, scène IV), *Lalies*, 1984, p. 174.

⁹⁶ O. Ducrot, *Le Dire et le dit*, Editions de Minuit, 1984, p. 179, puis 79.

⁹⁷ G. Declercq, « Crime et arguments. Etude de la persuasion dans *Britannicus* (acte IV, scène IV), *Lalies*, 1984, p. 174.

masque de l'homme d'expérience qui informe honnêtement son maître, parvient insidieusement à influencer l'Empereur, lequel cependant garde le silence sur la décision qu'il prend, ce qui introduit un décalage certain entre l'acte de langage et l'acte effectif. La conclusion de Gilles Declercq porte « sur les personnages raciniens qui sont envers le langage dans une relation de duperie » : « User de la parole ou de son pouvoir c'est se tromper ou tromper. L'efficacité du langage est rarement celle espérée par le personnage [...] ; il le trahit le plus souvent ou lorsqu'il fait son succès il est langage de traître et de fourbe ». Il nous semble que, quoique spécifique à la tragédie étudiée et quoique mettant en valeur l'une des caractéristiques de l'œuvre de Racine, cette analyse vaut plus largement et peut qualifier le discours de nombreux personnages dramatiques⁹⁸. Ainsi, le fait que le discours, dans sa force de persuasion, puisse paraître révéler les masques des personnages, à travers le « chassé-croisé de la Vérité et de la Parole », crée un effet de vérité derrière la parole, et cela à propos des personnages.

Perspectives

Enfin, parmi les perspectives récemment ouvertes par les pragmaticiens qui développent l'analyse du concept de l'éthos, deux propositions peuvent permettre de nourrir la réflexion sur le personnage dramatique. D'une part, certains soulignent désormais que si, pour Aristote, l'éthos est la preuve la plus convaincante, le philosophe a indiqué que, pour comprendre le fonctionnement de la conviction et de l'adhésion que peut susciter le discours de l'orateur, il faut prendre en considération le « jeu complexe » du logos, de l'éthos et du pathos, ou de la passion : ainsi, pour Ekkehard Eggs, l'éthos et le pathos sont à intégrer dans l'analyse du logos et ne doivent pas venir comme dernier recours pour expliquer les seuls cas où les règles rationnelles de l'argumentation ne peuvent expliquer le fonctionnement du discours⁹⁹. L'éthos peut apparaître comme une invitation à prendre en considération les questions cognitives dans l'analyse discursive. De fait, pour le théâtre, étudier de façon conjointe logos, discours, éthos, caractère, et pathos, passions, peut conduire l'analyse du discours du personnage à une approche de type cognitif qui permettrait de rendre compte de la

⁹⁸ Voir dans notre chapitre II « La focalisation sur les dysfonctionnements du dialogue ».

⁹⁹ Voir E. Eggs, « Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne », *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 31-59, en particulier p. 56-57.

force de conviction propre aux êtres fictifs ; la réévaluation de la question de la passion semble d'autant plus capitale que le théâtre n'est pas seulement un lieu de discours, mais un lieu d'expression des affections des corps et des âmes possédés par la passion par excellence, l'amour ou la concupiscence¹⁰⁰.

De son côté, le pragmaticien Dominique Maingueneau fait subir des « déformations » au concept d'êthos pour souligner que « tout discours écrit, même s'il la dénie, possède une vocalité spécifique qui permet de le rapporter à une source énonciative, à travers un ton qui atteste ce qui est dit »¹⁰¹. Son analyse porte moins sur l'inscription effective de la source énonciatrice dans l'œuvre que sur la perception que s'en fait le lecteur. Or ce que le lecteur découvre dans un texte, c'est la voix et le corps de son énonciateur (et non la voix ni le corps de l'auteur lui-même), qu'il appréhende à travers les stéréotypes culturels et les représentations collectives attachées à tel ou tel type de ton et de scène d'énonciation : tout discours porte en lui son incorporation. C'est que le fonctionnement discursif repose sur un paradoxe que Dominique Maingueneau met en valeur : la lecture fait émerger « une instance subjective incarnée qui joue le rôle de garant », mais ce garant ne peut « légitimer sa manière de dire » qu'à travers son propre énoncé¹⁰². Le linguiste attire lui-même l'attention sur le cas des genres littéraires, « considérés comme des institutions de parole inscrites dans l'histoire » où les caractères sont conventionnels, telle la tragédie à l'âge classique, pour indiquer que l'êthos ne se manifeste pas également quelque soit le genre considéré, mais que même dans « les discours qui prétendent effacer toute trace » d'un « garant associé à une corporalité et à un caractère » il y a toujours une inscription matérielle, fût-elle « fantomatique ». Cette observation nous intéresse particulièrement pour l'analyse du fonctionnement énonciatif du personnage théâtral, et en particulier pour les personnages du théâtre classique¹⁰³ : même si

¹⁰⁰ Sur l'amour comme cause des passions, voir G. Mathieu-Castellani, *La Rhétorique des passions*, PUF, 2000, p. 187-191 ; et sur la topique de la passion dans le théâtre classique, voir G. Declercq, « Représenter la passion : la sobriété racinienne », *Littératures classiques*, 11, 1989, p. 70-93.

¹⁰¹ D. Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 78. Avec la notion de « vocalité », l'auteur fait référence aux travaux d'H. Meschonnic dans le domaine de la poétique, mais pour l'appliquer à l'analyse du discours.

¹⁰² D. Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », *Images de soi dans le discours*, 1999, p. 79, 80, puis 81.

¹⁰³ Alors que nous réfléchissons à partir des textes du théâtre classique, il nous semble qu'il faudrait considérer le cas des personnages du théâtre de Brecht ou du théâtre de l'absurde : si les énoncés sont conçus par les

l'expression est codifiée, régie par les lois du genre, de la poétique et de la dramaturgie, même si elle est en grande partie exercice de rhétorique, le fait que des énoncés soient attribués à des personnages dans le texte dramatique crée un effet de voix et de corps : ces énoncés incorporent les personnages.

VIII 4 De l'effet-personnage à l'effet de personne

Dans *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld l'affirme avec conviction : « *L'univers théâtral n'est l'univers de personne* »¹⁰⁴. Cette assertion est certes à resituer dans le contexte des années soixante-dix : il s'agissait alors de penser et de fonder une réflexion critique qui mette un terme à l'analyse psychologique des œuvres à laquelle semblaient cantonnées les études littéraires et théâtrales. Mais, aujourd'hui, alors que le formalisme a régné dans le domaine de la critique littéraire, alors que les notions d'auteur, de personnage et de sujet ont été remises en question et sans cesse interrogées, il est désormais tentant pour nous de retourner cette phrase pour dire : *l'univers théâtral est l'univers de personnes*. La notion de personne peut en effet nous permettre de réévaluer celle de personnage et de mieux comprendre pourquoi des personnes réelles ont écrit, écrivent pour le théâtre, ou pourquoi des personnes réelles lisent des textes dramatiques, vont les voir représentés par des personnes réelles. Nous ne proposerons pas de réponses définitives à ces questions : elles sont aux confluents de plusieurs disciplines, dont la philosophie, l'esthétique, ou l'histoire. Car, comme l'a indiqué d'emblée Philippe Hamon en 1972 avant de poser les bases d'un « statut sémiologique du personnage », « il va de soi qu'une conception du personnage ne peut pas être indépendante d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu »¹⁰⁵. Mais, adoptant une perspective plus restreinte, nous étudierons comment les personnages du texte dramatique

dramaturges pour que s'opère un effet de distanciation, le pouvoir d'incorporation des énoncés est néanmoins à évaluer comme une force contraire.

¹⁰⁴ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Editions sociales, 1977, p. 96, Belin, 1996, p. 79. Dans cette réédition, l'auteur a même détaché cette affirmation de son contexte et l'a soulignée par l'emploi de lettres italiennes : elle a de fait maintenu les formules les plus radicales sur l'absence du sujet au théâtre.

¹⁰⁵ P. Hamon, « Statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 6, 1972, in : *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 116.

sont le support d'une expression de la subjectivité qu'ils véhiculent : ce faisant, ils construisent, au delà d'un « effet-personnage », un « effet-personne ».

VIII 4 A Le personnage, un effet de lecture

« Chacun désormais en convient : on n'écrit pas, on ne lit pas seulement en termes d'actants et d'acteurs, mais aussi de personnages, c'est-à-dire *en se référant à la réalité et en s'investissant dans le récit en tant que personne, avec ses affects et ses représentations* », concluent Pierre Glaudes et Yves Reuter, pour qui le récent retour du personnage dans la théorie critique ne saurait aucunement être un mouvement rétrograde¹⁰⁶. Dans les faits, si les structuralistes ont choisi de ne pas en faire leur objet d'étude, ils ont toujours signalé que le personnage est une construction de la lecture qui ne peut se faire qu'en référence à la réalité. Ainsi, dans leur *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov ont souligné que la notion de personnage participe de la catégorie de personne : « Une lecture naïve des livres de fiction confond personnages et personnes vivantes. On a même pu écrire des "biographies" de personnages, explorant jusqu'aux parties de leur vie absentes du livre [...]. On oublie alors que le problème du personnage est avant tout linguistique, qu'il n'existe pas en dehors des mots, qu'il est un "être de papier". Cependant, refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages *représentent* des personnes, selon des modalités propres à la fiction »¹⁰⁷.

La lecture créatrice d'un effet-personnage

Au début de son étude posant le « statut sémiologique du personnage », Philippe Hamon a indiqué que la notion de personnage « est autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte (l'effet-personnage n'est peut-être qu'un cas particulier de

¹⁰⁶ P. Glaudes et Y. Reuter, *Le Personnage*, PUF, 1998, p. 121. L'ouvrage porte sur le personnage romanesque mais leur description critique peut être souvent appliquée au personnage de théâtre.

¹⁰⁷ O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, « Personnage », Seuil, 1972, p. 286.

l'activité de la lecture) »¹⁰⁸. Aujourd'hui, si le concept de personnage est à nouveau analysé, c'est à travers l'idée que le lecteur d'un texte de fiction construit un « effet-personnage » à partir de « l'être de papier » qu'il découvre dans une œuvre. L'expression d' « effet-personnage » souligne certes le fait que la lecture est essentielle dans la constitution du personnage, mais elle témoigne de l'embarras du critique, et de bien d'autres à sa suite, devant le mot de « personnage » lui-même. Or, si le personnage est un effet de lecture (lequel est préparé par l'écriture), nous pouvons désormais mettre en valeur qu'il fonctionne en faisant effet de personne.

Cherchant à « dépasser l'impasse des recherches formalistes » sans pour autant s'autoriser « un retour aux théories psychologiques », Vincent Jouve a élaboré un modèle de la réception du personnage romanesque : pour lui, seule la question « qu'est-ce que le personnage pour le lecteur ? » peut « apporter quelque lumière sur l'efficace » du roman¹⁰⁹. Quoique son analyse porte précisément sur le genre narratif, elle permet de mettre en lumière bien des éléments qui caractérisent le personnage dramatique¹¹⁰. Comme Vincent Jouve le souligne, le fait que la description d'un personnage soit nécessairement partielle a pour conséquence de rendre essentiel le rôle du lecteur. Il en est de même pour le théâtre, et de façon encore plus radicale, puisque, même si le texte didascalique joue un rôle de guide dans la perception du lecteur, il n'y a pas véritablement de narrateur pour décrire le personnage. En effet, dans une pièce, le lecteur découvre le personnage dans le texte dramatique essentiellement à travers les dialogues. D'une part, les paroles attribuées au personnage le font connaître frontalement par ce qu'il dit et précisément ce qu'il peut dire de lui, ainsi que par ce

¹⁰⁸ P. Hamon, « Statut sémiologique du personnage », 1972, in : *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 119.

¹⁰⁹ V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992, p. 11.

¹¹⁰ V. Jouve souligne que son étude porte sur le personnage romanesque en spécifiant que ses caractéristiques « ne se retrouvent pas nécessairement dans les autres genres ». L'un des points sur lequel il se distingue du personnage de théâtre est que ce dernier « ne s'accomplit, lui, que dans la représentation scénique ». Nous ne sommes pas d'accord avec la restriction employée par V. Jouve : si le personnage de théâtre est destiné à s'accomplir par l'interprétation scénique, il peut aussi trouver une réalisation à travers la lecture de la pièce, et, dans ce cas, il est marqué par les mêmes traits que le critique discerne comme propre au personnage romanesque, à savoir « son appartenance à un écrit en prose » (même s'il est vrai qu'une partie du répertoire théâtral est composée en vers), « assez long (ce qui lui donne une "épaisseur" que ne peuvent pas avoir les acteurs de textes plus courts comme le poème ou la fable), et axé sur une représentation de la "psychologie" (à l'inverse, donc, de récits plus "événementiels" comme le conte ou la nouvelle) ». Voir *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992, p. 13.

qu'il dévoile de lui indirectement. D'autre part, le lecteur peut découvrir des informations sur lui à travers ce qu'en peuvent dire les autres personnages. Aussi, c'est essentiellement par la compréhension que le lecteur a de la fonction et du rôle du personnage dans l'action, ainsi que de l'évolution de ses rapports avec les autres protagonistes, qu'il peut en élaborer une image.

Rôle des indéterminations dans l'effet-personnage

Certes, plus le lecteur avance dans la découverte de la pièce, moins sa créativité est sollicitée, et plus la détermination textuelle du personnage devient grande. Mais le texte dramatique laisse nécessairement de nombreuses zones d'indéterminations quant au personnage. Si certaines imprécisions du texte relèvent d'une stratégie communicationnelle, l'auteur retardant une information concernant son personnage de façon à en tirer un effet particulier, d'autres découlent du fait qu'il n'est simplement pas utile à l'intelligence de l'œuvre de chercher à tout développer. Les dramaturges donnent en général peu de détails même élémentaires sur l'aspect de leurs personnages : seules sont précisées quelques caractéristiques qui font sens. A partir du texte de *Bajazet*, nous ne savons pas si Roxane et Atalide, ou leurs esclaves, Zotime et Zaïre, sont brunes ou blondes, petites ou grandes, minces ou charnelles. Ce type d'indétermination est d'autant plus fréquent pour les personnages dramatiques qu'ils sont conçus pour être interprétés par différents acteurs au cours du temps. Pour le lecteur, ce genre d'imprécision importe peu, car, comme le souligne Vincent Jouve, « l'image mentale est [...] beaucoup moins déterminée que l'image visuelle »¹¹¹. Ainsi ce qui importe, ce n'est pas tant l'extrême détermination du personnage mais sa singularité : le texte, faisant apparaître les éléments remarquables conduit le lecteur à remarquer le personnage.

Le « je » du personnage : un effet de présence consubstantielle

Dans son étude sur le personnage romanesque, Vincent Jouve a mis en valeur le fait que l'image mentale qu'un lecteur est conduit à se faire d'un personnage, aussi pauvre soit-elle d'un point de vue visuel, est propice à « la sensation de consubstantialité » : « C'est en effet l'indétermination relative de la représentation qui crée cette intimité exceptionnelle (dont

¹¹¹ V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992, p. 41.

tout lecteur peut faire l'expérience) entre le sujet qui lit et le personnage. La subjectivité du lecteur joue un tel rôle dans la représentation qu'il est à peine métaphorique de parler d'une "présence" du personnage à l'intérieur du lecteur »¹¹². Cette analyse vaut sans doute pour la façon dont un lecteur peut percevoir le personnage théâtral : sa « présence » est certainement d'autant plus grande que le texte dramatique présente, presque sans médiation, les paroles nues du personnage. Avec le cas des répliques attribuées au personnage de théâtre, nous nous trouvons dans une situation partiellement comparable à celle du récit qu'un narrateur peut faire à la première personne dans un roman. Pour Vincent Jouve, une « relation privilégiée » s'établit entre le lecteur et le narrateur : « Le "je" est le personnage le moins déterminé qui soit. Pour cette raison, il est le support privilégié de l'identification »¹¹³. Par identification, le critique entend que le lecteur est conduit à pénétrer dans le monde intérieur du narrateur, dans son « intimité inaccessible », grâce à l'emploi de la première personne dans le récit : ce procédé narratif est capital pour susciter une participation active du lecteur et le guider dans l'élaboration qu'il fait de « l'image-personnage ». Il nous paraît vraisemblable que la lecture des dialogues de théâtre conduise le lecteur à s'identifier aux personnages, à se projeter leur monde intérieur ou à s'approprier leur « intimité inaccessible » du fait même qu'ils emploient la première personne.

La dynamique des personnages au théâtre

Cependant, la lecture d'une pièce de théâtre diffère du récit fait par un narrateur parce que tous les personnages de l'œuvre peuvent employer la première personne à chacune de leurs répliques. Dans le texte dramatique, il n'y a pas d'emblée une voix donnée au lecteur pour qu'il se l'approprie : il y a autant de voix que de personnages qui sont elles-mêmes autant d'invitations lancées au lecteur à partager une intimité avec chacun d'eux. Mais la structure de la pièce conduit les lecteurs à privilégier les énoncés de tel ou tel personnage, et cela de façon évolutive au cours de la pièce. Ainsi, du fait même du temps de parole de Phèdre, de sa présence au cours de l'action, du rôle qu'elle y joue, tout lecteur de la tragédie

¹¹² V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992, p. 42. Dans cet ouvrage, le critique a souvent recours à la psychanalyse, en particulier aux travaux de Mélanie Klein et ceux de Lacan. Pour appuyer sa thèse de la sensation de consubstantialité, il fait référence à la réflexion d'A. Gibeault (« Le statut de la représentation dans la théorie psychanalytique en 1984 », *Revue française de psychanalyse*, 1985, 3).

¹¹³ V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992, p. 53 et 52.

de Racine est conduit à partager davantage l'intimité de l'héroïne qu'à s'investir dans celle des personnages secondaires. Cependant, même si sa figure est omniprésente tout au long de la tragédie, lorsque Phèdre n'intervient pas dans les dialogues, le lecteur est conduit à associer son point de vue à ceux d'autres personnages de la pièce : ce peut être Hippolyte dans la première scène (et ce d'autant plus que l'héroïne n'a pas encore paru), ce peut être Aricie que le lecteur découvre au début du second acte, ou encore Thésée dès son retour à la fin du troisième acte et jusqu'au dénouement. Ainsi, dans le cas du texte de théâtre, les rôles actantiels des personnages déterminent de manière décisive la façon dont le lecteur élabore leur image et s'associe à leur monde intérieur.

C'est précisément « le caractère changeant du point de vue dramatique » qu'Ivan Bako et Bruce Burgess ont mis au jour en identifiant cinq facteurs principaux qui le construisent en entrant en interaction les uns avec les autres. Leur modèle d'analyse retient comme facteurs conduisant les lecteurs à adopter le point de vue de tel ou tel personnage d'une pièce : les « *facteurs scéniques* (impératifs de l'intrigue, fonctions actantielles des personnages, diverses conventions théâtrales, etc.) » ; les « *facteurs cognitifs* (la connaissance de la vérité, reconnaissance de la réalité, jugements portés sur les faits et le comportement d'autrui, etc.) » ; le « *degré de focalisation interne* (ce que l'on sait des pensées intimes des personnages) » ; le « *degré de cohérence* des personnages (dans quelle mesure ils sont fidèles à eux-mêmes ou conséquents avec eux-mêmes) » ; les « *facteurs affectifs et affinités idéologiques, morales, etc.* »¹¹⁴. Analysant comment s'opère l'interaction entre ces facteurs dans plusieurs pièces très différentes *Le Misanthrope*, *Le Mariage de Figaro*, *Lorenzaccio*, *En attendant Godot*, les deux chercheurs ont montré que ces facteurs ne concourent pas nécessairement à l'établissement du point de vue d'un seul et même personnage à un endroit donné du texte dramatique : il apparaît de « fréquentes instances de *tensions* entre deux ou plusieurs de ces facteurs » ; ces conflits trouvent leur résolution dans la façon dont chaque lecteur privilégie alors tel ou tel paramètre.

¹¹⁴ I. Bako et B. Burgess, *La Dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*, *Archives des Lettres Modernes* 231, 1988, p. 89, puis 90. Dans cet ouvrage, les auteurs s'attachent à déterminer le point de vue qu'un spectateur ou un « archispectateur » va adopter en voyant une pièce représentée. Pour autant, ils n'étudient pas de façon systématique la question de la représentation dramatique : leur analyse porte principalement sur le fonctionnement des textes qu'ils observent. Aussi leur recherche s'applique autant au lecteur qu'au spectateur de théâtre.

Parce qu'il est constitué de dialogues où les personnages prennent la parole à la première personne, le texte de théâtre requiert de ses lecteurs une participation active tout à fait propice à la création d'un effet de personne tout au long de sa découverte des protagonistes. Cet effet n'est jamais une constante au cours de la lecture de l'œuvre dramatique mais il se réalise selon de multiples modèles de participation suscités chez le lecteur par le rôle actantiel du personnage, son importance dans l'action et l'interaction entre les facteurs qui le conduisent à adopter le point de vue d'un héros.

VIII 4 B L'esthétique de la vraisemblance : le personnage comme une personne

Si le théâtre n'a pas pour fonction de représenter des hommes mais de représenter des hommes en action, si c'est l'action dramatique qui motive les caractères des protagonistes, l'importance de la vraisemblance comme principe esthétique de la dramaturgie classique a contribué à façonner les personnages à l'image de personnes et à les faire percevoir comme tels. Dans cette perspective, ce ne sont ni la vérité ni le principe de réalité qui importent, mais ce qui prime est l'effet d'illusion de réel et de vérité. La multiplication des essais théoriques sur l'art dramatique au XVII^e siècle atteste bien que les critiques comme les dramaturges cherchent à décrire et à analyser le système des personnages comme quelque chose de spécifique et d'ordre esthétique. Cependant, le fait même qu'ils conçoivent le théâtre comme un lieu d'illusion, certaines ambivalences du vocabulaire dramatique alors en usage, ou encore l'emportement qu'ils peuvent avoir à défendre ou blâmer tel ou tel personnage montrent que les auteurs et les théoriciens sont souvent pris eux-mêmes au piège de l'effet de personne que doit créer la fiction.

Du vraisemblable à la vraisemblance

Dans *La Poétique*, Aristote souligne à plusieurs reprises combien « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a eu lieu réellement mais ce qui pourrait précisément se produire conformément au vraisemblable ou à la nécessité »¹¹⁵. Comme l'a montré Gisèle Mathieu-

¹¹⁵ Aristote, *La Poétique*, 1451b.

Castellani, pour le philosophe, l'εικος, le vraisemblable, est une catégorie logique qui a partie liée avec le mode de persuasion : « *En ce qui concerne les personnages*, leurs paroles et leurs gestes sont perçus comme *nécessaires* lorsqu'ils sont commandés par la logique interne de chaque caractère, et comme *vraisemblables* quand ils respectent la logique externe, c'est à dire ce que le public sait du personnage, ce qui est conforme à l'image qui s'est formée de lui dans la *doxa* »¹¹⁶. Depuis le XVI^{ème} siècle avec le commentaire que Castelvetro a donné de *La Poétique* et, tout au long du XVII^{ème} en France, dans les traités critiques sur le théâtre, les théoriciens n'ont cessé d'interroger le concept aristotélicien du vraisemblable¹¹⁷. Mais c'est en le soumettant progressivement et presque unanimement à la notion de vraisemblance, en tant que représentation que le public peut se faire du vraisemblable ou de ce qu'il peut croire possible. Le dramaturge n'a pas seulement à faire accepter au public ce qu'il veut par la simple logique de l'arrangement de l'action, il doit aussi se conformer à ce qu'il estime pouvoir faire croire à ses contemporains : la réception à venir des personnages est au cœur de la création théâtrale. Une telle esthétique atteste la croyance à la possibilité de partager des valeurs et des normes qui soient communes non seulement aux auteurs et au public mais aussi à tous comme l'a souligné Christian Biet : « La vraisemblance suppose [...] l'harmonie des instances –auteur, spectateur, acteurs, personnages même- leur congruence et leur accord sur un projet commun portant sur la représentation de la nature »¹¹⁸. Aussi n'est-ce pas un hasard si la notion de vraisemblance a une importance aussi grande dans la dramaturgie classique : elle contribue à l'édification d'un modèle culturel d'une société qui est encore très réduite par le nombre et qui cherche au théâtre une image d'elle-même, ou du moins des exemples qui puissent valoir pour tous.

Cependant, comme en témoignent les différentes positions critiques affirmées tout au long des débats théoriques du XVII^{ème} siècle, selon l'interprétation que les uns et les autres font du principe d'imitation, qui est l'autre fondement de l'art dramatique, plusieurs modèles de vraisemblance s'offrent au dramaturge¹¹⁹. Ainsi, Chapelain qui estime nécessaire que la représentation théâtrale imite parfaitement « un véritablement événement » considère que la

¹¹⁶ G. Mathieu-Castellani, « La poétique de l'εικος : de la logique du vraisemblable (Aristote) à l'esthétique de la vraisemblance (Ronsard) », *Ronsard et la Grèce*, Nizet, 1986, p. 240.

¹¹⁷ Voir R. Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Hachette, 1927, p. 193-214.

¹¹⁸ C. Biet, *La Tragédie*, A. Colin, 1997, p. 70.

¹¹⁹ Voir P. Pasquier, *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale du XVII^{ème} siècle. Histoire d'une réflexion*, Klincksieck, 1995.

vraisemblance est ce qui permet à un spectateur d'être « présent à l'action du théâtre comme à une véritable action »¹²⁰ : aussi est-il partisan d'une conception de la vraisemblance où celle-ci est soumise au seul critère de la croyance du public. Mais pour sa part, Corneille qui a dû se défendre contre ses censeurs de porter sur la scène des sujets et des personnages non vraisemblables oppose la vérité historique ou la nécessité de l'action comme critères pouvant rivaliser avec la stricte vraisemblance : le dramaturge, qui peut s'appuyer sur le succès de ses pièces auprès du public montre que ces différents principes apparaissent crédibles pour peu que l'œuvre dramatique, soit bien conçue¹²¹. De son côté, dans *La Pratique du théâtre* qu'il a publié en 1657, l'abbé d'Aubignac accentue l'interprétation de Chapelain et proscrit le vrai et le possible du théâtre : il n'y a de vraisemblance que dans ce qui permet à l'action et aux personnages de paraître vrais aux spectateurs ou aux lecteurs d'une œuvre dramatique :

Le Poème Dramatique est fait principalement pour estre représenté par des gens qui font des choses toutes semblables à celles que ceux qu'ils représentent auroient pû faire ; et aussi pour estre leuës par des gens qui sans rien voir, ont presentes à l'imagination par la force des vers, les personnes et les actions qui y sont introduites, comme si toutes les choses se faisoient véritablement de la mesme façon qu'elles sont escrites¹²².

La vraisemblance est donc avant tout conçue comme un principe d'illusion qui vaut non pas seulement pour la représentation théâtrale mais aussi pour le texte dramatique : les paroles que le dramaturge prête aux personnages permettent de faire apparaître ces personnages comme véritables puisqu'ils sont dotés de la parole et qu'ils savent en user comme il faut. L'auteur dramatique n'a pas à reproduire une conversation ordinaire, mais il doit se plier à l'image que les lecteurs-spectateurs peuvent se faire d'un échange verbal, c'est-à-dire un échange efficace et bienséant, dans lequel ils reconnaissent un échange humain, presque des personnes derrière l'assemblage de mots. Enfin, la « force des vers » de la pièce est le moyen de donner vigueur aux personnages : le dramaturge peut entraîner le public à accepter les modèles qu'il lui offre par la force de conviction de son poème considéré dans son ensemble.

¹²⁰ Chapelain, « Démonstration de la règle des vingt-quatre heures et réfutation des objections » (Lettre à Godeau, 29 nov. 1630), in : C. Arnaud, *Etudes sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac*, Paris, 1888, p. 338. Sur la conception de Chapelain de l'imitation et de la vraisemblance, voir G. Forestier, « Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique », *Poétique*, 82, 1990, p. 187-202.

¹²¹ Voir par exemple Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, 1660, éd. B. Louvat et M. Escola, Flammarion, 1999, p. 118-132.

¹²² Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Antoine de Sommerville, 1657, Slatkine Reprints, 1996, p. 54.

Acteur, personnage, personne

Les critiques ont récemment attiré l'attention sur le fait qu'au XVII^{ème} siècle l'usage est de nommer l'être fictif de façon concurrente soit « acteur » soit « personnage »¹²³. La définition que Furetière donne dans son *Dictionnaire* du mot « acteur » désigne l'interprétation scénique que des comédiens donnent d'un rôle :

ACTEUR, ACTRICE. Subst. Masc. & fem. Comedien, ou celui qui represente sur le theatre quelque personnage dans une piece dramatique. Un tel est bon *Acteur* pour le tragique. Il y a plus de bons *Acteurs* que de bonnes *Actrices*¹²⁴.

Mais cette définition est réductrice par rapport au sens que revêt ce mot dans les textes critiques de l'époque. Si, dans de nombreux cas, le mot « acteur » véhicule l'idée que le personnage de théâtre a pour spécificité de pouvoir se prêter potentiellement à une interprétation scénique, il apparaît parfois dans un contexte où il désigne simplement l'être de fiction du texte dramatique : l'acteur est le personnage en action et, de ce fait, le personnage de théâtre par excellence¹²⁵. A côté de ces termes pour désigner l'être de fiction, nous trouvons le mot « héros » (il sert à qualifier les personnages principaux) et celui de « caractère » (il sert à qualifier le personnage considéré dans ses qualités).

Ce que les critiques contemporains omettent de commenter et ce qui attire notre attention tout particulièrement, c'est l'emploi du terme « personne » dans ces mêmes textes :

¹²³ Voir H. Lagrave, « Les mots *acteur*, *comédie*, *comédien* : quelques notes sur leur histoire », *Travaux de linguistique et de littérature*, XXV, 2, 1987, p. 279-289 et A. Viala, « Acteur et personnage au XVII^{ème} siècle. D'un usage racinien peut-être révélateur », *Personnage et histoire littéraire*, 1990. Cet usage est volontiers souligné par les critiques et éditeurs de textes théoriques du XVII^{ème} siècle.

¹²⁴ Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français*, La Haye-Rotterdam, A. et R. Leers, 1690. Peut-être cette définition enregistre-t-elle une spécialisation récente vers laquelle tend ce terme à la fin du siècle. Le *Dictionnaire* de l'Académie Française (1694) propose la même définition avec des exemples comparables mais sans donner le substantif « comédien » comme synonyme.

¹²⁵ Dans son article sur l'usage racinien des mots « acteur » et « personnage », Alain Viala propose la distinction suivante : « les *acteurs* sont les instruments de cette figuration, de la représentation (je rappelle, l'ambiguïté des mots aujourd'hui l'imposant, que je parle là d'*acteurs*, au sens de participants de l'action, et de *représentation*, au sens de figuration fictive, et non pas de comédien et de spectacle ; les personnages eux sont les objets de la représentation, ils sont ce qu'il y a à représenter au moyen d'acteurs, ils sont un réel à inventer pour le rendre visible au spectateur ». Si cette analyse nous semble stimulante, en particulier dans le cadre d'une histoire du concept de « personnage », il nous semble que dans la plupart des textes du XVII^{ème} siècle, l'emploi des mots « personnage » et « acteur » est souvent déterminé par le désir qu'ont les théoriciens de varier leur expression.

le passage que nous venons de citer de l'abbé d'Aubignac en est un exemple. Certes, le mot « personne » a la même étymologie latine que celui de « personnage », à savoir le nom *persona* qui désigne le masque de théâtre, et par là le rôle dramatique, le caractère et le personnage. Au XVII^{ème} siècle, la parenté entre les deux mots est perceptible et leur sens étymologique reste bien présent : c'est ce qui explique l'emploi du mot « personne » pour qualifier des caractères fictifs. Mais, si nous suivons les définitions que nous trouvons dans le *Dictionnaire* de l'Académie Française, nous voyons que le sens de ces termes est déterminé en fonction de la réalité et non de la fiction, excepté pour la deuxième entrée de l'article personnage :

PERSONNAGE. substantif masc. Personne. En ce sens il ne se dit que des hommes & point des femmes. *Personnage de merite. Les plus grands personnages de l'antiquité. c'est un des plus grands, des plus illustres personnages de ce siecle.*

Il s'emploie aussi en mal. *C'est un fort sot personnage. C'est le plus ridicule personnage que l'on puisse voir.*

PERSONNAGE, se dit aussi du rolle que jouë un Comedien ou une Comedienne : & alors il s'applique aux femmes comme aux hommes. *Il fait le premier personnage. Il a un beau personnage. Il a le personnage d'Alexandre. Elle fait le personnage d'Andromaque. [...]*

PERSONNE. Substantif fem. Terme qui ne se dit que de l'homme & de la femme, & dont on se sert également pour signifier Un homme ou une femme. *C'est une personne de merite. Une personne de condition. Les personnes de qualité. C'est la personne du monde qui reçoit le mieux ses amis. Les personnes constituées en dignité. [...]*¹²⁶

Dans le *Dictionnaire* de Richelet ainsi que dans celui de Furetière, les définitions données du mot « personne » ne mentionnent pas non plus son emploi dans le contexte fictionnel du texte dramatique. Cela nous paraît être le signe du fait que le sens courant du mot « personne » reste fortement présent quand ce terme est utilisé à propos de personnages de théâtre : ce qui est signifié avec ce mot, c'est l'apparence humaine de l'être de fiction. C'est pourquoi le même mot sert à la fois pour qualifier des êtres réels et des personnages dramatiques. Ainsi, dans l'ensemble de ses préfaces, Racine emploie le mot « personne » pour désigner les hommes de qualité à qui ses pièces ont plu ainsi que ceux qui osent les critiquer : dans ces deux cas, il fait référence à des êtres réels que nous pouvons même parfois identifier facilement. Mais il utilise aussi ce terme pour parler de ses héros. C'est par exemple le cas à propos de Néron :

J'avoue que je ne m'étais pas formé l'idée d'un bon homme en la personne de Néron. Je l'ai toujours regardé comme un monstre. Mais c'est ici un monstre naissant ¹²⁷.

¹²⁶ *Dictionnaire* de l'Académie Française, « Personnage » et « Personne », Paris, J.-B. Coignard, 2^{ème} éd., 1694, 2 vol., Slatkine Reprints, 1994.

¹²⁷ Racine, *Britannicus*, Préface, Claude Barbin, 1670, in : Théâtre-Poésie, éd. G. Forestier, Gallimard, 2000, p. 372.

En l'occurrence, Néron a été une personne véritable dans l'histoire romaine. Mais il n'y a pas de traitement différentiel dans la terminologie critique pour les personnages tirés de l'histoire, ceux qui sont issus du fond mythologique, ou ceux que le poète invente pour son sujet. Il est certain que dans le contexte fictionnel, le mot « personne » sert pour qualifier la représentation d'une personne, comme le signifie clairement ce passage sur Iphigénie :

Quelle apparence que j'eusse souillé la Scène par le meurtre horrible d'une personne aussi vertueuse et aussi aimable qu'il fallait représenter Iphigénie ? ¹²⁸

Dans ces deux cas toutefois, le dramaturge commente précisément des qualités éthiques et, de ce fait, proprement humaines. Aussi, par contamination, nous devons considérer que même dans un pur contexte d'analyse théorique, ce mot entretient une certaine confusion entre l'ordre de la réalité et celui de la fiction. La même ambivalence se retrouve dans l'emploi du substantif « personnage » qui sert à désigner d'une part l'être fictif d'une œuvre dramatique, et d'autre part une personne réelle de haute condition ou toute autre personne jouant un rôle comme un personnage de théâtre.

L'usage de ces deux termes « personnage » et « personne » dans les textes théoriques portant sur l'art dramatique nous semble révéler ce dont La Bruyère a fait son objet d'étude : au XVII^{ème} siècle, le spectacle qu'offrent les êtres humains ressemble à un jeu de rôles semblables à ceux que le poète conçoit pour les héros dramatiques ; c'est que certaines personnes de ce siècle sont elles-mêmes des personnages de premier ordre, des héros, ou, du moins, le font croire ; c'est aussi que les personnages de fiction font apparaître clairement l'essentiel de l'homme. Mais alors que l'auteur des *Caractères* a figé des traits humains et montré comment leur empreinte est celle d'un système mécanique déréalisé¹²⁹, les auteurs dramatiques cherchent à donner âme à ces personnes ou personnages inventés qu'ils portent sur la scène. Il nous semble en effet que la théâtralisation de la vie humaine a pour corollaire la personnalisation du théâtre. C'est pourquoi les critiques et les auteurs peuvent conjointement penser l'art dramatique de façon formelle et se représenter « les personnes de fiction » comme des êtres humains : le moyen de réaliser cet effet de réel dans le texte de théâtre, c'est de prêter des paroles aux personnages qui semblent être celles de véritables

¹²⁸ Racine, *Iphigénie*, Préface, Claude Barbin, 1675, in : Théâtre-Poésie, éd. G. Forestier, Gallimard, 2000, p. 698.

¹²⁹ Voir à ce sujet L. van Delft, « La poétique du caractère chez La Bruyère », *Poétique*, 1990, p. 239-247 et F. Gray, *La Bruyère amateur de caractères*, Nizet, 1986.

personnes et de placer ceux-là dans des situations où ils ne peuvent qu'éveiller le sens de l'humain chez le lecteur.

Eveiller le sens de l'humain

Si la structure de l'action détermine les caractères des personnages, elle-même est conçue par les dramaturges pour créer une émotion spécifiquement humaine chez les spectateurs et les lecteurs de leur pièce. Telle est bien la signification de l'adjectif *φιλανθρωπον* que nous trouvons chez Aristote à propos de l'effet que les auteurs dramatiques escomptent produire : « Avec les péripéties et les actions simples, ils cherchent à atteindre leur but par l'effet de surprise : car c'est cela qui est tragique et qui éveille le sens de l'humain »¹³⁰. Si, selon le philosophe, cette émotion de sympathie que le lecteur éprouve envers un personnage dramatique ne suffit pas pour faire d'une pièce une tragédie, il s'agit manifestement d'un des éléments fondateurs pour le genre théâtral. C'est en quelque sorte une forme d'identification entre le lecteur-spectateur et le personnage que l'œuvre doit produire : ce que le public aime dans les retournements de situation dans lesquels sont plongés les protagonistes de l'action, c'est de reconnaître en eux un aspect l'humain ou du moins de projeter sur ces êtres de fiction une image humaine dans laquelle ils se retrouvent.

Pour ce qui est de la tragédie, Aristote souligne qu'il faut ajouter à ce sentiment ceux de la frayeur et de la pitié à découvrir le sort des héros¹³¹. Il nous semble remarquable que bien des théoriciens ou des dramaturges français de l'époque classique qui se réfèrent à ce passage de *La Poétique* traduisent l'adjectif grec *ελεεινον* qui signifie « qui excite la pitié » par le mot « compassion ». Comme le terme de « sympathie » avec son préfixe *συν-*, l'étymologie de « compassion » avec le préfixe *cum-* met en valeur le lien qui est construit entre les instances concernées par le procès. La définition que Furetière donne du mot compassion est claire sur ce point :

COMPASSION. f. f. Mouvement de l'ame qui nous porte à avoir quelque pitié, quelque douleur en voyant souffrir un autre.

¹³⁰ Aristote, *La Poétique*, 1456a. R. Dupont-Roc et J. Lallot (Seuil, 1980) traduisent *φιλανθρωπον* par « le sens de l'humain » ; M. Magnien (Le Livre de Poche, 1990) préfère le mot « sympathie » ; J. Hardy (Les Belles Lettres, 1969) a choisi « sens de l'humanité ».

¹³¹ Voir Aristote, *La Poétique*, 1453a.

Dans une poétique du « sens de l'humain », la structure de l'action joue un rôle déterminant : les péripéties permettent que les personnages se révèlent et les découvrent au public. Mais le caractère du héros a une importance non moindre puisque le lecteur-spectateur réagit en fonction de ce qu'il connaît préalablement des personnages. Un passage de la préface d'*Iphigénie* montre qu'il s'agit de l'une des principales préoccupations de Racine :

Je puis dire que j'ai été très heureux de trouver dans les Anciens cette autre Iphigénie, que j'ai pu représenter telle qu'il m'a plu, et qui tombant dans le malheur où cette Amante jalouse voulait précipiter sa Rivale, mérite en quelque façon d'être punie, sans être tout à fait indigne de compassion¹³².

Ainsi ne considérons-nous pas que dans la perspective classique, la « psychologie » fait partie des « éléments ornementaux » du théâtre¹³³. Tout dramaturge sait que l'apparence psychologique de ses personnages catalyse les réactions des lecteurs-spectateurs : dans le passage précédemment évoqué, Aristote passe précisément en revue les émotions suscitées par l'action théâtrale en fonction du caractère des protagonistes. C'est pourquoi à l'âge classique les préfaces sont par excellence le lieu où les auteurs dramatiques développent des commentaires sur la cohérence psychologique de leurs personnages, ou justifient le caractère qu'ils leur ont inventé : s'il y a une forte codification des rôles au théâtre, les dramaturges n'en créent pas moins leurs personnages. Par exemple, Racine peut expliquer que l'héroïne de

¹³² Racine, *Iphigénie*, préface, Claude Barbin, 1675, in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 698. Dans ses textes préfaciels, le dramaturge emploie plus volontiers le mot « compassion » que « pitié ». C'est aussi le terme qu'il a choisi pour traduire ελεεινον dans ses annotations d'Aristote. Cependant, en ce qui concerne le passage 1453a de *La Poétique*, Racine a omis de traduire précisément la proposition où se trouve l'adjectif φιλανθρωπον. Voir Racine, *Principes de la tragédie en marge de La Poétique d'Aristote*, texte établi et commenté par E. Vinaver, Nizet, 1951, p. 34.

¹³³ Voir B. Louvat, *La Poétique de la tragédie classique*, SEDES, 1997, p. 89. Il est évident que l'auteur cherche à mettre en garde son public contre une lecture psychologique inadéquate du théâtre classique. Cependant, nous ne sommes pas convaincue du fait que la psychologie et la mise en vers d'une œuvre théâtrale soient secondaires, que priment « l'histoire », « le sujet » et « l'intrigue » et qu'il faille prendre au sérieux l'anecdote rapportée par Louis Racine selon laquelle quand son père « entreprenait une Tragédie, il disposait chaque Acte en prose », puis, « quand il avait ainsi lié toutes les scènes entre elles, il disait : *Ma Tragédie est faite*, comptant le reste pour rien » (in : Racine, *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 1148). En effet, comme le signalent P. Demont et A. Lebeau (*Introduction au théâtre grec antique*, Le Livre de Poche, 1996, p. 194), la même anecdote existe à propos de Ménandre et est rapportée par Plutarque dans *La Gloire des Athéniens* (347 E), ce qui indique qu'elle était bien connue au XVII^e siècle. Aussi nous semble-t-il qu'il faut comprendre cette réflexion de Racine comme une parole qui vaut pour ses références intertextuelles et non compter « pour rien » tout ce qui ne relève pas de la seule structure dramatique.

la mythologie grecque, Phèdre, a « toutes les qualités » pour « exciter la Compassion et la Terreur » :

En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée par sa destinée, et par la colère de Dieux dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. Elle aime mieux se laisser mourir, que de la déclarer à personne. Et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion, qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des Dieux, qu'un mouvement de sa volonté.

J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les Tragédies des Anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte¹³⁴.

Il sait bien que ses lecteurs ou ses spectateurs vont ensuite parler de son personnage de cette façon, juger ses qualités éthiques et donner leur avis sur les propos qu'il lui attribue : la dissertation de Subligny sur la tragédie de Racine, qu'il compare à la pièce de Pradon sur le même sujet, n'est qu'un des nombreux exemples de la manière dont s'exprime la réception psychologique qu'ont les œuvres dramatiques au XVIIIème siècle. Il ne s'agit pas pour nous de réduire la lecture du théâtre à la seule perception psychologique des personnages, mais nous voulons ici souligner combien la prise en compte de ce type de réception est un élément important de la poétique du théâtre classique.

Pénétrer le secret des âmes

Le texte dramatique éveille « le sens de l'humain » chez les lecteurs-spectateurs à la fois par la structure de l'œuvre et par les caractères : car c'est là que réside la vraisemblance. L'histoire du théâtre classique et de sa réception est en partie celle du rapport que les auteurs trouvent dans chacune de leurs œuvres entre ces deux composantes. C'est aussi celle de l'évaluation de l'effet de vérité de la pièce et de ses personnages en fonction du modèle qu'elle propose au public. En témoigne l'opposition traditionnelle entre Corneille et Racine. La façon dont La Bruyère l'a formulée est, à ce titre, exemplaire :

Corneille nous assujettit à ses caractères et à ses idées, Racine se conforme aux nôtres ; celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont. Il y a plus dans le premier de ce qu'on admire, et de ce que l'on doit même imiter ; il y a plus dans le second de ce que l'on reconnaît dans les autres, ou dans ce que l'on éprouve soi-même. L'un élève, étonne, maîtrise, instruit ; l'autre plaît, remue, touche, pénètre. Ce qu'il y a de plus beau, de plus noble et de plus impétueux dans la raison, est manié par le premier ; et par l'autre, ce qu'il y a de plus flatteur et de plus délicat dans la passion. Ce sont dans celui-là des maximes, des règles, des préceptes ; et dans celui-ci, du goût et des sentiments. L'on est plus

¹³⁴ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, préface, Claude Barbin, 1677, in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 817.

occupé aux pièces de Corneille ; l'on est plus ébranlé et plus attendri à celles de Racine. Corneille est plus moral, Racine plus naturel¹³⁵.

Dans cette réflexion de La Bruyère, les personnages sont au centre du dispositif de la séduction théâtrale : soit le dramaturge les conçoit de façon à attirer vers eux le public pour en faire des modèles, soit il puise dans son public les modèles des personnages qu'il invente. L'histoire de la réception des œuvres montre que l'analyse du portraitiste ne vaut pas universellement. Ainsi, Saint-Evremond, qui estimait Corneille au-dessus de tous, considérait que ce dramaturge était le seul à savoir créer des caractères vraisemblables parce qu'il pouvait pénétrer les âmes :

A la réserve de Corneille, tous les autres poètes font leurs héros des beaux sentiments qu'ils leur donnent à leur fantaisie et ne conçoivent pas bien ce que les héros étaient apparemment. Enfin, je n'ai jamais vu que Corneille qui fasse bien dire ce que les passions font sentir, et qui donne bien les passions selon l'idée qu'on nous laisse des Anciens. Quand un autre pourrait aussi bien faire que lui sur les Modernes, il ne l'égalera jamais sur l'Antiquité. Il commence par nous donner le caractère des nations ; Alexandre, chez lui, parle comme un Grec ; Porus comme un Indien. Quand il a bien exprimé ces différents airs, il vient au génie particulier de la personne ; et de là à ce que la personne doit sentir et doit dire, selon sa fortune et en l'état où elle se trouve. J'admire comme un homme qui n'a peut-être jamais aimé a des sentiments si tendres et si passionnés ; comme il parle mieux de la politique et de la guerre qu'un ministre d'Etat et un général d'armée. Il ne trouve point cela dans son âme ; il faut qu'il ait le secret d'entrer dans celle des autres¹³⁶.

L'appréciation de la vraisemblance d'un personnage n'a donc rien de stable : les critères d'évaluation dépendent des modes et des sensibilités culturelles. Mais la réflexion de Saint-Evremond indique que le principe de vraisemblance, c'est-à-dire la représentation que chacun peut se faire de la conformité d'un caractère à son modèle, n'est pas suffisant pour créer un personnage à l'image d'une personne. Ce qu'il admire chez le héros de Corneille, c'est le fait qu'il ne paraît pas être un truchement de l'auteur dramatique : il lui semble être véritablement un autre. En effet, la qualité du dramaturge qui a « le secret d'entrer dans [l'âme] des autres » a pour conséquence de donner une autonomie au personnage. Nous voyons ici soulignées plusieurs caractéristiques du personnage théâtral : la marque auctoriale n'est pas apparente au point que Saint-Evremond puisse estimer que Corneille « ne trouve pas cela dans son âme » ; le personnage a comme l'âme d'un autre, c'est-à-dire à la fois quelque chose de la nôtre (nous ne sommes pas l'auteur dramatique qui nous semble avoir percé notre secret) et quelque chose de l'altérité irrémédiable d'autrui (autre autant pour le dramaturge que pour nous).

¹³⁵ La Bruyère, *Les Caractères*, « Des ouvrages de l'esprit », Michallet, 1688, in : éd. critique R. Garapon, Garnier, p. 88-89/

¹³⁶ Saint-Evremond, *Lettre à Madame Bourneau*, [fin décembre 1665], in : *Œuvres en prose*, éd. R. Ternois, 1962, t. 2, p. 76-77.

Le rôle du dramaturge est ainsi de savoir placer ses personnages dans des situations qui permettent de les révéler au public. Il s'agit pour le poète de laisser parler ses héros comme s'ils s'exprimaient eux-mêmes « en personne ». La structure de l'œuvre, les caractères des protagonistes, ainsi que les propos que l'auteur dramatique leur prête, se combinent pour préparer dans les personnages dramatiques un effet de personne. Le fait que ces personnages puissent apparaître au public comme des personnes est accentué dans la mesure où ils semblent mettre en œuvre la langue et où ils se posent comme sujet d'énonciation à chaque réplique de leur rôle.

VIII 4 C Les marques de la personne

Le fait que le texte dramatique soit composé de répliques où les personnages parlent à la première personne produit un effet de subjectivité pour chacun d'eux. Rappelons que Benveniste a une importance fondamentale dans la linguistique contemporaine pour avoir mis en valeur le fait que la subjectivité est « inhérente à l'exercice du langage ». Il a souligné que « le langage est ainsi organisé qu'il permet à chaque locuteur de *s'approprier* la langue entière en se désignant comme *je* »¹³⁷. Cet acte individuel d'appropriation du langage inscrit dans le discours le sujet par l'emploi de la première personne ainsi que par tous les indicateurs de subjectivité¹³⁸. Si Benveniste s'est consacré à une étude de type linguistique, une de ses propositions porte sur le rapport du langage à la réalité : « L'installation de la subjectivité dans le langage crée, dans le langage et, croyons-nous, hors du langage aussi bien, la catégorie de personne »¹³⁹. Cette réflexion est une invitation à analyser le discours et son sujet non seulement à partir d'une approche linguistique mais aussi avec une perspective

¹³⁷ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, « De la subjectivité dans le langage », 1958, Gallimard, 1966, t. 1, p. 263 puis 262.

¹³⁸ Pour une étude linguistique des marques de la subjectivité dans le langage, voir C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, A. Colin, 1980.

¹³⁹ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, t. 1, p. 263.

phénoménologique¹⁴⁰. Elle nous permet ici de souligner l'effet de réel produit par l'attribution de paroles aux personnages dramatiques : le fait que dans les répliques du texte dramatique, le personnage se désigne par *je* et qu'il semble ainsi faire un acte individuel d'appropriation du langage « crée, dans le langage » et « hors du langage aussi bien », si ce n'est « la catégorie de personne », du moins un « effet de catégorie de personne ». Certes, dans le cadre des énoncés fictifs, il n'y a pas de mise en œuvre du langage ni véritablement d'acte d'énonciation : il s'agit d'une utilisation du langage et d'une apparence d'acte d'énonciation. Le « je » du personnage de théâtre est un « je » fictif ; il n'a pas de référent réel ; c'est une des raisons pour lesquelles Anne Ubersfeld a pu affirmer que le théâtre « n'est l'univers de personne » : « les sentiments et les émotions que le personnage est censé éprouver ne sont en fait éprouvés par personne »¹⁴¹. Mais considérer le personnage comme « un *sujet de l'énonciation* », ou le « sujet du discours », en séparant définitivement la notion de sujet de celle de personne, comme Anne Ubersfeld l'a fait¹⁴², nous semble nier la fonction référentielle du langage. Celle-ci s'exerce différemment dans le cadre de l'énoncé réel et dans celui de l'énoncé fictif : dans ce dernier cas, elle contribue de façon décisive à créer un effet de réel dans l'acte de langage fictif. C'est pourquoi nous postulons que si « le langage enseigne la définition même de l'homme » ainsi que l'a affirmé Benveniste¹⁴³, le discours attribué aux personnages dramatiques enseigne une image de l'homme. Nous étudierons ici quelques-uns des modes d'expression de la subjectivité dans le discours des personnages.

L'indication de la source locutoire : assurer l'identité du personnage

Si les indications de la source locutoire font partie des didascalies et n'appartiennent pas au discours des personnages, elles jouent un rôle tout à fait spécifique dans la pièce puisque ce sont elles qui introduisent un acte d'énonciation attribué à un personnage. Dans le texte dramatique, tel qu'il se présente depuis l'âge classique, ces « didascalies de la source

¹⁴⁰ Voir J.-C. Coquet, *La Quête du sens. Le langage en question*, « Note sur Benveniste et la phénoménologie », 1992, PUF, 1997, p. 73-79. C'est précisément une analyse linguistique et phénoménologique que J.-C. Coquet a fondée avec la sémiotique subjectale.

¹⁴¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Editions sociales, 1977, p. 127, Belin, 1996, p. 104.

¹⁴² Voir A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Editions sociales, 1977, p. 116, Belin, 1996, p. 93. C'est un motif récurrent dans son travail.

¹⁴³ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, t. 1, p. 259.

locutoire consistent en : (a) la mention du nom du locuteur, imprimé en lettres capitales et suivi (b) par un point, une ligne de dialogue et de la réplique, par deux points et la réplique, ou tout simplement centré sur la ligne qui précède la réplique et faisant corps commun avec celle-ci à la manière d'un "titre de réplique" »¹⁴⁴. Suivant le code qui régit le texte dramatique, la relation entre la mention du nom et l'énoncé de la réplique est implicite : c'est précisément là qu'est indiqué textuellement le processus énonciatif du discours du personnage. Il s'ensuit un double effet de légitimation. D'une part, l'énoncé est rendu possible et vraisemblable par le fait qu'il y a une source locutoire qui lui est liée : il est présenté comme produit par le nom du personnage mentionné. D'autre part, le nom du personnage indiqué gagne lui aussi un effet de réalité par le fait qu'un énoncé lui est assigné : le nom représente dès lors une source énonciatrice douée de parole. Si nous considérons, d'un côté, que le nom est une « métaphore de la personne », ainsi que l'a défini Claude Lévi-Strauss¹⁴⁵, et, de l'autre, que la parole est le propre de l'homme, comme les linguistes l'ont montré, nous voyons comment l'association du nom du personnage à un discours contribue à produire un effet de réel, c'est-à-dire un effet de personne pour le personnage dramatique. Enfin, le fait que, suivant la convention du genre théâtral, l'indication de source locutoire disparaisse lors de la représentation et soit relayée par le corps et la voix du comédien interprétant le rôle matérialise, même dans l'imaginaire du lecteur, le personnage. Si la présence corporelle du comédien assure sur la scène une continuité entre les différents énoncés attribués à un même personnage, dans le texte dramatique, c'est la présence du même nom indiqué comme source locutoire à chaque intervention du personnage qui crée cette continuité. La fonction de la didascalie locutoire n'est pas seulement de faire connaître la source énonciatrice d'une réplique : elle a aussi pour rôle d'associer des répliques éparées dans le texte, c'est-à-dire dans une discontinuité spatiale

¹⁴⁴ S. Golopentia, « Les didascalies de la source locutoire », *Poétique*, 96, 1993, p. 477-478. Ce type de présentation est du moins celle qui s'est fixée au XVII^e siècle en France : à une période antérieure, l'indication de la source locutoire n'est pas marquée de façon aussi claire, les noms des personnages étant souvent mentionnés de façon très elliptique (à ce sujet, voir notre chapitre IX). Il est vraisemblable que la présentation de la source locutoire dans le texte dramatique joue un rôle non négligeable dans la perception que le lecteur a de l'acte d'énonciation attribué à un personnage : quand elle n'est pas mise en valeur, le lecteur est incité de façon moindre à associer le discours qu'il découvre dans les répliques au personnage à qui il est attribué ; il s'attache dès lors davantage à suivre l'organisation logique ou dialogique du texte qu'il considère de façon cursive ; le discours peut primer sur sa personnalisation.

¹⁴⁵ C. Lévi-Strauss, *Mythologies II*, p. 294 cité par G. Forestier, *L'Esthétique de l'identité dans le Théâtre Français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Droz, 1988, p. 306.

à l'image de la discontinuité temporelle, à un nom unique. Avec l'apparition de l'indication de la source locutoire dans le texte dramatique, le « je » qui parle a un nom et une individualité, et cela tout au long de la pièce.

Cette caractéristique vaut pour tous les personnages d'une pièce à qui au moins une réplique est attribuée. Certes, les personnages peuvent être plus ou moins individualisés. La codification des rôles, très importante en particulier pour le théâtre de l'antiquité et de l'époque classique, fait que Géronte est nécessairement le nom d'un père, et d'un père peu accommodant, ou que Horace est forcément le nom d'un jeune homme. Mais le personnage nommé Géronte dans *L'Illusion comique* n'est pas le personnage du même nom dans *Les Fourberies de Scapin* ; Horace, personnage éponyme de la tragédie de Corneille, n'est pas le « blondin » de *L'Ecole des femmes*. Ce qui différencie les personnages de même nom, c'est, au-delà même des codes qui régissent leur rôle, l'unicité des répliques qui leur échoient dans chacune des œuvres considérées : le « je » que nous trouvons dans les paroles qui leur sont attribuées les individualise. Comme l'a souligné Marvin Carlson, c'est aussi le cas pour les personnages nommés, non pas par un nom, mais par leur fonction : « *One of the features of all 'speaking' names [...] is that while they may indicate a general type, a profession, or an actantial role, they nevertheless always maintain a pretense of individuality* »¹⁴⁶. Dès qu'un énoncé est attribué à « La Nourrice », « Le Roi », « Un Garde », ou « Le Père », ces personnages ne sont plus une catégorie générale mais un rôle particulier.

Importance de la personnalisation du discours : les personnages-utilités

Le type de discours que Racine attribue aux personnages secondaires de ses tragédies montre comment l'emploi de la première personne joue un rôle fondamental dans la personnalisation du discours. En effet, c'est un moyen efficace pour donner une présence vraisemblable aux rôles de deuxième plan, qui, pour être de simples utilités dans l'intrigue, n'en doivent pas moins apparaître comme des personnages dotés de la parole et impliqués

¹⁴⁶ M. Carlson, « The semiotics of character names in the drama », *Semiotica*, 1983, p. 293 : « L'un des traits caractéristiques de ces noms qui parlent est que, s'ils renvoient bien à un type général, une profession, ou même un rôle actantiel, ils n'en conservent pas moins une façade d'individualité ». M. Carlson commence cet article par un commentaire du passage de *La Poétique* (1451b) où Aristote définit la façon dont les poètes comiques et tragiques choisissent les noms des personnages de leurs pièces.

dans leur discours. Par exemple, la suivante de Phèdre, Panope, a une importance réduite dans l'économie de la pièce de Racine, même si c'est elle qui apprend à la Reine, et par la même occasion aux lecteurs-spectateurs, la fausse nouvelle de la mort de Thésée : elle n'apparaît qu'à deux reprises dans l'œuvre, à la quatrième scène du premier acte et à la cinquième scène du dernier acte ; elle ne prononce pas tout à fait trente-sept vers répartis en cinq répliques sur toute la pièce. Comme Panope n'a pas d'intérêt propre dans l'action, c'est, avec Ismène, la confidente d'Aricie, et Théramène, le confident d'Hippolyte, l'un des personnages qui emploient le moins de pronoms à la première personne du singulier. Pourtant, si la fréquence de ces pronoms est faible (13,6% par rapport au nombre d'alexandrins qui lui sont attribués, alors que la même fréquence calculée pour Phèdre est de 48,9%), elle n'est pas nulle et joue un rôle sans doute fondamental dans l'élaboration de ce personnage. Il nous semble en effet remarquable que Racine ait fait apparaître ces pronoms à la première personne au tout début de la première réplique du personnage dans les deux scènes où elle intervient. Ainsi, à la quatrième scène du premier acte, Panope arrive et dit :

Je voudrais vous cacher une triste nouvelle,
Madame. Mais il faut que je vous la révèle.
La mort vous a ravi votre invincible Epoux,
Et ce malheur n'est plus ignoré que de vous.

Elle n'emploie plus qu'une fois le pronom de la première personne dans sa troisième et plus longue réplique : les informations qu'elle donne à la Reine priment sur l'expression de son émotion. De même, lorsqu'elle va à la rencontre de Thésée à la cinquième scène du dernier acte, les deux uniques marques de la première personne du singulier se trouvent placées presque de façon parallèle dans les deux vers qui ouvrent sa première réplique :

J'ignore le projet que la Reine médite,
Seigneur. Mais je crains tout du transport qui l'agite.

Racine commence par personnaliser le discours de Panope et le consacre ensuite aux seules questions qui importent aux héros de la tragédie. L'emploi de la première personne dans ces répliques présente d'emblée le personnage comme sujet de son discours. L'effet est double puisque le discours est rattaché à son énonciateur, et en retour l'énoncé est légitimé par la présence identifiable de sa source énonciatrice. Même si, dans le cas des répliques attribuées à un personnage secondaire, les marques de l'intersubjectivité l'emportent sur celles de la subjectivité, le fait que le sujet énonciateur s'investisse dans son discours est manifestement une condition importante pour la réussite de ce discours : c'est qu'elle ne réside pas seulement dans le message que les personnages véhiculent, mais qu'elle est liée à la façon dont ils la transmettent. Aussi retrouvons-nous ce procédé dans toutes les tragédies profanes de Racine :

sauf trois exceptions (Albine dans *Britannicus*, Rutile dans *Bérénice*, et Aegine dans *Iphigénie*¹⁴⁷), les personnages qui ont un simple rôle d'utilité dans l'action et qui ont un temps de parole réduit par rapport aux héros emploient tous, au moins une fois et plutôt deux fois de façon rapprochée, la première personne du singulier dans leur discours.

Une personnalisation du discours organisée

La comparaison entre *Phèdre* de Racine et la tragédie composée sur le même sujet par Pradon la même année permet de mettre en valeur comment Racine a été attentif à distribuer l'usage des marques de la première personne de façon hiérarchique entre ses personnages en fonction du temps de parole qu'il leur attribue, du moins si nous nous fions à l'emploi par chacun d'eux du pronom de la première personne dans leurs rôles respectifs.

La comparaison entre ces deux œuvres est d'autant plus instructive que les deux auteurs parlent la même langue : le fait que les deux œuvres aient été créées la même année et au même endroit ne peut nous faire attribuer les différences entre elles à des particularités linguistiques. Certes, si les dramaturges traitent tous deux de la passion coupable de Phèdre pour son beau-fils, et si l'un et l'autre ont probablement eu des informations sur la pièce que

¹⁴⁷ Le cas d'Albine est particulièrement intéressant puisque son rôle est assez long (88 9/12 alexandrins) : ce qui caractérise les répliques de ce personnage, c'est la fréquence de marques de la deuxième personne, désignant ici son interlocutrice principale, Agrippine. Cependant, si Albine n'emploie jamais la première personne avec elle-même pour référent, elle l'emploie au moment où, dans un récit qu'elle fait à Agrippine et Burrhus, elle rapporte dans un discours direct la prière que Junie a adressée à la statue d'Auguste. Il n'est pas impossible que l'utilisation de la première personne à travers la restitution du discours d'un autre personnage rejaillisse sur l'énonciatrice qui l'actualise et contribue paradoxalement à la personnaliser. En ce qui concerne Rutile dans *Bérénice*, son rôle est réduit à deux interventions, l'une longue d'un vers à la troisième scène du second acte, et l'autre une réplique de quatre alexandrins à la huitième scène du quatrième acte. Dans les deux cas, il n'est que le porte-parole des autres, de Bérénice tout d'abord, des Tribuns, des Consuls et du Sénat ensuite. Il ne se pose pas comme sujet de son énonciation puisqu'il ne fait qu'apporter à Titus des énoncés que d'autres lui ont confiés : son rôle de médiateur souligne la rupture du dialogue entre l'Empereur et ceux qui devraient être ses interlocuteurs, le Peuple Romain et Bérénice. Enfin, dans *Iphigénie*, Aegine ne fait qu'informer Clytemnestre de la trahison d'Eriphile. Dans ces deux derniers cas assurément, l'absence de marque de la première personne contribue à effacer ces personnages.

chacun préparait, leurs tragédies se distinguent quelque peu. La répartition du temps de parole par personnage montre l'importance des rôles pour chacune des pièces :

Dans les deux pièces, Phèdre est clairement le personnage principal et celui qui parle le plus. Mais pour les autres rôles, la répartition du temps de parole est différente, et cela de façon non aléatoire, d'une tragédie à l'autre. Dans l'œuvre de Racine, Hippolyte a le deuxième temps de parole, temps intermédiaire entre celui de Phèdre et ceux de Thésée, Oenone et Aricie. Le rôle de la nourrice, moins important que dans les tragédies d'Euripide et de Sénèque où il trouve sa source, est considérable : c'est le seul cas où un serviteur de la maison est un personnage principal dans la tragédie classique ; ce personnage est entièrement dévoué à Phèdre et peut, à

ce titre, être considéré comme « l'une des deux hypostases d'un personnage binaire »¹⁴⁸. Aricie, personnage créé par Racine pour être l'objet de l'amour d'Hippolyte, est le rôle le moins important parmi les personnages principaux. Cette deuxième intrigue amoureuse apparaît d'emblée, par la seule répartition des temps de parole, comme un épisode secondaire. Dans la tragédie de Pradon, le rôle d'Aricie est presque aussi long que celui d'Hippolyte : c'est que l'héroïne est complexe puisque elle est à la fois l'amante du jeune homme et la confidente de Phèdre. Oenone disparaît de ce fait de l'intrigue de Pradon. Si Phèdre est de loin le personnage qui a le temps de parole le plus long, elle est suivie par Thésée : ainsi, plus que Racine, Pradon a fait porter l'accent sur le couple royal. Il est vrai que, pour éviter d'encourir le reproche de porter à la scène une situation incestueuse et pour se plier à la bienséance attendue au théâtre, le dramaturge a fait de Phèdre la fiancée et non l'épouse de Thésée¹⁴⁹ ; aussi ce dernier ajoute-t-il à son rôle de père, et ici de fiancé légitime, celui d'amoureux galant ; mais, de ce fait, les héros de Pradon semblent mués par des amours galantes et quelque peu légères et dérisoires : pour correspondre de trop près aux modèles de son public immédiat, ils perdent en vraisemblance.

En ce qui concerne la présence des personnages sur scène, dans la tragédie de Racine, Phèdre et Hippolyte paraissent à tous les actes. Il y a une sorte de ballet entre ces deux personnages, puisque dans les trois premiers actes, est présent soit l'un, soit l'autre sur scène : le seul moment de leur rencontre est la scène de l'aveu que fait l'héroïne à Hippolyte (II, 5) ; à la fin de la pièce, la présence du jeune homme se fait rare (IV, 2 et V, 1). Quant à elle, Phèdre n'apparaît au cinquième acte que dans une seule scène, la dernière. C'est que Thésée, dont l'arrivée a provoqué un retournement de situation à la quatrième scène du troisième acte, occupe désormais la scène. Aricie n'intervient que dans deux actes (II et V) : ce personnage rare apparaît pendant trois scènes avec Hippolyte ; les autres scènes la font dialoguer avec sa confidente Ismène, et enfin avec Thésée lors de sa dernière apparition.

Dans la tragédie de Pradon, Phèdre et Hippolyte se rencontrent lors de quatre scènes au cours de trois actes (II, III et IV) : la multiplicité de ces scènes, ajoutée au fait

¹⁴⁸ C. Surber, *Parole, personnage et référence dans le théâtre de Jean Racine*, Droz, 1992, p. 132.

¹⁴⁹ Sur la question de l'inceste entre Phèdre et Hippolyte dans les tragédies de Racine et de Pradon, voir M. Rosellini, « Les incertitudes du droit entre morale et tragédie : le cas de l'inceste », « *Le droit à ses époques* » de Pascal à Donat, Colloque de Clermont-Ferrand, 1996, *Littératures Classiques*, 2000.

qu'Hippolyte connaisse avant même le début de la pièce quels sentiments Phèdre nourrit pour lui joue contre leur intensité. Aricie est présente dans quatre actes dans la pièce de Pradon (I, II, III et V) : elle a même un temps de parole très important dans le dernier acte (elle parle un peu moins que Thésée et autant que Théràmène), ce qui rehausse son rôle dans l'économie de la pièce. L'arrivée de Thésée et le retournement de situation qui s'en suit ont lieu assez tôt dans l'action (II 6).

Nous avons établi pour chacune de ces deux tragédies le relevé de l'emploi des marques de la première personne par personnage, par scène et par acte. Nous les présentons ici dans trois tableaux pour l'une et l'autre œuvres. Voici nos abréviations :

p.p. : pronoms à la première personne (je)

a. p. : adjectifs possessifs (mon, ma, mes)

a. p. s. : adjectifs possessifs substantivés (le mien, la mienne, les miens)

pl. : marques de la première personne du pluriel

Le Tableau 1 montre la répartition de toutes les marques de la première personne par rôle et par acte (toutes scènes confondues). C'est d'après ces relevés que nous avons établi nos tests statistiques sur la fréquence lexicale d'apparition des marques de la première personne.

Le Tableau 2 rend plus lisible la fréquence d'apparition des marques de la première personne du singulier : nous avons calculé le pourcentage de pronoms à la première personne, puis d'adjectifs possessifs par alexandrins. Etant donné qu'un alexandrin est composé de douze syllabes et que les pronoms personnels et adjectifs possessifs ici étudiés sont longs d'une syllabe, ce pourcentage montre la fréquence d'apparition de ces syllabes marquant la première personne par rapport à des groupes de douze syllabes. Dans le cas d'une tragédie écrite en alexandrins, ce type de calcul nous paraît plus pertinent que ceux qui sont élaborés en considérant le nombre total de mots prononcés.

Le Tableau 3 donne le total des occurrences du pronom personnel en fonction de sujet « je ». Nous avons ajouté le pourcentage d'apparition du pronom « je » en fonction de sujet par rapport au total de pronoms personnels à la première personne du singulier quelle que soit leur fonction dans la phrase.

Pour *Phèdre*, il faut tout d'abord rappeler que Charles Bernet a montré que par rapport à un modèle théorique dressé entre toutes les tragédies profanes de Racine, la dernière pièce est un peu déficitaire en pronoms de dialogue, mais excédentaire en adjectifs possessifs des première et deuxième personnes. Cet excédent est remarquable : « A priori, l'emploi des possessifs n'est pas soumis aux mêmes contraintes que [les pronoms de dialogue dans la tragédie...]. La présence de ces derniers sert notamment à renforcer la présence physique des personnages en mentionnant leurs attributs, facultés ou sentiments »¹⁵⁰. Nous observons que dans cette tragédie en tout cas, les écarts constatés dans les emplois de la première personne entre les différents rôles ne sauraient être aléatoires¹⁵¹ : aussi pouvons-nous les interpréter comme des distinctions stylistiques. La fréquence des pronoms à la première personne dans les répliques de *Phèdre* distingue son rôle de ceux de tous les autres personnages de la tragédie de Racine. En effet, cette forte fréquence apparaît à tous les actes de la pièce : certes, au troisième acte, Thésée emploie très souvent les pronoms de la première personne – cela rend plus intense l'effet de surprise provoqué par son arrivée inattendue –, mais il ne prononce que très peu de vers. Au dernier acte, *Phèdre* parle peu : la fréquence des pronoms à la première personne est très grande et contribue à rendre plus intense la présence du personnage au moment même où elle va mourir. Face à *Phèdre* se dresse un groupe de personnages : Hippolyte, Thésée et Aricie dans le discours desquels la présence des marques de la première personne est moins fréquente que dans celui de l'héroïne, et ce de façon non aléatoire. Si cette dernière emploie de façon moins répétée les pronoms à la première personne que les héros masculins, cet écart a 25% de risque d'être aléatoire. Le « je » de ces personnages semble donc en retrait par rapport à celui de *Phèdre*, comme pour mieux faire valoir l'héroïne.

Dans la tragédie de Racine, le pourcentage d'apparition du pronom « je » en fonction sujet par rapport au nombre total de pronoms à la première personne est aléatoire quels que soient les rôles : il y a là manifestement un fait de langue dans ce rapport de la fréquence du pronom sujet aux autres fonctions syntaxiques. Cependant, pour le rôle de *Phèdre*, la

¹⁵⁰ C. Bernet, *Le Vocabulaire des tragédies de Jean Racine. Analyse statistique*, Champion, 1983, p. 213 et 172. Les observations du linguiste portent sur l'ensemble des répliques sans distinction faite entre les personnages.

¹⁵¹ Le test de Pearson (ou χ^2) permet de déterminer dans quelle mesure un phénomène observé risque d'être aléatoire. Sur son application à des analyses linguistiques, voir C. Muller, *Initiation aux méthodes de la statistique*, Hachette, 1973, rééd. Champion 1992 et *Principes et méthodes de la statistique lexicale*, Hachette, 1977, rééd. Champion, 1992.

fréquence d'apparition du « je » en fonction sujet varie au cours des actes de la pièce : au premier acte, l'héroïne emploie très fréquemment le pronom « je » par rapport au total des pronoms de la première personne ; mais cette fréquence diminue très fortement au dernier acte. Il y a ainsi une diminution progressive de la fréquence d'apparition du je sujet dans le discours de Phèdre tout au long de la tragédie : cela semble être une manifestation dans le langage de la perte de la maîtrise de soi de l'héroïne. La répartition des adjectifs de la première personne dans le discours des personnages, non aléatoire, contribue, elle aussi, à distinguer Phèdre des autres rôles par la plus grande fréquence de leur apparition dans son discours. Cela est lié au fait qu'elle analyse ses sentiments, qu'elle décrit son corps et son être. Seul l'écart de la fréquence des adjectifs possessifs entre le discours de Thésée et celui de Phèdre a des risques d'être aléatoire. Mais les mots sur lesquels ils portent montrent que l'emploi des adjectifs possessifs par Thésée manifestent précisément le pouvoir du personnage : Thésée est celui qui possède ou, du moins, qui dit qu'il possède (un royaume, une épouse, un fils, le pouvoir, la force...). En comparaison, nous trouvons peu fréquemment ces adjectifs possessifs dans les répliques d'Hippolyte et dans celles d'Aricie : c'est que ces personnages précisément ne possèdent rien. Dans la tragédie de Racine, les marques de la première personne concourent donc à mettre en valeur le personnage de Phèdre : les autres personnages semblent conçus en fonction d'elle ; leurs rôles sont moins longs et ils parlent moins d'eux qu'elle ne parle d'elle. Si Racine a créé une deuxième intrigue en rendant Hippolyte amoureux d'Aracie, cet épisode ne saurait faire de l'ombre à l'action principale : l'importance de ces deux personnages reste seconde par rapport à celle de Phèdre, et la réciprocité de leur sentiments sert à susciter la jalousie de Phèdre.

Dans *Phèdre et Hippolyte* de Pradon, la répartition des marques de la première personne entre les différents rôles est tout autre. En effet, si le rôle de Phèdre est très important en longueur (il représente un tiers de la pièce), ce n'est pas dans le discours attribué à cette héroïne - et loin s'en faut - que se trouve la plus grande fréquence de pronoms à la première personne. Mais c'est ce qui caractérise le discours d'Hippolyte qui n'a que le troisième rôle en temps de parole. Si le jeune héros parle peu, en proportion, il parle beaucoup de lui : cela a pour conséquence d'attirer l'attention du lecteur en particulier sur ce personnage. Ce fait stylistique, qui est propre au rôle d'Hippolyte, paraît contrecarrer l'effet produit par la longueur des deux rôles principaux, celui de Phèdre et celui de Thésée.

A cela s'ajoute le fait que le discours d'Hippolyte se distingue des autres par le très faible emploi du pronom « je » en fonction de sujet, et cela en particulier aux actes II et IV : ainsi le personnage ne revendique-t-il pas la maîtrise de ses paroles ni de ses actes. Le rôle d'Hippolyte est donc marqué par la forte proportion de pronoms à la première personne mais aussi par leur faible nombre en fonction de sujet. Les autres personnages, Phèdre, Thésée et Aricie, emploient des pronoms à la première personne avec une fréquence comparable, inférieure néanmoins à celle des personnages de Racine. Mais chez les héros de Pradon, nous trouvons plus souvent le pronom « je » en fonction de sujet par rapport au nombre total de pronoms à la première personne que chez les personnages raciniens. Il y a donc une sorte de symétrie inversée entre les deux pièces. En ce qui concerne les adjectifs possessifs à la première personne dans la tragédie de Pradon, Hippolyte, Phèdre et Thésée les emploient avec une fréquence semblable, comme s'il s'agissait là d'un fait linguistique. Seule Aricie les emploie moins fréquemment que les autres personnages : c'est là une particularité stylistique de son rôle.

Les personnages de Pradon utilisent bien plus souvent que ceux de Racine les pronoms et les adjectifs possessifs à la première personne du pluriel. Leur référent est souvent difficile à identifier. A côté du pluriel dit de majesté, et qui mériterait plus ample examen, Pradon introduit volontiers dans le discours de ses personnages un « nous » qui englobe les interlocuteurs, mais aussi un « nous » de généralisation. Nous pouvons rapprocher cet emploi de celui du « on » de généralisation qui apparaît fréquemment dans les répliques des personnages de *Phèdre et Hippolyte*. C'est là le signe que les personnages tendent à tenir des propos de portée générale. Cela n'est pas étonnant si nous prenons en considération la visée edificatrice et morale – donc moralisante – du théâtre au XVII^{ème} siècle. Mais *Phèdre* n'est pas caractérisé par un usage fréquent de marques impersonnelles ou de pronoms à valeur généralisante dans les propos attribués aux personnages. Si Racine affirme hautement la dimension morale de sa tragédie, comme il le fait dans sa préface par exemple, cette visée doit apparaître d'elle-même grâce à l'exemple de l'histoire particulière des héros et non dans des maximes exprimées sentencieusement par les personnages. Dans la pièce de Racine, nous pouvons certes trouver des maximes : mais leur usage est perverti puisqu'elles ont le plus souvent une portée ironique et qu'elles se retournent contre le personnage qui les énonce. Ainsi Phèdre peut-elle dire à Hippolyte qu'elle veut séduire :

On ne voit point deux fois le Rivage des morts¹⁵²

Cette sentence, vraie dans l'absolu, n'est pas pertinente dans le cas de Thésée, héros capable de revenir des Enfers. Dans le discours des personnages de Racine, la maxime n'est pas une phrase qui attire l'attention du lecteur pour qu'il la mémorise¹⁵³ : c'est une phrase qui ne vaut qu'en fonction de son interlocuteur.

Dans la tragédie de Racine, tout semble concourir pour mettre en valeur le discours et le « je » de Phèdre. Les autres personnages ne sont pas pour autant inexistantes : avec la longueur de leur rôle, et les marques de la première personne, ils paraissent avoir dans leur discours une sorte de position certes seconde, mais qui leur permet d'être crédibles. Autour de l'héroïne principale, sujet en crise, se trouvent les autres personnages dont l'expression de la subjectivité est organisée de façon à les rendre présents. Dans la tragédie de Pradon, les personnages reçoivent des éclairages contrastés : ils ont soit un rôle long, mais où les marques de la première personne sont peu fréquentes, ou inversement un rôle court mais avec une présence importante de marques de la première personne. La différence dans l'apparition des marques de la subjectivité dans le discours des personnages des deux tragédies est peut-être l'une des raisons pour lesquelles la pièce de Racine a eu un succès plus durable que celle de son rival.

Le nom, la parole et l'identité

Le rapport entre l'indication de la source locutoire, ou la mention du nom du personnage qui parle, et les énoncés qui lui sont attribués est manifestement une question cruciale pour le genre théâtral : en témoigne le fait que l'un des enjeux les plus fréquents des œuvres dramatiques réside souvent dans la révélation de la véritable identité d'un personnage. Comme l'a souligné Aristote, la reconnaissance, c'est-à-dire « le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, ou qui conduit vers l'alliance ou l'hostilité ceux qui sont destinés au bonheur ou au malheur », est une des péripéties les plus efficaces au théâtre¹⁵⁴ : la

¹⁵² Racine, *Phèdre et Hippolyte*, III, 5, Claude Barbin, 1677, in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, v. 623, p. 842.

¹⁵³ Ce type d'emploi de la sentence montre combien est inadéquat l'usage des guillemets dans le texte dramatique pour permettre au lecteur de voir d'emblée les beaux passages à retenir.

¹⁵⁴ Aristote, *La Poétique*, 1452a.

révélation d'une nouvelle identité pour un personnage donné renverse nécessairement toute l'organisation actantielle configurée autour de son identité initiale. A la seule force de la péripétie s'ajoute sans aucun doute l'efficacité dramatique du fantasme des origines¹⁵⁵. Mais les intrigues construites sur le principe de reconnaissance nous semblent montrer que l'une des fonctions dévolues au personnage dramatique est précisément d'interroger le lien qui peut exister entre celui ou celle qui parle (l'acte de parole devant suffire à constituer l'être qui parle en individu) et la reconnaissance sociale de cet être comme individu. Le personnage, en quête d'identité montre la complexité de ce qu'est un individu : pour être singulier, l'individu doit être reconnu et identifié comme tel par la collectivité¹⁵⁶.

Aussi le texte de théâtre peut-il apparaître comme un laboratoire où la notion d'individu est étudiée à travers le sujet qu'est le personnage. Dans les comédies, lorsqu'au dénouement la révélation de l'identité d'un des héros autorise son mariage avec le personnage choisi, la reconnaissance équivaut à une seconde naissance de l'individu¹⁵⁷. Ainsi en est-il pour Hyacinthe et Zerbinette dans *Les Fourberies de Scapin* : les héroïnes de Molière retrouvées et reconnues chacune par leur père, peuvent épouser respectivement Octave et Léandre, c'est-à-dire ceux qui précisément leur étaient destinés. Ces personnages gagnent doublement une identité : à leur identité d'origine désormais dévoilée, s'ajoute l'identité conquise au cours de l'action, celle que va leur donner le mariage, promesse d'autres naissances. Cette intrigue conduit le sujet à trouver sa place dans l'ordre collectif : en l'occurrence, « ce que le hasard a fait », « ce que la prudence des pères avait délibéré », et des « aventures extraordinaires », assurent une inscription de l'individu dans un ordre établi sans

¹⁵⁵ Au sujet de l'expression de ce fantasme dans le roman, voir M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972. Sur l'analyse de cette question ainsi que celle du fantasme du vol de l'identité dans la comédie, voir C. Mauron, *Psychocritique du genre comique*, José Corti, 1964.

¹⁵⁶ Sur la notion d'individu, voir G. Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, 1996, p. 188-189. Sur l'analyse du rapport entre le public et le particulier, voir H. Merlin, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps : passions et politique*, à paraître.

¹⁵⁷ Ce type d'intrigue est un genre codé depuis la nouvelle comédie en Grèce, genre dans lequel Ménandre s'est illustré ; c'est un des principes de la structure des comédies de Plaute et de Térence qui elles-mêmes reprenaient des canevas de pièces grecques ; et c'est un schéma qu'ont repris nombre de d'auteurs de comédie en France et tout particulièrement Molière. Si les personnages sont de fait marqués par des rôles actantiels très définis, ils ne s'en différencient pas moins les uns des autres précisément par les paroles que chaque dramaturge leur prête.

qu'il y en ait de bouleversement¹⁵⁸. Cependant, c'est bien le lien qui existe entre le nom, l'identité et la possibilité de parole dévolue à l'individu que le théâtre peut explorer dans le cadre de ces intrigues. Ainsi dans *L'Ecole des femmes*, Agnès, jeune fille élevée pour rester « innocente », c'est-à-dire « sottie », « en clartés peu sublime » et « d'une ignorance extrême »¹⁵⁹, est l'objet de la convoitise et de son vieux tuteur Arnolphe et d'un jeune homme, Horace. Mais comme l'a souligné Bernard Magné, l'enjeu de l'intrigue est la libération d'Agnès de la tutelle à laquelle elle est asservie : elle se manifeste par la conquête que fait l'héroïne de l'exercice de la parole et de la liberté, tandis qu'Arnolphe, très loquace au début de la pièce, affirmant son pouvoir par un discours autoritaire, s'enferme dans des monologues de plus en plus longs et plus fréquents et se trouve presque contraint au silence devant les arguments qu'Agnès trouve à lui opposer¹⁶⁰. Cependant, si la dernière réplique de la jeune fille :

Je veux rester ici¹⁶¹

montre qu'elle a gagné l'expression de la volonté, nous remarquons que cette phrase intervient à un moment où l'héroïne n'a pas encore connaissance de sa véritable identité. Or, lorsque Oronte révèle devant tous qu'Agnès est :

La fille qu'autrefois de l'aimable Angélique,
Sous des liens secrets, eut le seigneur Enrique

et qu'en tant que telle, elle est destinée à épouser son fils, en l'occurrence Horace, ce qui n'est certes pas sans correspondre au désir de l'héroïne, Arnolphe ne peut plus que pousser une exclamation, comme le signale la microdidascalie :

ARNOLPHE, *s'en allant tout transporté et ne pouvant parler.*

Oh !

Mais Agnès, quant à elle, perd définitivement la parole et elle n'intervient plus dans le texte dramatique et ne reste plus que l'objet du discours d'autrui¹⁶². Aussi pouvons-nous considérer

¹⁵⁸ Molière, *Les Fourberies de Scapin*, Pierre Le Monnier, 1671, acte III, scène VIII, réplique de Silvestre, et scène XI, réplique de Hyacinthe, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1971, t. 2, p. 942 et 944.

¹⁵⁹ Molière, *L'Ecole des femmes*, Guillaume de Luynes, 1663, I, 1, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1971, t. 1, p. 548.

¹⁶⁰ Voir B. Magné, « *L'Ecole des femmes* ou la conquête de la parole », *Revue des Sciences Humaines*, 145, 1972, p. 125-140 ainsi que les analyses de P. Dandrey dans « Structures et espaces de communication dans *L'Ecole des femmes* », *Littérature*, 63, 1986, p. 65-89.

¹⁶¹ Molière, *L'Ecole des femmes*, Guillaume de Luynes, 1663, V, 9, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1971, t. 1, v. 1526, p. 623.

que la reconnaissance de l'identité du personnage contribue ici, par un renversement ultime, à l'anéantir, c'est-à-dire à dissoudre le lien qui existait entre son nom et ses paroles.

La tragédie est par excellence le genre où la révélation de l'identité du héros le conduit à la connaissance de lui-même. Ainsi, personnage sur lequel pèse un passé connu de tous sauf de lui, Œdipe ne peut qu'être mené par l'intrigue à découvrir qu'il est précisément Œdipe, identité fatale s'il en est¹⁶³. Dans la pièce que Corneille a composée en 1659 sur ce mythe, le héros éponyme rejette l'accomplissement de son destin sur ceux qui ont cherché à lui faire échapper à cette fatalité :

Voyez où m'a plongé votre fausse prudence,
Vous cachiez ma retraite, il cachait ma naissance,
Vos dangereux secrets par un commun accord
M'ont livré tout entier aux rigueurs de mon sort.
Ce sont eux qui m'ont fait l'assassin de mon père,
Ce sont eux qui m'ont fait le mari de ma mère,
D'une indigne pitié le fatal contretemps
Confond dans mes vertus ces forfaits éclatants,
Elle fait voir en moi, par un mélange infâme,
Le frère de mes fils, et le fils de ma femme,
Le Ciel l'avait prédit, vous l'avez achevé,
Et vous avez tout faut, quand vous m'avez sauvé¹⁶⁴.

Au moment de cette découverte, Œdipe n'emploie plus le pronom de la première personne en fonction de sujet. Ce qui se manifeste ici dans le discours, c'est précisément la perte du pouvoir qu'il a exercé de façon tyrannique et qui le rend responsable de tous ses actes, malgré les accusations qu'il peut porter contre Iphicrate et Phorbas¹⁶⁵. Au début de la pièce, le personnage affirme sa prétention à la maîtrise de l'univers dans une phrase qui formule une équivalence entre le sujet, exprimé à deux reprises par le pronom en fonction de sujet, l'être et le pouvoir, exprimés respectivement par les verbes des deux propositions :

¹⁶² La récente mise en scène de cette pièce par Eric Vignier à la Comédie-Française (1999) a bien mis en évidence le paradoxe de ce dénouement : à la fin de la dernière scène tous les personnages présents s'en vont en bavardant, laissant Agnès abandonnée, seule, plantée au milieu de l'espace théâtral.

¹⁶³ Voir J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Œdipe et ses mythes*, Editions complexe, 1988.

¹⁶⁴ Corneille, *Œdipe*, V, 3, Augustin Courbé et Guillaume de Luynes, 1659, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1987, t. 3, v. 1761-1772, p. 84-85.

¹⁶⁵ Sur l'analyse politique du personnage d'Œdipe, roi régicide, incestueux et père d'enfants illégitimes, voir C. Biet, *Œdipe en monarchie. Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Klincksieck, 1994 et pour l'Œdipe cornélien, p. 203-221.

Je suis Roi, je puis tout¹⁶⁶.

Or c'est parce qu'il n'est pas roi dans l'absolu, mais roi de Thèbes, que le roi qu'il est ne peut pas ne pas être Œdipe. Lorsque le héros connaît qui il est, le sujet qu'il est reconnaît en lui la force de la passion qui le submerge et le constitue :

En ai-je moins de trouble, ou moins d'horreur en l'âme ?¹⁶⁷

Le « trouble » qui possède le sujet signale que le sujet d'énonciation n'est pas seulement une position, mais aussi, comme l'a montré Jean-Claude Coquet, un ancrage, celui du corps – ici « l'âme »-, lieu premier de la perception¹⁶⁸. Découvrant son identité, découvrant qui il est et quel il est, Œdipe s'isole : symboliquement, il se voile la vue à jamais ; il s'arrache les yeux, c'est-à-dire justement les organes qui assurent un lien entre l'instance d'énonciation et l'extérieur.

Lorsque Racine a composé *Iphigénie* en 1674, il a introduit dans sa tragédie « l'heureux Personnage d'Eriphile » qu'il prétend avoir trouvé « dans les anciens ». En fait, il a véritablement inventé cette héroïne, et cela sans doute en s'inspirant de l'héroïne galante créée de toutes pièces par Corneille dans *Œdipe*, Dircé, demi-sœur et belle-fille du héros en tant que fille de Laïus et de Jocaste¹⁶⁹. Mais il est remarquable qu'Eriphile, fort distincte de Dircé, ait un destin qui rappelle celui d'Œdipe lui-même : Racine, cherchant à se démarquer de Corneille, a sans doute voulu montrer qu'il pouvait rivaliser avec le grand dramaturge grec par excellence, Sophocle. Ainsi conçue, l'héroïne a permis au dramaturge, d'une part, de ne pas ensanglanter la scène avec le sacrifice de la vertueuse Iphigénie, d'autre part, d'introduire

¹⁶⁶ Corneille, *Œdipe*, II, 1, Augustin Courbé et Guillaume de Luynes, 1659, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1987, t. 3, v. 493, p. 39. Il est remarquable que dans sa dernière réplique, s'adressant de nouveau et une dernière fois à Dircé, Œdipe formule de façon quelque peu différente l'expression de sa volonté royale : « Je vous en prie en frère, et vous l'ordonne en Roi. » (v. 1872). L'introduction de la seconde personne dans l'énoncé à deux reprises et la disjonction textuelle entre le sujet « je » et la fonction « Roi » montrent quelle transformation s'est opérée en lui.

¹⁶⁷ Corneille, *Œdipe*, V, 3, Augustin Courbé et Guillaume de Luynes, 1659, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, 1987, t. 3, v. 1789, p. 85.

¹⁶⁸ Voir la théorie du non-sujet dans la sémiotique subjectale élaborée par J.-C. Coquet, *La Quête du sens. Le langage en question*, PUF, 1997.

¹⁶⁹ Racine, *Iphigénie*, Claude Barbin, 1675, préface, in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 698. Sur les sources alléguées par Racine à propos de ce personnage, voir notre article, « L'invention de personnages mythologiques dans l'œuvre de Racine : Eriphile et Aricie », *Racine et la Méditerranée. Soleil et Mer, Neptune et Apollon*, 1999, p. 33-46.

une péripétie d'autant plus efficace qu'il s'agit d'une reconnaissance, celle précisément de la découverte de l'identité d'Eriphile, et enfin de créer un personnage qui, en quête de ses origines, incarne l'impossibilité d'être soi-même. La parole oraculaire joue un rôle déterminant dans la tragédie de Racine autant que dans la pièce de Sophocle : en effet, tout comme les trois oracles prononcés par Apollon structurent *Œdipe Roi*, dans *Iphigénie*, ce sont les deux prédictions de Calchas qui permettent de faire connaître qui est Eriphile¹⁷⁰. Dès la première scène de la tragédie de Racine, le lecteur-spectateur apprend d'emblée par Agamemnon la prophétie qu'a formulée Calchas et qui est à l'origine de l'action dramatique :

*Vous armez contre Troie une puissance vaine,
Si dans un sacrifice auguste et solennel
Une Fille du sang d'Hélène
De Diane en ces lieux n'ensanglante l'autel.
Pour obtenir les vents que le Ciel vous dénie,
Sacrifiez Iphigénie.*¹⁷¹

Le sens de cet oracle semble clair à tous, personnages et lecteurs-spectateurs, puisque c'est le nom d'Iphigénie qui est prononcé. De ce fait, nul ne songe à analyser l'oracle ni à établir un rapprochement entre « Hélène » et « Iphigénie », toutes deux pourtant nommées en fin de vers, ce qui devrait favoriser une lecture verticale de la prophétie. Le deuxième oracle est celui qu'Eriphile veut faire éclaircir à Calchas :

J'ignore qui je suis. Et pour comble d'horreur,
Un Oracle effrayant m'attache à mon erreur,
Et quand je veux chercher le sang qui m'a fait naître,
Me dit, que sans périr, je ne me puis connaître¹⁷².

La formule de cette prédiction met en valeur d'emblée le fait que la connaissance de soi est mortelle. Or, tout comme dans *Œdipe Roi* où les trois prophéties d'Apollon n'en sont qu'une (il faut punir le meurtrier de Laïos, le fils qu'il a eu de Jocaste, Œdipe, donc, dont le destin était de tuer son père véritable), la structure de la tragédie de Racine repose sur le fait que les deux oracles n'en sont qu'un : la fille d'Hélène qu'il s'agit de sacrifier est Eriphile qui, apprenant quelle est son ascendance, doit périr. Mais la tragédie de Sophocle et celle de Racine diffèrent profondément. En effet, dans l'œuvre du dramaturge grec, l'oracle initial est

¹⁷⁰ C'est en cela que Racine se distingue de Corneille : comme le dramaturge le signale de lui-même dans le texte préfaciel d'*Œdipe*, il a « retranché le nombre des oracles qui pouvait être importun et donner trop de jour à Œdipe pour se connaître », in : *Œuvres complètes*, « Au lecteur », éd. G. Couton, Gallimard, 1987, t. 3, p. 19.

¹⁷¹ Racine, *Iphigénie*, Claude Barbin, 1675, I, 1, in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 705, v. 57-62.

¹⁷² Racine, *Iphigénie*, Claude Barbin, 1675, II, 1, in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, p. 716, v. 427-430.

déjà réalisé : Œdipe a déjà tué son père et épousé sa mère ; il ne fait qu'apprendre à ses dépens qu'il est le coupable que tous recherchent ; Sophocle met ainsi en scène combien le destin humain a un caractère inéluctable. Dans la tragédie de Racine, l'oracle se réalise presque devant nos yeux : Eriphile, parce qu'elle cherche à savoir qui elle est, devient Iphigénie, la fille d'Hélène qu'il faut sacrifier. Le dramaturge français s'intéresse à la quête que l'héroïne fait de son identité et montre que l'être est toujours autre que ce qu'il croit être, ou encore, de façon plus radicale, que se connaître, c'est mourir. Si nous ne savons pas en dernier ressort ce qui est la raison de la mort de l'héroïne, si c'est de savoir de qui elle est la fille ou d'apprendre qui elle est, il est néanmoins tout à fait symbolique qu'Eriphile refuse d'être sacrifiée par Calchas et choisisse de se suicider¹⁷³ : alors que la connaissance de son identité la perd, elle affirme par ce geste une forme de maîtrise d'elle-même. Ainsi l'héroïne racinienne indique-t-elle qu'un héros n'est pas seulement soumis à un destin familial, mais qu'il doit se réaliser pour incarner véritablement son identité : l'action théâtrale en est le lieu, la parole dont le personnage est doté un moyen de découverte.

Ce n'est pas un hasard si, au théâtre, le sort de découvrir son identité n'est pas réservé aux seuls héros célèbres de la mythologie, tel Œdipe : c'est que le genre théâtral, qui crée et fait parler des personnages à l'image de personnes, est par excellence le lieu où il est possible d'explorer les secrets de l'identité humaine à travers des représentations fictives. Dans la pièce, cette quête permet de chercher quels liens peuvent être tissés entre la parole, l'expression de la subjectivité, le nom du personnage et son identité sociale : le texte de la pièce, lui-même discontinu, et dont la continuité est à créer par chaque lecteur, est à l'image du parcours qui construit un personnage.

¹⁷³ Sur la répulsion-fascination qu'exerce le suicide sur l'imaginaire collectif à l'Age Classique et sur l'imaginaire racinien, voir C. Cagnat, *La Mort classique. Ecrire la mort dans la littérature française en prose de la seconde moitié du XVIIIème siècle*, Champion, 1995.

CONCLUSION

Les marques de la subjectivité inscrites dans le texte attribué à chaque personnage contribuent de façon fondamentale à élaborer une image de personne dans ces êtres de fiction. Le fait qu'un personnage puisse dire « je suis » peut lui conférer une apparence d'être. Ainsi Corneille joue-t-il de cet énoncé qu'il aime à renforcer. Nombre de ses héros affirment qui ils sont en prononçant la formule récurrente : « Je sais ce que je suis... »¹⁷⁴. Dans une telle phrase, les deux propositions « je sais » et « je suis » se fondent mutuellement. Paradoxalement, elles élaborent un déplacement qui déstabilise l'énoncé : « ce que » chosifie l'être et, lui donnant un statut cognitif, fragilise son fondement. C'est précisément là que le personnage naît. Car il n'est pas : il révèle aux lecteurs-spectateurs comment il est possible d'être. Ce faisant, il se découvre souvent autre que ce qu'il croit, peut ou veut être.

Aussi le théâtre de texte est-il le lieu où est examinée l'adéquation entre la parole, l'action et l'identité. Certes les caractères doivent être subordonnés à l'action pour que la pièce soit dramatique et non un poème lyrique. Mais l'expression de la subjectivité dans le discours attribué aux personnages permet d'identifier ces caractères et de les marquer de façon distincte dans l'esprit des lecteurs ou des spectateurs d'une œuvre dramatique, et cela pour une comédie comme pour une tragédie ou une tragi-comédie : tel est le pouvoir de l'écriture dramatique.

Ce qui donne force à l'expression de la subjectivité dans le discours des personnages, c'est l'effacement apparent de la voix du dramaturge. Cependant la structure du texte didascalique joue un rôle non négligeable puisqu'il organise la façon dont le lecteur découvre le dialogue dramatique. Les modes d'énonciation y sont multiples et complexes. Si la position de l'énonciateur didascalique est le plus souvent celle que pourrait avoir un spectateur informé qui verrait la pièce se dérouler devant les yeux, elle peut adopter à l'occasion le point de vue d'un personnage, voire même laisser paraître un commentaire que nous voudrions attribuer au dramaturge. Néanmoins, l'histoire des éditions de théâtre, en particulier celle des œuvres de Molière, nous invite à ne pas attribuer imprudemment le discours didascalique au

¹⁷⁴ Ainsi, Amarante dans *La Suivante*, III, 10, Chimène dans *Le Cid*, III, 3, Adraste dans *L'Illusion comique*, II, 8, Done Elvire dans *Don Sanche d'Aragon*, I, 1, Cléopâtre dans *Pompée*, IV, 3, Viriate dans *Sertorius*, V, 3, ou l'héroïne éponyme dans *Sophonisbe*, III, 5.

dramaturge lui-même : parfois les indications scéniques ont été insérées dans le texte dramatique pour le rendre plus lisible à ses lecteurs. De fait, le dialogue est ce qui fonde le genre théâtral, mais le texte didascalique est ce qui permet de le véhiculer sous forme écrite et de le donner à lire. C'est pourquoi l'histoire du théâtre n'est pas seulement celle de la scène : c'est aussi celle de la forme écrite qui assure de siècle en siècle la transmission des œuvres dramatiques.

IX Des textes écrits pour être lus

Si l'on peut envisager d'analyser le système énonciatif du texte dramatique, c'est simplement parce qu'il peut se présenter sous forme écrite. Cette évidence ne l'est pourtant pas à tous égards : en ce qui concerne le genre théâtral, la forme orale est toujours perçue comme concurrente. De fait, l'écrit ne précède pas nécessairement l'expression orale : certaines techniques de composition d'une œuvre et celles de sa mémorisation permettent qu'un texte existe et se transmette oralement. En outre, la publication d'un texte, souvent postérieure aux premières représentations théâtrales, peut apparaître comme leur aboutissement. Enfin, théoriquement, un texte dramatique ne trouve sa réalisation que dans les mises en scène successives qui en sont faites. Cependant, plusieurs remarques s'imposent d'emblée. D'une part, les professions de foi des romantiques, et en particulier celles de Musset, ont clairement manifesté qu'il est possible d'écrire des pièces de théâtre pour la lecture et non pour l'interprétation scénique : en cela, elles attirent notre attention sur le fait que l'on peut envisager le texte de théâtre comme un texte écrit pour être lu. Il convient donc de considérer le texte dramatique comme une unité indépendante qui mérite d'être étudiée en tant que telle. D'autre part, la transmission de certains textes de théâtre s'est perpétuée à travers les siècles, en Occident, même à des périodes où ils n'étaient pas portés sur la scène. C'est la publication qui a assuré leur survie, la notoriété des pièces étant attribuée à l'art de l'auteur : le texte dramatique est alors envisagé comme un genre littéraire qui se prête à la lecture.

Il ne s'agit pas de détacher le texte dramatique de la théâtralité. Depuis une trentaine d'années, réagissant à juste titre contre la tradition scolaire et universitaire qui invitait à analyser les pièces de théâtre comme toute autre œuvre littéraire, les critiques spécialisés dans les études théâtrales ont montré l'importance de la dimension spectaculaire du genre dramatique. Il n'est absolument pas question pour nous de nous opposer à leurs travaux, mais, au contraire, de prendre pour acquis que la caractéristique du texte dramatique est d'être conçu pour la scène. Car il convient désormais d'explorer une question que la critique n'a pas encore envisagé comme objet d'étude à part

entière : pourquoi et comment le texte de théâtre est-il transcrit pour être lu, alors qu'il est destiné à la représentation ? Interroger l'histoire du texte de théâtre peut nous permettre de mieux connaître la façon dont il a été conçu et, par là, comment son fonctionnement énonciatif a été perçu au cours du temps. En effet, la transcription scripturale du théâtre conditionne l'échange entre le dramaturge et les lecteurs de l'œuvre : la mise en page du texte guide le lecteur dans sa découverte de la pièce et, à travers elle, dans l'image qu'il élabore de la principale instance d'énonciation du texte, le dramaturge. L'histoire de la transmission des textes est ici capitale : entre l'antiquité grecque et le XVII^{ème} siècle, la pièce de théâtre est passée d'une présentation compacte où les indications de source locutoire étaient à peine notées à une mise en page qui distingue nettement les répliques attribuées aux personnages des différents types de didascalies que sont les bornes, les listes intermédiaires, les indications de source locutoire et les microdidascalies. L'analyse de l'évolution de la présentation du texte dramatique peut nous renseigner sur la façon dont les éditeurs ont conçu la lecture du théâtre, c'est-à-dire à la fois son fonctionnement, son rôle et son statut. Nous esquisserons ici les principales étapes de l'histoire du texte dramatique. Nous partons de la question du texte de théâtre en Grèce ancienne parce que cette époque est celle de l'émergence des notions d'œuvre et d'auteur dramatique pour aller jusqu'au XVII^{ème} siècle, âge où le texte de théâtre trouve une forme propre, celle qui est encore la sienne aujourd'hui et moment où les auteurs dramatiques composent des pièces qu'ils destinent à la scène et à la lecture.

IX 1 Ecriture et théâtre en Grèce ancienne

Aristote, le premier, a mis en valeur à plusieurs reprises que les qualités d'une tragédie apparaissent quand on la lit. Cette conception de l'art dramatique nous apparaît comme un des éléments fondateurs de ce genre. Pourtant, à l'époque de *La Poétique*, au IV^{ème} siècle avant Jésus-Christ, comme en témoigne l'enseignement qu'a dispensé Aristote lui-même, si l'écriture et la lecture se sont répandues considérablement dans le

monde grec, la culture reste essentiellement orale. Il nous est d'ailleurs souvent difficile de savoir exactement comment et dans quelle mesure on pouvait avoir accès aux œuvres des dramaturges dans l'antiquité. Il est vraisemblable que leur connaissance s'acquerrait encore souvent par transmission orale même si, dès la fin du V^e siècle avant Jésus-Christ, des copies de textes circulaient et si les premières bibliothèques ont vu le jour en Grèce. Pourtant, écriture, lecture et art dramatique sont liés presque dès l'origine du genre théâtral.

IX 1 A Aristote : la lecture suffisante pour révéler les qualités d'une tragédie

Dans *La Poétique*, Aristote indique à plusieurs reprises que la représentation théâtrale exerce une séduction certaine sur les âmes des spectateurs, mais que la caractéristique de la tragédie ne se résume pas à cette dimension spectaculaire : la tragédie (et sans doute la comédie à laquelle était consacrée une partie de sa réflexion théorique aujourd'hui disparue) est le domaine du poète, et la seule lecture peut suffire pour en révéler les qualités. En effet, alors qu'il décrit les différentes parties qui composent la tragédie, à savoir l'histoire (*muthos*), les caractères (*êthè*), la pensée (*dianoia*), l'expression (*lexis*), le chant (*melopoia*), et le spectacle (*opsis*), il souligne que le spectacle (*opsis*) englobe certes les autres parties, mais que sa caractéristique est de constituer le mode de la tragédie, alors que les trois premiers éléments cités en sont les objets et les deux autres les moyens¹. Aristote reconnaît certes peu après le pouvoir de l'*opsis* sur les spectateurs, mais c'est pour souligner que les effets spectaculaires ne

¹ Voir *La Poétique*, 1450a. La traduction d'*opsis* par spectacle n'est pas tout à fait adéquate, même si c'est celle qu'ont retenue R. Dupont-Roc et J. Lallot (Seuil, 1980), M. Magnien (Le Livre de Poche, 1990) et J. Hardy (Les Belles Lettres, 1969) : le mot ne correspond pas tout à fait à ce que nous désignons par spectacle aujourd'hui puisque Aristote peut considérer séparément un certain nombre d'éléments comme le chant ou les mouvements des acteurs ; l'*opsis* est manifestement une catégorie dans la *Poétique*, mais il est difficile de lui attribuer un contenu précis. C'est pourquoi nous pouvons aussi trouver ce mot au pluriel (1462a *tas opseis* : les effets spectaculaires) ou pour qualifier l'agencement général de la scène, ce que nous traduirions volontiers par mise en scène aujourd'hui (1449b *ho tès opseos kosmos*).

sauraient être la spécificité du genre dramatique : « Si le spectacle est ce qui exerce la plus grande séduction (*psuchagogikon*), il est absolument étranger à l'art et n'a rien de commun avec la poétique : en effet, la tragédie réalise son effet même hors des concours et sans acteurs et, en outre, en ce qui concerne la réalisation du spectacle, l'art du fabricant d'accessoires [c'est-à-dire sans doute du fabricant de costumes et de masques] est plus important que celui des poètes »².

La lecture, le moyen de connaître l'art du poète

Aristote considère ainsi que le genre théâtral est le fait non des acteurs mais du poète dramatique : c'est d'ailleurs pourquoi il peut lui consacrer une réflexion d'ordre poétique. Cependant, il considère d'emblée son objet d'étude non comme de la poésie mais comme de la poésie dramatique : « Il est donc clair d'après cela qu'il faut que le poète soit poète d'histoires (*muthon*) plutôt que de vers, d'autant qu'il est poète en raison de la représentation (*mimésis*) et qu'il représente des actions »³. La spécificité de ce genre réside dans la structure dramatique qui découle elle-même des caractères des personnages. A partir de cette considération, le théoricien peut oser comparer le genre dramatique au grand genre épique pour conclure que le théâtre lui est équivalent, et même supérieur : pour lui, les défauts dont on accuse le théâtre incombent « aux mauvais acteurs » et n'atteignent pas « l'art du poète »⁴ ; le théâtre possède des qualités poétiques similaires, mais est un genre plus efficace ; enfin, les agréments du spectacle lui donnent un atout supplémentaire. C'est dans ce cadre qu'Aristote donne un argument qui fonde définitivement le théâtre comme genre littéraire : « En outre, la tragédie produit l'effet qui lui est propre par la lecture (*dia tou anagignoskein*), même sans

² *La Poétique*, 1450b, notre traduction. L'adjectif *psuchagogikos* qui signifie littéralement « qui entraîne l'âme » est employé peu avant, en 1450a, dans une structure syntaxique semblable à la proposition que nous citons pour qualifier les parties de l'histoire telles que les coups de théâtre et les reconnaissances : il ne s'agit donc pas d'une caractéristique spécifique à l'*opsis*. Sur l'ambivalence du discours d'Aristote quant à l'importance de l'*opsis*, voir F. Lecercle, « Préambule : apologie du spectacle et mise en scène de l'invisible », *Visible / Invisible au théâtre, Textuel*, 36, 1999, p. 6-8.

³ *La Poétique*, 1451b. Nous suivons ici la traduction de *mimésis* par « représentation » plutôt que par « imitation », comme l'ont proposé R. Dupont-Roc et J. Lallot.

⁴ Voir *La Poétique*, 1462b.

mouvements, tout comme l'épopée : c'est par la lecture qu'elle montre clairement ses qualités. (...) Elle a la propriété de la clarté, et à la lecture (*en tē anagnosei*) et à la représentation »⁵. Aussi pouvons-nous considérer que pour Aristote, le théâtre est un genre destiné à la lecture⁶. S'il s'agit encore d'une lecture orale ou oralisée à son époque, le verbe et le substantif qu'il emploie font bien référence à l'acte de lecture : la découverte que l'on fait du texte dramatique en le déchiffrant par les yeux et à voix haute, et en partageant éventuellement cette lecture avec quelques proches, semble être le véhicule le plus sûr de sa parfaite compréhension et de sa connaissance⁷.

Sans doute convient-il de situer cette réflexion d'Aristote dans son contexte historique, c'est-à-dire au début de l'hégémonie macédonienne sur la Grèce. C'est précisément au IV^e siècle que les pièces composées par les grands dramaturges athéniens du siècle précédent sont à nouveau portées sur scène : cela témoigne d'une autonomie certaine du texte dramatique par rapport à ses conditions de réalisation scénique. Aristote rend manifeste cette autonomie en produisant une théorie sur la tragédie sans étudier ses caractéristiques spectaculaires. Mais c'est aussi l'époque où Alexandre le Grand a eu pour dessein politique de détacher d'Athènes le patrimoine qui avait fait sa grandeur et sa splendeur : il s'agissait pour le jeune roi de se l'approprier pour s'en parer. Le philosophe, précepteur et ami d'Alexandre, souvent considéré comme un agent de la propagande macédonienne, y a contribué en quelque sorte,

⁵ *La Poétique*, 1462b.

⁶ Cf. Aristote, *La Rhétorique* 1413b. Le passage où Aristote distingue le style des compositions écrites et orales fait précisément référence à l'art des poètes dramatiques qui doivent allier les qualités de ces deux types de composition, s'ils veulent assurer une bonne diffusion à leur œuvre, sachant que c'est la lecture de leur texte qui la garantira.

⁷ Cette analyse pourrait ajouter un élément à la thèse de J. Svenbro pour qui, dans l'antiquité grecque, « le théâtre s'intériorise dans le livre, [et] le livre s'intériorise à son tour dans l'espace mental », ce à quoi correspondent « deux mouvements d'extériorisation, allant dans le sens inverse ». Si l'anthropologue prend l'exemple du théâtre pour montrer que la lecture intérieure est « écriture vocale » ou « spectacle de l'alphabet », c'est peut-être parce que, au delà du plaisir de développer la métaphore du théâtre de la lecture, il existe un lien tout à fait privilégié entre l'écriture d'œuvres dramatiques et l'acte de lecture qui requiert de l'âme qu'elle se représente le spectacle de ce qu'elle lit. Voir J. Svenbro, *Phrasikléia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, chap. « La voix intérieure. Sur l'invention de la lecture silencieuse », La Découverte, 1988, p. 178-206.

consciemment ou non, en séparant les textes dramatiques de leur situation d'énonciation initiale, à savoir des représentations données dans le cadre des fêtes religieuses de la cité, pour les considérer de façon autonome comme des œuvres littéraires dont les qualités peuvent être appréciées universellement. Partant, le fait que *La Poétique* se soit consacrée à décrire l'art du poète dramatique a sans doute eu des conséquences décisives sur la façon dont ont été perçus les textes dramatiques dès l'antiquité : très tôt, ils ont été considérés comme des textes à lire et non pas seulement à voir représenter sur scène.

IX 1 B Naissance de l'écriture dramatique

D'un point de vue historique, nous ne savons pas exactement comment travaillaient les dramaturges et les acteurs pendant l'antiquité grecque. Il est possible qu'à la période florissante du théâtre athénien, au V^{ème} siècle, l'auteur ait fait directement répéter à ses comédiens les pièces qu'il créait. On peut même aller jusqu'à supposer que la reprise de représentations d'une pièce pouvait ne pas nécessiter de s'appuyer sur des textes de référence, tant les méthodes mnémotechniques permettaient de se rappeler aisément des textes, quelle que fût leur longueur⁸. Cependant, on émet aussi l'hypothèse que les premiers textes auraient justement été écrits pour que les acteurs aient un support pour leur travail. Peut-être faut-il même remonter en deçà des répétitions : afin d'obtenir que leurs pièces soient sélectionnées pour les différentes manifestations théâtrales de la Cité, les dramaturges devaient présenter leurs projets à l'Archonte désigné, c'est-à-dire au haut magistrat qui avait la charge d'organiser les fêtes ; soit les dramaturges le faisaient oralement, soit ils présentaient un canevas de leurs œuvres ; soit, enfin, ils offraient leurs textes déjà rédigés. Cette dernière solution aurait permis aux Archontes d'élaborer leur choix en toute connaissance de cause : les dramaturges composant des pièces à partir des mêmes épisodes de mythes très connus, tels ceux des Atrides ou des Labdacides, leurs œuvres se distinguaient les unes des autres par l'art de la composition et la qualité stylistique. Il semble en tout cas que la

⁸ Voir J. Goody, « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec ou sans écriture », *L'Homme* 17, 1977.

tragédie, genre fortement codifié et soumis à des règles de déclamation précises, ait été le premier genre dramatique à requérir une expression écrite. La comédie, genre plus souple et qui a longtemps été laissé ouvert aux improvisations des comédiens, l'aurait été par voie de conséquence : c'est par attraction que la comédie, constamment confrontée à la tragédie à Athènes ou lors des jeux panhéliques, est devenue aussi un genre littéraire et écrit⁹.

Il convient bien sûr de souligner que la poésie dramatique n'est pas un genre uniforme et figé, mais qu'elle a connu des évolutions de façon non homogène. Cependant, pour Charles Segal, de même que le développement de l'écriture « a sûrement joué un rôle majeur dans [la] prise de conscience intellectuelle » au V^e siècle avant notre ère et « a entraîné une plus grande tendance à la conceptualisation et à l'abstraction », « l'écriture a probablement contribué sinon à la naissance, du moins à l'évolution de la tragédie, en tant que forme littéraire »¹⁰. Il nous semble que l'on peut même appliquer cette idée au genre théâtral de façon plus générale, même si la marque de l'oralité reste forte dans la composition de certains types d'œuvres.

IX 1 C Aristophane : l'invention du poète dramatique

Nous poursuivrons cette idée émise par Charles Segal pour mettre en relation le développement de l'écriture et la perception du travail de l'auteur dramatique comme spécifiquement littéraire. Ce qui a en particulier attiré notre attention, c'est la façon dont

⁹ Voir D. Lanza, « Le comédien devant l'écriture », *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Presses Universitaires de Lille, 1988, p. 361.

¹⁰ E. Segal, « Vérité, tragédie et écriture », *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Presses Universitaires de Lille, 1988, p. 331-332. Dans cet article, l'auteur insiste sur le fait que l'écriture fait apparaître deux étapes distinctes dans la création : la composition et l'exécution. Mais il remarque aussi que vraisemblablement « le poète antique n'envisage pas sa tâche comme la production d'une œuvre écrite ». Dans un article antérieur, « Tragédie, oralité, écriture » (*Poétique* 50, 1982, p. 136.), C. Segal met en garde contre une simplification de son argumentation : il ne s'agit pas pour lui de faire de l'écriture l'origine et la cause du développement de la tragédie au mépris des autres causes historiques. Sa perspective est d'étudier comment l'écriture imprègne le théâtre antique.

Aristophane présente différents poètes dramatiques comme personnages de quelques-unes de ses comédies parmi celles que nous avons conservées. En effet, il paraît clair que la figure du poète dramatique a émergé dès l'Antiquité et s'est individualisée : le dramaturge éclipse les autres créateurs de l'événement scénique, et il est perçu comme un auteur littéraire.

Les héros d'Aristophane : Euripide, Sophocle, Eschyle

Dans *Les Thesmophories*, le personnage d'Euripide, imaginé d'après le modèle du grand tragique, cherche à prévenir le jugement que les femmes vont prononcer contre lui, mécontentes qu'elles sont de la façon dont il les représente dans ses tragédies. Dans *Les Grenouilles*, Dionysos part aux Enfers chercher un poète tragique qui redore le lustre des représentations athéniennes : les personnages Eschyle et Euripide s'affrontent et comparent leurs œuvres pour obtenir cette place –Sophocle acceptant de s'effacer devant son illustre prédécesseur¹¹. Dans ces deux pièces, les personnages dramaturges ne cessent d'affirmer leur autorité sur leur œuvre, sur leurs personnages ainsi que sur la composition des intrigues de leurs tragédies. Ils vantent les qualités stylistiques de leurs vers qu'ils comparent un à un¹². Les deux interlocuteurs emploient les pronoms personnels plus souvent que ne l'exige le grec et les adjectifs possessifs de la première et de la seconde personne pour parler de leur travail et de leur œuvre : Aristophane met ainsi en évidence le rapport étroit qui unit les poètes à leurs tragédies. Ces derniers

¹¹ *Les Thesmophories* ont été présentées aux Grandes Dionysies de 411 avant J.-C. et *Les Grenouilles* datent de 405. Voir Aristophane, *Théâtre complet*, traduction de V. Debidour, Gallimard, 1966 et le texte grec établi par V. Coulon, traduit par H. Van Daele, Les Belles Lettres, 1991. Pour mémoire, voici les dates de naissance et de mort des dramaturges anciens : Eschyle 526-456, Sophocle 496-406, Euripide 484-406, Aristophane 445-385 ou 380 ; Agathon, poète dramatique dont nous n'avons conservé aucune œuvre était déjà très célèbre lorsque Aristophane en a fait un des personnages des *Thesmophories* : il était alors âgé d'une trentaine d'années.

¹² Aristophane, *Les Grenouilles*, v. 800-1 : Le Serviteur : « Euripide dit qu'il veut décortiquer les tragédies vers à vers (*kat'épos*) ».

s'incarnent dans leur œuvre et ne peuvent espérer survivre que par elle¹³. Dans *Les Thesmophories*, le comique développe même ce lieu commun de façon burlesque en faisant expliquer à Agathon qu'un dramaturge doit être à l'image des sujets qu'il traite¹⁴. Aussi peut-on observer un va-et-vient constant entre la représentation de ce qu'est le poète et la représentation de son œuvre, l'une alimentant l'autre ou inversement : la manière dont Aristophane les dépeint contribue à montrer qu'il y a adéquation entre les deux, quand bien même c'est le poète qui se fabrique un comportement et une figure à l'image de ses tragédies¹⁵. Parallèlement nous remarquons qu'Aristophane fait peu allusion à des situations de représentations de ces tragédies, sauf quand il veut parler des réactions du public pour montrer combien les dramaturges cherchent à manipuler les spectateurs.

Mais il est notable que nous trouvons chez Aristophane des passages où des personnages font allusion à la pratique de la lecture de théâtre. Ainsi Dionysos peut-il raconter comment il lit *Andromède* lors d'un voyage en bateau¹⁶. Il existe même un passage des *Grenouilles* où le Chœur, qui s'adresse à Eschyle et à Euripide, semble faire allusion au fait que les spectateurs soient fins connaisseurs du théâtre grâce aux lectures qu'ils feraient des pièces. La traduction de ces vers pose problème. Victor Debidour l'interprète de cette façon :

Et si vous redoutez que le public ignare soit un piètre auditoire
 Qui ne saura goûter
 Votre joute oratoire
 Et ses subtilités,
 Chassez, je vous le dis
 Cette crainte : les gens
 Ne sont plus à présent
 Ce qu'ils étaient jadis:
 Ce ne sont plus des novices ; ils ont par-devers soi un livret pour apprendre
 A goûter vos habiletés...¹⁷.

¹³ Aristophane, *Les Grenouilles*, v. 868-69 : Eschyle « C'est que ma poésie n'est pas morte avec moi, alors que la sienne est morte avec lui ».

¹⁴ Aristophane, *Les Thesmophories*, v. 146-172.

¹⁵ Par exemple, *Les Grenouilles*, v. 833-834 : Eschyle : « [Euripide] va commencer à se draper dans sa majesté, comme il faisait à tous les coups dans ses tragédies pour en jeter plein la vue ».

¹⁶ Aristophane, *Les Grenouilles*, v. 52-53.

¹⁷ Aristophane, *Les Grenouilles*, v. 1109-1114, traduction de V. Debidour, Gallimard, 1966. La transcription du vers 1113 qui fait difficulté est : *biblion t'échon hékastos manthanei ta dexia*.

Pour Van Daele, ces vers signifient :

Si vous avez peur que faute d'instruction les spectateurs ne puissent saisir les finesses de vos discours, ne craignez rien de pareil ; il n'en est plus ainsi ; car ils ont fait campagne, et chacun a son livre où il apprend des choses ingénieuses¹⁸.

Ces deux traductions témoignent de la difficulté que pose le dernier vers de cet extrait à l'interprétation : les uns comprennent que les spectateurs avaient un livre qui leur permettait de suivre une représentation –ce qui nous semble néanmoins être une façon bien curieuse de regarder un spectacle ; pour d'autres, ce passage indique que les spectateurs avaient alors acquis l'habitude de lire, y compris des pièces de théâtre, ce qui leur permettait de bien en connaître les textes et de reconnaître aisément quand les auteurs se parodiaient ou se citaient mutuellement. Ce vers apparaît en tout cas comme un témoignage du développement de la lecture à la fin du V^{ème} siècle¹⁹.

La parodie de textes de théâtre, indice d'une pratique de la lecture et de l'écriture

Si nous n'avons pas de documents sur la publication des pièces de théâtre, nous devons remarquer, à partir des quelques pièces que la tradition nous a permis de conserver, que les dramaturges connaissent en détail, voire mot à mot, les pièces de leurs concurrents : la pratique de la citation parodique, dont Aristophane, en particulier, a été le champion, semble indiquer que les poètes dramatiques avaient accès aux textes des pièces auxquelles ils faisaient référence²⁰. Anne Lebeau et Paul Demont l'ont souligné : « Il est (...) très probable que dès la fin des concours la version écrite de certaines pièces commençait à circuler ; on ne voit guère comment Aristophane aurait pu, sans disposer d'un tel document, parodier aussi longuement et aussi textuellement,

¹⁸ Aristophane, *Les Grenouilles*, v. 1109-1114, traduction H. Van Daele, Les Belles Lettres, 1991. Ces deux traductions correspondent aux deux types d'interprétation que nous pouvons trouver dans les éditions anglaise, allemande ou italienne de la pièce.

¹⁹ C'est ce que montre M. Bélier dans une partie de la thèse qu'elle prépare actuellement à l'Université de Paris IV sous le titre *Les Bibliothèques grecques : origine et diffusion*.

²⁰ Sur les références des parodies présentes dans les comédies d'Aristophane, voir A. C. Schlesinger, « Indications of parody in Aristophanes », *Transactions of the American Philological Association*, 67, 1936, p. 296-314 et « Identification of parodies in Aristophanes », *The American Journal of Philology*, 58, 1937, p. 294-305.

en 411, dans ses *Thesmophories*, l'*Hélène* et l'*Andromède* d'Euripide représentées en 412 ; d'autre part la fréquence d'échos très précis d'un drame à l'autre semble bien indiquer qu'au moment où il composait les *Grenouilles* en 406-405, il avait déjà connaissance du texte des *Bacchantes* que le fils d'Euripide ne devait faire représenter que quelques mois plus tard »²¹. Même si certains spécialistes de l'antiquité, comme Florence Dupont²², soulignent à juste titre l'importance de l'oralité en Grèce à l'époque classique et estiment que les techniques de mémorisation permettaient de retenir aisément des textes dramatiques, nous pensons que la critique interne des textes d'Aristophane indique que le poète pouvait lire les pièces de ses contemporains et mettait les siennes par écrit. En effet, alors que L.D. Reynolds et N.G. Wilson remarquent que bien des erreurs de citations chez les auteurs anciens sont imputables au fait qu'ils préféraient souvent se fier à leur mémoire plutôt que d'aller vérifier une citation dans un fragile rouleau de papyrus²³, les parodies de vers que nous pouvons observer dans les pièces d'Aristophane sont trop précises et trop significatives pour être le fait de vagues réminiscences textuelles. Aussi, pour la tragédie, Charles Segal va jusqu'à lier l'usage de l'écriture par les dramaturges grecs et leur travail de réflexion sur la mythologie pour affirmer : « en tant qu'écrivains, les poètes tragiques de la Grèce classique ne sont pas seulement des "fiseurs de mythes", mais aussi des interprètes conscients du mythe »²⁴. Les tragédies que nous avons conservées sur le mytheme d'Electre, *Les Choéphores* d'Eschyle et les *Electre* sophocléenne et euripidéenne témoignent bien, en particulier pour les deux dernières pièces, que les dramaturges mènent une réflexion poétique qui les conduit à s'appropriier des mythes maintes fois représentés et à en élaborer une version personnelle.

²¹ P. Demont et A. Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Le Livre de Poche, 1996, p. 44-45.

²² Voir F. Dupont, *L'Invention de la littérature : de l'ivresse grecque au livre latin*, Editions de la Découverte, 1994.

²³ L.D. Reynolds et N.G. Wilson, *D'Homère à Erasme. La transmission des classiques grecs et latin*, 1968, 2^{ème} éd. 1974, Editions du CNRS, 1984, p. 2.

²⁴ E. Segal, « Vérité, tragédie et écriture », *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Presses Universitaires de Lille, 1988, p. 358.

IX 1 D Garder les mots du poète

L'écriture dramatique suppose une réflexion sur le pouvoir du langage. Elle est aussi le signe d'une conscience auctoriale : l'empreinte d'un poète sur son œuvre est plus grande quand il peut la manifester sur un support livresque que lorsqu'il doit la confier seulement à des interprètes. Il nous semble que les Anciens ont perçu très tôt combien l'art dramatique gagne à être considéré comme une œuvre produite par un auteur.

Lycurgue : des exemplaires des tragédies pour des tragédies exemplaires

C'est ainsi que nous interprétons le fait qu'à la suite d'une initiative prise par l'orateur Lycurgue, les Athéniens ont promulgué une loi en 338 avant Jésus-Christ pour établir un exemplaire officiel des tragédies des trois grands poètes, Eschyle, Sophocle et Euripide²⁵. Cet exemplaire, conservé dans le trésor public avec d'autres archives, devait permettre de vérifier que les comédiens qui avaient à mettre en scène ces pièces le faisaient bien en conformité avec ce qui était devenu le texte de référence. D'un côté, cette démarche montre que les comédiens avaient sans doute l'habitude d'improviser des morceaux de bravoure où ils déployaient tout leur art. Mais elle montre parallèlement que les spectateurs attendaient de voir au théâtre une pièce telle que l'avait conçue son dramaturge et non les facéties des acteurs qui l'interprétaient. Du fait de cette loi, ainsi que l'observe Jean Irigoin, les Alexandrins n'ont pas été les premiers à établir une édition précise des pièces antiques : ils ont même disposé d'une version attique quasi authentique, proche sans doute des textes originaux²⁶. Ce qui nous paraît particulièrement remarquable dans cette histoire de la transmission du théâtre grec, c'est qu'elle suppose, ainsi que l'analyse Christian Jacob, « une conception culturelle du

²⁵ Cette loi a une portée politique et symbolique que nous n'étudions pas ici : elle témoigne de la volonté de constituer un patrimoine écrit et non plus oral ; elle participe en même temps à l'élaboration de références institutionnelles qui offrent des repères et des valeurs à une cité qui se construit une image à partir de la sélection de modèles qu'elle consacre comme classiques.

²⁶ Voir J. Irigoin, « La transmission des textes grecs de l'auteur à l'éditeur d'aujourd'hui », *Diogène* 186, 1999, p. 31-33.

texte, comme dispositif fixe et univoque, résultant d'une intention auctoriale et excluant la coexistence de variante », et cela pour un genre qui semblait à l'origine être lié à la seule performance spectaculaire²⁷.

Les Alexandrins : transmettre des textes (de théâtre)

Le travail philologique des Alexandrins n'a fait qu'accentuer cette représentation du texte dramatique : les scholiastes se sont acharnés à rechercher et identifier les vers modifiés ou interpolés par des acteurs ou des copistes inventifs ; la colométrie des vers lyriques (ou graphie spécifique adoptée pour les vers lyriques), déterminée par Aristophane de Byzance, a offert des éléments critiques pour fixer le texte qui n'a plus dès lors été transcrit comme de la prose mais comme de la poésie²⁸ ; les arguments des pièces ont été placés au seuil des textes²⁹.

Cependant, les Alexandrins n'ont pas contribué de façon décisive à l'élaboration d'un système de transmission efficace des textes théâtraux parce qu'ils ne les ont pas conçus comme un genre littéraire et spectaculaire nécessitant une présentation spécifique. Non seulement comme pour tout type de texte alors, la ponctuation et l'accentuation des mots restent rudimentaires, mais surtout le passage d'une réplique à une autre n'est pas toujours indiqué avec l'exactitude requise : « en début de ligne, on se contentait d'un tiret et ailleurs de deux points superposés, et l'on omettait souvent le

²⁷ C. Jacob, « Du livre au texte : pour une histoire comparée des philologies », *Diogenes* 186, 1999, p. 5.

²⁸ L'analyse de quelques fragments de papyrus d'*Oreste* et d'*Iphigénie à Aulis* attestant « une division métrique fondée sur les mesures et les phrases musicales de la partition » et non fondée sur les règles de la colométrie nous invite à ne pas surestimer l'efficacité des conventions alexandrines. Voir J. Irigoin, *Tradition et critique des textes grecs*, Les Belles Lettres, 1997, p. 106-107. Soulignons que les partitions musicales du théâtre ont semblé mériter d'être transmises pendant une partie de l'antiquité. Sur l'importance de la musique dans le théâtre grec, voir les travaux d'Annie Bèlis, par exemple : « Aristophane, *Grenouilles* v. 1249-1364 : Eschyle et Euripide *μελοποιοι* », *Revue des Etudes Grecques*, 104, 1991.

²⁹ L.D. Reynolds et N.G. Wilson, *D'Homère à Erasme*, 1968, 2^{ème} éd. 1974, Editions du CNRS, 1984, p. 11.

nom des personnages »³⁰. Jean Irigoïn, analysant les fragments du papyrus sur lequel a été copié *Sicyoniens* de Ménandre, au III^{ème} siècle avant Jésus-Christ, a signalé que c'est un simple trait horizontal (*paragraphos*), « placé sous le début du vers initial de chaque réplique et faisant saillie dans la marge gauche » qui les sépare les unes des autres alors que les deux points superposés servent parfois à indiquer les divisions d'un vers en plusieurs répliques ; ce dernier type d'indication apparaît en concurrence avec la présence d'un blanc à l'intérieur du vers ou même l'absence de tout signe ; c'est cependant cet usage des deux points qui se répand pour indiquer le changement d'interlocuteur dans les dialogues philosophiques³¹.

Ces éléments nous semblent attester que le texte dramatique ne suscite pas la mise en place d'un code de transcription qui lui soit caractéristique : cela nous conduit à nous demander si le texte dramatique n'a pas longtemps été perçu par ses lecteurs comme un simple dialogue, quasiment en dehors de toute considération spectaculaire³². En tout cas, ce système de signes encore rudimentaire, et visiblement peu stable (en attestent les différences entre la description proposée par Reynolds et Wilson et celle de Jean Irigoïn) est une entrave à la bonne transmission des textes : c'est la raison pour laquelle il peut parfois y avoir des incertitudes portant sur la détermination du début et d'une fin de réplique, voire sur l'attribution d'une réplique à tel ou tel protagoniste de l'action.

Nous ne pouvons pas véritablement parler de didascalies pour les textes dramatiques de l'antiquité. D'une part, les indications censées servir à la mise en scène du texte ou du moins à sa visualisation comme telle par un lecteur sont intégrées dans les paroles des personnages (ils commentent par exemple leur entrée ou leur sortie de

³⁰ L.D. Reynolds et N.G. Wilson, *D'Homère à Erasme*, 1968, 2^{ème} éd. 1974, Editions du CNRS, 1984, p. 3.

³¹ Voir J. Irigoïn, « Ménandre, *Les Sicyoniens* », *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Editions du cercle de la librairie, 1990, p. 31-33.

³² Ainsi, F. Lecercle signale que dans son commentaire de *La Poétique*, Averroès considère la tragédie comme « un art de l'éloge », ce qui témoigne qu'il n'a pas conscience de ce que le texte de théâtre est conçu pour être interprété et représenté sur scène. Voir « Préambule : apologie du spectacle et mise en scène de l'invisible », *Visible / Invisible au théâtre, Textuel*, 36, 1999, p. 8.

scène, ou un jeu de scène particulier) : tous ces éléments sont donc déductibles des seules répliques et un discours supplémentaire serait redondant. D'autre part, les copistes et philologues ont donné nombre d'indications précieuses sur ce qu'ils considéraient être le jeu de scène ; mais ces remarques ne font pas l'objet d'un traitement particulier dans leur mise en page des pièces : elles figurent au milieu de toutes leurs scholies. Les pièces ne sont pas encore structurées avec des séparations en actes ou scènes - excepté pour les comédies nouvelles de Ménandre qui sont organisées en cinq actes. En revanche, les interventions du chœur sont, elles, mises en valeur par l'indication « *XOROY* » [du Chœur], donnée à la place d'un vers et centrée dans la colonne : ce système correspond à celui que les occidentaux vont ensuite développer pour indiquer le nom des interlocuteurs pour les textes de théâtre. Ainsi les Alexandrins ont-ils essentiellement œuvré pour que soient conservés des textes dramatiques authentiques, sans avoir réussi à penser une mise en texte spécifique au genre théâtral³³.

Les Grecs ont créé l'idée que le théâtre est le fait d'un auteur, que le texte d'une pièce survit à ses premières interprétations et qu'il a une existence autonome. Cette conception du texte dramatique a eu une portée considérable pour le théâtre occidental qui s'est élaboré en s'inscrivant dans cet héritage. La postérité de *La Poétique* d'Aristote peut être interprétée dans ce contexte comme capitale. Le philosophe a consacré ses analyses à l'art du poète dramatique qu'il met au centre de ce que nous appelons aujourd'hui le système énonciatif théâtral. Aussi les dramaturges dont la tradition a gardé les œuvres ont-ils été perçus comme les seuls garants de leurs écrits et comme des modèles à imiter pour ceux qui voulaient marcher sur leurs traces.

IX 2 Ecriture et lecture du théâtre latin

³³ Du théâtre alexandrin lui-même, nous n'avons pas conservé de pièce. Voir J. Sirinelli, *Les Enfants d'Alexandre. La littérature et la pensée grecques 334 av. J.-C. – 519 ap. J.-C.*, Fayard, 1993, p. 37-50, 182, 323.

La conception de l'art dramatique et de son auteur qui s'est imposée dès l'époque de la Grèce ancienne a été décisive pour l'évolution et le développement de certaines de ses formes, en particulier la tragédie et la comédie. Certes, il convient de la pondérer en rappelant que la tradition n'a permis de transmettre que quelques pièces entières de l'Antiquité, qu'un certain nombre ne nous sont connues que par des citations que nous pouvons trouver au hasard des textes : la majeure partie des créations théâtrales de l'Antiquité a sombré dans un immense naufrage. Ainsi en est-il de même du théâtre latin. Si les textes de Plaute (une partie seulement) et ceux de Térence nous sont parvenus, c'est que, très tôt, ils ont servi de base d'enseignement³⁴. En effet, l'œuvre de Térence, en particulier, est devenue l'un des supports de l'apprentissage de la lecture à Rome, au même titre que l'est celle de Virgile³⁵. Aussi ses comédies ont-elles servi de support à la culture latine, qui les a érigées en modèle. C'est sans doute la raison pour laquelle cette œuvre a pu traverser les siècles, et cela davantage comme un texte d'étude que comme un texte dramatique : en tant que texte d'étude, son œuvre dramatique a surtout été lue.

IX 2 A La comédie latine : la guerre des poètes

L'essentiel du répertoire du théâtre latin a quasiment disparu : nous attribuons le plus souvent cette disparition au fait que les pièces étaient conçues pour la scène, qu'elles étaient peu ou mal écrites, et qu'elles ne présentaient pas d'intérêt au delà des performances spectaculaires. Cependant si Cicéron estimait qu'il ne valait pas la peine

³⁴ D'une façon plus générale, l'enseignement a joué un rôle majeur dans l'histoire de la transmission des textes et en particulier des pièces de théâtre. Les programmes scolaires ont élaboré en fonction de chaque époque des sélections de textes. La loi instaurée par Lycurgue en Grèce peut être comprise déjà comme l'instauration d'un canon officiel. Parmi les œuvres canoniques, des réévaluations ont été opérées : aussi un grand nombre de textes ont-ils pu sombrer dans l'oubli, jugés non dignes d'être recopiés et annotés à telle ou telle époque.

³⁵ Voir H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, t.2 : *Le Monde romain*, Seuil, 1948, éd. consultée, 1981, p. 80-82.

de lire une seconde fois les pièces de Livius Andronicus³⁶, c'est bien qu'on pouvait encore accéder à son époque à leur reproduction sur papyrus et que, d'une façon plus générale, il considérait le théâtre comme un genre qui se prête à la lecture et à la relecture, et non pas seulement au divertissement spectaculaire.

Térence, figure du jeune poète

En outre, la tradition, dès l'antiquité, a opposé Plaute à Térence, en représentant le premier, plébéien, comme un homme de théâtre, à la fois acteur, chef de troupe et auteur, et le second, qui fréquentait l'aristocratie la plus raffinée, comme un lettré auteur de pièces de théâtre. Ce parallélisme schématique, ajouté aux jugements de valeur qui l'ont accompagné, a été plus favorable à Térence qu'à son prédécesseur : c'est le signe que s'est établie et colportée une image positive du dramaturge écrivain dès l'époque romaine. En effet, les prologues des pièces de Térence où il est question de lui comme jeune poète qui s'oppose à un vieux poète malintentionné témoignent peut-être de querelles théâtrales auxquelles le dramaturge a dû faire face³⁷. Nous trouvons remarquable qu'apparaissent de façon récurrente dans ces prologues le verbe *scribeo*, écrire, pour décrire l'activité du dramaturge, le nom *auctor*, auteur, pour désigner ceux que l'auteur avoue imiter, et le nom *poeta*, poète, pour qualifier ceux qui exercent, comme lui, l'activité de dramaturge³⁸. Aussi suivons-nous cette analyse d'Alain Deremetz : « La conséquence de ce dédoublement entre la personne de l'écrivain et celle du comédien, qui en assure la "publicité", est la séparation qui semble devoir être

³⁶ Cicéron, *Brutus*, 71 : « car il en est ainsi, l'*Odyssée* latine de Livius Andronicus étant comme un ouvrage de Dédale et ses pièces de théâtre (*fabulae*) ne méritant pas d'être lues deux fois (*fabulae non satis dignae quae iterum legantur*) ». Pour mémoire, Livius Andronicus a composé et joué 240 pièces sans doute entre 240 et 200 avant Jésus-Christ. Voir J. C. Dumont et M.-H. François-Garelli, *Le Théâtre à Rome*, Le Livre de Poche, 1998, p. 28-29.

³⁷ Voir A. Deremetz, *Le Miroir des muses*, Presses du Septentrion, 1995, p. 213-238.

³⁸ Voir les prologues de *L'Andrienne*, *L'Eunuque*, *L'Heautontimoroumenos*, *Le Phormion*, *L'Hécyre*, *Adelphes* par exemple dans l'édition établie par J. Marouzeau pour Les Belles Lettres. Le fait que ces prologues soient ou non autographes nous importe peu ici : ils véhiculent depuis l'antiquité cette image de Térence comme poète et auteur qui écrit ses comédies.

introduite entre l'acte d'écriture et sa théâtralisation, entre le texte et son énonciation »³⁹.

IX 2 B Sénèque : des tragédies destinées à la lecture orale

Pour ce qui est de la tragédie latine, l'un des paradoxes de l'histoire est que nous n'avons conservé que les textes de neuf pièces au sujet desquelles bien des interrogations demeurent quant à leur statut. La première est celle de leur attribution à Sénèque : en effet, rien dans l'œuvre du philosophe n'indique qu'il ait composé pour le théâtre ; c'est pourquoi ces pièces ont été attribuées, pendant longtemps, à un certain Sénèque Le Tragique dont on ne saurait rien ; aujourd'hui, en général, les philologues ne parlent plus que d'un seul Sénèque, philosophe et dramaturge, mais estiment que la tragédie *Octavie* est sans doute apocryphe. La deuxième question irrésolue est celle des représentations de ses pièces. A ce sujet, les positions les plus opposées ont été soutenues avec force arguments. Un livre récent sur le théâtre à Rome renvoie simplement « à l'intime conviction du lecteur » actuel pour en décider⁴⁰. Le fait est que la tragédie latine dont Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Pacuvius et Accius ont été les chantres semble s'être éteinte au milieu du premier siècle avant Jésus-Christ : le théâtre de Sénèque apparaît un siècle plus tard. C'est pourquoi les latinistes peuvent estimer que ses textes n'auraient que l'apparence du genre théâtral : ils auraient été destinés non à la scène mais à la seule *recitatio*, lecture orale faite devant un public plus ou moins restreint, mode de diffusion de la littérature très en vogue au premier siècle après Jésus-Christ⁴¹. Pour Florence Dupont, cette question des représentations du théâtre sénèque est mal posée parce qu'elle confondrait deux problèmes⁴² : celui du caractère représentable ou non de ces tragédies (mais les traductions que Florence Dupont en a faites récemment pour des mises en scène en France seraient une preuve

³⁹ A. Deremetz, *Le Miroir des muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 213.

⁴⁰ J. C. Dumont et M.-H. François-Garelli, *Le Théâtre à Rome*, Le Livre de Poche, 1998, p. 159.

⁴¹ Sur la *recitatio*, voir E. Valette-Cagnac, *La Lecture à Rome*, Belin, 1997, p. 111-169.

⁴² F. Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, Belin, 1995, p. 9-20.

que ce théâtre peut passer la rampe⁴³), et celui de savoir si Sénèque a « écrit de "vraies" tragédies romaines ». Elle-même répond à cette question en disant que les pièces de Sénèque ont été écrites selon le code utilisé par les poètes dramatiques qui l'ont précédé. Aussi Florence Dupont parvient-elle à cette conclusion paradoxale que « Sénèque est un véritable poète dramatique, ayant écrit de vraies tragédies, précisément parce qu'il les avait destinées à la lecture publique ». De fait, comme l'a montré Emmanuelle Valette-Cagnac, l'art de la *recitatio* a lui-même bien des aspects théâtraux⁴⁴.

Mais cette analyse nous conduit ici à une autre remarque : les tragédies de Sénèque ont certes été composées selon les codes qui régissent l'art dramatique (nous ne pouvons savoir si le poète les destinait à la scène), mais il les a de toute façon élaborées sachant qu'un des modes de diffusion immédiate, sinon le seul, serait celui de la lecture publique. Cette démarche nous semble significative de ce que le genre théâtral, quoique conçu théoriquement pour la scène, a pu être étroitement associé à la pratique de la lecture. Ce fait a pu affecter non seulement la production théâtrale dans sa composition mais aussi la réception de ce genre, le public de pièces de théâtre prenant tôt l'habitude de lire ou d'entendre lire des poèmes dramatiques dans un contexte autre que celui de la scène. Cependant nous pouvons nous demander s'il ne faut pas considérer que se dessinent deux types de pièces, celles qui sont destinées à la scène, et celles qui sont d'emblée conçue pour la seule lecture (fût-elle orale et oralisée) : le même genre littéraire, en apparence, se prêterait à deux pratiques de réception⁴⁵.

⁴³ Cette réponse nous paraît assez spacieuse car, actuellement en France, les metteurs en scène semblent avoir une prédilection pour produire sur la scène tout type de texte ne relevant pas du genre théâtral : dialogues, récits, autobiographies... sont l'objet de créations spectaculaires. Aussi, que le théâtre de Sénèque soit joué aujourd'hui est certes la démonstration qu'il est jouable (qu'est-ce qui ne le serait pas ?) ; cela ne nous semble pas être une preuve qu'il ait été conçu pour la scène.

⁴⁴ Voir E. Valette-Cagnac, *La Lecture à Rome*, Belin, 1997, p. 158-169.

⁴⁵ Traitant le sujet de l'apparition du *codex* dans l'antiquité latine, E. Valette-Cagnac remet en question l'interprétation traditionnelle selon laquelle la lecture silencieuse se serait généralisée avec la diffusion de ce support au IV^e siècle de notre ère : d'une part, des formes de « livres à pages » existent depuis l'invention de l'écriture à Rome ; d'autre part, différents modes de lecture, à savoir « lecture auditive et la lecture visuelle, la lecture médiatisée [...] et la lecture directe, active, solitaire » ne « cessent de coexister

IX 3 Au Moyen Age : transmission de quelques textes

La situation des textes de théâtre produits au Moyen Age en France est semblable à celle des textes dramatiques de l'antiquité grecque et latine : la plupart des pièces qui ont été jouées n'ont pas été transmises à la postérité. En outre, il convient de rappeler la diversité et la complexité des formes théâtrales pendant cette période-là. Aussi toute généralité ne saurait-elle rendre compte que partiellement de la réalité : elle conduit à aborder des types de représentation qui relèvent de genres ou de situations fort différents, à associer des spectacles d'inspiration religieuse et du théâtre de foire, ou le théâtre édifiant et les jeux, à considérer le Moyen Age comme une unité alors que cette époque englobe de nombreux siècles, ce qui gomme les caractéristiques de chacune de ces expressions théâtrales⁴⁶. Parallèlement aux formes de théâtre vivant, le théâtre latin est resté un support pour l'enseignement pendant toute cette période. Ainsi les textes de Térence ont-ils été encore lus, peut-être représentés, voire imités. Ce qui est certain, c'est que les manuscrits qui nous ont transmis ses pièces, copiés entre le IX^{ème} et le XII^{ème} siècle, portent des gloses conséquentes : cela nous permet de savoir que l'œuvre du dramaturge a suscité alors une activité exégétique très importante⁴⁷.

IX 3 A Le théâtre, les manuscrits, la diffusion par l'imprimé

Au Moyen Age, la plus grande partie de ce qui a fait l'objet de représentations n'est vraisemblablement jamais passée par l'écrit. Le fait que tout ce qui était joué sur scène n'était pas nécessairement considéré comme devant être transcrit est rendu manifeste par la présence à l'intérieur même de pièces publiées de certaines didascalies

tout au long de l'Antiquité ». L'historienne n'a pas accordé de développement spécifique sur la lecture solitaire des œuvres de théâtre. Voir *La Lecture à Rome*, Belin, 1997, p. 52-62.

⁴⁶ Au sujet de la méthodologie des études sur le théâtre médiéval, voir *Le Théâtre et la cité dans l'Europe médiévale*, Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag Stuttgart, 1988, 1^{ère} partie, p. 3-247.

⁴⁷ Voir Térence, *Comédies*, éd. critique J. Marouzeau, Les Belles Lettres, 1947, t. 1, p. 20 et *Térence en France au XVI^{ème} siècle* de H.W. Lawton, Jouve & Cie éditeurs, 1926, p 23-47.

indiquant la place de *lazzi* ou de jeux de scène mais sans qu'ils soient développées. Ainsi, dans le *Mystère de la Passion* de Jean Michel, la deuxième journée s'ouvre sur une didascalie qui suggère une improvisation dont le détail ne nous est pas parvenu : « [...] la fille de la chanance pourra commencer la journée en parlant comme une demoniacle jusques ad ce que bonne silence fust faicte »⁴⁸. Ainsi notre connaissance du théâtre médiéval est-elle d'emblée parcellaire.

L'habitude de conserver des œuvres, dont celles de théâtre, n'est apparue que tardivement, essentiellement à partir du XIII^e siècle, et s'est développée surtout au cours du XV^e siècle. Cette pratique reste mal connue pour la majeure partie du Moyen Age : « Il n'existe pas d'étude solide sur le manuscrit de théâtre médiéval », comme l'ont souligné E. Lalou et D. Smith, qui ont eux-mêmes entrepris de « réunir tous les éléments dispersés et [de] cataloguer les manuscrits de théâtre en décrivant chacun d'eux selon les règles de la codicologie »⁴⁹. Mais l'existence de manuscrits de mystères soigneusement copiés et ornés, avec dessins et miniatures, indique que ces textes initialement destinés à la représentation intéressaient les amateurs de livres, princes, grands bourgeois, commanditaires de spectacles, ou même des villes (Lille, Amiens, Troie, Arras... sont en particulier connues pour s'être procuré des manuscrits luxueux) : posséder et conserver des textes de théâtre, surtout des pièces édifiantes, était manifestement considéré comme quelque chose de précieux. En fait, ce n'est qu'avec l'imprimerie que la conservation des textes dramatiques a pu véritablement se déployer : cette invention a introduit une rupture décisive dans l'histoire de la transmission des textes. Les quelques œuvres que nous possédons, transmises soit par des manuscrits soit par des livres imprimés, sitôt le procédé de Gutenberg connu, témoignent de l'intérêt du public pour la lecture du théâtre quelque soit le genre de pièces. Farces, jeux, sotties, sermons joyeux, mystères ont circulé sous forme écrite : certains textes, non reliés, peu

⁴⁸ *Le Mystère de la Passion*, Angers 1486, édité par O. Jodogne, Gembloux, J. Duculot, S.A., 1959, p. 107.

⁴⁹ E. Lalou et D. Smith, « Pour une typologie des manuscrits du théâtre médiéval », *Le Théâtre et la cité dans l'Europe médiévale*, 1988, p. 569.

soignés et de petit format étaient visiblement destinés à être lus et non pas à être des objets de collection⁵⁰.

Enfin, dans une analyse plus générale sur le théâtre du Moyen Age, Jean-Pierre Bordier note que les manuscrits écrits en latin comportent de nombreuses indications scéniques qu'on ne trouve généralement pas dans un texte rédigé en français : pour lui, c'est sans doute le signe que ces pièces en français sont conçues essentiellement pour la lecture. Il remarque enfin que, lorsqu'un « jeu de scène est indispensable à l'intelligence du dialogue, il n'est pas rare qu'il soit présenté sous une forme narrative et versifiée, qui contient même à son tour des paroles au style indirect. Il semble donc que ces documents n'enregistrent pas tant le dialogue qu'ils ne le transposent dans le registre de la communication écrite »⁵¹. C'est donc bien une pratique de la lecture qui paraît s'élaborer dans le passage à l'écriture dramatique. Mais le texte théâtral ne semble pas encore avoir trouvé sa forme spécifique.

IX 3 B Jouer et lire les *Mystères*

L'étude de Graham Runnalls sur la circulation des éditions de du *Mystère de La Passion* de Jean Michel nous semble révélatrice du statut du texte théâtral à la fin du Moyen Age et au début de la Renaissance⁵². Le médiéviste estime que le texte de ce mystère, qui a pu être imprimé, a dû connaître un tirage de 5000 à 12000 exemplaires

⁵⁰ Voir C. Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Age*, Sedes, 1998.

⁵¹ *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, PUF, 1997, p. 43. Dans cette analyse du théâtre au Moyen Age, J.-P. Bordier remarque qu'on trouve des didascalies très précises dans les manuscrits rédigés en latin (et donc destinés aux acteurs) et que celles-ci disparaissent des manuscrits écrits en français comme si ces derniers n'étaient copiés que pour la lecture.

⁵² G. A. Runnalls, « La circulation des textes des mystères à la fin du Moyen Age : les éditions de *La Passion* de Jean Michel », *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*, 1996. Dans « Deux hommes de théâtre au XVIème siècle » (*Revue d'histoire du théâtre*, 1996-4), l'auteur montre comment les artistes, poètes et metteurs en scène, ont été responsables de la diffusion de textes de mystères à travers la France entière, mais cela, par le biais de la réécriture d'un mystère en fonction de chaque situation locale de production spectaculaire. Voir enfin, du même auteur, *Les Mystères imprimés*, Champion, 1999.

entre 1490 et 1542 : cela rend manifeste l'intérêt d'un vaste public pour ce type de lecture. Car, pour ce qui est des représentations, il semble que les acteurs travaillaient à partir de manuscrits composés pour l'occasion : « si les organisateurs d'une représentation de mystère décidaient d'emprunter un texte pré-existant, celui-ci était presque toujours remanié et adapté au point que ce n'était plus le "même mystère" »⁵³. Graham Runnalls montre ainsi qu'un manuscrit d'une représentation de mystère peut servir de texte de référence pour une impression du mystère en question, mais qu'ensuite, si les organisateurs de mystères d'une autre ville choisissaient de faire représenter une passion dont ils connaissaient le texte imprimé, il leur « fallait reconverter l'édition imprimée en un texte manuscrit ». Aussi devons-nous considérer que la diffusion des textes imprimés des miracles et des mystères indique essentiellement une pratique de lecture de ces textes dramatiques, et que celle-ci ne se faisait pas dans le but de servir à la pratique spectaculaire. En outre, il faut ici rappeler que les acteurs étaient sélectionnés par la confrérie organisatrice du mystère parmi les habitants de la ville où il allait être joué. Ils ne possédaient pas nécessairement une copie entière de la pièce qu'ils jouaient. Les acteurs, de haute ou de humble condition, patriciens ou clercs, se contentaient de simples « rollets » où n'étaient notées que les seules répliques qu'ils avaient à apprendre, chacune précédée du dernier vers de la réplique antérieure⁵⁴. Mais il est vraisemblable que nombre d'acteurs choisis ne savaient pas lire : ils apprenaient leur rôle lors des nombreuses répétitions qui s'échelonnaient sur plusieurs mois⁵⁵.

Des rollets pour les acteurs, un livre de conduite pour le régisseur

Seuls ceux qui réalisaient la mise en scène du mystère avaient recours au texte intégral de la pièce : le régisseur possédait un « livres de conduite », et l'homme qui avait la charge d'orchestrer tous les trucages, dit le conducteur de *secretz*, possédait

⁵³ G. A. Runnalls, « La circulation des textes des mystères à la fin du Moyen Age : les éditions de *La Passion* de Jean Michel », *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*, 1996, p. 33.

⁵⁴ Sur la rime mnémonique, voir W. Noomen, « Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémonique », *Néophilologus* 40, 1956, p. 179-193.

⁵⁵ Voir C. Mazouer, *Le Théâtre Français du Moyen Age*, SEDES, 1998, p. 159-166.

précisément un « livre de secrets ». Des indications scéniques très développées étaient notées avec soin dans ces manuscrits⁵⁶. C'est ce que nous montre clairement le « livre du régisseur » que Gustave Cohen a retrouvé pour le *Mystère de la Passion* joué à Mons en 1501 : ce texte recèle de véritables directives pour que l'organisation du spectacle se déroule bien : il ne s'agit pas seulement de textes didascaliques qui portent sur la situation scénique ; un certain nombre de didascalies indiquent à quel moment du texte les acteurs doivent se préparer « en coulisse » pour leur prochaine entrée sur scène : elles sont dans une relation d'anticipation par rapport aux dialogues dramatiques parmi lesquels elles sont insérées⁵⁷. Seuls les manuscrits sur lesquels le régisseur et le conducteur des *secretz* travaillaient permettaient d'avoir une vision d'ensemble de la pièce. Ces manuscrits ainsi que les rollets n'étaient, eux, pas destinés à la lecture de la pièce : ils n'avaient qu'une fonction opératoire, celle de servir de support pour la préparation des spectacles.

Les lecteurs de pièces imprimées : de simples particuliers

Les acheteurs de mystères imprimés étaient donc pour la plupart de simples lecteurs et non les acteurs de la pièce. Graham Runnalls remarque que les nouvelles éditions font souvent explicitement référence à une représentation récente : l'actualité aurait suscité la curiosité du public pour le texte source des spectacles, mais cela, que les lecteurs en aient été spectateurs ou non. Il nous semble que se dessine une autonomie du texte dramatique qui finit par exister de façon indépendante du spectacle. Cela se manifeste dans la forme même du texte lui-même : les didascalies qui figurent dans le « livre original » d'un mystère ne figurent pas toutes dans les éditions imprimées car le lecteur n'a pas besoin de toutes les indications nécessaires aux acteurs. Mais il est enfin remarquable que ces textes édités ont pu par la suite servir de base pour de nouvelles adaptations : les organisateurs d'une représentation les modifiaient en

⁵⁶ E. Lalou et D. Smith, « Pour une typologie des manuscrits du théâtre médiéval », *Le Théâtre et la cité dans l'Europe médiévale*, 1988, p. 570-571.

⁵⁷ G. Cohen, *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour Le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Champion, 1925. G. Cohen précise que le titre « Livre de conduite du régisseur » est de lui.

fonction du public auquel ils s'adressaient si bien que ce n'était plus exactement le même mystère qui était à nouveau joué. De ce fait, en ce qui concerne la paternité des œuvres, si l'on peut attribuer tel mystère à tel auteur, comme *le Mystère de Saint Martin* à A. de la Vigne, ou si, d'une façon plus générale, quelques poètes dramatiques sont connus comme Jean Bodel, Rutebeuf ou Adam de la Halle, il nous semble que l'ancrage auctorial est bien moins important au Moyen Age que dans l'Antiquité. C'est à partir de la Renaissance avec la redécouverte des œuvres des dramaturges de l'Antiquité que la notion de poète dramatique et la conception du théâtre comme genre littéraire vont véritablement apparaître.

IX 3 B Difficile mise en page du texte dramatique

La présentation du texte dramatique n'a pas encore trouvé sa forme propre sur les manuscrits au Moyen Age. Geneviève Hasenohr considère qu'« essentiellement fidèle aux schémas de la littérature narrative vernaculaire, la mise en page des jeux et des mystères ne témoigne pas de recherche particulière »⁵⁸. Les textes ne sont pas encore divisés en scènes ni en actes : seules apparaissent des séparations par journées (les représentations pouvaient en effet durer plusieurs jours), éventuellement parfois par moments de la journée. Les didascalies ne sont systématiques qu'à partir de la fin du XIV^{ème} siècle. Cependant leur place n'est pas encore clairement définie. Elles peuvent se trouver « reportées en marge, souvent précédées d'un pied de mouche et soulignées de rouge » ou dans la justification. Elles sont souvent mises en valeur par les copistes qui les soulignent ou les disposent en retrait par rapport aux répliques. Mais c'est surtout la présentation du nom des locuteurs qui montre que le « dialogue théâtral semble avoir eu du mal à se dégager des modèles narratifs », en particulier pour les *Passions* qui ont pris pour modèle des poèmes narratifs. Si les noms sont indiqués avec précision, « l'indication du changement de locuteur se fait par l'intermédiaire de didascalies », à la manière des dialogues qui sont insérés dans un récit. Ainsi peut-on

⁵⁸ G. Hasenohr, « Les manuscrits théâtraux », *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Editions du Cercle de la librairie, 1990, p. 335-340. Les indications que nous donnons ici sur la présentation du texte dramatique au Moyen Age sont pour partie issues de cet article.

trouver des indications du type « N. parle », « N. dit », « N. respont ». De fait, dans *La Passion du Palatinus*, nous découvrons par exemple : « (Et lors saint Pierre respondi :) »⁵⁹. Ces indications de source locutoire introduites par une tournure narrative restent rares, du moins pour les textes qui ont été transmis à la postérité : elles sont appelées à disparaître dès que les textes sont définitivement perçus comme dramatiques. Cependant, jusqu'au XV^{ème} siècle les noms des interlocuteurs sont en général écrits en toutes lettres, parfois indiqués par leur initiale, et souvent « alignés dans la marge externe, précédés de pieds-de-mouche rubriqués placés à cheval sur la verticale du cadre de justification, auxquels répondent symétriquement, sur l'autre verticale, les pieds-de-mouche dessinés en tête du premier vers de chaque réplique et de chaque didascalie ». A partir de cette époque, nous pouvons trouver la présentation qui va être fixée dans les textes imprimés et qui met en valeur le nom des locuteurs en les plaçant juste au-dessus de la réplique qui leur est attribuée. Ce n'est donc qu'à la fin du Moyen Age que semble s'élaborer une forme spécifique de présentation des textes de théâtre.

Au Moyen Age, deux conceptions du texte dramatique semblent coexister : d'une part, la transcription de création théâtrale peine à trouver une forme propre et se pense en fonction des modèles narratifs ; d'autre part, le texte dramatique est encore essentiellement perçu comme un dialogue édifiant au même titre que les dialogues philosophiques, qui restent eux aussi un support de l'enseignement (c'est pourquoi les didascalies ont alors une part réduite au minimum). C'est peut-être que la manière dont sont transmis les textes des comédies anciennes paraît alors tellement coupée de la théâtralité qu'elle ne correspond pas aux expériences du théâtre vivant, telles les farces, les monologues dramatiques ou les sotties, et encore moins à l'expérience d'ordre religieux et mystique que requérait la participation aux représentations de la Passion.

⁵⁹ *La Passion du Palatinus*, v. 513, éd. critique G. Franck, 1922. Ce vers narratif est intégré au texte dramatique. Il rime avec le vers suivant, attribué au personnage Saint Pierre : « Gentil sire, parfoi, nenil ! ». Dans le texte de cette passion que nous avons pu consulter, il n'y a que deux vers narratifs indiquant la source locutoire de la réplique à venir. Aussi est-ce la raison pour laquelle nous avançons que cette pratique reste rare alors que G. Hasenohr dit que ces notations « ne sont pas isolées dans les pièces des XIII^{ème}-XV^{ème} siècles » : outre *La Passion du Palatinus*, elle fait référence à la *Farce du garçon et de l'aveugle* (XIII^{ème} siècle), au *Jeu des trois Maries* de Sainte-Benoîte d'Origny (XIV^{ème} siècle) et au *Mystère de saint Crépin et saint crépinien* (XV^{ème} siècle).

IX 4 La Renaissance : le théâtre comme un texte à lire

En France, la Renaissance a été une époque charnière dans l'évolution de la perception du genre théâtral : les métamorphoses que connaît le théâtre avec l'abandon progressif des formes spectaculaires du Moyen Age, la redécouverte des œuvres de l'Antiquité, l'influence des érudits italiens, la valorisation de la tragédie, ont joué un rôle considérable dans l'émergence d'une approche du théâtre comme texte écrit destiné à la lecture. C'est pourquoi Marie-Madeleine Fragonard peut donner comme titre à son étude « la Renaissance ou l'apparition du "théâtre à texte" »⁶⁰. Elle met en rapport la nouvelle esthétique prônée par l'école de la Pléiade et la recrudescence d'intérêt porté au théâtre qui se manifestent par une importance plus grande accordée à l'écriture et donc au texte dramatique : « Le répertoire se constitue alors comme tel avec des pièces *écrites* selon des normes, et de ce fait des textes stabilisés, avec des auteurs et des éditeurs. Dès lors, le Théâtre se *joue* ET se *lit* ». C'est en cela que nous parlons d'invention d'un genre littéraire : à partir du XVIème siècle, en France, le théâtre va se définir comme la production de textes dramatiques écrits non seulement en vue de représentations mais aussi pour la lecture : ce qui est spécifique, c'est que se concilient dans l'élaboration textuelle du théâtre ces deux modes de réception, représentation et lecture. C'est au XVIIème siècle que cette définition du théâtre comme genre littéraire s'affirme véritablement.

IX 4 A Les collèges, conservatoires et laboratoires du théâtre

L'influence de la tradition scolaire d'étude du théâtre a eu un rôle décisif dans l'élaboration d'une nouvelle perception du genre théâtral. Dès l'Antiquité, des pièces

⁶⁰ M.-M. Fragonard, in : *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, PUF, 1997, p. 99-152. L'un des chapitres de cette partie s'intitule même « l'invention du texte de théâtre ».

ont pu servir comme support d'enseignement, et cette pratique s'est poursuivie à travers tout le Moyen Age : non seulement elles permettaient d'apprendre à lire, à exercer la mémoire et à penser, mais elles proposaient aussi des modèles à imiter et ont été sources du théâtre néo-latin. Au XVIème siècle, c'est sans doute dans les collèges que se sont manifestées les retombées des travaux des érudits : leur redécouverte du théâtre latin (outre Térence⁶¹, ils redécouvrent Plaute et surtout Sénèque) et du théâtre grec (tout d'abord essentiellement à travers les traductions latines qui l'ont rendu accessible)⁶², la lecture des traités de poétique anciens nourrissent les professeurs et leurs élèves⁶³. Les humanistes et les traducteurs ont reçu une excellente éducation. Aussi gardent-ils parfois des contacts très étroits avec les lieux de leur formation. On trouve enfin des auteurs parmi les régents de collège ou les professeurs. C'est pourquoi, selon Françoise Charpentier, « les vraies recherches théâtrales, scéniques et littéraires, se font dans les collèges et dans les cercles humanistes »⁶⁴. Parallèlement, à partir de la seconde moitié du XVIème siècle mais plus encore au XVIIème siècle, c'est le développement de la

⁶¹ Sur l'influence de Térence au XVIème siècle, voir H. T. Lawton, *Térence en France au XVIème siècle*, Jouve & Cie éditeurs, 1926.

⁶² Voir le tableau des éditions du théâtre antique à la Renaissance proposé par M.-M. Fragonard, p. 115-116. Ces éditions sont capitales en ce qu'elles offrent un accès direct aux textes et qu'elles sont souvent accompagnées de commentaires, lieux de réflexion sur l'art dramatique, en particulier sur la tragédie et la comédie. On peut consulter *Les Ecrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie* présentés par P. Leblanc (Nizet, 1972) : la deuxième partie rassemble les textes critiques sur les traductions de tragédies, ce qui indique leur importance dans l'élaboration de la pensée théorique au XVIème siècle. Sur la transmission des textes des tragédies grecques du Moyen Age à la Renaissance, voir J. Irigoien, *Tradition et critique des textes grecs*, Les Belles Lettres, 1997, p. 111-137.

⁶³ Rappelons l'importance des rééditions à la fin du XVème et au XVIème siècles du *Commentaire de Térence* composé par le grammairien Donat et de l'*Ars grammatica* de Diomède (œuvres du IVème siècle). Ces œuvres se trouvent encore dans une compilation qui rassemble d'autres écrits théoriques et que Josse Bade a fait imprimer : selon P. Leblanc, ce dernier ouvrage, largement diffusé, fait office « d'encyclopédie dramatique ». En ce qui concerne la pensée d'Aristote, malgré une première traduction latine proposée avec le texte grec par G. Valla en 1498, et une première impression en France en 1538, c'est surtout à partir de 1550 qu'elle se diffuse et que se multiplient les éditions de ses œuvres. L'influence des théoriciens italiens, tel Scaliger dont *La Poétique* est publiée en 1561, est décisive dans le développement de la réception d'Aristote.

⁶⁴ F. Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste : Jodelle, Garnier, Montchrétien*, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 1979, p. 11.

Compagnie de Jésus en France qui va avoir une influence décisive sur les progrès du théâtre⁶⁵. En effet, ses membres associent étroitement le théâtre à l'enseignement qu'ils dispensent : ils font étudier les œuvres des dramaturges anciens, stimulent l'écriture de tragédies en latin, et surtout sont à l'origine de représentations théâtrales scolaires. Non seulement les professeurs, les élèves et leurs parents, mais aussi les notables assistaient à ces représentations, qui pouvaient avoir lieu dans le collège comme à l'extérieur, en ville : aussi le théâtre scolaire avait-il un retentissement certain dans la société civile⁶⁶. Les collèges peuvent donc apparaître comme le laboratoire du genre dramatique au XVIème siècle et même encore au XVIIème siècle.

Une tradition livresque

Le rôle des collèges se manifeste tout d'abord sur le plan littéraire : la tradition livresque propre à l'enseignement marque nécessairement la perception qui est faite des pièces de théâtre. De ce fait, de même que nous pouvons sentir sur la littérature en général une forte influence de la formation rhétorique dispensée dans les collèges, nous pouvons remarquer l'importance de modèles d'argumentation, de composition et de thèmes issus de l'art de la rhétorique. Les sujets des œuvres reflètent la culture scolaire : ils sont inspirés d'épisodes bibliques, ou, et de plus en plus, de la mythologie et de l'histoire grecque et latine. La tragédie, genre noble par excellence, a sans doute été d'autant plus valorisée que le théâtre a été étudié dans un cadre scolaire. En outre, le fait que des œuvres de l'Antiquité soient des sujets d'imitation a eu des répercussions

⁶⁵ Pour mémoire : les jésuites sont arrivés en 1553 en France, mais ne sont influents qu'à partir de la fin du XVIème siècle et davantage encore au XVIIème lorsqu'ils reviennent en 1603, sur l'autorisation d'Henri IV, après un exil d'une dizaine d'années.

⁶⁶ Voir F. de Dainville, *L'Education des jésuites. XVIème et XVIIème siècles*, Minuit, 1978 (plusieurs chapitres consacrés au théâtre des jésuites en France, en particulier « lieux de théâtre et salles des actions dans les collèges de jésuites de l'ancienne France »), sur l'influence des jésuites à l'âge classique, voir M. Fumaroli, *L'Age de l'éloquence*, Droz, 1980, rééd. A. Michel, 1994, et sur Corneille et la Compagnie de Jésus, les articles que M. Fumaroli a rassemblés dans *Héros et orateurs*, Droz, 1990. Sur l'influence des jésuites sur Corneille et sur la vie culturelle de l'époque, voir aussi A. Stegmann, *L'Héroïsme cornélien. Genèse et signification*, t. 1, *Corneille et la vie littéraire de son temps*, et t. 2, *L'Europe intellectuelle et le théâtre. Signification de l'héroïsme cornélien*, Armand Colin, 1968.

directes sur le théâtre. Les poètes dramatiques français ont dû les évaluer par la qualité des vers qu'ils composaient. L'influence des autres genres littéraires et, en particulier, la place prépondérante qu'a tenue la poésie à la Renaissance y ont aussi contribué. De fait, les auteurs de théâtre d'alors ne se sont pas seulement consacrés à l'art dramatique : ils sont aussi, et peut-être avant tout, poètes. Il est d'ailleurs notable que la réflexion sur le théâtre, et surtout sur la tragédie, soit le plus souvent considérée comme un élément de la théorie sur la poésie dans les *Arts Poétiques* publiés à la Renaissance, lorsqu'ils y font allusion : ainsi Jacques Peletier du Mans n'a-t-il accordé que quelques pages à la comédie et à la tragédie dans son traité⁶⁷. Ce fait se prête à deux interprétations opposées : pour Françoise Charpentier, la quasi absence de réflexion sur le théâtre dans les *Arts Poétiques* peut être le signe que « le théâtre est un phénomène d'essence particulière, et non exclusivement littéraire »⁶⁸ ; pour Marie-Madeleine Fragonard, la présence de quelques éléments sur le théâtre dans les *Arts poétiques* atteste, « et c'est une différence cruciale avec le Moyen Age, qu'il est désormais un objet de réflexion pour le théoricien »⁶⁹. Il existe néanmoins quelques rares textes portant exclusivement sur le théâtre. Ainsi Jacques Grévin a-t-il intitulé le texte préfaciel de ses pièces « Brief Discours pour l'intelligence de ce Théâtre »⁷⁰. De même, Jean de La Taille a consacré à l'art de la tragédie et qu'il a placé au seuil de l'édition de *Saül Le Furieux*⁷¹ : l'auteur y fait l'apologie de la poésie dramatique et développe des analyses sur ce qui doit faire la matière de la tragédie ainsi que sur la disposition de l'action⁷².

⁶⁷ Jacques Peletier du Mans, *Art Poétique*, second livre, chapitre sept « De la Comédie et de la Tragédie », 1555, in : *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Le Livre de Poche, 1990, p. 302-305.

⁶⁸ F. Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste, Jodelle, Garnier, Montchrétien*, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 1979, p. 10.

⁶⁹ M.-M. Fragonard, in : *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, PUF, 1997, p. 119.

⁷⁰ J. Grévin, *Le Théâtre de Jaques Grévin. Ensemble de la seconde partie de l'Olimpe et de la Gelodacrye*, Paris, Vincent Sertenas et Guillaume Barbé, 1561, éd. consultée, 1562.

⁷¹ *De l'Art de la tragédie*, in : *Saül le furieux*, Paris, Federic Morel, 1572.

⁷² Les critiques contemporains voient souvent dans un passage de ce traité la première formulation de la règle des trois unités qui vont être un élément fondateur de la doctrine classique du théâtre. Il ne semble pas en tout cas que ce traité ait été connu par les théoriciens du XVII^e siècle. Sur cette question, voir Zeppa de Nolva, « Jean de La Taille et la règle des unités », *Mélanges Ernout*, Klincksieck, 1940, p. 397-406.

Mais des pièces pour la scène

Tout cela a sans doute contribué au fait que le théâtre du XVI^{ème} siècle a souvent été perçu comme purement livresque par la postérité, sans aucune considération des questions scéniques. Il est vrai que l'histoire n'a retenu que peu d'informations sur les représentations qui ont eu lieu. Il semble néanmoins qu'à côté des spectacles de collège, certaines pièces ont été mises en scène à la Cour ou à la ville. Ainsi *Cléopâtre* de Jodelle a-t-elle été jouée en 1572 au festival du Marais. Les critiques aujourd'hui mettent davantage en valeur le fait que ces textes de théâtre ont été conçus par leurs auteurs pour la scène. C'est pourquoi, à la suite de Raymond Lebègue, Françoise Charpentier estime que les tragédies « pouvaient satisfaire le désir ardent de restituer le texte au spectacle : c'est ce que suggère l'habitude qu'ont eue ces humanistes de participer eux-mêmes – auteurs, traducteurs, acteurs – à cette reviviscence du spectacle tragique »⁷³. Madeleine Lazard en veut pour preuve trois faits : d'une part, certaines tragédies ont été imprimées tardivement (et donc après des représentations), d'autre part, il se trouve dans ces pièces des prologues contenant des adresses aux spectateurs qui y sont invité à voir et à entendre les spectacles, enfin il existe quelques didascalies dans les éditions de ces textes⁷⁴.

Aussi voulons-nous indiquer que le théâtre de la Renaissance s'est élaboré comme un genre spécifique : il s'agit bien d'une écriture pour la scène, ce qui signifie d'emblée qu'il est conçu à la fois pour la lecture et pour la représentation. Le succès des éditions des tragédies de Robert Garnier que le critique Antoine Adam recense au nombre de « quarante en moins de trente ans » témoigne bien de l'intérêt que les

⁷³ F. Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste : Jodelle, Garnier, Montchrétien*, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 1979, p. 10. Les travaux de R. Lebègue ont été décisifs pour que le théâtre du XVI^{ème} siècle soit considéré sous son angle spectaculaire. Voir *La Tragédie française de la Renaissance*, 1944, SEDES, 1954.

⁷⁴ *Le Théâtre en France au XVI^{ème} siècle*, PUF, 1980, p. 151. Tout ce débat sur le caractère spectaculaire ou non du théâtre du XVI^{ème} siècle semble essentiellement concerner la tragédie.

lecteurs issus de la bourgeoisie portent alors au théâtre⁷⁵. D'un point de vue historique et politique, il se trouve que l'époque où naissent les premières tragédies en France n'est pas propice à un développement spectaculaire : la représentation de Mystères a été interdite en 1548, et les Confrères de la Passion ont acquis depuis le monopole des représentations dramatiques à Paris⁷⁶ ; le fait que les premières tragédies bibliques aient été composées par des auteurs protestants lie ce genre aux troubles des guerres de Religion⁷⁷ ; Catherine de Médicis aurait estimé que la tragédie était néfaste pour le Royaume ; Henri IV et Marie de Médicis ne s'y sont pas davantage intéressés⁷⁸. Certes, on ne saurait réduire la vie théâtrale aux créations tragiques : en France, à la fin du XVIème siècle, on peut voir des pastorales, des tragi-comédies, des comédies italiennes. Mais nous voulons souligner ici que la Renaissance a contribué à élaborer la définition du théâtre comme genre à lire et à voir représenter, qui va se développer, avec le succès que l'on connaît, au XVIIème siècle : l'intérêt pour la qualité littéraire des œuvres dramatiques conçues pour la scène nous paraît y avoir été déterminant.

IX 4 B Vers une présentation spécifique pour le texte dramatique

L'influence des lettrés sur le théâtre du XVIème siècle semble avoir eu des conséquences immédiates sur la conception des éditions des textes dramatiques. C'est ce que montre Marie-Madeleine Fragonard dans son analyse sur les éditions de

⁷⁵ A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIème siècle*, 1948, rééd. A. Michel, 1996, t. 1, p. 181.

⁷⁶ Les Confrères de la Passion n'ont sans doute pas favorisé le développement des activités théâtrales : cette société de bourgeois a le contrôle de la seule salle de théâtre construite, l'Hôtel de Bourgogne, qu'elle peut louer à des troupes mais les prix exorbitants qu'elle pratique sont assez dissuasifs. Cela a eu pour conséquence de développer la vie théâtrale davantage en province. Voir S. Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de L'Hôtel de Bourgogne, I 1548-1635*, Nizet, 1968.

⁷⁷ Sur la tragédie biblique comme « voie oblique » des tragiques conflits religieux, voir G. Mathieu-Castellani, « "Celui-là répond pour nous aux questions de ce temps..." Le choix de Saül comme héros tragique » (p. 57-73), et F. Charpentier, « La cruauté de Dieu » (p. 87-97) dans *Les Tragédies de Jean de La Taille, Textuel*, 28, 1998.

⁷⁸ Voir A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIème siècle*, 1948, Albin Michel, 1997, t. 1, p. 161-181.

théâtre⁷⁹. Elle signale tout d'abord que ces éditions de textes ont coïncidé avec l'invention d'une terminologie propre au genre théâtral. Elle remarque que « la tendance est de combiner des termes anciens et des termes modernes empruntés à l'italien » et que les expressions médiévales sont progressivement abandonnées : cette recherche terminologique va de pair avec l'élaboration d'une réflexion sur la spécificité des différents genres théâtraux. Cette période est celle de la naissance de termes techniques avec, par exemple, les mots d'*actes*, *scènes* ou *acteurs* (au sens de personnages). Mais il nous faut souligner que ces premiers concepts ne parviennent pas encore à être définis de façon stable. Ainsi le vocabulaire de la scène n'est pas encore employé avec une grande précision. En témoigne la façon dont est indiquée la liste des personnages au début de chacune des tragédies de Robert Garnier publiées dans un recueil par Patisson à Paris en 1585 : nous trouvons le terme « Acteurs » pour *Porcie* (1568) et *Marc Antoine* (1578), « Interlocuteurs » pour *Hippolyte* (1573) et *Cornélie* (1574), « Entrepailleurs » pour *Bradamante* (1582) et *Les Juives* (1583), et les expressions « Les Entrepailleurs » pour *Antigone* (1580), et « Les Entrepailleurs de la tragédie » pour *La Troade* (1579)⁸⁰. A l'époque de la publication des œuvres théâtrales de Garnier, plusieurs expressions sont donc en concurrence pour désigner les personnages : qui plus est, s'il a pas même importé à l'éditeur d'harmoniser la façon dont sont indiquées les listes des personnages de chacune des ces tragédies, c'est bien le signe qu'il ne semble pas encore nécessaire de définir de façon normative une terminologie stricte pour des éléments qui apparaissent spécifiquement dans les textes dramatiques. Peut-être est-ce parce qu'ils ne sont pas encore perçus comme tels. Ainsi, la liste des personnages va certes peu à peu supplanter la présence de l'argument au seuil d'une pièce, mais elle n'apparaît pas de façon systématique : tel est par exemple le cas pour la tragédie de La Péruse *Médée* dans l'édition de Rigaud en 1573⁸¹.

L'existence d'une mise en page particulière au texte dramatique

⁷⁹ Voir M.-M. Fragonard, in : *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, PUF, 1997, p. 118-120.

⁸⁰ Voir *Les Tragédies de Robert Garnier*, Paris, Patisson, 1585.

⁸¹ *Les Œuvres de Ian de La Péruse avec quelques autres diverses Poësies de Cl. Binet B.*, Lyon, Benoist Rigaud, 1573.

Une typographie spécifique au genre théâtral s'élabore à partir du XVI^{ème} siècle. Au Moyen Age, Marie-Madeleine Fragonard le rappelle, les tragédies et les comédies des anciens étaient présentées « de la même façon que les textes juridiques ou bibliques, avec le texte au centre de page, entouré par des gloses, les noms de personnages n'étant visibles que par des initiales intercalées à l'intérieur des lignes ». Elle indique comment cette typographie a été progressivement abandonnée pour le système de notation que nous connaissons encore aujourd'hui : tout d'abord, certains imprimeurs, tel Estienne pour son édition du théâtre de Térence en 1536, ont dégagé les notes qui entouraient le texte dramatique ; une étape essentielle est franchie quand les noms des personnages qui prennent la parole sont indiqués en marge de façon à distinguer nettement les différentes répliques⁸². Selon Marie-Madeleine Fragonard, « le système moderne apparaît en fait d'abord... avec les éditions de pièces en français tirées de l'héritage médiéval ». C'est pourquoi elle souligne que « le contraste entre le théâtre joué en français et le théâtre ancien, savant, littéraire et lu plus que joué, était pertinent dans l'imaginaire des imprimeurs, et notre forme d'érudition actuelle est une victoire de la catégorie globale du "théâtral" ». De fait, lorsque au milieu du XVI^{ème} siècle naît la tragédie française, si le modèle que suivent les dramaturges est précisément celui du théâtre antique, grec et latin, les éditeurs de ces textes choisissent d'adopter une mise en page moderne pour publier ces textes. Ce choix donne une certaine lisibilité à la présentation du texte théâtral : ainsi, la mise en page permet désormais d'identifier les didascalies qui indiquent chaque prise de parole par les personnages en présence. Mais il nous paraît être davantage le fruit d'une évolution générale concernant la présentation des textes imprimés que celui d'une réflexion portant de façon spécifique sur la question de la mise en page du genre théâtral.

Pour Marie-Madeleine Fragonard, c'est à partir de 1570 que « la présentation des actes et des répliques est devenue conforme à l'usage moderne, avec les noms en capitales romaines centrés »⁸³. La distinction des actes est désormais clairement marquée pour certaines pièces publiées à la fin du XVI^{ème} siècle. Les indications de source locutoire sont parfois présentées pour apparaître en évidence. Tel est le cas des

⁸² M.-M. Fragonard, in : *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, PUF, 1997, p. 121-122.

⁸³ M.-M. Fragonard, in : *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, PUF, 1997, p. 122.

pièces de Jacques Grévin publiées en 1561. Ainsi, dans *César*, le nom des locuteurs est écrit en entier, en lettres capitales romaines et centrés sur la ligne. Cela les distingue bien du texte des répliques imprimé en italiques, comme nous le montre un passage du premier acte :

Cesar

*Mais ces devis, & parlons de l'affaire,
Qui plus que tout cela se montre necessaire :
Vous allez au Senat.*

M. Antoine

*Ia le Soleil est hault,
Ce qui me fait haster. Puis vous sçavez qu'il fault
S'assembler aujourd'huy, & que vostre presence
Est requise surtout.*

Cesar

*Ie feray diligence,
Allez vous en devant, et proposez toujours
Mon dessein, tout ainsi qu'en scauez le discours*⁸⁴.

Ce qui prédomine dans cette présentation, c'est l'organisation de l'échange entre les personnages : de ce fait, si un vers est composé de plusieurs répliques, sa structure n'apparaît pas nettement puisque l'imprimeur a choisi de faire commencer toute intervention en début de ligne. Cette mise en page de la pièce semble indiquer que la spécificité du genre théâtral a été perçue par les éditeurs pratiquement dès l'apparition des tragédies en France : les vers du poème dramatique se plient aux exigences du dialogue.

Coexistence de plusieurs systèmes de mise en page

Cependant, cette présentation du texte dramatique est loin d'être solidement implantée au XVI^{ème} siècle. Dans bien des cas, les pièces publiées ont une mise en page qui apparente leur texte plus à un poème qu'à une œuvre composée d'échanges verbaux. En effet, les indications de source locutoire sont rarement traitées de façon systématique tout au long du même texte dramatique. En effet, les noms des protagonistes sont parfois entièrement notés la première fois qu'ils interviennent ; l'imprimeur peut distinguer les scènes en indiquant le nom des personnages présents,

⁸⁴ J. Grévin, *César*, I, in : *Le Théâtre de Jacques Grévin. Ensemble de la seconde partie de l'Olimpe et de la Gelodacrye*, Paris, Vincent Sertenas et Guillaume Barbé, 1561, éd. consultée, 1562, p. 9.

voire même leurs qualités, parfois comme le veut l'usage moderne avec l'emploi de capitales romaines centrées. En revanche, dans le cours du dialogue, les noms apparaissent rarement en entier : les premières lettres de chacun suffisent pour indiquer le locuteur. Le plus souvent, les indications de source locutoire sont en quelque sorte intégrées au poème : elles sont placées sur les mêmes lignes où sont inscrits les vers ; elles ne sont pas situées en retrait quand faire se peut ; elles sont incorporées au vers quand il est composé de plusieurs répliques ; c'est en fonction de la place que prend le vers et les indications de sources locutoires sur la page de texte que semble être défini le nombre de lettres qui désignent les personnages. De ce fait, dans les textes dramatiques publiés au XVI^{ème} siècle et même encore au début du XVII^{ème}, pour un personnage donné, il peut y avoir en concurrence sur la même page plusieurs types de notation de son nom. Ainsi, dans l'édition de 1585 du *Théâtre* de Garnier, nous pouvons trouver présenté de la façon suivante l'échange entre César et son ami Agrippe au troisième acte de *Marc Antoine* :

- " C. Rien n'est plus incertain , plus foible & plus leger,
- " Que la faueur d'un peuple enclin à se changer.
- " A. Bo[n]s Dieux, que chacun aime un prince debo[n]naire !
- " Ces. Que lon porte d'honneur à un prince seuere !
- " Ag. Il n'est rien plus divin que la benignité.
- " Ces. Rien ne plaist tant aux Dieux que la Seuerité.
- A. Les Dieux pardonne[n]t tout. C. Les crimes ils punisse[n]t.
- " A. Et nous do[n]ne[n]t leurs biens. Souue[n]t ils les tollisse[n]t ⁸⁵.

Certes le nom des deux interlocuteurs a été indiqué en toutes lettres dans une liste des personnages intermédiaires. Mais dans le corps du poème, César peut être indiqué par l'abréviation « C. » ou « Ces. », et Agrippe « A. » ou « Ag. » : aussi la mise en page requiert-elle du lecteur une bonne identification et une bonne mémoire des personnages de l'œuvre. C'est à quoi servent principalement les listes de personnages intermédiaires qui ponctuent, rarement, le texte dramatique. Cette présentation des indications de source locutoire n'est pas sans paradoxe. Le fait que l'éditeur utilise une police de caractères romains qui les différencient des vers les rend apparentes. Mais le fait que la détermination du nombre de lettres se fasse en fonction de leur bonne absorption dans l'ensemble du poème montre qu'elles doivent aussi se faire transparentes : bien sûr, elles n'entrent pas dans le compte des syllabes qui forment un vers. Le texte dramatique est donc essentiellement présenté de façon compacte : intégrant les indications de

⁸⁵ R. Garnier, *Marc Antoine*, in: *Les Tragédies de Robert Garnier*, Paris, Patisson, 1585, p. 101.

sources locutoires dans le texte même des répliques, il a l'aspect d'une succession de vers. Aussi pouvons-nous dire que cette mise en page des pièces de théâtre, encore fréquente à la fin du XVI^{ème} siècle, témoigne que le poème dramatique est avant tout conçu comme un poème⁸⁶.

Enfin, les pièces sont séparées en plusieurs actes et parfois les changements de scènes peuvent être indiqués, soit par la mention « scène ... », soit par la notation des personnages en présence. Mais ces dernières précisions ne semblent pas toujours nécessaires : le chœur occupe la scène quand sort un protagoniste, et l'arrivée d'un personnage est souvent signalée par le dialogue. Ainsi dans *Médée* de Jean de La Péruse, l'arrivée de Jason sur scène est annoncée par la nourrice, commentée par l'héroïne qui va dès lors s'adresser à lui :

LA NOURRICE
Or' gardez bien qu'en vous voulant vanger
Ne nous mettiez vous-mesme en danger.
Mais voy-ie pas Iason ?
MEDEE
C'est luy, chere Nourrice.
Le Traistre vient vers nous pour farder sa malice.
Que cherche-tu Jason ? viens-tu icy pour voir
Celle que par ta faüte on met au desespoir ?⁸⁷

Les dramaturges ont le souci de faire en sorte que les spectateurs de leurs pièces puissent avoir toutes les informations nécessaires par les seules paroles qu'ils attribuent aux personnages. C'est pourquoi lorsque nous pouvons trouver des listes de personnages intermédiaires dans le texte des œuvres, celles-ci ne sont manifestement conçues que pour faciliter la lecture. Elles ne servent pas à structurer la pièce puisqu'elles ne se situent pas nécessairement lors des passages qui indiquent l'arrivée ou le départ d'un protagoniste. Mais elles apparaissent comme des paliers de

⁸⁶ Les dialogues sont eux aussi souvent présentés de façon compacte : les indications de source locutoire sont notées à la suite d'une réplique et avant celle qu'elles initialisent ; elles ne sont pas notées pareillement de façon systématique (cela va du nom entier à quelques lettres). C'est que la lecture du dialogue est conçue comme une découverte linéaire et cursive.

⁸⁷ J. de La Péruse, *Médée*, Poitiers, par les de Marnefz, & Bouchetz frères, [1654 ou 1655], éd. citée *Les Œuvres de La Péruse*, Lyon, Benoist Rigaud, 1572, acte III, p. 18, ou voir *Médée*, v. 841-846 in : *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol. 1, Presses Universitaires de France, 1986.

remémoration ou de visualisation textuelle. Ainsi dans *Hippolyte* de Garnier, lorsqu'au troisième acte, après le long monologue de Phèdre, nous voyons indiqués les noms « Phedre. Nourrice. Hippolyte », notés de façon centrée dans le texte dans un espace conséquent, c'est pour signaler aux lecteurs le nom des personnages qui vont se trouver en présence dans les pages qui suivent⁸⁸. En l'occurrence, dans le passage qui suit, Phèdre et la Nourrice dialoguent seules jusqu'à l'arrivée d'Hippolyte qui fait fuir l'héroïne : la liste intermédiaire fonctionne en quelque sorte comme la liste des personnages au seuil de la pièce ; elle est d'autant plus utile que le nom des protagonistes est indiqué par une à trois lettres dans le corps du texte.

D'une façon plus générale, les éditions de textes dramatiques du XVIème siècle négligent en général les indications scéniques qui portent justement sur la catégorie du théâtral. Il semble qu'alors, les auteurs, les éditeurs et les lecteurs considèrent que les dialogues donnent tous les éléments pour qu'un lecteur puisse imaginer quels sont les événements scéniques ou quels mouvements font les personnages : aussi les paroles attribuées aux personnages nous paraissent-elles renfermer de nombreuses didascalies internes. Marie-Madeleine Fragonard signale que certains manuscrits comportent pourtant davantage de didascalies explicites que les tirages édités : ainsi y a-t-il une différence notable entre le manuscrit de 1556 de *Sophonisbe* de Mellin de Saint-Gelais et l'édition faite en 1559 de cette tragédie⁸⁹. Cela peut être le signe que les éditeurs estiment que le lecteur d'un texte de théâtre n'est pas dans les mêmes dispositions qu'un praticien et que sa lecture lui permet d'imaginer des éléments théâtraux qui ne sont pas explicites, ou bien encore que ces derniers ne lui sont pas indispensables. Mais si nous considérons que le texte de théâtre édité peut servir de base à des représentations ultérieures, ce n'est pas que la théâtralité disparaisse lors de la publication, mais c'est qu'elle se concentre dans les répliques attribuées aux personnages. C'est ce que

⁸⁸ R. Garnier, *Hippolyte*, III, in: *Les Tragédies de Robert Garnier*, Paris, Patisson, 1585, p. 134.

⁸⁹ M. M. Fragonard, in : *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, PUF, 1997, p. 122. M.-M. Fragonard et S. Chaouche attirent notre attention sur cas exceptionnel du système de « signes expressifs » inventé par Gérard de Vivre pour que les acteurs (ou les élèves de Collèges) interprètent correctement ses textes au fur et à mesure de leur déchiffrement : s'il ne s'agit pas d'indications scéniques à proprement parler, ces signes constituent une tentative d'inscription de la théâtralité dans le texte dramatique.

souligne François Lecercle dans l'analyse qu'il propose des effets de spectacle dans la tragédie de Jean de La Taille, *Saül* : récusant l'objection que les didascalies internes « sont ambiguës, qu'elles peuvent être simplement destinées au lecteur, pour lui permettre de visualiser l'action », il montre que certaines, inutiles pour le lecteur et ne servant qu'aux spectateurs « peuvent relever d'une nécessité dramaturgique »⁹⁰.

Le poème dramatique, véhicule de la voix du poète

C'est sans doute pourquoi les éditeurs choisissent d'imprimer le texte des dialogues en lettres italiques. L'italique est alors la lettre noble par excellence, celle qu'ils emploient précisément pour publier la poésie et qu'ils utilisent parfois pour distinguer la poésie de la prose. Il est en effet remarquable que dans les recueils où sont rassemblés plusieurs textes d'un même auteur, les pièces de théâtre et les œuvres poétiques soient pareillement imprimées en italiques, ce qui contribue à les apparenter, et à les distinguer nettement des ouvrages en prose. Ainsi dans l'édition posthume des *Œuvres de Ian La Péruse*, le texte des répliques de sa tragédie *Médée* est en italiques, comme les odes, les chansons, les mignardises, les élégies et autres poésies, mais à la différence du récit *La Pitoyable Histoire du Prince d'Albanie*, typographié dans une police de caractères romains⁹¹. La présentation des œuvres dramatiques nous paraît témoigner qu'à la fin de la Renaissance, la composition en vers du texte des répliques semble avoir pour conséquence que la pièce de théâtre reste avant tout encore perçue comme un poème.

Si nous considérons que la lettre italique est le caractère d'imprimerie qui se rapproche visuellement le plus de l'écriture cursive d'un manuscrit, nous pouvons nous demander si elle n'apparaissait pas comme le moyen le plus approprié pour transcrire la voix du poète et, pour le théâtre, la voix du dramaturge. En tout cas, au XVI^{ème} siècle, même s'il prend soin de différencier leur discours, le poète tragique ne semble pas s'effacer derrière ses personnages. Sans doute est-ce lié au contexte dans lequel se

⁹⁰ F. Lecercle, « *Saül* et les effets de spectacle », *Les Tragédies de Jean de La Taille*, Textuel, 1998, p. 28.

⁹¹ *Les Œuvres de Ian de La Péruse avec quelques autres diverses Poësies de Cl. Binet B.*, Lyon, Benoist Rigaud, 1573.

développe alors la tragédie : la naissance du protestantisme, les guerres de Religion, la guerre civile. Aussi les pièces ont-elles souvent un caractère ouvertement didactique. Le discours que le dramaturge attribue au Chœur est souvent un moyen pour lui d'exprimer son sentiment. Par exemple, au début du Cantique de la troupe des bergers d'*Abraham sacrifiant*, nous pouvons aisément reconnaître la profession de foi calviniste de Théodore de Bèze :

O l'homme heureux au monde
Qui dessus Dieu se fonde
Et en fait un rempart !
Laisant tous ces hautains
Et tant sages mondains
S'égarer à l'écart.
Pauvreté ni richesse
N'empêche ni ne blesse
D'un fidèle le cœur.
Quoi qu'il soit tourmenté
Et mille fois tenté,
Le fidèle est vainqueur.
Ce grand Dieu qui le meine,
Au plus fort de sa peine,
En prend un si grand soin,
Qu'il le vient redresser
Etant prêt de glisser,
En son plus grand besoin ⁹².

L'engagement personnel du poète est rendue d'autant plus manifeste que l'usage des guillemets est aussi pratiqué pour le genre théâtral. Au XVIème siècle, comme au début du XVIIème, ce signe typographique sert à montrer au lecteur de quelles sentences ou de quels passages particulièrement remarquables il doit s'imprimer. Les guillemets se trouvent essaimés tout au cours de la pièce : ils construisent un parcours de lecture didactique et édifiant qui transcende la répartition du texte en échanges dialogiques. En marge de la voix des personnages, se fait ainsi entendre la voix de l'auteur. La scénographie de l'ouvrage peut renforcer cet aspect : le portrait du dramaturge que nous trouvons parfois au seuil d'une œuvre dramatique sert à bien signaler au lecteur quel est celui qui s'adresse à lui. Le commentaire de celui qui précède l'édition de 1602 des tragédies de Jean de La Taille en est une glose :

L'auteur mesme, au lecteur :
Tu peus icy me voir du tout, Lecteur
Me voir en face, en l'esprit, & au cueur,

⁹² T. de Bèze, *Abraham sacrifiant*, v. 337-354, 1550, éd. critique P. De Capitani, in : *La tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, vol.1 (1550-1561)*, PUF, 1986, p. 33.

(A fin que mort, ie puisse immortel vivre.)
Par ce portait tu peux voir mon visage
Tiré au vif, mon esprit par ce Liure,
Et par la Guerre, où ie fus, mon courage.
IN UTRUMQUE PARATUS⁹³.

L'adresse du dramaturge au lecteur encadre clairement les dialogues des personnages : dans ces œuvres dramatiques, le cœur et l'esprit des héros importe moins que la tentative de communication du poète.

Le XVIème siècle est la période de la redécouverte du théâtre en France au point même d'introduire sur scène des genres spectaculaires nouveaux qui séduisent un public érudit et mondain. D'un point de vue formel, le texte théâtral est avant tout un poème dramatique. De ce fait nous pouvons observer une tension constante entre son caractère de poème et son caractère dramatique. En effet, sa principale spécificité, celle de mettre en scène des échanges entre personnages, est parfois soulignée par les éditeurs qui font apparaître clairement l'organisation dialogique. Mais ils peuvent tout aussi bien mettre en page le texte dramatique comme un poème. Ces choix possibles de présentation des pièces témoignent que la singularité du texte théâtral, à la fois répliques et didascalies, est sans doute alors perçue mais qu'il ne semble pas nécessaire à tous de la mettre en évidence.

IX 5 L'Age Classique : la naissance de l'auteur dramatique

En France, c'est au XVIIème siècle que le texte de théâtre trouve définitivement la présentation qu'il a encore aujourd'hui. L'intérêt que le pouvoir royal lui a accordé y a contribué pour beaucoup avec l'influence déterminante de Richelieu sous le règne de Louis XIII. L'engouement du jeune Louis XIV pour les spectacles théâtraux achève l'institutionnalisation du théâtre. Le statut d'auteur dramatique a obtenu une reconnaissance toujours plus grande au point qu'écrire pour la scène a pu être considéré

⁹³ J. de La Taille, *Les Œuvres poétiques de Jan de La Taille*, Robert Fouët, 1602.

comme le moyen d'acquérir une gloire rapide : la carrière de Jean Racine, promu historiographe du Roi après avoir produit des pièces profanes pendant une dizaine d'années en est l'exemple éclatant. Les représentations théâtrales se sont multipliées. Les troupes ont trouvé des théâtres pour les accueillir : à Paris, l'un de leurs majeurs soucis n'est plus la lutte pour survivre, mais est devenu la rivalité qu'elles entretiennent les unes avec les autres pour obtenir la suprématie sur la place publique. Les éditions des textes dramatiques ont suivi de façon plus systématique les créations de pièces, paraissant en général trois mois après la première. Les textes ont progressivement acquis une autonomie par rapport à la scène. Non seulement le genre théâtral est l'objet de réflexions théoriques spécifiques mais les textes dramatiques sont désormais eux aussi considérés comme un genre littéraire à part entière destiné au plaisir de ses lecteurs.

IX 5 A Le droit à la publication

Il convient de rappeler plusieurs étapes emblématiques de ce processus. En premier lieu, nous devons souligner qu'au début du XVII^e siècle, l'auteur dramatique a une situation de dépendance vis-à-vis de la troupe pour laquelle il compose. Un dramaturge comme Alexandre Hardy, attaché depuis 1611 à la troupe des Comédiens du Roi, puis à partir de 1627 à celle des Vieux Comédiens du Roi, a pu composer plusieurs centaines de pièces et n'en publier que trente-quatre, et cela à la toute fin de sa carrière : ainsi un acte de septembre 1625 nous apprend-il que « pour la somme de 100 livres tournois, le poète vend à Bellerose [alors directeur de la troupe des Comédiens du Roi] une pièce de sa composition, mais il ne doit ni en conserver ni en communiquer une copie à un tiers, et encore moins la faire imprimer »⁹⁴. De fait, tant qu'une pièce n'était pas imprimée, la troupe qui la montait en gardait l'exclusivité ; à partir de l'impression d'une œuvre, les comédiens devaient accepter de la laisser jouer à qui le voudrait. Cette pratique nous permet de connaître le degré de succès des pièces : ainsi, plus tard encore dans le siècle, alors que *L'Illusion Comique* avait été créée en

⁹⁴ Notice Hardy par R. Garapon dans *Dictionnaire des Lettres Françaises : le XVII^e siècle*, Fayard, 1996.

1635 ou 1636, Pierre Corneille n'a pu faire éditer cette comédie qu'en 1639 tant son succès avait été grand. Comme l'a souligné Wallace Kirsop, pendant les premières décennies du Grand Siècle, « c'est l'intérêt économique du comédien commanditaire qui l'emporte sur l'ambition de l'auteur » et la représentation qui prévaut sur le texte imprimé⁹⁵. Mais dès 1620, c'est-à-dire au moment de la première rénovation du répertoire théâtral à Paris, avec les œuvres de Théophile, Racan et Mairêt en particulier, le public porte un intérêt certain à la publication des œuvres dramatiques ainsi que le note S. Wilma Deierkauf-Holsboer : « Les tragédies, les tragi-comédies, les pastorales sont appréciées, les spectateurs assistent à leurs représentations et, une fois ces pièces imprimées, elles trouvent des acheteurs et des lecteurs »⁹⁶.

Le Poète dramatique, un acteur de la restauration du théâtre

Nous ne pouvons pas dissocier l'intérêt que les lecteurs portent dès cette époque aux textes dramatiques et l'importance que gagne peu à peu le poète dramatique au sein d'une troupe : dans l'évolution de la reconnaissance du rôle du dramaturge, plusieurs éléments sont interdépendants. Si les critiques soulignent souvent le fait que les poètes sont liés par un contrat à une troupe, il convient aussi de mettre en valeur que ces mêmes contrats lient une troupe à un poète : les comédiens doivent payer le dramaturge avec qui ils ont signé un engagement⁹⁷. Ainsi, le poète ne peut certes pas publier ses pièces sans l'autorisation de la troupe à laquelle il est lié, mais celle-ci a pour devoir de lui assurer un revenu conséquent. Or, il est remarquable que, avec le succès que connaissent les œuvres de Hardy, les comédiens mentionnent le nom de l'auteur dont ils vont jouer une pièce, ce qu'ils ne faisaient pas au début du siècle⁹⁸. Cette innovation est le signe que, pour le public, le talent de l'auteur est considéré comme un gage de qualité

⁹⁵ Cf. « Le théâtre français du XVII^e siècle ou la bibliographie matérielle mise à l'épreuve », *La Bibliographie matérielle*, CNRS, 1983.

⁹⁶ S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne I 1548-1635*, Nizet, 1968, p. 118-119.

⁹⁷ Voir sur ce dernier point, S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais I. La période de gloire et de fortune 1654 (1629)-1648*, Nizet, p. 63-65.

⁹⁸ Voir S. W. Deierkauf-Holsboer, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Nizet, 1960, p. 113. L'auteur cite à l'appui un passage de Sorel et une phrase des frères Parfaict.

pour la réussite d'une représentation. Elle montre aussi que les comédiens utilisent désormais le nom de l'auteur comme argument publicitaire. En l'occurrence, les comédiens cherchent avant tout par là à gagner une certaine respectabilité, ce qui fait encore défaut à la profession, et pour y parvenir cherchent à jouer devant un public de qualité⁹⁹ : le rôle dévolu au poète est précisément de renouveler le répertoire, mais aussi donner des lettres de noblesse au théâtre. Ainsi, la qualité de l'écriture théâtrale a pour conséquence de la rendre visible. Les dramaturges créent et débattent de l'art dramatique : les préfaces dont ils ornent les éditions de leurs pièces quand ils obtiennent de les faire publier en sont le reflet. Mais la visibilité du théâtre va enfin de pair avec une certaine institutionnalisation.

C'est précisément l'institutionnalisation du théâtre qui est à l'origine du fait que les dramaturges ont réussi à s'affranchir de la tutelle des troupes et de gagner si ce n'est le droit, du moins les moyens de publier leurs œuvres. Les efforts de Rotrou pour mettre un terme à ses engagements vis-à-vis de Bellerose et pour faire publier ses pièces ont sans doute été déterminants : comme le signale S. Wilma Deierkauf-Holsboer, lorsqu'en 1634, Rotrou a remis clandestinement à l'imprimeur Antoine de Sommaville le manuscrit de *Cleagénore et Doristhée*, Bellerose a fini par se résoudre restituer quelques pièces au dramaturge de façon à le garder au service de la troupe royale¹⁰⁰. Cependant, si, alors même que le droit était de son côté, Bellerose a partiellement cédé devant Rotrou, c'est que de nouveaux mécènes étaient prêts à protéger les dramaturges : en témoigne une lettre de 1632 écrite par Chapelain, homme de lettres proche de Richelieu, et dans laquelle il explique qu'il songe aux moyens d'affranchir Rotrou, « un garçon de si beau naturel », d'une « servitude si honteuse »¹⁰¹. En effet, le mouvement de reconnaissance du talent des poètes dramatiques prend toute son ampleur dès que, à

⁹⁹ Sur les transformations des aspirations de la société dans le premier tiers du XVII^e siècle et leurs conséquences pour le théâtre, voir A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. 1, *L'Époque d'Henri IV et de Louis XIII*, 1948, Albin Michel, 1997.

¹⁰⁰ Voir S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais I. La période de gloire et de fortune 1654 (1629)-1648*, Nizet, p. 65-70.

¹⁰¹ Chapelain, Lettre à Godeau, 30 oct. 1632, citée par S. W. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais I. La période de gloire et de fortune 1654 (1629)-1648*, Nizet, p. 65.

partir de 1634, Richelieu, lui-même amateur de théâtre, décide de veiller à la restauration de ce genre : il veut faire des succès de la scène un splendide miroir de la force du pouvoir politique qu'il instaure de façon autoritaire¹⁰². Sa protection va aux comédiens – il « affectionne » Mondory – mais aussi aux poètes eux-mêmes. Il aime à s'entretenir avec eux des sujets de leurs pièces, il peut leur suggérer des idées, leur souffler des vers. Il met en place divers systèmes de gratifications pour récompenser les poètes qui lui plaisent et dont il veut faire la gloire de la France. Dès lors, les poètes dramatiques peuvent compter sur d'autres sources de revenus que ceux que les troupes leur assurent. Aux dons institutionnels s'ajoutent parfois les libéralités d'un grand : celui-là même auquel le dramaturge adresse une épître dédicatoire lorsque son œuvre est imprimée¹⁰³. Si l'auteur dramatique ne peut pas se passer d'une troupe pour se faire connaître et faire jouer ses pièces, les comédiens perdent de leur pouvoir sur lui au cours de la décennie 1630-1640.

Ainsi au terme de la restauration du théâtre, le dramaturge n'est plus un poète à gage, même s'il doit toujours attendre l'accord de la troupe qui a créé sa pièce pour la publier. Cependant, il passe d'une sujétion ou d'une protection à une autre : la création théâtrale est dès lors soumise à un contrôle politique plus grand¹⁰⁴. Mais les intérêts des mécènes ne sont pas les mêmes que ceux d'une troupe. Alors que les comédiens cherchent à garder l'exclusivité de leur répertoire, le protecteur d'un poète gagne à voir divulgué au public des effets de sa prodigalité : aussi n'est-il pas un frein à la publication des œuvres dramatiques puisqu'elles permettent de garder trace de son geste. Un nouveau système d'interdépendance se met donc en place autour des pièces de théâtre et qui n'est pas sans paradoxes : pour qu'une œuvre ou son auteur puisse faire briller leur mécène, celui-ci doit en retour laisser au poète une certaine liberté¹⁰⁵. Si le

¹⁰² Voir G. Couton, *Richelieu et le théâtre*, Presses Universitaires de Lyon, 1986.

¹⁰³ Sur les différents modes de clientélisme et de mécénat, voir A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985.

¹⁰⁴ Voir W. Kirsop, « Nouveautés : théâtre et roman », *Histoire de l'édition française*, t. 2, *Le Livre triomphant 1660-1830*, Promodis, p. 218.

¹⁰⁵ Voir C. Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Gallimard, 2000.

XVII^{ème} siècle est celui de « la naissance de l'écrivain », pour le théâtre, il est assurément celui de la naissance de l'auteur dramatique.

Corneille : la publication comme consécration

La carrière de Corneille montre bien comment la publication des pièces de théâtre permet à leur auteur d'établir publiquement la reconnaissance de son talent. Quand il commence à composer des comédies, c'est pour les proposer à Mondory : il ne les publie que lorsque la troupe l'y autorise et qu'elle accepte de ne plus avoir l'exclusivité du droit de les porter sur la scène. Mais le succès du *Cid*, et le bruit de la querelle, a conduit Corneille à affirmer son statut d'auteur. D'une part, le mois même de la création de sa tragi-comédie, en janvier 1637, fort du bon accueil de la pièce, Corneille aurait fait demander à la troupe du Marais un supplément de cent livres : au refus des comédiens d'obtempérer, le dramaturge aurait décidé de prendre un privilège d'impression pour sa pièce, ce qui lui permettait de la publier rapidement, c'est-à-dire de mettre fin à l'exclusivité de la troupe du Marais sur l'œuvre, et de la protéger légalement contre des contrefaçons éventuelles¹⁰⁶. Il publie le 20 février l'« Excuse à Ariste », poème où il se fait gloire de son originalité : ses pairs et rivaux n'ont dès lors de cesse que de proclamer que Corneille n'est pas le véritable auteur du *Cid*¹⁰⁷. Le dramaturge obtient l'achevé d'imprimé le 23 mars ; les premiers pamphlets sont publiés dès le 1^{er} avril¹⁰⁸. Il ne s'agit pas pour nous ici d'analyser ni de développer tous les rebondissements de cette célèbre querelle, mais de souligner combien l'édition du livre a joué un rôle crucial. Car Hélène Merlin l'a bien montré : publiant sa pièce, Corneille la rend alors publique¹⁰⁹. D'une part, il offre à ses contempteurs ainsi qu'à ses défenseurs l'occasion de la lire pour en juger : nue, sans les agréments de la scène, elle

¹⁰⁶ Voir la chronologie détaillée du *Cid* et de sa Querelle dans Pierre Corneille, *Le Cid 1637-1660*, éd. G. Forestier, STFM, 1992, p. XI-XVI.

¹⁰⁷ Voir notre chapitre VI.

¹⁰⁸ Tous ces textes ont été publiés par A. Gasté, *La Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux*, Paris, 1898.

¹⁰⁹ Voir H. Merlin, *Public et littérature en France au XVII^{ème} siècle*, chap. V « La querelle du *Cid* : de la République des lettres au public » et chap. VI « Public et publication : la querelle comme scène publique », Les Belles Lettres, 1994.

ne saurait que révéler les qualités de son poète. D'autre part, alors que précisément des doctes et des savants lui reprochent d'avoir enfreint les règles du théâtre qui viennent d'être instituées, il fait en sorte d'asseoir la reconnaissance de son talent en ajoutant au nombre de spectateurs enchantés par les représentations celui des lecteurs séduits par l'« agrément inexplicable » de l'œuvre. Ainsi l'édition précipitée du *Cid* peut-elle être à la fois considérée comme une autoconsécration et comme une consécration publique : le dramaturge a certes de lui-même instauré ce mouvement de reconnaissance publique, mais elle lui a été accordée.

Les Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid, texte publié à l'instigation de Richelieu pour clore la querelle et dans lequel nous trouvons à la fois une condamnation des imperfections de l'œuvre et un éloge de ses qualités, montrent néanmoins qu'un texte publié peut être analysé en détail, presque mot à mot, et que son auteur doit pouvoir répondre de tout. Corneille, plus que tous, a affronté le fait qu'être un auteur, ce n'est pas seulement avoir une certaine autorité, mais aussi devoir en répondre. Aussi n'a-t-il cessé, durant toute sa vie, d'examiner lui-même ses pièces et d'essayer de les juger comme s'il en était lui-même un lecteur. La position du dramaturge est ici complexe : quand il lit ou relit ses œuvres, il se place à la fois du point de vue du lecteur et du point de vue de l'auteur. Car, même si sa carrière d'auteur de théâtre a connu des éclipses, Corneille reste toujours un dramaturge, celui qu'il a été au moment où il composait ses pièces et celui qu'il est devenu au moment où il les examine, puisqu'il corrige ce qui lui semble désormais extravagant¹¹⁰. Revenant aussi sur ce qui a pu lui être reproché, il transforme son œuvre : les différentes éditions de ses pièces témoignent de la façon dont la réception publique peut contribuer à les façonner. Cependant, si Corneille polit ses pièces, c'est pour garder une forme de maîtrise sur elles. Il surveille la qualité des textes publiés : devenu académicien, il prône des innovations orthographiques de façon à les rendre plus lisibles¹¹¹. L'histoire des éditions de Corneille montre en cela que pour un auteur dramatique, la qualité de la publication est aussi de premier ordre : les éditions négligées et pleines de fautes, comme celles du

¹¹⁰ Voir notre chapitre VI.

¹¹¹ Voir *Le Théâtre de P. Corneille*, revu et corrigé par l'auteur, imprimé à Rouen, et vendu à Paris par Guillaume de Luyne et Thomas Jolly, 2 vol., in-f°, 1663.

théâtre de Rotrou, nuisent à la bonne diffusion des textes¹¹². Pour Corneille, être auteur, c'est pouvoir contrôler les interventions éventuelles et inappropriées de l'imprimeur. Aussi fait-il établir les privilèges d'impression à son nom et ne les cède-t-il pas à ses libraires, ce qui lui permet d'intervenir au cours des différents tirages si besoin est, de toucher des droits d'auteur et de veiller à la bonne commercialisation de ses pièces¹¹³.

Ce qui assure la consécration de Corneille, c'est précisément qu'il préside lui-même à l'édition de ses œuvres complètes : au XVII^e siècle, il est le premier auteur à le faire et il est, de ce fait, le premier des auteurs. En effet, dès 1644, paraît un recueil de ses pièces. Mais c'est en 1660 que Corneille publie chez Augustin Courbé et Guillaume de Luynes son *Théâtre* « revu et corrigé » : dans chacun des trois volumes, il ajoute aux examens des pièces, un discours sur l'art dramatique. Il présente à ses lecteurs non seulement ses œuvres, mais ses pièces corrigées selon les bienséances du temps, ainsi que la réflexion théorique d'un dramaturge fondé à la faire connaître du fait même du succès de son théâtre. Ainsi, pour Corneille, la conquête du titre d'auteur dramatique s'est établie sur une autonomie qu'il a arrachée aux comédiens, sur une certaine indépendance vis-à-vis des représentants du pouvoir politique, sur une maîtrise du contrôle des éditions de ses textes, ainsi que par une appropriation du discours critique. Mais surtout, Corneille montre qu'être un auteur de théâtre, ce n'est plus seulement composer des pièces pour la scène : c'est les publier sous forme de livre imprimé.

La course à la publication

Dès le début de la rénovation du théâtre, il a toujours existé des éditions « non autorisées » des œuvres dramatiques. Ces publications de pièces à succès se faisaient sans l'accord ni de l'auteur, ni des comédiens, ni, quand elles avaient pu déjà être publiées, celui du libraire à qui le privilège royal avait été accordé. Ces éditions pirates se font souvent à la va-vite du fait qu'elles ont pour raison essentielle la recherche de

¹¹² Sur la question des qualités des éditions du théâtre de Rotrou, voir W. Kirsop, « Nouveautés : théâtre et roman », *Histoire de l'édition française*, t. 2, *Le Livre triomphant 1660-1830*, Promodis, p. 218-219.

¹¹³ Sur les droits d'auteur que pouvaient toucher les dramaturges au XVII^e siècle, voir A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985, p. 98-99 et 107-114.

profits commerciaux rapides. Dans ce cas, le dramaturge, qui n'est pas consulté, ne reçoit pas de droit d'auteur. Il ne peut pas non plus en surveiller l'impression. Pis, son nom est associé à un texte qu'il a certes composé, mais dont la présentation peut être défectueuse. S'il y a bien de la fausse modestie dans le fait de prétendre ne publier ses œuvres que sous la contrainte, comme l'a fait Corneille en 1644 pour le recueil de ses *Œuvres*, l'argument qu'avance le dramaturge témoigne bien qu'il existe alors une pratique de la contrefaçon à l'égard de laquelle il essaie de lutter :

C'est contre mon inclination que mes Libraires vous font ce present, & i'aurois esté plus aise de la suppression entiere de la plus grande partie de ces Poëmes, que d'en voir renouveler la memoire par ce recueil. Ce n'est pas qu'ils n'ayent tous eu des succès assez heureux pour ne me repentir point de les avoir faits : mais il y a une difference d'eux à ceux qui les ont suivis, que ie ne puis voir cette inégalité sans quelque sorte de confusion. Et certes, i'aurois laissé perir entierement ceux-cy, si ie n'eusse reconnu que le bruit qu'on fait les derniers obligeoit désià quelques curieux à la recherche des autres, & pourroit estre cause qu'un Imprimeur, faisant sans mon adueu ce que je ne voulais pas consentir, aiouteroit mille fautes aux miennes. I'ay donc creu q'il valoit mieux, & pour vostre consentement & pour ma reputation, y ietter vn coup d'œil, non pas pour les corriger exactement (il eust esté besoin de les refaire presque en entiers) mais du moins pour en oster ce qu'il y a de plus insupportable¹¹⁴.

Ce texte montre combien Corneille a eu conscience du caractère déterminant de la qualité de la typographie des textes pour assurer leur succès et celui de l'auteur pour lequel une seule solution s'impose : devancer les éditeurs peu scrupuleux. Mais cela indique aussi qu'il existe une pression exercée sur les imprimeurs par les lecteurs qui veulent obtenir la possession des textes dramatiques et à laquelle le dramaturge ou, à défaut, les libraires doivent répondre.

Molière : la lutte contre les éditions pirates

L'existence d'un public spécifiquement amateur de lecture de pièces de théâtre bouleverse les intérêts des comédiens. La position de Molière, à la fois chef de troupe et auteur dramatique, révèle le champ de forces qui s'exercent sur le texte dramatique. En tant que directeur de troupe, il a intérêt à ne pas publier les pièces qu'il compose et qui font le succès de sa compagnie : car à partir du moment où ses comédies sont légalement imprimées, sa troupe perd l'exclusivité de la représentation. Mais en tant qu'auteur dramatique, il veut exercer un contrôle sur la publication de ses œuvres. Outre la question matérielle des droits d'auteur qu'il peut exiger quand le privilège lui est

¹¹⁴ *Œuvres de Corneille*, « Au lecteur », Paris, Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, 1644.

accordé, il veut choisir le texte qu'il décide de donner à la lecture : ce peut être un texte qui diffère sensiblement de celui qu'il fait prononcer sur scène à ses comédiens. L'histoire mouvementée des premières publications de ses comédies montre comment Molière a dû affirmer son autorité d'auteur dramatique contre ses intérêts de directeur de troupe, afin de répondre aux actions entreprises par différents imprimeurs pour s'approprier ses textes et les offrir à leurs lecteurs. Il en fait le sujet même de la préface de l'édition qu'il a autorisée en 1660 des *Précieuses ridicules* :

C'est une chose étrange qu'on imprime les gens malgré eux. Je ne vois rien de si injuste, et je pardonnerais toute autre violence plutôt que celle-là. Ce n'est pas que je veuille faire ici l'auteur modeste, et mépriser par honneur, ma comédie. J'offenserais mal à propos tout Paris, si je l'accusais d'avoir pu applaudir à une sottise. Comme le public est le juge absolu de ces sortes d'ouvrages, il y aurait de l'imprudence à moi de le démentir ; et quand j'aurais eu la plus mauvaise opinion du monde mes *Précieuses ridicules* avant leur représentation, je dois croire maintenant qu'elles valent quelque chose, puisque tant de gens ensemble en ont dit du bien. Mais comme une grande partie des grâces qu'on y a trouvées dépendent de l'action et du ton de voix, il m'importait qu'on ne les dépouillât pas de ces ornements ; et je trouvais que le succès qu'elles avaient eu dans la représentation était assez beau pour en demeurer là. J'avais résolu, dis-je, de ne les faire voir qu'à la chandelle, pour ne point donner lieu à quelqu'un de dire le proverbe ; et je ne voulais pas qu'elles sautassent du théâtre de Bourbon dans la galerie du Palais. Cependant je n'ai pu l'éviter, et je suis tombé dans la disgrâce de voir une copie dérobée de ma pièce entre les mains des libraires, accompagnée d'un privilège obtenu par surprise. J'ai beau crier « O temps ! O mœurs ! » on m'a fait voir une nécessité pour moi d'être imprimé, ou d'avoir un procès ; et le dernier mal est encore pire que le premier. Il faut donc se laisser aller à la destinée, et consentir à une chose qu'on ne laisserait pas de faire sans moi¹¹⁵.

Cette préface n'est assurément pas exempte de mise en scène : toute la suite, où le dramaturge explique comment il aurait pu invoquer Aristote dans une véritable préface, faire la louange d'un dédicataire, obtenir quelques poèmes « en grec » de ses amis comme recommandation, montre clairement que Molière, auteur comique, se plaît à se moquer des conventions du genre et des pratiques littéraires. S'il peut prétendre que la représentation scénique suffit pour assurer son succès et que le livre imprimé ne rend pas « les grâces » du spectacle, il n'en a pas moins cherché à faire que l'œuvre imprimée soit sa propriété. En l'occurrence, le dramaturge n'a évité le procès contre Jean Ribou, Imprimeur de la Galerie du Palais, que grâce à une transaction. Pour cette pièce, le dramaturge a veillé à ce que le privilège d'impression soit ôté au libraire, et lorsqu'il a confié sa comédie à un imprimeur rival, Guillaume de Luynes, il est intervenu pour que son nom apparaisse dans l'extrait du privilège inséré dans le

¹¹⁵ Molière, *Les Précieuses ridicules*, « Préface », Claude Barbin, 1659, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, t. 1, p. 263.

livre¹¹⁶ : ce geste témoigne de la volonté que le dramaturge a eue d'emblée de signer son œuvre. Quelques mois plus tard, lorsque Ribou cherche à imprimer *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, là encore « sans l'aveu » du dramaturge, Molière obtient non seulement l'annulation du privilège accordé à un certain Sieur de la Neufvillennaise, mais aussi l'interdiction faite à Ribou de vendre cette pièce sous peine d'amende¹¹⁷ ; cependant, il semble que, moyennant un arrangement, le dramaturge ait laissé le libraire débiter cette édition¹¹⁸.

Comme l'a montré Roger Chartier, l'édition pirate de *Sganarelle* qu'a préparée Ribou nous donne des renseignements sur le procédé dont usaient alors les libraires pour obtenir le texte des œuvres qu'ils publiaient illégalement. En effet, non sans ironie, l'auteur de la dédicace offerte à Molière lui-même, et placée au seuil de la contrefaçon de sa comédie, explique qu'il a simplement mémorisé le texte en assistant aux représentations :

Monsieur,

Après avoir été voir votre charmante comédie du *Cocu imaginaire* la première fois qu'elle fit paraître ses beautés au public, elle me parut si admirable, que je crus que ce n'était pas rendre justice à un si merveilleux ouvrage que de ne le voir qu'une fois, ce qui m'y fis retourner cinq ou six autres, et comme on retient assez facilement les choses qui frappent l'imagination, j'eus le bonheur de la retenir entière sans aucun dessein prémédité, et je m'en aperçus d'une manière assez extraordinaire. Un jour, m'étant trouvé dans une assez célèbre compagnie, où l'on s'entretenait et de votre esprit et du génie particulier que vous avez pour les pièces de théâtre, je coulai mon sentiment parmi celui des autres ; et pour enchérir par dessus ce qu'on disait à votre avantage, je voulus faire le récit de votre *Cocu imaginaire* ; mais je fus bien surpris quand je vis qu'à cent vers près, je savais la pièce par cœur, et qu'au lieu du sujet, je les avais tous récités ; cela m'y fit retourner encore une fois pour achever de retenir ce que je n'en savais pas¹¹⁹.

Certes, il est impossible de savoir si c'est par ce texte, ainsi mémorisé et prétendument envoyé à un ami provincial qui l'aurait remis à l'imprimeur, que Ribou s'est

¹¹⁶ Voir J. Veyrin-Forrer, « A la recherche des *Précieuses* », *La Lettre et le texte. Trente années de recherches sur l'histoire du livre*, Collection de l'Ecole Normale de Jeunes Filles, 1989, p. 338-359. L'auteur compare le texte de l'extrait du privilège de trois tirages différents de l'édition des *Précieuses* par G. de Luynes.

¹¹⁷ Voir les documents publiés par M. Jurgens et E. Maxfield-Miller, *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, Imprimerie Nationale, 1963, p. 339-351.

¹¹⁸ Voir la notice de G. Couton à l'édition de la pièce dans Molière, *Œuvres complètes*, Gallimard, t. 1, 1971, p. 294.

¹¹⁹ Le texte de cette dédicace adressé à Molière est entièrement donné dans l'édition de la Pléiade (t.1, p. 299). G. Couton rappelle les péripéties de cette course à l'édition dans sa notice introductive à la pièce.

effectivement procuré la pièce. Roger Chartier souligne néanmoins que l'argument de la mémorisation du texte est suffisamment vraisemblable pour être avancé par ce fameux Sieur de la Neufvillennaise. L'historien suppose que les libraires pouvaient envoyer des personnes assister aux représentations pour mémoriser les dialogues, et cela peut-être grâce à un système de prise de notes particulier ; il indique aussi que les comédiens pouvaient laisser circuler leur rôle et le donner à connaître¹²⁰. Nous ajoutons que la pratique de la lecture dans les salons des œuvres dramatiques en cours de composition avait probablement pour conséquence de faire circuler des copies des textes. En tout cas, les épisodes de l'histoire de la publication des comédies de Molière montrent que dans ces années 1660, les éditeurs cherchaient à obtenir la possession des œuvres qu'ils allaient publier. Le différend qui oppose Molière à Ribou témoigne d'une rivalité qui oppose libraires et auteurs sur la question de la propriété littéraire. Le fait qu'ultérieurement les deux hommes aient collaboré (le libraire imprime les comédies que Molière publie entre 1667 et 1670) nous indique que leur conflit est moins une querelle de personnes que le reflet d'une période troublée dans l'histoire du livre parce que les auteurs essaient d'affirmer et d'affermir le contrôle de la publication de leurs œuvres. Pour Molière, l'enjeu est aussi de choisir ce qu'il souhaite voir passer de l'oral à l'écrit. Les pièces que jouaient ses comédiens et qu'un copiste pouvait transcrire ne correspondaient pas nécessairement à ce qu'il voulait faire imprimer : le fait que les éditeurs de ses *Œuvres* en 1682, La Grange et Vivot, aient indiqué entre guillemets pour les signaler dans le texte imprimé les passages qui n'étaient pas dits sur scène par les comédiens lors des représentations, atteste bien d'une différence notable entre les pièces jouées sous la direction de Molière et celles qu'il a publiées.

Au XVII^e siècle, la pratique d'éditions pirates d'œuvres dramatiques est réelle tant dans la capitale qu'en province et à l'étranger. Cela ne fait pas que refléter les intérêts économiques des libraires. La lutte entreprise par les dramaturges pour assurer un contrôle sur la publication de leurs pièces n'est pas seulement une expression de leur amour-propre ni la seule défense d'une source de revenus. Elle montre aussi combien le public désirait se procurer ces œuvres même sous une forme défectueuse. Que bien des

¹²⁰ Voir R. Chartier, *Publishing Drama in Early Modern Europe*, chap. « Copied Only by the Ear », The Panizzi Lectures, 1998, The British Library, 1999, p. 28-50.

pièces aient été publiées rapidement (ce qui signifie que nous pouvons y trouver un grand nombre de coquilles et d'erreurs d'impression) et que la plupart d'entre elles n'aient jamais été rééditées ne nous paraît pas signifier, contrairement à ce qu'avance Wallace Kirsop, que ces livres aient été considérés comme des « livrets de circonstance »¹²¹. D'une part, les éditions n'apparaissent qu'après les représentations d'une pièce : même à l'époque classique, le délai de rigueur pour l'impression d'une pièce est toujours de deux à trois mois après la création scénique de l'œuvre. D'autre part, si les contrefaçons provinciales et étrangères, souvent de médiocre qualité, peuvent parfois s'expliquer par un événement précis, comme la venue d'une troupe en tournée ou une mise en scène locale d'une œuvre créée ailleurs, ce n'est pas toujours le cas : la multiplication des éditions de pièces à succès et le grand nombre de contrefaçons nous semblent témoigner de l'intérêt des acheteurs de ces livres pour la lecture du théâtre.

IX 5 B La pièce de théâtre : un livre imprimé

Avec leur publication sous forme imprimée, les textes dramatiques se trouvent détachés de la scène : leur forme matérielle laissée aux mains des imprimeurs gagne une autonomie par rapport à leur condition initiale de production. Pour le dramaturge du XVII^e siècle, l'un des enjeux de la publication de ses œuvres est de se les réapproprier et de marquer qu'il est l'auteur de la pièce. Nous voyons apparaître alors plusieurs modes d'inscription de sa signature : son nom peut figurer sur la page de titre, ou dans l'extrait du privilège qui est inséré dans le livre ; les textes préfaciels ou les dédicaces qu'il fait placer au seuil de sa pièce lui permettent de faire entendre clairement sa voix. Le texte dramatique, lui-même, trouve à cette époque une forme qui se fixe et qui reste encore la sienne aujourd'hui.

¹²¹ W. Kirsop, « Nouveautés : théâtre et roman », *Histoire de l'édition française*, t. 2, *Le Livre triomphant 1660-1830*, Promodis, p. 219.

Le nom du dramaturge sur l'appareil titulaire

Alors qu'au XVI^{ème} siècle, un auteur ajoute volontiers à son nom, celui de sa province ou de sa ville, voire ses titres, au XVII^{ème} siècle, remarque Roger Laufer, « le bon ton [invite] à ne plus afficher son nom : il n'est de nom que celui du roi pour quiconque prétend s'élever au-dessus du commun »¹²². C'est pourquoi nous pouvons trouver des éditions originales des pièces du théâtre classique sans que figure le nom de leur auteur en page de titre. Ainsi en va-t-il des premières pièces de Corneille, de Molière ou de Racine : n'y figurent que le nom de l'imprimeur-libraire parisien, par exemple Claude Barbin, ou Théodore Girard pour les œuvres de Racine, ainsi que la mention « Avec le privilège du Roy ». Dans la présentation de ces éditions, le nom du roi apparaît visuellement tout comme celui ou ceux des Imprimeurs et Libraires. Le nom du dédicataire peut aussi être inscrit sur la page de titre. Ainsi, en 1632, pour l'édition d'une pièce de Corneille, nous trouvons les indications suivantes :

CLITANDRE, / OU / L'INNOCENCE / DELIVREE/ Tragie-comédie. / Dédiée à Monseigneur / le Duc de Longueville. / A Paris, / Chez François Targa, au premier pilier / de la grand-Salle du Palais, au Soleil d'or. / M. DC. XXXII. / Avec privilège du Roi.

Certes, les noms de l'imprimeur-libraire, du dédicataire et du Roi, du fait même de la différence de statut social, ne peuvent être considérés sur le même plan. Mais leur présence simultanée dans l'appareil titulaire nous conduit à modérer l'analyse de Roger Laufer selon laquelle au XVII^{ème} siècle, seul, le nom du roi mérite d'apparaître sur la page de titre et qu'il faut y voir le signe que « l'art d'écrire commence à devenir un métier mercenaire »¹²³.

Il faut plutôt convenir que la mention du nom de l'auteur ne semble pas toujours devoir figurer sur la page de titre. En effet, cette absence n'a rien de systématique : par exemple, le nom de Rotrou y est toujours indiqué sauf pour la tragi-comédie *La Doristée*, alors même que le dramaturge n'a manifestement pas surveillé de près

¹²² R. Laufer, « L'espace visuel du livre ancien », *Histoire de l'édition française*, t. 1, Promodis, 1982, p. 488.

¹²³ R. Laufer, « L'espace visuel du livre ancien », *Histoire de l'édition française*, t. 1, Promodis, 1982, p. 488.

l'édition de ses pièces. Nous ne repérons pas d'évolution nette sur ce point au cours du siècle. En 1635, pour la tragédie *Hippolyte* de Guérin de La Pinelière publiée à Paris par Antoine de Sommaville, la page de titre mentionne « *Par de la PINELIERE, Angeuin* » : la figure de l'auteur est ainsi mise en valeur puisque le dramaturge est doublement identifié par son nom et sa province d'origine. Or c'est précisément l'époque où les premières comédies de Pierre Corneille sont imprimées et vendues à Paris : ni son nom ni la ville d'où il est originaire n'apparaissent sur la page de titre de celles-ci. Le dramaturge, qui a pourtant obtenu de faire établir à son nom les privilèges de ses œuvres, attend l'édition originale d'*Œdipe* publiée par Augustin Courbé en 1659 pour voir son nom associé au titre de sa pièce. Nous voudrions bien mettre en rapport la mention du nom de l'auteur sur cette page et la reconnaissance publique de son talent. C'est en effet ce qui ressort quand nous considérons les éditions des pièces de Corneille et de Racine. Ainsi le nom de ce dernier est-il absent de l'appareil titulaire des éditions originales jusqu'en 1671 avec la parution de *Bérénice* : à partir de ce moment-là, excepté pour les deux dernières tragédies religieuses qui ont été publiées dans un contexte inhabituel, le nom du dramaturge apparaît sur la page de titre, ce qui peut être mis en relation avec le fait que la réputation de Racine est désormais bien assise. Molière qui lutte activement contre les éditions pirates obtient de faire figurer son nom sur la page de titre dès l'édition originale de *L'École des maris*, en 1661, soit à peine un an après la première édition autorisée des *Précieuses ridicules*. Mais sur la page de titre de l'édition d'*Hippolyte*, publiée en 1675, à Lille se trouve le nom de M. Bidar alors même que cette tragédie serait la seule que le poète ait composée¹²⁴. Quant aux éditions pirates, elles mentionnent souvent le nom du dramaturge : il semble que ce soit éminemment un argument publicitaire. Mais il n'y a rien de systématique non plus dans cet usage : certaines ne font figurer que le titre de la pièce, voire un titre partiel, sur la page de couverture. Aussi pouvons-nous seulement avancer qu'au XVII^e siècle, la mention du nom de l'auteur sur la page de titre ne fait pas nécessairement partie intégrante du dispositif de mise en valeur de l'œuvre organisé par la stratégie éditoriale.

¹²⁴ Voir la notice d'A. G. Wood dans *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du XVII^e siècle*, Champion, 1996, p. 243.

Lieux de signature

Quand le nom du dramaturge n'apparaît pas sur la page de titre, il peut être relégué dans le privilège ou dans l'extrait qui en est donné dans l'espace du livre : il y est parfois mentionné à plusieurs reprises. De fait, la signature de l'œuvre est conditionnée à l'accord que le pouvoir royal donne à un libraire de publier la pièce d'un dramaturge : c'est en cela que la présentation du livre rend manifeste la soumission du dramaturge à son souverain. Mais si le nom du dramaturge n'apparaît pas dans le privilège d'impression, ce qui peut être le cas lorsque celui-ci a été accordé par le roi à un libraire et non à l'auteur, c'est dans l'un des éléments péripgraphiques qu'il apparaît. Le dramaturge signe toujours la dédicace qu'il adresse à tel ou tel grand en achevant son texte par une formule de politesse et de soumission convenue et en y ajoutant son nom imprimé en lettres capitales. Ainsi Corneille finit-il la dédicace offerte à Madame de Liancourt au seuil de *La Galerie du Palais* par :

MADAME,

Vostre tres-humble, tres-
obeïssant & tres-obligé
Seruiteur,
CORNEILLE.

La présentation de cette signature met sur le même plan visuel l'apostrophe au dédicataire et le nom du dramaturge : ainsi la dédicace témoigne-t-elle à la fois d'une certaine inféodation de l'auteur aux grands qui le protègent et de la promotion que le dramaturge obtient à rapprocher son nom de celui de son dédicataire.

Nous nous demandons même s'il est adéquat de penser que l'absence du nom du dramaturge sur l'appareil titulaire est véritablement l'un des signes du peu d'estime accordé à la fonction d'auteur ainsi qu'une manifestation du pouvoir absolu. Si tel est le cas, cette absence serait néanmoins compensée par la présence marquée du nom du dramaturge dans la dédicace, surtout quand le nom du dédicataire est précisément tenu, lui, dans l'anonymat. Ainsi les critiques s'interrogent-ils sur l'identité des dédicataires que Corneille ne nomme pas autrement que par « Monsieur » au seuil de *La Suivante*,

« Monsieur *** » pour *La Place royale*, ou « Monsieur P.T. N. G. » pour *Médée*¹²⁵ : ces dédicataires ne sont sans doute que des fictions inventées par Corneille pour pouvoir insérer une dédicace dans la première édition de ses pièces et surtout, puisque le dramaturge n'omet jamais de signer ces textes, de mettre en valeur son nom juste avant le début des textes dramatiques. Ainsi nous semble-t-il que les dramaturge subvertissent la fonction initiale de la dédicace : elle leur sert avant tout à signer leur œuvre. En tout cas, que les dédicataires aient été des personnes réelles ou des personnages fictifs, lorsque les dédicaces disparaissent dans les rééditions des pièces en recueil, l'identité du dramaturge apparaît clairement sur l'appareil titulaire.

Car l'appareil titulaire des éditions des pièces de théâtre au XVII^e siècle mentionne parfois très clairement le nom de leur auteur : l'attribution d'une œuvre à son auteur est alors rendue manifeste. Un certain nombre de cas forment le rapport de l'auteur à la pièce qu'il publie par la préposition « par » : ainsi, la première édition de la dernière tragédie profane de Racine a eu pour appareil titulaire *Phèdre /& / Hippolyte/ Par Mr Racine*. Ce type de proposition met en valeur l'intervention créatrice du dramaturge dans sa façon de traiter un mythe déjà présenté au théâtre. Pour ce qui est des éditions des œuvres complètes d'un dramaturge, le rapport d'attribution de l'œuvre à son auteur est mis en évidence par l'emploi de la préposition « de ». Par exemple, pour la première édition du recueil de pièces de Corneille imprimé en 1660 à Rouen, trouvons-nous comme titre *Le Théâtre de P. Corneille reveu et corrigé par l'Auteur*. Il est remarquable que cette proposition considérée dans son ensemble indique une sorte de fusion et de confusion entre le nom du dramaturge et la dénomination de son œuvre. L'attribution de l'œuvre à son auteur est alors souvent redoublée par l'apparition, en titre courant, sur la page de gauche, du rappel du titre de la pièce publiée, et sur celle de

¹²⁵ Voir par exemple les différents commentaires de G. Couton dans son édition des *Œuvres complètes* de Corneille, Gallimard, t. 1, 1980. Hélène Merlin remarque que Corneille ne nomme plus son ou ses dédicataires après la querelle du *Cid* : récusant l'interprétation qui explique ce changement par le désir qu'aurait eu Corneille de protéger son dédicataire du « bruit public », elle souligne le fait que la dédicace sans dédicataire nommé est « vidée de son contenu » et de ce fait « une fiction » ; dès lors ce texte ne peut qu'affirmer une volonté de l'auteur d'établir « une communication directe » avec les spectateurs-lecteurs : « La figure du mécène s'est absorbée dans la figure du spectateur sans qualité ». Voir « L'auteur et la figure absolutiste : Richelieu, Balzac et Corneille », *Revue des Sciences Humaines*, 1995-2, p. 94-96.

droite, en regard, du nom de son dramaturge : il fait en quelque sorte partie du titre. Ainsi pouvons-nous considérer dans ce cas que le nom de l'auteur s'affiche véritablement. Si au XVII^{ème} siècle, comme en témoignent clairement les publications anonymes d'œuvres, la notion d'auteur littéraire n'est pas celle que nous connaissons aujourd'hui, ces pratiques éditoriales attestent néanmoins de l'importance du nom de l'auteur dans la présentation d'un ouvrage, et sans doute celle de la position sociale et culturelle qu'il essaie d'obtenir et de faire valoir¹²⁶.

La forme du texte dramatique

C'est au XVII^{ème} siècle que le texte dramatique trouve en France la forme qui va lui être désormais spécifique. Comme en témoigne l'édition in-octavo des *Tragédies* d'Antoine de Montchrestien, « édition nouvelle et augmentée par l'auteur » en 1604, au tournant du siècle, le système de mise en page du texte théâtral n'est pas encore fixé : dans ce cas précis par exemple les indications de sources locutoires sont encore mentionnées de façon elliptique et sont incorporées au texte des répliques¹²⁷. Mais à la rénovation du théâtre sur la scène française correspond la mise en place d'une présentation claire du texte des pièces dans leur forme imprimée. Sans doute cette évolution de la mise en page du texte de théâtre résulte-t-elle essentiellement de l'histoire plus générale du livre : au XVII^{ème} siècle, les textes imprimés sont présentés de façon de moins en moins compacte. Mais elle témoigne aussi du fait que les éditeurs, peut-être aidés par les dramaturges, ont cherché et trouvé la façon dont ils pouvaient présenter les pièces de théâtre tout en mettant en valeur la singularité de ce type de texte qui est composé de dialogues et de didascalies et qui transcrit une œuvre conçue pour la scène.

¹²⁶ Voir A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985. Nous ne traitons pas ici de la façon dont est perçue la responsabilité de l'auteur dans les cas de répression. Au XVII^{ème} siècle, la responsabilité de l'imprimeur est aussi grande que celle de l'auteur. Cf. R. Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV-XVIII^{ème} siècle)*, Albin Michel, 1996, p. 64-66.

¹²⁷ *Les Tragédies d'Anthoine de Montchrestien, sieur de Vasteuille*, Rouen, Iean Osmont, 1604.

En attestent les éditions des œuvres dramatiques de Corneille. Publiées en in-quarto comme cela se fait à partir de 1635, ses premières comédies font apparaître nettement la structure de la pièce : chaque nouvel acte commence une nouvelle page ; les scènes sont séparées visuellement les unes des autres par une frise : elles sont aussi mentionnées et numérotées par acte comme un titre ; les noms des personnages présents pour chaque scène sont indiqués dans chaque liste intermédiaire en lettres capitales ; le nom de chaque source locutoire est toujours mentionné en entier, placé de façon isolée et centré sur une ligne. La nature dialogique du théâtre est ainsi rendue manifeste d'emblée. Pour les pièces imprimées en in-quarto, le texte des répliques est imprimé en italiques, tandis que celui des microdidascalies l'est en caractères romains ; les indications scéniques sont généralement apposées à une indication de source locutoire, ou peuvent suivre une liste intermédiaire ; mais parfois elles sont détachées du corps du dialogue et placées dans la marge ; ainsi, à la sixième scène du troisième acte de *La Place royale*, en marge de la dernière réplique trouvons-nous cette indication : « Seule en / son cabi- / net »¹²⁸. C'est avec la publication de *Cinna ou la Clémence d'Auguste* en 1643 que nous voyons apparaître simultanément une édition en format in-quarto et une autre en in-douze par le même imprimeur, Toussaint Quinet. Pendant une dizaine d'années, la publication de ses pièces en deux formats différents prévaut. La présentation du format in-quarto reste telle que nous l'avons décrite. En revanche, dans la mise en page des pièces publiées dans le format in-douze, nous observons d'emblée une inversion du choix des caractères retenus : le texte des répliques est désormais en caractère romain, tandis que les microdidascalies, qui n'apparaissent plus en marge, sont en italiques.

C'est cette présentation des pièces imprimées dans le format in-douze qui va désormais s'implanter durablement en France. Tout d'abord, à partir des années 1650, comme le montre là aussi l'histoire des éditions de Corneille, les pièces de théâtre sont désormais imprimées d'emblée en in-douze. Ce changement de format dans l'histoire

¹²⁸ *La Place Royale ou l'amoureux extravagant*, III, 6, Paris, Augustin Courbé, in-4, 1637, p. 64. Les barres obliques que nous avons introduit dans le texte correspondent à un retour à la ligne.

du théâtre serait une conséquence de la hausse du prix du papier¹²⁹. En tout cas, la mise en page qui s'est fixée pour ce format est celle qui se généralise : c'est celle qui apparaît désormais même dans les luxueuses éditions imprimées en in-folio, ou celles en in-quarto qui remplacent le format in-douze au XVIIIème siècle. Ainsi est-ce le cas de la grande édition des *Œuvres de Molière* imprimée en 1734 à Paris par Pierre Brault en six volumes. L'imprimeur, qui a ajouté des indications scéniques aux textes des pièces publiées par Molière, les fait inscrire en italiques et mettre entre crochets. Cette présentation permet de reproduire fidèlement l'œuvre du dramaturge et d'introduire dans le livre la théâtralité de ses comédies.

IX 5 C Inscription et lecture de la théâtralité

Le théâtre imprimé est un texte à lire. Au XVIIème siècle, les pièces sont éditées après avoir été jouées : dès lors, le texte dramatique est de fait la transcription scripturale d'un événement scénique. La question de la façon dont il convient de noter la théâtralité du texte affleure dans les traités théoriques de l'âge classique. Son enjeu est double puisqu'il s'agit de savoir comment la pièce publiée peut rendre compte de la réalité scénique, mais aussi comment le texte dramatique peut devenir un support adéquat pour les mises en scène à venir. Ainsi la pièce est-elle le lieu où la théâtralité de l'œuvre doit être transcrite, ainsi que celui où doit être inscrite sa potentialité théâtrale.

Dialogues et didascalies

Au XVIIème siècle, c'est essentiellement le dialogue qui a pour mission de véhiculer la théâtralité de l'œuvre dramatique, ou, du moins, c'est principalement dans le dialogue que la théâtralité de la pièce est communiquée au lecteur. Ce n'est pas que les auteurs dramatiques n'aient pas découvert l'usage des didascalies. Nous en trouvons

¹²⁹ Voir W. Kirsop, « Nouveautés : théâtre et roman », *Histoire de l'édition française*, t. 2, *Le Livre triomphant 1660-1830*, Promodis, p. 219.

assez fréquemment dans les premières comédies de Corneille et dans les œuvres de la première moitié du XVII^e siècle. Si au cours de l'âge classique, leur usage se fait plus rare, c'est précisément parce que le texte attribué aux personnages paraît suffisant aux dramaturges. En témoignent les éditions des comédies de Molière. Certes, le dramaturge signale lui-même dans les textes préfaciels des premières pièces qu'il donne à publier combien la forme écrite ne peut rendre les beautés du spectacle. Son fidèle admirateur et éditeur pirate le souligne encore plus vivement dans la seconde dédicace de *Sganarelle* :

Quelques beautés que cette pièce vous fasse voir sur le papier, elle n'a pas encore tous les agréments que le théâtre donne d'ordinaire à ces sortes d'ouvrages. Je tâcherai toutefois de vous en faire voir quelque chose aux endroits où il sera nécessaire pour l'intelligence des vers et du sujet, quoiqu'il soit assez difficile de bien exprimer sur le papier ce que les poètes appellent les jeux de théâtre, qui sont de certains endroits où il faut que le corps et le visage jouent beaucoup, et qui dépendent plus du comédien que du poète, consistant presque toujours dans l'action : c'est pourquoi je vous conseille de venir à Paris, pour voir représenter *Le Cocu imaginaire* par son auteur, et vous verrez qu'il y fait des choses qui ne vous donneront pas moins d'admiration que vous aura donné la lecture de cette pièce¹³⁰.

Mais lorsque le dramaturge surveille l'édition de ses œuvres, il n'introduit guère plus de didascalies que ses contemporains et il ne porte pas un soin particulier à la transcription de l'action scénique dans le livre imprimé. Ce sont ses éditeurs ultérieurs, en particulier La Grange et Vivot dans l'édition des *Œuvres* de Molière en 1682, puis, davantage encore, Pierre Brault dans l'édition de 1734 qui ajoutent des didascalies aux textes de façon à mieux restituer les jeux de scène.

Les nostalgies de l'abbé d'Aubignac

Pour autant, il ne s'agit pas de considérer que le théâtre classique a pour idéal de gommer les didascalies du texte dramatique. A cet égard, si la position radicale exprimée par l'abbé d'Aubignac dans *La Pratique du théâtre* nous apporte des renseignements sur la pratique de la lecture du théâtre au XVII^e siècle, elle apparaît comme singulièrement archaïque. Dans ce texte publié en 1657 mais qu'il a composé à partir de 1640, c'est-à-dire peu après les grands débats sur l'art dramatique et

¹³⁰ *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, « A un ami », Jean Ribou, 1660, in : *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Gallimard, t. 1, Gallimard, 1971, p. 302.

l'établissement des règles du théâtre français, d'Aubignac explique longuement que les poèmes dramatiques doivent être conçus pour une lecture linéaire :

Soit qu'une Comedie se voye sur le Theatre, ou seulement sur le papier, il faut qu'elle soit connue par les Spectateurs, et par ceux qui la lisent. Elle ne peut estre connue par les spectateurs, sinon autant que les Acteurs la feront connoître en parlant ; et ceux qui la lisent, n'en peuvent avoir aucune connoissance sinon que les vers la leur peuvent donner, si bien que toutes les pensées du Poëte, soit pour les décorations du Theatre, soit pour les mouvemens de ses Personnages, habillemens et gestes necessaires à l'intelligence du sujet, doivent estre exprimées par les vers qu'il fait reciter.

A cela peut-estre, on me dira que nos Poëtes ont accoustumé de faire repasser leurs Pièces en leur presence, et d'avertir les Comediens de tout ce qu'il faut faire ; mais cela ne peut pas empescher que la representation ne souffre beaucoup de défauts, parce que les Comediens sont souvent assez negligens, pour ne pas executer exactement ce que le Poëte leur ordonne et que chacun d'eux, ne s'attachant qu'à son rolle, ne croit pas qu'il soit necessaire de faire toutes ces observations, dont il ne voit pas le rapport avec le reste de la Piece. Mais quand ils seroient assez soigneux pour bien executer toutes les instructions du Poëte, comment pourront faire ceux qui voudroient représenter ces Comedies sans luy, ou qu'il ne pourroit pas instruire, pour en estre trop éloigné, si les vers ne leur apprennent ce qu'ils auroient à faire ? Comment connoitroient-ils le lieu de la Scene et la decoration, les habits des Personnages, les actions importantes, et tant d'autres circonstances qui doivent contribuer à l'intelligence du sujet, et à l'agrément de la représentation ? Les Tragedies d'Aeschyle ont esté souvent remises après sa mort sur le Theatre d'Athenes avec beaucoup de succes. Celles de Plaute furent jouées dans Rome sans luy, et comme il est vray-semblable apres qu'il eut perdu la vie. Et nous avons vu sur nostre Theatre des Poëmes Anciens dans le mesme ordre et avec les mesmes ornemens que du temps de leurs Auteurs. Ce qu'on n'eût pu faire neantmoins dans Athenes, dans Rome, ny dans Paris, si les Poëtes ne se fussent fort expliquez dans les récits par leurs Acteurs et ce seroit une pensée bien extravagante de nous reduire à la necessité de les deterrer pour venir eux-mesme faire repasser leurs Pièces.

Je sçay bien aussi que pour secourir l'intelligence des Lecteurs, plusieurs de nos Poëtes ont mis dans l'impression de leurs Ouvrages des Nottes qui apprennent ce que les vers ne disent point. Par exemple : *Icy paroist un Temple ouvert* [...], et mille autres observations que le Poëte veut rendre necessaires au sujet et qui ne se lisent pourtant en aucun endroit de sa piece. Mais en ces Nottes c'est le Poëte qui parle, et nous avons dit qu'il ne le peut faire en cette sorte de Poësie.

Davantage c'est mêler de la prose parmi les vers, et de la prose assez mauvaise, froide et incommode. Encore est-il vray que ces Nottes, interrompant la lecture, interrompent la suite des raisonnemens et des passions ; et divisant l'application de l'esprit des Lecteurs, dissipent les images qu'ils commençoient à former par l'intelligence des vers, refroidissent leur attention, et diminuent de beaucoup leur plaisir.

Mais il y a plus, le Poëte doit faire parler ses Acteurs avec tant d'art, qu'il ne soit même pas necessaire de marquer la distinction des Actes et des Scenes, ni mesme de mettre les noms des entreparleurs. Et je n'en veux point d'autre preuve, sinon, que quand un Acteur vient sur le Theatre pour parler, le Poëte n'en vient pas dire le nom, il faut qu'on le decouvre par la suite des Actions ou des paroles, et pour y avoir manqué, j'ai vu des Pièces dont il se passoit deux et trois Actes auparavant qu'on sceût le nom du Heros, son pays, ni sa qualité, et sans qu'il fust parfois necessaire de le cacher : car il arrive parfois que le nom et la condition de quelque Acteur principal, ne doit pas estre sceu ; mais il fait toujours en ces occasions qu'on sçache au moins, qu'il est inconnu. Et j'ose dire que les Anciens ont en cela travaillé si sagement, que si on m'avoit donné une Tragedie de Sophocle et d'Euripide, ou bien une Comedie de Terence et de Plaute (car Aeschyle estoit encore un peu dans le déreglement, et Seneque n'a point connu l'Art, et Aristophane s'est entièrement abandonné aux desordres de la vieille et moyenne Comedie). Je dis donc que si j'avois en main un Poëme de l'un de ces quatre que j'ay nommez, sans titre, sans aucun nom d'Acteurs, et sans aucun caractere qui les pût faire connoistre, ni la separation des Actes et la variété des Scenes ; je découvrirai d'abord sans aucune peine, le nom, la qualité, les habits, l'équipage, les gestes, et les interests de tous ceux qui parlent, ce que chacun doit dire, le lieu de la Scene et ses décorations, l'étenduë du Poëme et tout ce qui doit faire partie de l'Action Theatrale : tant il est vray que dans une Pièce regulière tout y doit estre aussi facilement connu

l'esprit, que des yeux. Et tout Poëme Dramatique qui ne pourra se faire connoistre de la sorte, est assurément defectueux.¹³¹

Dans ce développement qui n'est pas exempt d'arguments extravagants, l'abbé d'Aubignac soulève la question de l'inscription de la théâtralité dans le texte dramatique dans sa double perspective, à la fois moyen de guider des mises en scène à venir de l'œuvre, et moyen de permettre au lecteur de se représenter par l'imagination le spectacle. De ce fait, ce passage témoigne bien que cet enjeu était perceptible pour les théoriciens de l'âge classique. Mais la solution prônée par d'Aubignac est en décalage avec la pratique de la publication des textes dramatiques au XVIIème siècle. S'il fonde sa thèse sur l'analyse des pièces des Anciens, c'est en écartant tout ce qui n'en est pas régulier (c'est-à-dire tout ce qui ne correspond pas à l'esthétique théâtrale qu'il a contribué à édifier et qu'il essaie d'asseoir dans ce traité). Qui plus est, il semble que le modèle qu'il prend pour décrire la forme que doit avoir une pièce publiée soit simplement celui de certaines éditions de théâtre du siècle précédent : souvent au XVIème siècle, les indications de source locutoire existent mais sont à peine lisibles, la structure de la pièce n'est pas apparente, le texte ne mentionnant pas les changements de scène, mais le dialogue explicite l'action scénique. Or, dans la première moitié du XVIIème siècle, le « rétablissement du théâtre », projet auquel d'Aubignac a lui-même activement participé¹³², a contribué à inciter les auteurs dramatiques à porter une attention toute particulière à la structure de leurs œuvres, à leur répartition en actes, et par le biais de la question de la liaison des scènes aux mouvements des entrées et sorties des personnages, c'est-à-dire précisément à ce qui détermine le changement de scène. L'introduction de la mention des actes et des scènes dans les textes de théâtre publiés ne fait que rendre apparent dans la mise en page l'un des éléments principaux de l'introduction de règles dans l'économie des œuvres. Ainsi l'abbé d'Aubignac est-il partisan d'une présentation ancienne du texte dramatique imprimé alors même qu'il ne cesse de vouloir codifier l'action scénique, hiérarchiser et clarifier toutes les interventions des personnages : cette position n'est pas sans paradoxe.

¹³¹ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Antoine de Sommerville, 1657, Slatkine Reprints, 1996, p. 54-57.

¹³² Voir le texte que l'abbé d'Aubignac a composé vers 1640 pour Richelieu, ajouté à l'édition de *La Pratique du théâtre* et intitulé *Projet pour le Rétablissement du Theatre François*.

L'argument avancé par d'Aubignac contre les didascalies, selon lequel elles rompent le rythme de la lecture, est peut-être le témoin d'une réflexion qui s'est élaborée autour de la question de la discontinuité textuelle de l'œuvre dramatique et de la spécificité de la lecture qui en découle. La réticence de d'Aubignac correspond à la difficulté d'un lecteur qui a l'habitude de déchiffrer un texte de façon linéaire : il sait mal « diviser » son application, il ne veut pas distraire son « attention ». La pièce de théâtre exige une agilité mentale à laquelle il n'aime pas se livrer : c'est le cas pour tout lecteur, et c'est la raison pour laquelle certains ont des difficultés à lire le théâtre, hier comme aujourd'hui. Mais surtout, c'est que d'Aubignac considère encore le texte dramatique comme un poème dont la beauté résulte de l'ensemble des vers et non pas véritablement comme un dialogue dramatique.

Corneille : la lisibilité du texte dramatique

Les considérations de Corneille, qui est, lui, dramaturge, nous semblent davantage être le reflet de la façon dont sont considérées les didascalies à l'âge classique. En 1660, dans le « Discours des trois unités, d'action, de jour, et de lieu » qu'il a placé au seuil du troisième volume de son *Théâtre*, il signale que les notes introduites dans le texte dramatique sont un moyen efficace pour faire connaître la théâtralité du texte, non seulement aux comédiens qui voudraient jouer la pièce, mais aussi aux lecteurs :

Aristote veut que la Tragédie bien faite soit belle, et capable de plaire, sans le secours des Comédiens, et hors de la représentation. Pour faciliter ce plaisir au Lecteur, il ne faut pas non plus gêner son esprit que celui du Spectateur, parce que l'effort qu'il est obligé de se faire pour la concevoir, et la représenter lui-même dans son esprit, diminue la satisfaction qu'il en doit recevoir. Ainsi je serais d'avis que le Poète prît grand soin de marquer à la marge les menues actions qui ne méritent pas qu'il en charge ses Vers, et qui leur ôteraient même quelque chose de leur dignité, s'il se ravalait à les exprimer. Le Comédien y supplée aisément sur le Théâtre, mais sur le livre on serait assez souvent réduit à deviner, et quelquefois même on pourrait deviner mal, à moins que d'être instruit par là de ces petites choses. J'avoue que ce n'est pas l'usage des Anciens, mais il faut m'avouer que faute de l'avoir pratiqué, ils nous laissent beaucoup d'obscurités dans leurs Poèmes, qu'il n'y a que les Maîtres de l'art qui puissent développer : encore ne sais-je s'ils en viennent à bout toutes les fois qu'ils se l'imaginent. Si nous nous assujettissions à suivre entièrement leur Méthode, il ne faudrait mettre aucune distinction d'Actes, ni de Scènes non plus que les Grecs. Ce manque est souvent cause que je ne sais combien il y a d'Actes dans leurs Pièces, ni si à la fin d'un Acte un Acteur se retire pour laisser chanter le Chœur, ou s'il demeure sans action cependant qu'il chante, parce que ni eux, ni leurs interprètes n'ont daigné nous en donner un mot d'avis à la marge.

Nous avons encore une autre raison particulière de ne pas négliger ce petit secours, comme ils ont fait. C'est que l'impression met nos Pièces entre les mains des Comédiens des Provinces, que nous ne pouvons avertir par là de ce qu'ils ont à faire, et qui feraient d'étranges contretemps, si nous ne les aidions par ces Notes. Ils se trouveraient bien embarrassés au cinquième Acte des Pièces qui finissent heureusement, et où nous rassemblons tous les acteurs sur notre Théâtre, ce que ne faisaient pas les Anciens. Ils diraient souvent à l'un ce qui s'adresse à l'autre, principalement quand il faut que le même Acteur parle à trois ou quatre l'un après l'autre. Quand il y a quelque commandement à faire à l'oreille, comme celui de Cléopâtre à [L]aonice pour lui aller quérir du poison, il faudrait un *A parte* pour l'exprimer en Vers, si l'on se voulait passer de ces avis en marge, et l'un me semble de beaucoup plus insupportable que les autres, qui nous donnent le vrai et unique moyen de faire, suivant le sentiment d'Aristote, que la Tragédie soit aussi belle à la lecture, qu'à la représentation, en rendant facile à l'imagination du Lecteur tout ce que le Théâtre présente à la vue des Spectateurs¹³³.

Corneille répond peut-être ici à l'abbé d'Aubignac avec lequel il entretient un dialogue houleux depuis plusieurs années. Mais son argumentation est d'emblée différente puisqu'il ne se pose pas en censeur des textes dramatiques : il parle en tant que lecteur des pièces des autres, en l'occurrence celles des anciens qu'il ne cherche pas à fondre dans le moule de son siècle, et il se place en tant que dramaturge qui a écrit des pièces pour la scène et risque de voir ses œuvres lues et jouées autrement que ce qu'il voudrait. Nous pouvons ainsi considérer que la pratique de la lecture du théâtre informe Corneille des risques qu'encourent ses textes s'ils lui échappent, ce qui ne manque pas de se passer dès qu'ils sont publiés, c'est-à-dire imprimés. Prenant acte des difficultés qu'il peut y avoir à la lecture d'une pièce, le dramaturge préconise nettement l'introduction de « notes » dans le texte dramatique. Les didascalies sont un véritable « secours » pour le dramaturge puisqu'elles lui permettent d'expliquer sa pensée et de diriger les comédiens et les lecteurs dans la découverte du texte : elles apparaissent comme le moyen pour l'auteur de bien imprimer sa marque à un texte qui trouve une autonomie dans l'espace comme dans le temps par le fait de sa publication. Le dramaturge manifeste ici qu'il a conscience que l'édition des textes dramatiques nécessite une communication particulière et nouvelle qui s'instaure directement entre les deux instances que sont l'auteur et le lecteur : les comédiens eux-mêmes sont considérés par Corneille comme des lecteurs avant d'être des praticiens. Enfin, si la pratique d'insertion des didascalies dans les marges des répliques ne s'est pas développée, contrairement à ce que prône Corneille, c'est parce qu'un autre système de notation,

¹³³ *Le Théâtre de P. Corneille*, revu et corrigé par l'auteur, imprimé à Rouen et vendu à Paris chez A. Courbé et G. de Luyne, in-8°, 3 vol., 1660, in : Corneille, *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. B. Louvat et M. Escola, Flammarion, 1999, p. 142-143.

plus efficace a été trouvé : le fait de mettre les indications scéniques en italiques permet au dramaturge de ne pas devoir soumettre son texte didascalique à la taille des marges. Le texte didascalique ainsi présenté est bien distinct des répliques attribuées aux personnages et les informations qui y sont données n'encombrent pas leur propos. De ce fait, la théâtralité de la pièce trouve un double lieu d'inscription puisqu'elle peut être contenue dans les dialogues et dans les didascalies. Quant à la lecture active que ce type de texte requiert, Corneille ne paraît pas estimer qu'elle puisse présenter une difficulté pour les lecteurs : au contraire, il considère manifestement la mise en évidence de la structure de la pièce comme une aide pour le déchiffrement de l'œuvre¹³⁴.

En dernier lieu, cette réflexion de Corneille témoigne surtout du fait que les didascalies qui marquent la structure de la pièce, c'est-à-dire les indications d'actes, de scènes, de listes intermédiaires et de sources locutoires, sont désormais bien ancrées dans la présentation des pièces sous leur forme imprimée : elles sont mêmes perçues comme un appui nécessaire pour l'agrément de leur lecture. C'est le signe que l'œuvre théâtrale change de statut : la pièce de théâtre n'est plus seulement une catégorie de la poésie, mais devient un genre littéraire spécifique. En témoigne d'ailleurs le fait que disparaisse la pratique des guillemets pour attirer l'attention du lecteur sur les beaux passages à retenir¹³⁵. C'est que les sentences ne valent plus pour elles-mêmes : toute maxime présente dans une réplique ne vaut qu'en fonction du personnage qui l'énonce. Ainsi pouvons-nous dire que le poème cède devant l'œuvre dramatique.

¹³⁴ L'Age Classique est une période de publication d'œuvres dont la forme textuelle est marquée par la discontinuité. Les critiques ont récemment montré que l'émergence de la publication de discours discontinu, comme *Les Maximes* de La Rochefoucauld ou *Les Caractères* de La Bruyère, correspond à une esthétique et une pratique de la lecture active. Peut-être convient-il de rapprocher le succès de la lecture du théâtre de l'engouement des lecteurs pour des recueils de discours à formes brèves.

¹³⁵ Sur la fonction des sentences dans le discours des personnages, voir J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1986, p. 316-333.

La théâtralité dans les dialogues : le pouvoir de la parole

Si Corneille lui-même a de moins en moins recours aux didascalies dans sa carrière théâtrale, c'est d'une part qu'il délaisse la comédie et la tragi-comédie pour la tragédie, genre noble où les jeux de scène sont moins fréquents, mais c'est aussi que les répliques qu'il prête à ses personnages donnent clairement de nombreuses indications qui permettent au lecteur de restituer facilement l'action scénique, et cela sans que leurs paroles soient encombrées de détails prosaïques inadéquats. La théâtralité est doublement véhiculée par les dialogues du théâtre classique. D'une part, même quand la pièce est composée en alexandrins, vers qui, par convention, est considéré comme le plus proche de la conversation orale, le texte écrit se prête volontiers à une lecture oralisée. Lorsque les lecteurs de l'âge classique lisent silencieusement une œuvre, il entendent mentalement ce qu'ils découvrent par les yeux : pour les textes de théâtre, cela est capital puisque, de ce fait, lorsqu'ils déchiffrent une réplique d'un personnage, c'est comme s'il entendaient l'acteur la dire sur scène¹³⁶. D'autre part, dans leurs répliques, les personnages peuvent commenter l'action scénique, ils peuvent décrire l'attitude, le corps ou le visage de leur interlocuteur, ou encore formuler d'eux-mêmes ce qu'ils éprouvent¹³⁷. Ainsi, lorsque, dans la tragédie de Racine, au cinquième acte de *Phèdre*, Hippolyte, plein d'emportement, offre à Aricie de le suivre dans sa fuite, il achève ses propos en interrogeant la jeune fille sur sa réaction :

L'occasion est belle, il la faut embrasser.
Quelle peur vous retient ? Vous semblez balancer ?
Votre seul intérêt m'inspire cette audace.
Quand je suis tout de feu, d'où vous vient cette glace ?
Sur les pas d'un Banni craignez-vous de marcher ?¹³⁸

¹³⁶ Voir sur cette question, L. F. Norman, « Entendre le vers comique : l'intervention du poème écrit dans *Mélite*, *Les Visionnaires* et *La Comédie des Académistes* », *A haute voix : diction et prononciation aux XVIème et XVIIème siècles*, Klincksieck, 1998, p. 177-187.

¹³⁷ Sur les indices de théâtralité contenus dans les dialogues de théâtre à l'âge classique, voir S. Chaouche, *L'Actio dramatique dans l'Ancien Théâtre Français (1629-1680). Déclamation et gestuelle du comédien*, Thèse de Doctorat, Université de Paris IV.

¹³⁸ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, V, 1, Claude Barbin, 1677, in : *Théâtre-Poésie*, éd. G. Forestier, Gallimard, 1999, v. 1371-1375, p. 867.

Ce passage nous donne des indications sur la contenance de la jeune fille. Son attitude corporelle et son visage doivent suffisamment manifester de l'hésitation et de la peur pour qu'Hippolyte ou le spectateur la voie « balancer » et être tout de « glace » : le lecteur qui ne voit pas la comédienne qui joue le rôle découvre la réaction de l'héroïne avec l'interrogation inquiète d'Hippolyte. Mais ces vers permettent aussi au spectateur et au lecteur de s'assurer que la force de décision d'Hippolyte résulte de son « audace » soudaine. Il nous permet d'identifier précisément ce que signifie l'attitude manifestée tout au long de la réplique par le comédien qui interprète ce rôle. En effet, l'indication donnée par le texte sur l'audace du personnage intervient au moment où le personnage cherche à connaître les sentiments de son interlocutrice, c'est-à-dire au moment où cette « audace » cède : cette didascalie a une valeur rétroactive. Le décalage observé entre le sentiment nommé et son expression scénique l'intègre à l'action dramatique : cela évite que l'effet de redondance soit trop marqué et que le dialogue des personnages ne soit qu'un commentaire de l'action. Ainsi le texte des répliques véhicule de fait la théâtralité en ce qu'il recèle de ce que nous reconnaissons comme des didascalies internes. Si, comme Racine, les dramaturges estiment que les paroles attribuées aux personnages permettent de faire connaître au lecteur l'action scénique et le jeu des personnages, c'est sans doute parce que l'âge classique est celui d'une confiance certaine dans la capacité du dialogue, si ce n'est à dire la vérité, du moins à exprimer l'apparence des interlocuteurs.

CONCLUSION

La réflexion des auteurs et des théoriciens sur la façon dont le texte dramatique peut et doit véhiculer la théâtralité, c'est-à-dire peut offrir à l'imagination et à la connaissance des lecteurs ce que la scène porte devant leurs yeux, indique que le XVII^{ème} siècle est celui de « l'émergence théorique d'un concept de texte théâtral », ainsi que l'a souligné François Prodromidès : de ce fait, « la lecture est pensée comme une opération silencieuse par laquelle le poème dramatique doit pouvoir "se faire connaître" (expression qu'on peut entendre dans le double sens d'une notoriété

"cognitive" et d'une reconnaissance "sociale" du texte) »¹³⁹. Comme l'a montré Hélène Merlin, la querelle du *Cid* a rendu manifeste que les commentateurs de l'œuvre, pour une partie d'entre eux, se sont placés d'emblée dans la position de lecteur de la pièce par opposition à celle de spectateur : ainsi ont-ils pu dénoncer la passivité du public de théâtre, charmé par les « agréments » de la scène et dépossédé de tout esprit critique ; ainsi peuvent-ils expliquer le succès que la pièce a eue sur la scène parisienne. Cherchant à légitimer leur réflexion théorique et surtout la condamnation qu'ils font de l'œuvre de Corneille, il posent que seule la lecture d'une pièce permet de la découvrir véritablement, c'est-à-dire de la mettre à nu et de connaître et faire connaître ses défauts et ses qualités : « Le lecteur siégeant en son cabinet, devient, contre le spectateur, le seul juge légitime de l'œuvre dramatique, parce que seul il peut être gouverné par la raison, donc juger-gouverner l'art dramatique. Sa lecture soumet le texte au tribunal de l'"esprit" »¹⁴⁰. Mais alors que les doctes cherchent à s'ériger comme seuls juges du théâtre par opposition au public séduit massivement par le théâtre, par le fait d'être des lecteurs critiques des œuvres dramatiques, en réalité, ils ne font qu'accompagner le mouvement général du public qui s'adonne à la lecture des œuvres dramatiques : les années 1630-1650 sont précisément celles de « la grande vogue des publications théâtrales », c'est-à-dire de l'engouement du public pour la lecture du théâtre¹⁴¹. Si la publication des œuvres théâtrales sous forme imprimée est réclamée avec une telle force que les libraires cherchent à obtenir les textes par n'importe quel moyen, c'est que le public, qui a pu voir, en tant que spectateur, ces pièces représentées et les a souvent vues plus d'une fois, veut aussi en être lecteur. Ainsi, la réflexion sur la mise en texte de la théâtralité telle que nous pouvons l'observer au milieu de l'âge classique et la récurrence de la prise en compte par les théoriciens de la façon dont le lecteur déchiffre une pièce sont les signes que la pratique du théâtre est désormais double, à la fois pratique spectaculaire et pratique de lecture.

¹³⁹ F. Prodromidès, « Le théâtre de la lecture. Texte et spectacle dans *La Pratique du Théâtre* de d'Aubignac », *Poétique*, 112, 1997, p. 430.

¹⁴⁰ H. Merlin, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Les Belles Lettres, 1994, p. 173.

¹⁴¹ H.-J. Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle*, Droz, 1969, p. 821.

Le fait que le théâtre se prête à la lecture n'est pas sans conséquence sur la façon dont les auteurs conçoivent leur œuvre. Si, tout au long de sa carrière, Corneille a revu et corrigé ses œuvres de jeunesse, c'est certes pour les adapter aux changements de goût du public, mais c'est aussi parce que, les soumettant à un examen rigoureux, il veille à les rendre lisibles : cela seul peut lui assurer de garder son rôle d'auteur dramatique de premier plan. A la fin du siècle, Louis XIV et la cour s'enferment dans une pratique dévote de la religion et condamnent les plaisirs du spectacle théâtral. Mais, ainsi que l'a souligné Georges Forestier, le fidèle courtisan qu'est Racine peut, sans contradiction, et condamner le théâtre, qui lui a pourtant permis de se faire un nom, et corriger très scrupuleusement ses pièces pour une ultime édition de ses *Œuvres* : c'est qu'il n'est pas homme de théâtre, mais auteur dramatique d'une œuvre à l'égal des anciens, fleuron de la grandeur de la Monarchie Française qu'il a illustrée et qu'il incarne sur le plan littéraire. Sans doute devons-nous voir ici le fait que l'âge classique est une période de transition entre une société de l'oral et une société de l'écrit : le théâtre est par excellence le genre qui a réussi sa conversion et qui est parvenu à s'institutionnaliser comme genre relevant de l'écriture. Le théâtre quitte ainsi les tréteaux de la comédie pour entrer sur la scène littéraire.

CONCLUSION GENERALE

Par la force de son processus énonciatif, par le jeu complexe qui se tisse entre des instances d'énonciation réelles et fictives, le théâtre est par excellence le lieu de la provocation. Les acteurs, qui s'exhibent sur le devant de la scène, provoquent toutes sortes de désirs et de passions chez les spectateurs assemblés pour les regarder et participer, par procuration, à leur destin. Si un mur invisible sépare le monde des comédiens et celui du public, les pouvoirs de l'illusion les associent, le temps des représentations, et même plus durablement encore à partir du moment où le spectacle théâtral s'imprime dans les âmes de chacun. Pour les acteurs, jouer à incarner un être de fiction, c'est-à-dire lui donner chair et voix, n'est pas sans danger : car interpréter un personnage, c'est à la fois se projeter dans une image, donner de soi, se perdre, au risque de devenir double, étranger à soi-même, ou se prendre pour un autre. La maîtrise du jeu théâtral n'est pas un rempart contre l'essence du théâtre : sur scène, « je » est un autre. Pour le spectateur, voir une pièce, c'est être placé en situation de voyeurisme et d'impuissance. Car il s'agit d'assister à une aventure sans jamais pouvoir intervenir directement : il n'y a pas de communication avec les personnages-acteurs. Seule une communion, faite de passion et de compassion, est possible. Le support de la relation théâtrale se trouve dans les paroles attribuées aux personnages. Les comédiens doivent proférer ces énoncés. Les spectateurs ont à les comprendre, ou plutôt à les interpréter dans leur étrangeté.

Cette dernière caractéristique, mise en évidence par le psychanalyste André Green, est au cœur du système énonciatif théâtral : « La résonance du théâtre ne vient-elle pas de ce qu'il est un échange de langage, une suite d'énoncés *nus* sans autre interférence ? Entre les répliques, entre les monologues, rien ne vient s'ajouter qui dise l'état d'âme du personnage (ou alors c'est lui qui le dit), rien ne vient compléter ces énoncés en se référant à la description des lieux, à la situation historique, au contexte social ou à la réflexion intérieure. Rien que le texte des énoncés, dont aucun développement ne peut décoller. [...] Toute œuvre théâtrale est énigme, comme toute œuvre d'art, mais énigme d'une parole articulée, dite et

entendue, sans qu'aucune plénitude étrangère à elle ne remplisse ses intervalles »¹. La parole attribuée aux personnages concentre l'expression de la subjectivité et la rend apparente. Elle leur permet de se poser en sujet de leur discours et de construire une identité fictive. Elle contribue de façon décisive à installer en eux un effet de personne. En effet, chacun de nous se reconnaît dans ce pouvoir de la parole qui lui permet de se poser en sujet. Mais la parole nue confère à ces mêmes personnages une altérité à jamais insondable : elle se rapproche de celle dont nous faisons l'épreuve dans nos relations avec autrui.

Pour ne pas être provocatrice, la voix de l'auteur dramatique n'en est pas moins éminemment subversive. En effet, il s'efface devant les personnages qu'il présente aux yeux des lecteurs-spectateurs de sa pièce. Cette modestie apparente masque habilement son jeu : il feint de s'assimiler aux personnages parlant et il s'en distingue dans le même temps puisque ce n'est jamais lui qui parle à la première personne. Il expose ses héros mais ne s'expose pas. Aussi, plus encore que l'acteur, le dramaturge peut apparaître comme un hypocrite. Au sens étymologique, il donne la réplique à travers celles qu'il attribue à ses personnages. Mais, ne faisant connaître de lui que les énoncés qu'il prête à ses héros, il s'avance dissimulé, emprunte des paroles, revêt des sentiments : il paraît ce qu'il n'est pas et ne livre pas ce qu'il est. La place qu'occupe le dramaturge dans le système énonciatif théâtral lui apporte à la fois un très grand pouvoir et une extrême fragilité. Par la force de séduction qu'il donne à ses héros, il peut secrètement manipuler ses lecteurs-spectateurs et les conduire là où il veut. Cependant, il est à la merci de l'image que ceux-ci vont se faire de lui à travers son œuvre. Ainsi peut-il être jugé inoffensif puisqu'il est absent, ou être considéré comme un « empoisonneur public », pour reprendre la célèbre accusation de Pierre Nicole.

Lorsque sa pièce est imprimée, la façon dont l'auteur dramatique cherche à inscrire sa marque dans l'espace du livre est bien révélatrice de cet empire singulier qui est le sien. En effet, l'une des caractéristiques de la publication des œuvres de théâtre est l'importance des éléments péritextuels qui les accompagnent. Dans les textes auctoriaux que sont les dédicaces ou les préfaces, le dramaturge affirme qu'il est à l'origine de l'œuvre. Même s'il remercie tel ou tel de l'avoir inspiré, s'il s'en remet à ses lecteurs pour apprécier sa pièce, il prend la parole à la première personne : il se met en scène avant de céder la place aux personnages qu'il a créés. Il tente de construire une figure auctoriale, dont la présence soit tangible au seuil

¹ A. Green, *Un Œil en trop. Le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Les Editions de Minuit, 1969, p. 12.

de l'œuvre. Par ce biais, le dramaturge veut manifestement compenser son absence dans la pièce et instaurer un espace de communication directe avec ses lecteurs. Qui plus est, en publiant sa pièce, il la reprend aux comédiens et se l'approprie. Mais la visibilité que donne l'espace périgraphique au dramaturge reste reléguée aux confins de l'œuvre. Or dans la pièce imprimée, la convention du genre théâtral fait que la présence du dramaturge demeure invisible, même si le texte didascalique organise clairement le discours des personnages. De ce fait, le dramaturge est par excellence l'auteur qui laisse aux lecteurs le soin de découvrir quelle est son implication dans l'œuvre.

Pourquoi certaines époques sont-elles plus propices que d'autres au développement du théâtre ? L'essor du théâtre en Grèce ancienne coïncide avec l'âge d'or de la démocratie. Nous pouvons sans doute mettre en relation l'intérêt des Athéniens pour les représentations dramatiques et leur participation à la vie de la cité. Les comédies ou les tragédies donnent à voir des héros qui se parlent et qui résolvent les conflits par la parole : les acteurs projettent une image où l'homme se définit par la parole et par sa capacité à communiquer. Le théâtre lui-même est un lieu où tous, Grecs et métèques, se retrouvent, se divertissent ensemble, et jugent de la qualité des œuvres présentées. De ce fait, il accompagne les citoyens dans la vie publique où ils ont aussi à s'écouter les uns les autres, à prendre la parole et à délibérer. L'architecture des lieux politiques et spectaculaires est du reste la même. Le processus énonciatif théâtral a beau être complexe, il semble simple, efficace et transparent : telle est l'immédiateté de la parole dramatique sous Périclès.

Au XVII^{ème} siècle, à l'initiative de Richelieu, la Monarchie élabore un projet de « rétablissement » du théâtre et laisse longtemps s'épanouir le genre théâtral : c'est peut-être parce que la complexité de son système énonciatif est une réponse adéquate aux paradoxes de l'absolutisme. Un pouvoir autoritaire exige de tout voir et de tout contrôler. Or la scène théâtrale est un espace idéal. En effet, sur scène, les conflits qui agitent les personnages sont montrés aux yeux de tous ; les paroles de chacun sont rendues audibles pour tous. C'est apparemment un lieu de transparence que le roi peut approuver : il lui est loisible de permettre que des êtres de fiction parlent comme des personnes, justement parce que ce ne sont pas de véritables personnes douées de parole ou de pensée.

De fait, le théâtre renvoie comme dans un miroir une image de la société monarchique. C'est pourquoi à la cour, comme à la ville, les spectateurs se pressent pour découvrir ce reflet d'eux-mêmes, à la fois pour se reconnaître et se connaître à travers les personnages. Mais la fascination qu'exerce sur chacun les héros dramatiques n'est pas sans incidence : car ce qui séduit les spectateurs et les lecteurs des œuvres dramatiques, c'est le pouvoir de la parole conférée aux personnages. Ces êtres fictifs permettent à une société d'explorer toutes les facettes de l'expression de la subjectivité, de l'affirmation du « moi » au surgissement de l'intériorité. Aussi, nous semble-t-il, le succès du genre théâtral à l'Age Classique atteste, à travers cette passion collective pour les personnages dotés de la parole, d'une curiosité certaine pour ce qu'est l'individu. En témoigne l'engouement général pour la lecture de théâtre : c'est que, au-delà même de l'événement théâtral, une relation intime et particulière se tisse entre chaque lecteur et les héros dramatiques. Cette histoire de l'intérêt porté à la personne humaine, par le biais du personnage, est à étudier plus précisément que nous l'avons fait ici. Elle est à mettre en rapport étroit avec l'histoire politique du pays : l'étude des marques de la subjectivité dans le discours des personnages peut conduire à cerner quelle image de l'individu s'élabore à cette époque.

Enfin, le fait que le dramaturge délègue sa parole à ses héros convient bien à une époque où la liberté de parole est contrôlée : l'auteur ne s'exprime pas directement, il ne se laisse pas identifier aux différents personnages, il ne se dévoile pas. Il y a bien là un acte de soumission extrême : l'instance d'origine disparaît devant les êtres de fiction qu'elle produit dans un cadre défini. Ainsi, tant que le pouvoir monarchique favorise le théâtre, son entreprise de contrôle de la parole autorise et suscite une prise de parole indirecte. Mais cette situation énonciative permet précisément à l'auteur dramatique de composer des pièces et d'imaginer des personnages avec une certaine liberté. La question de la moralité du théâtre qui est soulevée au cours du siècle témoigne du fait que le danger représenté par la voix singulière dramaturge est bien perçue. Pour les ennemis du théâtre, la condamnation porte sur les comédiens et sur l'auteur dramatique dont il s'agit d'identifier la stratégie pour pouvoir la condamner.

La voie oblique qu'emprunte le dramaturge est précisément ce qui assure sa consécration de l'auteur dramatique et du genre théâtral au cours du XVII^{ème} siècle. Car le dramaturge, qui, contrairement aux comédiens, ne s'expose pas lui-même sur scène, gagne une position d'autorité au cours de cette période. Cela est rendu matériel par le fait qu'il

conquiert la possibilité de contrôler la publication de ses œuvres. Dès lors, il peut non seulement s'affirmer comme auteur, mais aussi veiller à la bonne transmission de ses pièces. Le pouvoir royal peut se durcir et condamner les spectacles, comme c'est le cas à la fin du règne de Louis XIV : le livre imprimé permet désormais de diffuser les œuvres dramatiques. Au terme de l'institutionnalisation du théâtre, avoir composé pour le théâtre, c'est avoir écrit pour le plaisir des spectateurs ainsi que pour l'imaginaire des lecteurs.

BIBLIOGRAPHIE

I SOURCES

I 1 Outils bibliographiques

CIORANESCU, Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du Seizième siècle*, 1959, rééd. Saltkine Reprints, 1975.

CIORANESCU, Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du dix-septième siècle*, CNRS, 3 vol., 1969.

GUIBERT, Albert-Jean, *Bibliographie des œuvres de Molière imprimées au XVIIème siècle*, Editions du CNRS, 2 vol., 1977.

GUIBERT, Albert-Jean, *Bibliographie des œuvres de Jean Racine publiées au XVIIème siècle et œuvres posthumes*, Editions du CNRS, 1968.

PICOT, Emile, *Bibliographie Cornélienne ou description raisonnée de toutes les éditions des œuvres de Pierre Corneille, des imitations ou traductions qui en ont été faites, et des ouvrages relatifs à Corneille et à ses écrits*, Paris, Auguste Fontaine Libraire, 1876.

I 2 Théâtre

I 2 A Théâtre antique

ARISTOPHANE, *Théâtre*, Texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Les Belles Lettres, 1923-30, éd. consultée, 5 vol., 1991.

- *Théâtre Complet*, texte traduit par Victor-Henry Debidour, Gallimard, 2 vol., 1966.

EURIPIDE, *Théâtre*, textes établis et traduits par Louis Méridier (t. 1, *Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*, et t. 2, *Hippolyte, Andromaque, Hécube*, 1956), Louis Méridier, Henri Grégoire et Fernand Chapouthier (t. 3, *Héraclès, Les Suppliantes, Ion*, 1950), Léon Parmentier et Henri Grégoire (t. 4, *Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre*, 1942), Henri Grégoire et Louis Méridier (t. 5, *Hélène, Les Phéniciennes*, 1950), Fernand Chapouthier et Louis Méridier (t. 6, *Oreste*, 1959), Henri Grégoire Les Bacchantes, 1961, François Jouan (t. 7, *Iphigénie à Aulis*, 1990).

- *Fragments*, t. 8, texte établi et traduit par François Jouan et Herman Van Looy, Les Belles Lettres, 1998.

ESCHYLE, *Théâtre*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, 2 vol., 1958.

PLAUTE, *Comédies*, texte établi et traduit par A. Ernout, Les Belles Lettres, 1933-40, éd. consultée, 7 vol., 1970.

SENEQUE, *Tragédies*, texte établi et traduit par Léon Hermann, Les Belles Lettres, 2 vol., 1924-26.

TERENCE, *Comédies*, texte établi et traduit par J. Marouzeau, Les Belles Lettres, 3 vol., 1947-56.

- *Les Tragiques grecs. Euripide, Théâtre complet*, éd. présentée, établie et annotée par M. Delcourt-Cuvers, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

- *Les Tragiques grecs. Eschyle. Sophocle*, trad. J. Grosjean, éd. R. Dreyfus, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

- *Les Tragiques grecs. Eschyle - Sophocle - Euripide, Théâtre complet*, trad. Notices et notes V.-H. Debidour, éd. P. Demont et A. Lebeau, Editions de Fallois, Le Livre de Poche, 1999.

I 2 B Théâtre médiéval

- *Le Mystère de la Passion*, Angers 1486, édité par O. Jodogne, Bruxelles, Gembloux, J. Duculot, S.A., 1959.

- *Mystères et moralités du Manuscrit 617 de Chantilly*, éd. critique G. Cohen, Champion, 1920.

- *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour Le Mystère de La Passion joué à Mons en 1501*, éd. critique G. Cohen, Champion, 1925.

- *La Passion du Palatinus*, éd. G. Franck, Champion, 1922.

- *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle*, éd. critique G. Cohen, Cambridge, 1949, rééd. Slatkine, 1974.

I 2 C XVI^e et XVII^e siècles

- *L'Aveugle de Smyrne*, tragi-comédie par les cinq auteurs [Pierre Corneille, l'Abbé de Boisrobert, Jean de Rotrou, Guillaume Colletet, Claude de l'Estoile], Paris, Augustin Courbé, in-4, 1638.

BEZE, Théodore de, *Abraham sacrifiant*, 1^{ère} éd., Genève, Conrad Badius, éd. consultée : texte édité et établi par P. De Capitani, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol.1 (1550-1561), PUF, 1986.

BIDAR Mathieu, *Hippolyte*, 1^{ère} éd. Lille, Balthasar Le Francq, 1675, éd. critique d'A. G. Wood, *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du XVII^e siècle*, Champion, 1996.

BOUNIN, Gabriel, *La Sultane*, Paris, Gabriel Morel, 1561, éd. consultée : texte édité et établi par M. Dassonville, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol.1 (1550-1561), PUF, 1986.

- *La Comédie des Tuileries*, par les cinq auteurs [Pierre Corneille, l'Abbé de Boisrobert, Jean de Rotrou, Guillaume Colletet, Claude de l'Estoile], Paris, Augustin Courbé, in-4, 1638.

CORNEILLE, Pierre, *Clitandre ou l'Innocence délivrée*, tragi-comédie, à Paris, François Targa, in 8°, 1632.

- *Mélite ou Les Fausses Lettres*, comédie, Paris, François Targa, in 4°, 1633.

- *La Veuve ou le Traître trahi*, comédie, Paris, François Targa, in-8°, 1634.

- *La Galerie du Palais ou l'Amie rivale*, comédie, Paris, Augustin Courbé, in-4°, 1637.
- *La Suivante*, comédie, Paris, François Targa, in-4°, 1637.
- *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant*, comédie, Paris, Augustin Courbé, in-4°, 1637.
- *Le Cid*, tragi-comédie, Paris, Augustin Courbé, François Targa, in-4°, 1637 et in-12, 1637.
- *Médée*, tragédie, Paris, François Targa, in-4°, 1639.
- *L'Illusion comique*, Paris, François Targa, in-4°, 1639.
- *Horace*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, in-4°, 1641 et in-12, 1641.
- *Cinna ou la Clémence d'Auguste*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, in-4°, 1643 et in-12, 1643.
- *Polyeucte Martyr*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, in-4°, 1643 et in-12, 1644.
- *La Mort de Pompée*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, in-4°, 1644 et in-12, 1644.
- *Le menteur*, comédie, Paris, Antoine de Sommaville, in-4°, 1644 et in-12, 1644.
- *La Suite du menteur*, comédie, Paris, chez Antoine de Sommaville et Augustin Courbé, in-12, 1645.
- *Théodore, vierge et martyre*, tragédie chrétienne, Toussaint Quinet, in-4, 1646 et in-12, 1646.
- *Rodogune Princesse des Parthes*, tragédie, Paris, Toussaint Quinet, in-4°, 1647 et in-12, 1647.
- *Héraclius Empereur d'Orient*, tragédie, Paris, Antoine de Sommaville, in-4°, 1647 et in-12, 1647.
- *Don Sanche d'Aragon*, comédie héroïque, Paris, Augustin Courbé, in-4°, 1650 et in-12, 1650.
- *Andromède*, tragédie avec machines, Paris, Charles de Sercy, in-12, 1651 et in-4°, 1651.
- *Nicomède*, tragédie, Paris, Charles de Sercy, in-4°, 1651 et in-12, 1652.
- *Pertharite Roi des Lombards*, tragédie, Rouen, Laurens Maurry, Paris, Guillaume de Luyne, in-12, 1653.
- *Œdipe*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, in-12, 1659.
- *La Toison d'or*, tragédie, Paris, Augustin Courbé et Guillaume de Luyne, in-12, 1661.
- *Sertorius*, tragédie, Paris, Augustin Courbé, in-12, 1662.
- *Sophonisbe*, tragédie, Paris, Guillaume de Luyne, in-12, 1663.
- *Othon*, tragédie, Paris, Guillaume de Luyne, in-12, 1665.
- *Agésilas*, tragédie, Paris, Thomas Jolly, in-12, 1666.
- *Attila Roi des Huns*, tragédie, Guillaume de Luyne, in-12, 1668.
- *Tite et Bérénice*, comédie héroïque, Paris, Louis Billaine, in-12, 1671
- *Pulchérie*, comédie héroïque, Paris, Guillaume de Luyne, in-12, 1673.
- *Suréna général des Parthes*, tragédie, Paris, Guillaume de Luyne, in-12, 1675.
- *Œuvres de Corneille*, imprimé à Rouen, in-12, 1^{ère} partie, vendu à Paris chez A. de Sommaville et A. Courbé, 1644, 2^{ème} partie, vendue à Paris chez A. Courbé, 1648.
- *Le Théâtre de P. Corneille*, revu et corrigé par l'auteur, imprimé à Rouen et vendu à Paris chez A. Courbé et G. de Luyne, in-8°, 3 vol., 1660.

- *Le Théâtre de P. Corneille*, revu et corrigé par l'auteur, imprimé à Rouen, et vendu à Paris par G. de Luyne et T. Jolly, 2 vol., in-f°, 1663.
 - *Le Théâtre de P. Corneille*, revu et corrigé par l'auteur, imprimé à Rouen, vendu à Paris par G. de Luyne [ou T. Jolly ou L. Billaine], in 8°, 3 vol. 1664, 4^{ème} vol., 1666.
 - *Le Théâtre de P. Corneille*, revu et corrigé par l'auteur, G. de Luyne, in-12, 4 vol., 1682.
 - *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Georges Couton, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 3 vol., 1981-1987.
 - *Théâtre complet*, éd. critique présentée et annotée par Alain Niderst, 3 vol., Publications de l'Université de Rouen, 1984.
- DESMARETS de SAINT-SORLIN, Jean, *Aspasie*, 1^{ère} éd. Jean Camusat, 1636, éd. critique et texte établi par Philip Tomlinson, Droz, 1992.
- GARNIER, Robert, *Les Tragédies de Robert Garnier*, Paris, Patisson, 1585.
- *Les Juifves*, Paris, Robert Estienne, 1583, éd. R. Lebègue, Les Belles Lettres, 2000.
 - *Hippolyte*, Paris, Robert Estienne, 1573, éd. R. Lebègue, Les Belles Lettres, 2000.
- GILBERT, Gabriel, *Hypolite ou le garçon insensible*, 1^{ère} éd. Courbé, 1647, éd. critique d'A. G. Wood, *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du XVIIème siècle*, Champion, 1996.
- GOUGENOT, *La Comédie des comédiens*, Pierre David, 1633, éd. critique D. Shaw, University of Exeter, 1974.
- GREVIN Jacques, *Le Théâtre de Jaques Grévin. Ensemble de la seconde partie de l'Olimpe et de la Gelodacrye*, Paris, Vincent Sertenas et Guillaume Barbé, 1561, éd. consultée, 1562.
- *César*, éd. critique J. Foster, Nizet, 1974.
 - *Théâtre complet et poésies choisies*, éd. L. Pinvert, 1922.
- JODELLE, Etienne, *Cléopâtre captive*, in : *Les Œuvres & mélanges poétiques*, Paris Chesneau et Patisson, 1574, éd. consultée : texte édité et établi par E. Balmas, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol.1 (1550-1561), PUF, 1986.
- LA PERUSE, Jean de, *Médée*, Poitiers, [?], éd. consultée : texte édité et établi par M. Dassonville, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol.1 (1550-1561), PUF, 1986.
- *Les Œuvres de Jean de La Péruse avec quelques autres diverses poésies de Cl. Binet*, Lyon, Benoist Rigaud, 1573.
- LA TAILLE, Jean de, *Saül le furieux*, 1^{ère} éd. Federic Morel, 1572, éd. critique E. Forsyth, Société des Textes Français Modernes, 1968.
- LA PINELIERE GUERIN de, *Hippolyte*, 1^{ère} éd. Sommaville, 1635, éd. critique d'A. G. Wood, *Le Mythe de Phèdre. Les Hippolyte français du XVIIème siècle*, Champion, 1996.
- MOLIERE, Jean-Baptiste Poquelin dit, *Les Précieuses ridicules*, comédie, Paris, Claude Barbin, in-12, 1659.
- *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, comédie, Paris, Jean Ribou, in-12, 1660.
 - *L'Ecole des maris*, comédie, Paris, Guillaume de Luyne, in-12, 1661.
 - *Les Fâcheux*, comédie, Paris, Jean Guignard, in-12, 1662.
 - *Le Dépit amoureux*, comédie, Gabriel Quinet, in-12, 1663.

- *L'Etourdi ou les contretemps*, comédie, Gabriel Quinet, in-12, 1663.
- *L'Ecole des femmes*, comédie, Guillaume de Luyne, in-12, 1663.
- *La Critique de l'Ecole des femmes*, comédie, Estienne Loyson, in-12, 1663.
- *L'Amour médecin*, comédie, Paris, Théodore Girard, in-12, 1666.
- *Le Misanthrope*, comédie, Paris, Jean Ribou, in-12, 1667.
- *Le Médecin malgré lui*, comédie, Jean Ribou, in-12, 1667.
- *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, comédie, Paris, Jean Ribou, in-12, 1668.
- *Amphitryon*, comédie, Paris, Jean Ribou, 1668.
- *Le Tartuffe ou l'imposteur*, comédie, Paris, Jean Ribou, in-12, 1669.
- *George Dandin*, comédie, Paris, Jean Ribou, in-12, 1669.
- *L'Avare*, comédie, Paris, Jean Ribou, in-12, 1669.
- *Monsieur de Pourceaugnac*, comédie, Jean Ribou, in-12, 1670.
- *Le Bourgeois Gentilhomme*, comédie-ballet, Robert Ballard, in-12, 1670.
- *Psyché*, tragédie-ballet, Paris, Pierre Le Monnier, in-12, 1671.
- *Les Fourberies de Scapin*, comédie, Paris, Pierre Le Monnier, in-12, 1671.
- *Les Femmes savantes*, comédie, Paris, Pierre Promé, in-12, 1672.
- *Le Malade imaginaire*, comédie mêlée de musique et de danse, Paris, Christophe Ballard, 1673.
- *Les Œuvres de M. de Molière, revues, corrigées et augmentées*, Thierry, Barbin, Trabouillet, 8 vol., in-12, 1682.
- *Œuvres de Molière*, Brault, 6 vol., in-4, 1734.
- *Le Festin de Pierre (Dom Juan)*, éd. critique du texte d'Amsterdam (1683) par J. DeJean, Droz, 1999.
- *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, 2 vol., Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- *Théâtre complet*, éd. Pierre Malandain, 2 vol., La Salamandre, Imprimerie Nationale, 1997.

MONTCHRESTIEN Antoine de, *Les Tragédies d'Antoine de Montchrestien*, nouvelle édition augmentée par l'auteur, Rouen, in-8, 1604.

PRADON, Jacques, *Phèdre et Hippolyte*, 1^{ère} éd. Jean Ribou, 1677, édition critique d'O. Classe, University of Exeter, 1987.

RACINE, Jean, *La Thébaïde ou les frères ennemis*, tragédie, Paris, Claude Barbin, in-12, 1664.

- *Alexandre Le Grand*, tragédie, Paris, Théodore Girard, in-12, 1666.
- *Andromaque*, tragédie, Paris, Claude Barbin, in-12, 1668.
- *Les Plaideurs*, comédie, Paris, Claude Barbin, in-12, 1669.
- *Britannicus*, tragédie, Paris, Claude Barbin, in-12, 1670.
- *Bérénice*, tragédie, Paris, Claude Barbin, in-12, 1671.
- *Bajazet*, tragédie, Paris, Pierre Le Monnier, in-12, 1672.
- *Mithridate*, tragédie, Paris, Claude Barbin, in-12, 1673.
- *Iphigénie*, tragédie, Paris, Claude Barbin, in-12, 1675.
- *Phèdre et Hippolyte*, tragédie, Paris, Claude Barbin, in-12, 1677.
- *Esther*, tragédie tirée de l'Écriture Sainte, Paris, Denys Thierry, in-12, 1689.
- *Athalie*, tragédie tirée de l'Écriture Sainte, Paris, Denys Thierry, in-4, 1691 et in-12, 1692.
- *Œuvres de Racine*, Paris, Claude Barbin, 2 vol., in-12, 1675-1676.
- *Œuvres de Racine*, Paris, Pierre Trabouillet, 2 vol., in-12, 1680.
- *Œuvres de Racine*, Paris, Pierre Trabouillet, 2 vol., in-12, 1697.

- *Andromaque*, éd. critique R.C. Knight et H.T. Barnwell, Droz, 1977.
 - *Œuvres complètes. Théâtre. Poésies*, édition établie et annotée par Raymond Picard, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t. 1, 1950. Nouvelle édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, 1999.
 - *Œuvres complètes. Prose*, édition établie et annotée par Raymond Picard, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t. 2, 1952, nouvelle éd. mise à jour, 1966.
 - *Œuvres*, éd. M. Paul Mesnard, Hachette, Collection « Les Grands écrivains de la France », 8 vol., 1865.
 - *Théâtre*, éd. Pierre Mèlèse, Imprimerie Nationale, « Collection nationale des classiques français », 5 vol., 1951.
 - *Théâtre complet*, éd. Jacques Morel et Alain Viala, Garnier, 1980.
 - *Théâtre complet*, éd. Jean-Pierre Collinet, Gallimard Folio, 2 vol., 1982-1983.
 - *Théâtre complet*, éd. Philippe Sellier, Imprimerie Nationale, La Salamandre, 2 vol., 1995.
 - *Théâtre complet*, éd. Jean Rohou avec la collaboration de Paul Fièvre pour l'établissement du texte, Hachette « La Pochothèque », 1998.
- ROTROU, Jean, *L'Hypocondriaque ou le mort amoureux*, Toussaincts du Bray, 1631, éd. critique Jean-Claude Vuillemin, Droz, 1999.
- Le Bélissaire*, A. de Sommaville et A. Courbé, 1644, in : *Théâtre complet I*, éd. critique M. Béthéry, Société des Textes Français Modernes, 1998.
- Venceslas*, A. de Sommaville, 1648, in : *Théâtre complet I*, éd. critique M. Béthéry, Société des Textes Français Modernes, 1998.
- Le Véritable Saint Genest*, 1^{ère} éd. Toussaint Quinet, 1647, édition critique par E. T. Dubois, Droz, 1972.
- Le Véritable Saint Genest*, éd. critique présentée par Emmanuelle Hénin et François Bonfils, GF Flammarion, 1999.
- SAINT-GELAIS, Mellin de, *Sophonisba*, Paris, Danfrie et Breton, 1559, éd. consultée : texte édité et établi par L. Zilli, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol.1 (1550-1561), PUF, 1986.
- SCUDERY, Georges, *Le Comédie des comédiens*, Augustin Courbé, 1635, texte présenté et annoté par Joan Crow, University of Exeter, 1975.
- Théâtre du XVII^{ème} siècle*, t.1, pièces composées entre 1604 et 1643 par Montchrestien, Hardy, Tabarin, Théophile de Viau, Racan, Mairet, Rotrou, édition critique établie par Jacques Scherer, 1975 ; t. 2, pièces composées entre 1643 et 1673 par Du Ryer, La Calprenède, Tristan L'Hermitte, Desmarets de Saint-Sorlin, Saint-Evremond, Scudéry, Scarron, Cyrano de Bergerac, Thomas Corneille, Donneau de Visé, Montfleury, Hauteroche, édition critique de Jacques Scherer et Jacques Truchet, 1986 ; t.3, pièces composées entre 1673 et 1700 par Quinault, Pradon, Thomas Corneille, Donneau de Visé, Fatouville, Baron, Dancourt, Sainctyon, Campistron, Regnard, Dufresny [?], La Fosse, édition critique établie par Jacques Truchet et André Blanc, 1992, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 3 vol., 1975-1992.
- TOUTAIN, Charles, *La Tragédie d'Agamemnon*, Paris, 1557, éd. consultée : texte édité et établi par M. Dassonville, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, première série, vol.1 (1550-1561), PUF, 1986.
- TRISTAN L'HERMITE, *La Marianne*, Paris, in-4, 1637, éd. critique P. A. Jannini, Nizet, 1969.
- VIAU, Théophile de, *Les Amours de Pyrame et Thisbé*, in : *Œuvres du sieur Théopie*, seconde partie, Paris, Pierre Billaine, 1623.

- *Œuvres complètes*, seconde partie, t. 2, éd. critique G. Saba, Champion, 1999.

I 1 D XVIIIème, XIXème et XXème siècles

BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de, *Théâtre*, éd. Jean-Pierre de Beaumarchais, Le Livre de Poche, 1990.

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Minit, 1952.

- *Fin de partie* suivi de *Acte sans paroles*, Minit, 1957

BRECHT, Bertold, *Théâtre complet*, L'Arche, 8 vol., 1974-1979.

CLAUDEL, Paul, *Théâtre*, éd. J. Madaule et J. Petit, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1956-1965.

DURAS, Marguerite, *Théâtre*, 4 vol., Gallimard, 1999.

GIRAUDOUX, Jean, *Théâtre complet*, éd. sous la dir. de J. Body, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

HUGO, Victor, *Cromwell*, Paris, Ambroise Dupont, 1827, éd. critique A. Ubersfeld, Garnier-Flammarion, 1968.

- *Théâtre complet*, éd. J.-J. Thierry, et J. Méléze, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1963-1964.

IONESCO, Eugène, *La Cantatrice chauve*, Editions Arcanes, 1953.

- *Théâtre complet*, éd. E. Jacquart, Gallimard, 1991.

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, *Théâtre complet*, éd. F. Deloffre et F. Rubellin, Dunod, « Les Classiques Garnier », 2 vol., 1996.

MUSSET, Alfred de, *Théâtre complet*, éd. S. Jeune, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

I 3 Ouvrages portant sur le théâtre et textes théoriques

I 3 A Antiquité

ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Les Belles Lettres, 1969.

- *Poétique*, introduction et annotations de Michel Magnien, Livre de Poche, 1990.

- *Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, 1980.

- *Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, Les Belles Lettres, 1938, éd. consultée, 1991.

AUGUSTIN Saint, *Les Confessions*, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle, 2 vol., Les Belles Lettres, 1925, éd. consultée, 1989.

- *La Cité de Dieu*, traduction de Louis Moreau (1846) revue par Claude Eslin, Seuil, 3 vol., 1994.

CICERON, *De l'Orateur*, traduction d'Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Les Belles Lettres, 3 vol., 1927-1930

- *Brutus*, traduction par Jules Martha, Les Belles Lettres, 1923, éd. consultée, 1973.

- *Pour Q. Roscius le comédien*, in : *Discours*, t. 1, texte établi et traduit par H. de la Ville de Mirmont, Les Belles Lettres, 1921, éd. consultée, 1973.
- HORACE, *L'Art Poétique*, texte établi et traduit par F. Villeneuve et publié à la suite des *Epîtres*, Les Belles Lettres, 1934.
- LONGIN, *Du Sublime*, texte établi et traduit par Henri Lebègue, Les Belles Lettres, 1939.
 - *Du Sublime*, traduction de Boileau, éd. critique F. Goyet, Le Livre de Poche, 1995.
- PLATON, *La République*, édition établie et traduction d'Emile Chambry, Les Belles Lettres, 1943.
 - *La République*, traduction de Robert Baccou, Flammarion GF, 1966.
 - *Œuvres Complètes*, traduction et notes par Léon Robin, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol., 1950.
- QUINTILIEN, *L'Institution oratoire*, traduction de Jean Cousin, Les Belles Lettres, 7 vol., 1975-1980.
- TERTULLIEN, *Les Spectacles, (De Spectaculis)*, texte critique, traduction et commentaire de Marie Turcan, Les éditions du Cerf, 1986.

I 3 B XVIème siècle

- ANEAU, Barthélemy, *Le Quintil horacien*, 1550, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Le Livre de Poche, 1990.
- FOUQUELIN, Antoine, *La Rhétorique française*, 1555, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Le Livre de Poche, 1990.
 - *Les Ecrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, édités et commentés par Pierre Leblanc, Nizet, 1972.
- LA TAILLE Jean de, *De l'Art de la tragédie*, 1572, in : *Tragédies. Saül le furieux. La Famine ou les Gabéonites*, éd. critique E. Forsyth, Société des Textes Français Modernes, 1998.
- PELETIER DU MANS, Jacques, *Art Poétique*, 1555, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Le Livre de Poche, 1990.
- RONSARD, Pierre de, *Abrégé de l'Art poétique français*, 1565, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Le Livre de Poche, 1990.
- SEBILLET, Thomas, *Art poétique français*, Arnoul l'Angelier, 1548, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Le Livre de Poche, 1990.

I 3 B XVIIème siècle

- ARNAULD, Antoine et NICOLE, Pierre, *La Logique ou l'Art de penser*, C. Savreux, 1662, Gallimard, 1992.

AUBIGNAC, François Hédelin abbé d', *La Pratique du théâtre*, Antoine de Sommaville, 1657, édition avec des corrections et additions inédites de l'auteur par Pierre Martino, Slatkine, 1996.

- *Deux Dissertations concernant le poème dramatique en forme de remarques sur deux tragédies de M. Corneille intitulées Sophonisbe et Sertorius envoyées à Madame le Duchesse de R**, Jacques Du Brueil, 1663, in : *Dissertations contre Corneille*, éd. critique par N. Hammond et M. Hawcroft, University of Exeter Press, 1995.

- *Troisième Dissertation concernant le poème dramatique en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée L'Œdipe envoyée à Madame la Duchesse de R**, Jacques Du Brueil, 1663, in : *Dissertations contre Corneille*, éd. critique par N. Hammond et M. Hawcroft, University of Exeter Press, 1995.

- *Troisième et Quatrième Dissertation concernant le poème dramatique en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée L'Œdipe et de Responses à ses calomnies*, Jacques Du Brueil et Pierre Collet, 1663, in : *Dissertations contre Corneille*, éd. critique par N. Hammond et M. Hawcroft, University of Exeter Press, 1995.

BOILEAU, Nicolas, *L'Art poétique*, in : *Œuvres complètes*, édition critique Antoine Adam et Françoise Escal, Gallimard, « Pléiade », 1966.

BOSSUET, Jacques, Bénigne, *Maximes et réflexions sur la comédie*, 1694, in : *L'Eglise et le théâtre : Bossuet, Maximes et réflexions sur la Comédie*, éd. critique CH. Urbain et E. Levesque, Grasset, 1930.

BOUHOURS, Le Père Dominique, SJ, *La Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, Vve de Sébastien Mabre-Cramoisy, 1687, édition critique, Suzanne Guellouz, Toulouse, Société de Littératures classiques, 1988.

CALLIERES, François de, *Du bon et du mauvais Usage dans les manières de s'exprimer. Des façons de parler bourgeoises et en quoy elles sont différentes de celles de la Cour*, Barbin, 1693, Slatkine Reprints, 1971.

- *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*, textes rassemblés par Madeleine Jurgens et Elizabeth Maxfield-Miller, Imprimerie Nationale, 1963.

CHAPELAIN, Jean, *De la lecture des vieux romans*, éd. critique Jean-Pierre Cavallé, Paris-Zanzibar, 1999.

CHAPPUZEAU, Samuel, *Le Théâtre François divisé en trois Livres où il est traité I. De l'Usage de la Comédie II. Des auteurs qui soutiennent le théâtre III. De la conduite des Comédiens*, Lyon, Michel Mayer, 1674, éd. consultée, *Œuvres de Molière*, Jean Meyer, t. 11, Maurice Gonon Editeur, 1972.

- *Comédies et pamphlets sur Molière : Baudeau de Somaize, Rochemont, Le Boulanger de Chalussay... Les Véritables Pretieuses, Les Observations sur le Festin de Pierre, La Lettre sur la Comédie de L'imposteur, La Critique du Tartuffe, Elomire Hypocondre*, textes rassemblés et présentés par Georges Mongrédien, Nizet, 1986.

CORNEILLE, Pierre, *Trois discours sur le poème dramatique*, 1660, édition et présentation par Bénédicte Louvat et Marc Escola, Flammarion, 1999.

- *L'Esthétique galante : Paul Pellisson Discours sur les Œuvres de Monsieur Sarasin et autres textes*, sous la direction d'Alain Viala, Emmanuelle Morgat, Claudine Nedelec, Marina Jean, Société de Littératures Classiques, Toulouse, 1989.

- *La Fameuse Comédienne ou Histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière*, anonyme du XVII^{ème} siècle, Francfort, Frans Rottenberg, 1988, *La Famosa Attrice* édition critique en italien par Cesare Garboli, Milan, Adelphi edizione, 1997.
- GRANET, François, *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, 2 vol., Paris, 2 vol., Paris, Gisse, 2 vol., 1739, Reprints, 2 vol. en 1, Georg Olms Verlag, Hildesheim New-york, 1975.
- GRIMAREST, Jean-Léonor Gallois de, *La Vie de M. de Molière*, chez Jacques Le Febvre, 1705, édition critique par Georges Mongrédien, Michel Brient Editeur, 1955.
- LA MESNARDIERE, Jules Pilet de, *La Poétique*, A. de Sommaville, 1639, Slatkine Reprints, 1972.
- LAMY, le Père Bernard, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, 1670, édition critique de Christine Noille-Clauzade, Champion, 1998.
- *Nouvelles Réflexions sur l'art poétique*, A Pralard, 1678, édition critique de Tony Gheeraert, Champion, 1973.
- LA PORTE, Joseph de et CLEMENT Jean-Marc, *Anecdotes dramatiques*, 1775, Slatkine reprints, 3 vol., 1971.
- *Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française au XVII^{ème} siècle*, publié par Henry C. Lancaster, Champion, 1920
- *Moralistes du XVII^{ème} siècle de Pibrac à Dufresny*, édition établie sous la direction de Jean Lafond, Robert Laffont coll. « Bouquins », 1992.
- NICOLE, Pierre, *Traité de la Comédie*, édité par Georges Couton d'après le texte publié en 1678 (2^{ème} édition du texte de 1675) chez G. Desprez, Les Belles Lettres, 1961.
- *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, édition critique par Laurent Thiroin des textes de Nicole publiés en 1667 à Liège chez Adolphe Beyers et 1675 à Paris Chez Guillaume Desprez ainsi qu'une lettre de Nicole (1667-1668, publiée en 1733 par Guillaume Desprez).
- La Vraie Beauté et son fantôme* et autres textes d'esthétique, édition critique et traduction de Béatrice Guion de textes publiés en 1659 chez Charles Savreux, 1671 chez P. le Petit, 1670 chez la Vve Charles Sevreux, 1715 chez Guillaume Desprez et Jean Desessartz), Champion, 1996.
- *Nouveau Corpus racinianum. Recueil-inventaire des textes et documents concernant Jean Racine*, textes rassemblés par Raymond Picard, Editions du CNRS, 1976.
- PASCAL, Blaise, *Les Provinciales ou Les Lettres écrites par Louis de Montalte à un provincial de ses amis et aux RR. PP. Jésuites*, 1^{ères} éd. 1657-1659, édition critique de Louis Cognet mise à jour par Gérard Ferreyrolles, Garnier-Bordas, 1992.
- *Les Pensées*, 1^{ère} éd. posthume, 1670, éd. critique de Léon Brunschwig, 1897 (éd. consultée, Livre de Poche, 1982), éd. Lafuma, 1951 (éd. consultée, Seuil, 1978), Philippe Sellier, 1976 et 1991 (éd. consultée dans *Les Moralistes du XVII^{ème} siècle de Pibrac à Dufresny*, Robert Laffont, 1992.
- PARFAICT, François et Claude, *Histoire du Théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, A. Morin et Flahault, P. G. Le Mercier, 1734-1749 (15 vol.), Slatkine Reprints, 3 vol., 1971.
- *Pierre Nicole, Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès critique*, textes édités et annotés par Laurent Thiroin, Champion, 1998.
- PURE Abbé Michel de, *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, M. Brunet, 1668.

RACINE, Jean, *Principes de la tragédie*, traductions de la *Poétique* d'Aristote par Racine, édition établie par Eugène Vinaver, Nizet, 1951.

RAPIN, Le Père René, *Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Paris, F. Muguet Imprimeur, 1675, édition critique publiée par E.T. Dubois, Droz, 1970.

- *La Querelle du Cid, pièces et pamphlets publiés d'après les originaux*, recueil de trente-six textes (du pamphlet au traité de poétique) dont les *Observations*, textes réunis par Armand Gasté, Paris H. Welter, 1899.

- *Recueil des textes et des documents du XVII^{ème} siècle relatifs à Molière*, textes rassemblés par Georges Mongrédien, 2 vol., Editions du CNRS, 1965.

- *Recueil des textes et des documents du XVII^{ème} siècle relatifs à Corneille*, textes rassemblés par Georges Mongrédien, Editions du CNRS, 1972.

SOREL, Charles, *La Bibliothèque française ou le choix et l'examen des livres français*, Compagnie des libraires du Palais, 1664, Slatkine, 1970.

- *De la connoissance des bons livres ou examen de plusieurs auteurs. Supplément des traités de la connoissance des bons livres*, André Pralard, 1671, édition présentée par Hervé D. Béchade, Slatkine, 1981.

- *Temps de préfaces. Le débat théâtral en France de Hardy à la querelle du Cid*, textes composés entre 1624 et 1636 par A. Hardy, H. d'Urfé, F. Ogier, P. du Ryer, J. Auvray, B. Baro, J. Chapelain, J. Mairet, Isnard, J.-O. Gombauld, G. de Scudéry, Rayssiguier, P. Corneille, J.-G. Durval, édition établie et préfacée par Giovanni Dotoli, Klincksieck, 1996.

- *Le Théâtre et l'opéra vus par les gazetiers Robinet et Laurent (1670-1678)*, textes établis, présentés et annotés par William Brooks, PFSCL-Biblio 17, 1993.

I 3 C XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles

Anecdotes dramatiques, [attribué par Barbier à Jean-Marie-Bernard Clément et Joseph de La Porte], *Veuve Duchesne*, 3 vol., 1775.

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien* (1^{ère} édition posthume, 1830) et *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), GF Flammarion, 1990.

DU BOS, l'abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Pissot, 3 vol, 1719, reprint ENSBA, 1993.

HUGO Victor, *La Préface de Cromwell*, in : *Cromwell*, éd. critique A. Ubersfeld, Garnier-Flammarion, 1968.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*, 1886, traduction J. Marnold et J. Morland revue par A. Kremer-Marietti, Le Livre de Poche, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à Monsieur d'Alembert sur les spectacles*, 1758, édition critique par M. Fuchs, Droz, 1948.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, 1823, Editions Kimé, 1994.

I 4 Autres textes de référence

I 4 A Antiquité

La Bible, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy (1672-1694), édition Philippe Sellier, Robert Laffont, 1990.

HELIODORE, *Les Ethiopiques ou Histoire de Théagène et Chariclée*, traduction de Pierre Grimal dans *Romans Grecs et Latins*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.

L'Histoire éthiopique d'Héliodore, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien et Chariclea Ethiopienne, traduite du grec en Français par Maître Jacques Amyot et de nouveau revue, corrigée et augmentée par Audigier, T. du Bray, 1614.

HORACE, *Odes et épodes*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Les Belles Lettres, 1954.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par G. Lafaye, Les Belles Lettres, 3 vol., 1957.

L'Art d'aimer, texte établi et traduit par H. Bornecque, Les Belles Lettres, 1924.

Remèdes à l'amour, texte établi et traduit par H. Bornecque, Les Belles Lettres, 1930.

Les Héroïdes, texte établi par H. Bornecque et traduit par M. Prévost, Les Belles Lettres, 1928.

Les Tristes, texte établi et traduit par J. André, Les Belles Lettres, 1968.

Les Fastes, texte établi et traduit par H. Le Bonniec, 2 vol., Catane, 1969, Bologne, 1970.

PHILOSTRATE, *Les Images ou tableaux de platte-peinture*, traduction, de Blaise de Vigenère (1578), éd. critique de Françoise Graziani, 2 vol., Champion, 1995.

STRABON, *Géographie*, texte établi et traduit par Germaine Aujac et François Lasserre, Les Belles Lettres, 9 vol., 1969-1981.

TITE LIVE, *Histoire romaine*, texte établi par J. Bayet et traduit par G. Baillet, Les Belles Lettres, 1969.

VIRGILE, *L'Énéide*, texte établi et traduit par J. Perret, Les Belles Lettres, 3 vol., 1977-1980.

Les Bucoliques, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Les Belles Lettres, 1983.

Les Géorgiques, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Les Belles Lettres, 1956.

I 4 B Textes des XVIème, XVIIème, XVIIIème et XIXème siècles

Dictionnaires

Dictionnaire de l'Académie Française, Paris, J.-B. Coignard, 2^{ème} éd., 1694, 2 vol., Slatkine Reprints, 1994.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois*, La Haye-Rotterdam, A. et R. Leers, 1690, édition d'Alain Rey, SNL Le Robert, 2 vol., 1978.

RICHELET P., *Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses*, Genève, J. H. Widerhold, 1680, Slatkine Reprints, 2 vol., 1994.

BALZAC, Jean-Louis GUEZ de, *Œuvres diverses*, Pierre Rocolet, 1644, éd. critique Roger Zuber, Champion, 1995.

DESCARTES, René, *Œuvres et lettres*, éd. A. Bridoux, Gallimard, 1953.

Les Passions de l'âme, Louis Elzevier, 1649, édition critique de Jean-Maurice Monnoyer, Gallimard, 1988.

FURETIERE, *Le Roman bourgeois*, 1666, in *Romanciers du XVIIème siècle*, éd. Antoine Adam, Gallimard, Pléiade, 1958.

LA BRUYERE, Jean, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, 7 éditions successives revues et augmentées publiées par Michallet, 1688-1692, édition critique de Robert Garapon, Garnier, 1962, éd. consultée, 1986.

LA FAYETTE, Madame de, *La Princesse de Clèves*, publié sans nom d'auteur par Barbin, 1677, édition critique d'Emile Magne et Alain Niderst dans *Romans et nouvelles*, Garnier, 1970.

LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, édition critique établie par André-Alain Morello essentiellement à partir de la cinquième édition des *Maximes* publiée par Barbin en 1678, publiée dans *Moralistes du XVIIème siècle de Pibrac à Duresny*, Robert Laffont, 1992.

SAINT-EVREMOND, Charles de, *Œuvres en prose*, éd. René Ternois, STFM, Didier, 4 vol., 1962.

SCARRON, Paul, *Le Romant comique*, 1651, édition critique établie par Antoine Adam dans *Romanciers du XVIIème siècle*, Gallimard, Pléiade, 1958.

II OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES CONSULTÉS (XX^{ème} siècle)

II 1 Ouvrages et articles de référence

Recueils collectifs

- *A Haute Voix. Diction et prononciation aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles*, sous la direction d'Olivia Rosenthal, Klincksieck, 1998.
- *Le Champ sémiologique : perspectives internationales*, sous la direction d'André Helbo, Complexe, 1979.
- *La Cohérence intérieure. Etudes sur la littérature française du XVII^{ème} siècle présentées en hommage à Judd D. Hubert*, Jean-Michel Place, 1977.
- *Création et Recréation. Un dialogue entre littérature et histoire. Mélanges offerts à M.-O. Sweetser*, études réunies par C. Gaudiani, Günter Narr, 2003.
- *Critique et création littéraire en France au XVII^{ème} siècle*, Actes du Colloque du CNRS (Paris 1974), Editions du CNRS, 1977.
- *Destins et enjeux du XVII^{ème} siècle*, textes réunis par Y.-M. Bercé, N. Dufourcq, N. Ferrier-Caverivière, J.-L. Goutier et P. Sellier, préface de J. Mesnard, PUF, 1985.
- *Le Dialogue au temps de la Renaissance*, éd. M. T. Jones-Davies, J. Touzot, 1984.
- *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le XVII^{ème} siècle*, sous la dir. du Cardinal Georges Grente, préparé par A. Pauphilet, L. Pichard et R. Barroux, Fayard, 1951 ; édition révisée sous la direction de Patrick Dandrey, par E. Bury, J.-P. Chauveau, D. Descotes, P. Hourcade et J. Serroy, Fayard, 1996.
- *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien régime*, Peeters, Louvain-Paris, 1995.
- *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII*, actes du Colloque de Starsbourg (1972) publiés par Noémi Hepp et Georges Livet, Klincksieck, 1974.
- *Histoire de l'édition française*, sous la direction de Roger Chartier et d'Henri-Jean Martin, Promodis, 1982-86, rééd. Fayard, 4 vol., 1989-90.
- *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, sous la direction de Roger Chartier, IMEC Editions et Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 1995.
- *Horizons européens de la littérature française au XVII^{ème} siècle*, textes réunis et édités par Wolfgang Leiner, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1988.
- *La Lecture littéraire*, Actes du Colloque de Reims 1984 publiés sous la direction de Michel Picard, éditions Clancier- Guénaud, 1987.
- *Le Loisir lettré à l'âge classique*, essais réunis et édités par Marc Fumaroli, Philippe Salazar et Emmanuel Bury, Droz, 1996.
- *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, sous la direction d'Henri-Jean Martin et de Jean Vezin, Editions du Cercle de la Librairie, 1990.
- *Les Moralistes : nouvelles tendances de la recherche, XVII^{ème} siècle n° 202*, 1999.
- *Mythologie au XVII^{ème} siècle*, Actes du 11^{ème} Colloque du C.M.R. 17, 1982 .

- *Nature et culture à l'âge classique*, Actes de la journée d'étude du centre de recherches « Idées, thèmes et formes 1580-1789 », 1996, publiés par C. Delmas et F. Gevrey, Les Cahiers de Littératures, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du XVIIème siècle*, réunies par W. Leiner, Jean-Michel Place, 1978.
- *Le Personnage en question*, Presses Universitaires du Mirail, 1984. *Poétique du récit*, études de R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth et Ph. Hamon, Seuil, 1977..
- *La Ponctuation*, sous la direction de Nina Catach, *Langue Française* n°45, 1980.
- *Qu'est-ce qu'un classique ?*, sous la direction d'A. Viala, *Littératures classique* n°19, 1993.
- *Recherches rhétoriques*, *Communications*, 16, 1970, rééd. Point Seuil, 1994.
- *Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique*, *Dix-septième siècle*, 132, 1981.
- *Sémiotique : l'Ecole de Paris*, sous la direction de Jean-Claude Coquet, Hachette, 1982.
- *Sémiotique, phénoménologie, discours. Du corps présent au sujet énonçant, hommage à Jean-Claude Coquet*, sous la direction de Michel Costantini et Ivan Darrault- Harris, L'Harmattan, 1996.
- *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, sous la direction de M. Fumaroli, Droz, 1982.
- *Thèmes et genres littéraires aux XVIIème et XVIIIème siècles, Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, PUF, 1992
- *La Voix au XVIIème siècle*, sous la direction de P. Dandrey, *Littératures classiques*, 12, 1990.

ADAM, Antoine, *Histoire de la littérature française du XVIIème siècle*, Domat, 1948-1956, rééd. Albin Michel, 3 vol., 1996.

AMOSSY, Ruth (sous la direction de), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, Lausanne, Suisse, 1999.

AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Nathan, 1997.

APOSTOLIDES, Jean-Marie, *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Minit, 1981.

- « Image du père et peur du tyran au XVIIème siècle », *Revue Française de Psychanalyse*, 1980, p. 5-14.

ARRIVE, Michel, « La sémiotique littéraire », *Sémiotique. L'Ecole de Paris*, Hachette, 1982, p. 127-150.

- « Enonciation et symbolisation », *Nouvelle problématique de l'énonciation. Sémiotiques* 10, 1996, p. 27-40.

AUSTIN, John L., *Quand dire, c'est faire, (How to do things with words, 1962)* trad. G. Lane, 1970, Point Seuil, 1991.

BANGE, Pierre, « Sémiotique littéraire : sur la fictionalité », *Regards sur la sémiologie contemporaine. Actes du colloque « Sémiologie/sémiologies »*, Université de Saint-Etienne, Travaux XXI, nov. 1977, p.135-150.

- BARBIER, Frédéric, JURATIC, Sabine, VARRY, Dominique (sous la direction de), *L'Europe et le livre. Réseaux et pratiques du négoce de librairie XVIème-XIXème siècles*, Klincksieck, 1996.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Seuil, 1964 (Point Seuil, 1981).
 - *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973 (Point Seuil, 1982).
 - *Le Bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, Seuil, 1984, (Point Seuil, 1993).
 - *L'Aventure sémiologique*, Seuil, 1985 (Point Seuil, 1991).
 - *Leçon*, leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977, Seuil, 1989.
- BENICHOU, Paul, *Morales du grand siècle*, Gallimard, 1948, éd. consultée, 1988.
 - *L'Ecrivain et ses travaux*, Corti, 1967.
- BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, t. 1, 1966 et t. 2, 1974, éd. consultée, 1976.
- BERTRAND, Marc, « La sémiologie affranchie : de l'usage proprement poétique du signe », *Revue des sciences humaines*, n° 201, 1986, p. 129-139.
- BEUGNOT Bernard, *La Mémoire du texte. Essais de poétique classique*, Champion, 1994.
 - *Le Discours de la retraite au XVIIème siècle. Loin du monde et du bruit*, PUF, 1996.
 - « Œdipe et le Sphinx : essai de mise au point sur le problème des clés au XVIIème siècle », *Le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Droz, 1982, p. 71-85.
- BIEDERMANN-PASQUES, Liselotte, *Les Grands Courants orthographiques au XVIIème siècle et la formation de l'orthographe moderne. Impacts matériels, interférences phoniques, théories et pratiques (1606-1736)*, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1992.
- BOOTH, Wayne C., « Distance et point de vue. Essai de classification », 1961, *Poétique* 73, 1978, p.511-524.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992 (éd. consultée, 1998).
- BRAY, René, *La Formation de la doctrine classique*, Hachette, 1927.
- BRIOSI, Sandro, « La narratologie et la question de l'auteur », *Poétique* 68, 1986, p. 507-519.
- BRODY, Jules, *Lectures classiques*, Rookwood Press, Charlottesville, 1996.
- BURGER, Marcel, « (Dé)construction de l'identité dans l'interaction verbale : aspects de la réussite énonciative de l'identité », *Cahiers de linguistique française* 15, 1994, p. 249-274.
- BURY, Emmanuel, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme. 1580-1750*, PUF, 1996.
- CAGNAT, Constance, *La mort classique. Ecrire la mort dans la littérature française en prose de la seconde moitié du XVIIème siècle*, Champion, 1995.
- CALLE-GRUBER, Mireille, « Journal intime et destinataire textuel », *Poétique* 59, 1984, p.389-391.
- CATACH, Nina, « La graphie en tant qu'indice de bibliographie matérielle », *La Bibliographie matérielle*, CNRS, 1983.
- CAYELA, Anne, *Le Paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIème siècle*, Droz, 1996.

- CHALONGE, Florence de, « La chair et le sens », *Critique* 623, 1999, p. 345-359.
- CHANTALAT, Claude, *A la recherche du goût classique*, Klincksieck, 1993.
- CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977.
- *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, 1995.
- CHARTIER, Roger, *Lectures et lecteurs dans la France de l'Ancien Régime*, Seuil, 1987.
- *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Albin Michel, 1996.
- *Au Bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétude*, Albin Michel, 1998.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de citation*, Seuil, 1979.
- *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, 1998.
- COQUET, Jean-Claude, *La Quête du sens. Le langage en questions*, PUF, 1997.
- « L'Ecole de Paris », *Sémiotique. L'Ecole de Paris*, Hachette, 1982, p. 5-65.
- COQUET, Jean-Claude (sous la direction de), *Nouvelle problématique de l'énonciation. Sémiotiques* 10, 1996.
- CORDESSE, Gérard, « Note sur l'énonciation narrative », *Poétique* 65, 1986, p. 43-46.
- « Narration et focalisation », *Poétique*, 76, 1988, p. 487-497.
- COSNIER, J., et KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Décrire la conversation*, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- COSTE, Didier, « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », *Poétique* 43, 1980, p. 355-371.
- COUTON, Georges, *Ecritures codées. Essais sur l'allégorie au XVII^e siècle*, Klincksieck, 1991.
- DAHLET, Patrick, « Benveniste et l'effusion énonciative de la langue », *Nouvelle problématique de l'énonciation. Sémiotiques* 10, 1996, p. 99-122.
- DAINVILLE, François de, *L'Education des jésuites : XVI-XVIII^e siècles*, textes réunis et présentés par M.-M. Compère, Minuit, 1978.
- DARRAULT-HARRIS, Ivan, « Tropes et instances énonçantes », *Nouvelle problématique de l'énonciation. Sémiotiques* 10, 1996, p. 147-157.
- DECLERCQ, Gilles, « Stylistique et rhétorique au XVII^e siècle : l'analyse du texte littéraire classique », *Dix-septième siècle* 152, 1986, p. 207-222.
- DELMAS, Christian, « Comment perler de mythe littéraire au XVII^e siècle : l'exemple du Théâtre », *Revue d'Histoire du Théâtre* 3, 1988, p.207-215.
- DENIS, Delphine, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Champion, 1997.
- DEREMETZ, Alain, *Le Miroir des muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*, Presses Universitaires du Septentrion, 1995.
- DOSSE, François, *Histoire du structuralisme*, t. 1, *Le champ du signe, 1945-1966*, t. 2, *Le champ du cygne*, La Découverte, 1992.
- DUBOIS, Jean, « Enoncé et énonciation », *Langages* 13, 1969, p. 100-110.
- DUBOIS, Jean et SUMPFF J., « Problèmes de l'analyse du discours », *Langage*, 1970, p. 3-33.
- DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Hermann, 1972.
- *Le Dire et le dit*, Minuit, 1984.

DUCROT, Oswald et TODORROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972, (rééd. 1979).

DUCROT, Oswald et alii, *Les Mots du discours*, Minuit, 1980.

DOTOLI, Giovanni, *Littérature et société en France qu XVIIème siècle*, Schena-Nizet, 1987.

DUMONCEAUX, Pierre, *Langue et sensibilité au XVIIème siècle. L'évolution du vocabulaire affectif*, Droz, 1975.

DUPONT, Florence, *L'Invention de la littérature : de l'ivresse grecque au livre latin*, éditions de la découverte, 1994.

ECO, Umberto, *L'Oeuvre ouverte*, (*Opera Aperta*, 1962), trad. C. Roux de Bézieux, Seuil, 1965, (Point Seuil, 1979).

- *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, 1979, trad. M. Bouzaher, Grasset, 1985 (Le Livre de Poche, 1995).

- *Les Limites de l'interprétation*, 1990, trad. M. Bouzaher, Grasset, 1992 (Le Livre de poche, 1994).

ESCARPIT, Robert et de GRASSIN, Jean-Marie (sous la direction scientifique de), *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par G. Genette, Seuil, 1992.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le Processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Mardaga éditeur, 1990.

FARCY, Gérard-Denis, « De l'obstination narratologique », *Poétique* 68, 1986, p. 491-506.

FAUDEMAY Alain, *La Distinction à l'âge classique : émules et enjeux*, Champion, 1992.

FERRIER-CAVERIVIERE Nicole, *L'Image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*, PUF, 1981.

FLAHAULT, François, *La Parole intermédiaire*, Seuil, 1978.

- « Le fonctionnement de la parole : remarques à partir des maximes de Grice », *La Conversation, Communications* n°30, 1979, p. 73-79.

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, PUF, 1999.

Les Formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVIème-XVIIème siècles), études réunies et présentées par J. Lafond, Vrin, 1984. ?

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 1969, *Dits et écrits, 1954-1988*, t.1, Gallimard, 1994, p. 789-821.

FUCHS, Catherine, « Quelques réflexions sur le statut linguistique des sujets énonciateurs et de l'énonciation », *La Psychomécanique et les théories de l'énonciation*, Presses Universitaires de Lille, 1980, p. 143-152.

- « Les problématiques énonciatives. Esquisses d'une présentation historique et critique », *DRLAV* 25, 1981, p. 35-55.

FUMAROLI Marc, *l'Age de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, 1980, rééd. Albin Michel, 1994.

FUMAROLI, Marc (sous la direction de), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, PUF, 1999.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.

- *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.

- *Palimpsestes*, Seuil, 1982, (Point Seuil, 1992).

- *Seuils*, Seuil, 1987.

- GENINASCA, Jacques, *La Parole littéraire*, PUF, 1997.
- GEVREY Françoise, *L'Illusion et ses procédés de La Princesse de Clèves aux Illustres Françaises*, José Corti, 1988.
- GLAUDES, Pierre et REUTER, Yves, *Personnage et didactique du récit*, Université de Metz, diff. *Pratiques*, 1996.
- *Le Personnage*, PUF, 1998.
- GLEIZE, Jean-Marie, « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature* 39, 1980, p. 12-16.
- GOFFMAN, Erving, *Les Rites d'interaction*, Minuit, 1974.
- *Façons de parler, (Forms of Talk)*, University of Pennsylvania Press, 1981), traduit de l'américain par A. Kihm, 1987.
- GOODY, J., « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec ou sans écriture », *L'Homme* 17, 1977.
- GOYET, Francis, « *Imitatio* ou intertextualité ? (Riffaterre revisited) », *Poétique* 71, 1987, p. 313-319.
- GOUBERT Pierre et ROCHE Daniel, *Les Français et l'Ancien Régime*, vol. 1, *La Société et l'Etat*, vol. 2, *Culture et société*, Armand Colin, 1984
- GREEN, André, *La Déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Les Belles Lettres, 1992 (éd. consultée, Hachette, 1998)
- GREIMAS, Algirdas J., *Du Sens. Essais sémiotiques*, Seuil, 1970.
- *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Seuil, 1983.
- GRESILLON, Almuth, « Mise au net : une critique génétique sans brouillon ? », *Les Voies de l'invention aux XVIème et XVIIème siècles. Etudes Génétiques, Paragraphes*, 1993, p. 227-232.
- GRICE, H. Paul, « Logique et conversation », *La Conversation, Communications* 30, 1979, p. 57-72.
- GRUAZ, Claude, « Recherches historiques et actuelles sur la ponctuation », *Langue française* 45, 1980, p. 8-15.
- GUMPERZ, John, *Engager la conversation. Introduction à la sociolinguistique interactionnelle*, articles publiés en anglais entre 1982 et 1986, traduits par M. Darteville, M. Gilbert et I. Joseph, Minuit, 1989.
- HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Droz, 1983, Zonde éd. 1998
- *Texte et idéologie*, PUF, 1984, éd. consultée, 1997.
- « Un discours contraint », *Poétique* 16, 1973, p. 411-445.
- « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 115-180.
- HAUSMANN, Franck-Rutger, « Soupirs, larmes et pâleur, aspects non verbaux de la "langue d'amour" dans la littérature française des XVIème et XVIIème siècles », *Travaux de littérature offerts en hommage à Noémi Hepp*, ADIREL-III, 1990, 407-416.
- HEPP, Noémi, *Homère en France au XVIIème siècle*, Klincksieck, 1968.
- IRIGAY, Luce, « Par delà tout jugement, tu es », *Nouvelle problématique de l'énonciation. Sémiotiques* 10, 1996, p. 15-26.
- IRIGOIN, Jean, « Ménandre, *Les Sicyoniens* », *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Editions du cercle de la librairie, 1990, p. 31-33.
- « La transmission des textes grecs de l'auteur à l'éditeur d'aujourd'hui », *Diogène* 186, 1999, p. 28-33.

- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, (*Der Akt des Lesens*, München, Wilhelm Fink Verlag), traduit de l'allemand par E. Sznycer, Mardaga, 1985.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, (essais publiés entre 1949 et 1963), trad. N. Ruwet, t. 1, *Les Fondations du langage*, Minuit, 1963, t. 2, *Rapports internes et externes du langage*, Minuit, 1973, rééd. 1994.
- JACQUES, Francis, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, PUF, 1979.
- « Le schéma jakobsonien de la communication est-il devenu un obstacle épistémologique ? », *Langages, connaissance et pratique*, PU Lille 3, 1982, p. 157-184.
 - « Sur le dispositif énonciatif », *Nouvelle problématique de l'énonciation. Sémiotiques* 10, 1996, p. 59-72.
- JACOB, Christian, « Du livre au texte : pour une histoire comparée des philologies », *Diogenes* 186, 1999, p. 3-27.
- JAUBERT, Anna, *La Lecture pragmatique*, Hachette, 1990.
- JAUSS, Hans R., *Pour une Esthétique de la réception*, articles publiés en allemand entre 1972 et 1975, traduits par C. Maillard, Gallimard, 1978 (éd. consultée, 1990).
- JOLY, André, « Sur le système de la personne », *Revue des langues romanes*, 1973, p. 3-56.
- JOUHAUD, Christian, *Les Pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, Gallimard, 2000.
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992.
- *La Lecture*, Hachette, 1997 .
- KAYSER, Wolfgang, « Qui raconte le roman ? », *Poétique* 4, 1970, p. 498-510.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980.
- *Les Interactions verbales*, Armand Colin, t.1, *Approche interactionnelle et structure des conversations*, 1990, t. 2, 1992, t. 3, *Variations culturelles et échanges rituels*, 1994.
- KIBEDI VARGA, Aron, *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques*, Didier, 1970.
- *Les Poétiques du classicisme*, Klincksieck, 1990.
 - « Rhétorique et sémiotique », *Revue des sciences humaines*, n°201, 1986, p. 105-117.
- KUENTZ, Pierre, « La "rhétorique" ou la mise à l'écart » , *Recherches rhétoriques, Communications* 16, rééd. Seuil, p. 211-232.
- LAFOND, Jean, *L'Homme et son image. Morales et littérature de Montaigne à Mandeville*, Champion, 1996.
- LANE-MERCIER, Gillian, « Pour une analyse du dialogue romanesque », *Poétique* 81, 1990.
- LATHUILLERE, Roger, *La Préciosité. Etude historique et linguistique*, t. 1, *Position du problème- Les origines*, Droz, 1966.
- LATRAVERSE, François, *La Pragmatique. Histoire et critique*, Pierre Mardaga éditeur, 1987.
- LAUFER, Roger, « La bibliographie matérielle : pourquoi faire ? », *La Bibliographie matérielle*, CNRS, 1983.
- LAUGAA, Maurice, *La Pensée du pseudonyme*, PUF, 1986.
- LECOINTRE, Simone et Le GALLIOT, Jean, « le je(u) de l'énonciation », *Langages* 31, 1973, p. 64-79.

- LECOQ, Anne-Marie, « Nature et rhétorique : de l'action oratoire à l'éloquence muette (John Bulwer) », *Dix-septième siècle* 1981, p. 265-277.
- LELOUCH Claire, « Le péri-texte au service de la formation des esprits : l'exemple de Saint-Hyacinthe », *Littératures Classiques*, 1999, p. 185-199.
- LEINER Wolfgang, *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580-1715)*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1965.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, 1^{ère} éd. Seuil, 1975, 2^{ème} éd. augmentée, Seuil, 1996.
- LESNE, Emmanuèle, *La Poétique des mémoires (1650-1685)*, Champion, 1996.
- LEVER, Maurice, « Romans en quête d'auteurs au XVII^{ème} siècle », *RHLF*, 1973, p. 7-21.
- MAC KENZIE, D. F., *La Bibliographie et la sociologie des textes*, The British Library, 1986, traduit de l'anglais par M. Amfreville, Editions du Cercle de la Librairie, 1991.
- MAGNE, Bernard, *Crise de la littérature française sous Louis XIV : humanisme et nationalisme*, 2 vol., Atelier de reproductions des Thèses Université Lille III, 1976.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1986.
- *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Hachette, 1987.
 - *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, 1990.
 - *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, 1993.
- MANNONI, Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, 1969, (Point Seuil, 1985).
- MARMIER, Jean, *Horace en France, au dix-septième siècle*, PUF, 1962.
- MARROU, Henri-Irénée, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, t.1 : *Le Monde grec* et t. 2 : *Le Monde romain*, Seuil, 1948, éd. consultées, 1981.
- MARTIN, Henri-Jean, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^{ème} siècle (1598-1701)*, Droz, 2 t., 1969.
- *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, Promodis Editions du cercle de la librairie, 1987.
 - « Comment mesurer un succès littéraire. Le problèmes des tirages », *La Bibliographie matérielle*, CNRS, 1983,
- MARTIN, Henri-Jean (avec la collaboration de Bruno DELMAS), *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Librairie académique Perrin, 1988, rééd. Albin Michel, 1996.
- MATHIEU, Michel, « Les acteurs du récit », *Poétique* 19, 1974, p. 357-367.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Conversation conteuse. Les nouvelles de Marguerite de Navarre*, PUF, 1992.
- *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, 1996.
 - *La Rhétorique des passions*, PUF, 2000.
 - « Objet, méthode », *Les Méthodes du discours critique dans les Etudes seizièmistes*, SEDES-CDU, 1987, p. 89-98.
 - « La poétique de l'eikos. De la logique du vraisemblable (Aristote) à l'esthétique de la vraisemblance (Ronsard) », *Ronsard et la Grèce*, Nizet, 1988, p. 236-245.
 - « La semence du texte. Portrait de l'artiste en jardinier », *Les Voies de l'invention aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles. Etudes génétiques*, *Paragraphe*, 1993, p. 115.
 - « Des anciens et des modernes, ou Freud au XVI^{ème} siècle », *Lire avec Freud. Mélanges offerts à J. Bellemin-Noël*, PUF, 1998.

- « Incidences de la rhétorique : la poétique de la renaissance et les passions », *Werk und Diskurs. Karlheinz Stierle zum 60. Geburtstag*, Wilhelm Fink Verlag, 1999, p. 119-134.
 - « Violence et passion : l'histoire tragique », *Mélanges Marcel Tetel*, 1999, p. 211-223.
- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1950, éd. consultée, 1997.
- MELLET, Sylvie et ROLLINAT-LEVASSEUR Eve-Marie, « Sénèque, *Phèdre* : remarques à propos de l'expression de la personne », *Vita Latina* 116, 1989, p. 37-42.
- MESNARD, Jean, *La Culture du XVIIème siècle. Enquêtes et synthèses*, PUF, 1992.
- MINOIS, Georges, *Censure et culture sous l'Ancien Régime*, Fayard, 1995.
- MOESCHLER, Jacques, *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*, Armand Colin, 1996.
- MOIGNET, Gérard, *Le Pronom personnel français. Essai de psychi-systématique historique*, Klincksieck, 1965.
- « Personne humaine et personne d'univers. Contribution à l'étude du verbe unipersonnel », *Travaux de linguistique et de littérature* VIII, 1, 1970, p.191-202.
- MOLINO, Jean, « Le nom propre dans la langue », *Langages* 66, 1982, p. 5-19.
- MOREL, Jacques, « Rhétorique et tragédie au XVIIème siècle », *Dix-septième siècle* 80-81, 1968, p. 89-105.
- MOUNIN, Georges, *Introduction à la sémiologie*, Minuit, 1970.
- MUKAROVSKY, Jan, « Littérature et sémiologie », *Poétique* n°3, 1970, p. 386-398 : reprend « L'art comme fait sémiologique », 1934 et « La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue », 1936.
- MULLER, Charles, *Initiation aux méthodes de la statistique lexicale*, Hachette, 1973, éd. consultée Champion, 1992.
- *Principes et méthodes de statistique lexicale*, Hachette, 1977, éd. consultée, Champion, 1992.
 - « Fréquence des mots et statistique lexicale », *Le Français moderne*, 1978, p. 1-53.
- NIDERST, Alain, « le contexte dans les livres du XVIIème siècle », *PFSCS* XVIII 35, 1991, p. 265-273.
- PAVEL, Thomas, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Gallimard, 1996.
- PELOUS, Jean-Michel, *Amour précieux, amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaine*, Klincksieck, 1980.
- PIZZORUSSO, Arnaldo, *Eléments d'une poétique littéraire au XVIIème siècle*, PUF, 1992.
- PLANTIE, Jacqueline, *La Mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, Champion, 1994.
- PRINCE, Gerald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique* 14, 1973, p. 178-196.
- RECANATI, François, *La Transparence et l'énonciation*, Seuil, 1979.
- « Insinuation et sous-entendu », *La Conversation, Communications* 30, 1979, p. 95-106.
 - « Linguistique (du sociologique au cognitif) », *Dictionnaire critique de la communication*, PUF, 1993, p. 888-896.

- REYNOLDS, L.D. et WILSON, N.G., *D'Homère à Erasme. La transmission des classiques grecs et latins*, Oxford University Press 1968, 1974, trad. C. Bertrand mise à jour par P. Petitmengin, Editions du CNRS, 1984.
- RICHAUDEAU, François, *La Lisibilité : langage, typographie, signes...lecture*, Denoël, 1969.
- RIEGEL, Martin, « Pour une redéfinition des relations dites de "possession" et d'"appartenance" », *L'Information grammaticale* 23, 1984, p. 3-7.
- RIGOLOT, François, « Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires », *L'Esprit Créateur* XXVII, 3, p. 7-18.
- ROBINET, André, *Le Langage à l'âge classique*, Klincksieck, 1978.
- ROJTMAN, Betty, « Désengagement du je dans le discours indirect », *Poétique*, n°41, 1980, p. 90-107.
- ROSELLINI, Michèle, « Le miel et le venin, ou l'utilité de la littérature démontrée par la *praelectio* », *Littératures Classiques* 37, 1999, p. 69-95.
- ROUBEN, C., « Un jeu de société au Grand Siècle : les *Questions* et les *Maximes d'amour*. Inventaire chronologique », *Dix-septième siècle* 97, 1972, p. 85-104.
- ROUBINE, Jean-Jacques, « La stratégie des larmes au XVIIème siècle », *Littérature* 9, 1973, p. 56-73.
- SABRY, Randa, « Quand le texte parle de son paratexte », *Poétique* 69, 1987, p.83-99.
- SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain, « A propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2, 1994, p. 395-406.
- SALAZAR, Philippe-Joseph, *La Culte de la voix au XVIIème siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Champion, 1995.
- SALLES, Catherine, *Lire à Rome*, Les Belles Lettres, 1992.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1915, rééd. 1995.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999.
- SCHUEREWEGEN, Franc, « Réflexions sur le narrataire. *Quidam* et *quilibet* », *Poétique* 70, 1987, p. 247-254.
- SEARLE, John, *Sens et expression. Etudes de théorie des actes du langage*, articles publiés entre 1975 et 1979 et traduits de l'américain par J. Proust, Minuit, 1982.
- SERBAT, GUY, « La place du présent de l'indicatif dans le système des temps », *L'Information grammaticale*, 7, 1980, p. 36-39.
- « Le prétendu "présent" de l'indicatif : une forme non déictique du verbe », *L'Information grammaticale*, 38, 1988, p. 32-35.
- SEZNEC, Jean, *La survivance des dieux antiques*, 1940, rééd. Flammarion, 1993.
- SIRINELLI, Jean, *Les Enfants d'Alexandre. La littérature et la pensée grecques 334-av. J.-C. – 519 ap. J.-C.*, Fayard, 1993.
- SNYDERS, « Rhétorique et culture », *Dix-septième siècle* 80-81, 1968, p. 79- 87.
- STEMPEL, Wolf D., « Aspects génériques de la réception », 1979, *Théorie des genres*, Seuil, 1986, p. 161-178.
- STRAWSON, P.F., « Phrase et acte de parole », *Langages* 17, 1970, p. 19-33.
- STROSETZKI, Christoph, *Rhétorique de la conversation. Sa dimension littéraire et linguistique dans la société française du XVIIème siècle*, traduit de l'allemand par Sabine Seubert, *PFSCS-Biblio* 17, 1994.
- SVENBRO, Jesper, *Phrasikléia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, La Découverte, 1988.
- SORIANO, Marc, *Le Dossier Charles Perrault*, Hachette, 1969.

- TATARKIEWICZ, Ladislas, « L'esthétique du Grand Siècle », *Dix-septième siècle* 78, 1968, p. 22-39.
- THOMAS, Jean-Jacques, « Le relativisme dans la stylistique américaine contemporaine », *Langage*, 1995, p.109-126.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique*, Seuil, 1968, Point Seuil, 1973.
- « Problèmes de l'énonciation », *Langages* 17, 1970, p. 3-11.
 - « La lecture comme construction », *Poétique* 24, 1975, p. 417-425.
- TOURNIER, Claude, « Histoire des idées sur la ponctuation des débuts de l'imprimerie à nos jours », *Langue française* 45, 1980, p. 28-40.
- TRUCHET, Jacques, « Pour un inventaire des problèmes posés par l'étude de la rhétorique au XVIIème siècle », *Dix-septième siècle* 80-81, 1968, p. 5-17.
- VAIREL, Hélène, « Le problème de la "personne" (particulièrement en latin). A propos de l'article d'E. Benveniste, "Structure des relations de personne dans le verbe" », *L'Information grammaticale* 2, 1979, p. 39-47.
- VALETTE-CAGNAC, Emmanuelle, *La Lecture à Rome*, Belin, 1997.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole Mot Silence – Pour une poétique de l'énonciation*, José Corti, 1985.
- VAN ROSSEUM-GUYON, Françoise, « Point de vue ou perspective narrative. Théories et concepts critiques », *Poétique* 4, 1970, p. 476-497.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, François Maspéro, 1974, rééd. Seuil, 1992.
- *La Mort dans les yeux*, Hachette, 1985.
 - *Figures, idoles, masques*, Julliard, 1990
- VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *La Grèce ancienne*, t. 1, *Du Mythe à la raison*, t. 2, *L'Espace et le temps*, t.3, *Rites de passage et transgressions*, recueils d'articles publiés entre 1965 et 1992, Seuil, 1990, 1991, 1992.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain*, Minuit, 1985.
- « D'une politique des formes : la galanterie », *Dix-septième siècle* 182, 1994, p. 143-151.
 - « L'enjeu en jeu. Rhétorique du lecteur et lecture littéraire », *La Lecture littéraire*, éditions Clancier-Guénaud, 1987.
 - « Le naturel galant », *Nature et culture à l'âge classique*, Les Cahiers de Littératures, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 61-76.
 - « La fonctionnalité du littéraire : problèmes et perspectives », *Littératures Classiques* 37, 1999, p. 7-20.
- VINCENT, Monique, *Donneau de Visé et Le Mercure galant*, 2 vol., Atelier National de reproduction des thèses, Université de Lille III, diffusion Aux Amateurs de Livres, 1987.
- WEINRICH, Harald, « Les temps et les personnes », *Poétique* 39, 1979, p. 338-352.
- ZUBER, Roger, *Les « Belles Infidèles » et la formation du goût classique*, A. Colin 1968, rééd. Albin Michel, 1995.
- *Les émerveillements de la raison. Classicisme littéraires du XVIIème siècle français*, Klincksieck, 1997.

II 2 OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTÉS SUR LE THEATRE

II 1 A Traités composés par des praticiens

- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1944, Gallimard, 1964.
- BARRAULT Jean-Louis, *La Mise en scène de Phèdre de Racine*, Seuil, 1946, éd. consultée, 1972.
- BATY Gaston, *Le Rideau Baissé*, Bordas, 1949.
- BROOK Peter, *Le Diable, c'est l'ennui*, Actes Sud, 1991.
- IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1966, éd. consultée, 1991.
- JOUVET Louis, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, 1952.
Le Comédien désincarné, Flammarion, 1954.
- PIRANDELLO Luigi, *Ecrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*, textes publiés entre 1908 et 1934 traduits de l'italien par Georges Piroué, Denoël, 1968, éd. consultée, 1990.
- REGNAULT François, *La Doctrine inouïe : dix leçons sur le théâtre classique français*, Hatier, 1996.
Dire le vers. Court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins (en collaboration avec Jean-Claude MILNER), Seuil, 1987.
- STANISLAVSKI Constantin, *La Formation de l'acteur*, 1938, traduit de l'anglais par Elizabeth Janvier, Payot, 1998.
- VITEZ Antoine, *Ecrits sur le théâtre*, 4 vol., POL, 1994-1997.

II 2 B Ouvrages et articles critiques

Recueils d'articles :

- *Approches de l'Opéra*, textes réunis par André Helbo, Didier Erudition, 1986.
- *Cahiers de praxématique* : « Les mots et la scène », n° 26, 1996.
- *Degrés* n°13, « Théâtre et sémiologie », 1978.
- *Ecritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, sous la direction de Michel Vinaver, Actes Sud, 1993.
- *Organon 80 : Sémiologie et Théâtre*, Université de Lyon II, 1980.
- *Pratiques* n°41 : « L'écriture théâtrale », mars 1984.
- *Scène et image*, *La Licorne*, 2000.
- *Sémiologie de la représentation. Théâtre, télévision, bande dessinée*, sous la direction d'André Helbo, éditions Complexe, 1975.
- *Statisme et mouvement au théâtre. Actes du Colloque organisé par le Centre de Recherches sur l'Histoire du Théâtre (Université de Paris IV) 17-19 mars 1994*, textes réunis et présentés par Michel Autrand, Publications de la Licorne, 1993.
- *Théâtralité, écriture et mise en scène*, sous la direction de Josette Feral, Jeannette Laillou Savona, Edward A. Walker, éd. Hurtubise HMH, Canada, 1985.
- *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, sous la direction d'Alain Viala, PUF, 1997.
- *Théâtre et création*, textes réunis et présentés par Emmanuel Jacquart, Champion, 1994.

- *Théâtralité et genres littéraires*, La Licorne, 1996.
- *Le Théâtre et la cité dans l'Europe médiévale*, Actes du Vème Colloque International de la Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval, 1986, sous la direction de J.-C. Aubailly, Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag Stuttgart, 1988.
- *Théâtre et théâtralité : essais d'études sémiotiques*, études réunies par Josette Savona, *Etudes Littéraires* vol.13, n° 3, 1980.
- *Les Tragédies de Jean de La Taille*, textes réunis par Françoise Charpentier, *Textuel*, 1998.
- *Visible / Invisible au théâtre*, textes réunis par François Lecercle, *Textuel*, 2000.

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, B. Grasset, 1978, rééd. Gallimard, 1994.

ALTER Jean, « Vers le mathématexte au théâtre : en codant Godot », *Sémiologie de la représentation*, éditions Complexe, 1975, p. 42-60.

ASTON, Elaine et SAVONA, Georges, *Theater as Sign-System. A Semiotics of text and performance*, Routledge, 1991.

AUBAILLY, Jean-Claude, *Le Monologue, le dialogue et la sotie*, Champion, 1976.

BASCHERA Marco, « Molière : du masque au caractère », *Poétique* 82, 1990, p. 223-237.

BENHAMOU Anne-Françoise, « Que lui est donc Hécube ? Et qu'est-il pour Hécube ? », *Opéra, Théâtre : une mémoire imaginaire*, *Cahiers de l'Herne* 58, 1990, p. 137-155.

- « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? », *Alternatives théâtrales* 45, juin 1994, p. 24-29.

BOGYTAREV Petr, « Les signes du théâtre », *Poétique* n°8, 1971, p. 517-530 ?, 1ère publication dans *Slovo a Slovesnost*, 4, 1938.

BRUZY Claude, « Les sémioses du théâtre », *Degrés* 31, 1982, p. e1-11.

BUNJEVAC Milan, « La marque de la théâtralité », *Degrés* n°32, 1982, p.e1-6.

- « Structure de l'information dans le réseau de la communication théâtrale », *Travaux de linguistique et de littérature* XXV,2, 1987, p.291-299.

BARKO, Ivan et BURGESS, Bruce, *La Dynamique des points de vue dans le texte de théâtre*, Archives des Lettres Modernes, Minard, 1988.

CAMPANEANU Pavel, « Un rôle secondaire : le spectateur », *Sémiologie de la représentation*, éditions Complexe, 1975, p. 96-111.

CARLSON, Marvin, *Theatre Semiotics – Signs of life*, Indiana University Press, 1990.

- « The semiotics of character names in the drama », *Semiotica* 44-3/4, 1983, p. 283-296.

CAUNE, Jean, *Acteur-Spectateur : une relation dans le blanc des mots*, Nizet, 1996.

CHAMBERS, Ross, *La Comédie au château. Contribution à une poétique du théâtre*, J. Corti, 1971. CHAMBERS Ross, « Le masque et le miroir : vers une théorie relationnelle du théâtre », *Etudes Littéraires* vol.13, n° 3, 1980, p397-412.

CHARPENTIER, Françoise, *Pour une lecture de la tragédie humaniste : Jodelle*, Garnier, Montchrestien, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 1979.

CHATEAU Dominique, "Note sur la fonction sémiotique de l'acteur de théâtre", *Degrés* n°30, 1982, c1-5.

COHEN, Gustave, *Le Théâtre en France au Moyen Age*, Les Editions Rieder, t. 1 *Le Théâtre religieux*, 1928, t. 2, *Le Théâtre profane*, 1931.

CORVIN, Michel, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*, Presses Universitaires de Lyon, 1985.

- *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 2 t., Bordas, 2^{ème} édition, 1995.

- « Approche sémiologique d'un texte dramatique : *La Parodie* d'Arthur Adamov », *Littérature* n°9, 1973, p.86-100.

- « La détermination des unités en sémiologie théâtrale », *Regards sur la sémiologie contemporaine. Actes du colloque « Sémiologie/sémiologies »*, Université de Saint-Etienne, Travaux XXI, nov. 1977, p.99-109.

- « La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral », *Degrés* n°13, 1978, p. C 1-23.

- « Analyse stylistique d'un texte de Beckett », *Organon* 78, 1978, p.67-

88.

- « Sémiologie et spectacle : *George Dandin*, mise en scène de Daniel Benoin (Comédie de Saint-Etienne, 1977) », *Organon* 80, 1980, p. 93-159.

- « Le système de l'énonciation théâtrale. Aperçu théorique et application : *La journée d'une rêveuse* (Copi) », *Australian Journal of French Studies*, vol. 20, n°3, 1983, p. 288-306.

- « Espace, temps, mise en abyme : le jeu du même et de l'autre », *Dramaturgies. Langages dramatiques. Mélanges pour Jacques Scherer*, Nizet, 1986, p. 141-151.

- « La créativité dite métaphore », *Théâtre et création*, Champion, 1994, p. 33-46.

- « La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ? », *Cahiers de praxématique*, n° 26, 1996, p. 95-109.

COSTANTINI Michel, « Parole et musique pour une sémiotique des tragédies grecques », *Degrés* 31, 1982, p. b1-8.

CRAVETTO Maria L., « Paradoxe théâtral : jeu de miroir/ jeu d'échec », *Littérature* n°43, 1981, p.75-87.

DELDIME, Roger, *Le Quatrième Mur. Regards sociologiques sur la relation théâtrale*, Editions Promotion Théâtre, 1990.

DESCOTES, Maurice, *Le Public de théâtre et son histoire*, PUF, 1964.

Histoire de la critique dramatique en France, Gunter Narr Verlag- Editions Jean-Michel Place, 1980.

DE MARINIS, Marco, *Semiotica des teatro*, Studi Bompiani, 1982 ; traduction d'Aine O'Hearly , *The semiotics of performance*, Indiana University Press, 1993.

- « Le spectacle comme texte », *Organon* 80, 1980, p.195-258.

- « Du spectacle au spectateur : vers une sociosémiotique de la réception théâtrale », *Actes sémiotiques* VI, 1983, p.9-15.

DEMONT, Paul et LEBEAU, Anne, *Introduction au théâtre grec antique*, Livre de Poche, 1996.

DETRIE Catherine, « Théâtre et travail du sens : de quelques représentations dans le théâtre classique et postclassique », *Cahiers de praxématique*, n° 26, 1996, p. 51-70.

- DICHY Albert, « Objets, acteurs, personnages dans le discours scénique », *Littérature* n°43, 1981, p.89-99.
- DINU Mihai, « Continuité et changement dans la stratégie des personnages dramatiques », *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 10, fasc. 1,1973, p. 5-26.
- « Structures accentuelles de l'alexandrin », *Langue Française* 99, 1993, p. 63-74.
- DOMPEYRE Simone, « Etude des fonctions et du fonctionnement des didascalies », *Pratiques* 74, 1992, p. 77-104.
- DUFOUR Pierre, « Dramatique et pragmatique du discours théâtral », *Théâtre/Public* n°62, 1985, p. 64-68.
- DUMONT, Jean Christian et FRANCOIS-GARELLI Marie-Hélène, *Le Théâtre à Rome*, Le Livre de Poche, 1998.
- DUPONT, Florence, *L'Acteur-roi. Le théâtre à Rome*, Les Belles Lettres, 1985.
Les Monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine, Belin, 1995.
- DURAND Régis, « La voix et le dispositif théâtral », *Etudes Littéraires* vol.13, n° 3, 1980, p. 384-396.
- « Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale », *Sémiologie de la représentation*, éditions Complexe, 1975, p. 96-111.
- DUVIGNAUD, Jean, *L'Acteur. Esquisse d'une sociologie du comédien*, Gallimard, 1965.
- *Les Ombres collectives*, PUF, 1973.
- ECO Umberto, « Paramètres de la sémiologie théâtrale », *Sémiologie de la représentation*, éditions Complexe, 1975, p. 33-41.
- ELAM, Keir, *The Semiotics of theater and drama*, Methuen, 1980. DEMARCIS Richard, « Le spectateur face à la représentation théâtrale », *Travail Théâtral*, 1970, p. 44-54.
- ERTEL Evelyne, « Eléments pour une sémiologie du théâtre », *Travail Théâtral* n°28-29, 1977, p. 122-150.
- FERAL Josette, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n°75, 1988, p. 347-361.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, 3 t., Gunter Narr Verlag, 1983.
- FLOCH Jean-Marie, « Sémiotique visuelle et statuts sémiotiques des éléments visuels du discours théâtral », *Degrés* n°13,1978, p. e1-17.
- FOURNIER, Nathalie, *L'Aparté dans le théâtre français du XVIIème siècle au XXème siècle*, Editions Peeters, 1991.
- « Dialogue et polyphonie conversationnelle », *XVIIème siècle*, n°177, 1992, p. 561-567.
- FRESE WITT Mary Ann, « Reading modern drama : voice in the didascalie », *Studies in the Literary Imagination*, XXV, 1, 1992, p.103-112.
- FREUD Sigmund, « Personnages psychopathiques à la scène », 1905 ou 1906, *Résultats, idées, problèmes*, 1890-1920, PUF, t. 1, 1984, p. 123-358.
- GALLEPE, Thierry, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, L'Harmattan, 1998.
- « Les incidences des didascalies dans la mise en scène de la parole », *Cahiers de praxématique*, n° 26, 1996, p.135-161.
- GIACCHE Pergiorgio, « Aux confins du théâtre : sur la relation entre théâtre et anthropologie », *Diogène* 186, 1999, p.110-123.

- GITEAU, C. (sous la direction de), *Les plus beaux Manuscrits du Théâtre français*, R. Laffont, 1996.
- GOLOPENTIA Sandra, « Les didascalies de la source locutoire », *Poétique*, n° 96, 1993, p. 475-492.
- GOLOPENTIA Sandra et MARTINEZ THOMAS Monique, *Voir les didascalies Ibericas*, Cahiers du Cric, 1994, p. 22-23. La seconde partie de cet ouvrage « Le didascale dans l'histoire du théâtre espagnol » est de Monique Martinez Thomas.
- GOUHIER, Henri, *L'Oeuvre théâtrale*, Flammarion, 1958.
 - *Le Théâtre et l'existence*, Flammarion, 1952.
 - *L'Essence du théâtre*, Plon, 1943.
- GREEN, André, *Un œil en trop : le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, Minuit, 1969.
- GRESILLON Almuth, « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », *Cahiers de praxématique*, n° 26, 1996, p. 71-93.
- GRIMAUD Michel, « Tutoiement, titre et identité sociale. Le système de l'adresse du *Cid* au *Théâtre en liberté* », *Poétique* 77, 1989, p.53-75.
- GRUNIG Blanche-Noëlle, « Théâtre, énonciation, cognition », *Cahiers de praxématique*, n° 26, 1996, p. 15-29.
- GUARINO Raimondo, « Le Théâtre du sens. Quelques remarques sur « fiction » et perception », *Degrés* 31, 1982, p. g1-10.
- HASENOHR Geneviève, « Les manuscrits théâtraux », *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Editions du Cercle de la librairie, 1990, p. 335-340.
- HELBO André, *Les Mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Presses Universitaires de Lille, 1983.
 - *L'Adaptation. Du Théâtre au cinéma*, Armand Colin, 1997.
 - « Le théâtre : une communication en déni ? », *Etudes Littéraires* vol.13, n° 3, 1980.
 - « Le code théâtral », *Sémiologie de la représentation*, éditions Complexe, 1975, p. 12-27.
 - « La représentation dans le récit », *Sémiologie de la représentation*, éditions Complexe, 1975, p. 28-33.
 - « Pour un proprium de la représentation théâtrale », *Sémiologie de la représentation*, éditions Complexe, 1975, p. 62-72.
 - « Sémiologie du texte et/ou de la représentation : une crise féconde (1) », *Degrés* n°13, 1978, p. g.
 - « Regards sur la pratique théâtrale », *Kodikas/code Ars semeiotica*, vol. 7, n° 1/2, 1984, Gunter Narr Verlag, p. 4-9.
 - « Approches de la réception. Quelques problèmes », *Versus* 41, 1985, p. 41-48.
- HELBO, André, JOHANSEN, J. Dines, PAVIS, Patrice, UBERSFELD, Anne (sous la direction de), *Théâtre, modes d'approche*, Klincksieck, 1987.
- HEYMANN Pierre-Etienne, « Lecture théâtrale, acte biographique », *La Lecture littéraire*, éditions Clancier-Guénaud, 1987.
- HONZL Jindrich, « La mobilité du signe théâtral », 1940, traduit dans *Travail Théâtral*, 1971, 5-20.
- HUBERT, Marie-Claude, *Les Grandes théories du théâtre*, Armand Colin, 1998.
- INGARDEN Roman, « Les fonctions du langage au théâtre », *Poétique* n°8, 1971, p. 531-538 (texte de 1958, traduit de l'allemand).

ISSACHAROFF Michael, « Prefacing plays », *L'Esprit Créateur* XXVII, 3, 1987, p. 79-88.

- « Vox clamantis : l'espace de l'interlocution », *Poétique* n°87, 1991, p. 315-326.

- « Voix, autorité, didascalies », *Poétique* n°96, 1993, p. 463-474.

- « Répétition et création », *Théâtre et création*, Champion, 1994, p. 47-58.

JANSEN Jan, « Esquisse d'une théorie de la forme dramatique », *Langages* n°12, 1968, p.71-93.

JUNG, Ursula, *Le Système de l'énonciation théâtrale : œuvres de Marivaux, Dubillard, Anouilh, Molière, Copi et Pirandello*, Thèse de Philologie soutenue à l'Université de la Ruhr (sous la direction de U. Figge et de M. Corvin), accessible à la bibliothèque Gaston Baty, 1991.

KERBRAT-ORRECHIONI Catherine, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques* n°41, 1984, p. 46-61.

- « Le dialogue théâtral », *Mélanges de Langue et de Littérature offerts à Pierre Larthomas*, 1985, p. 235-249.

- « Dialogue théâtral vs dialogues ordinaires », *Cahiers de praxématique*, n° 26, 1996, p. 31-49.

KLEIN Marc, « Ecriture/Théâtralité : pour une poétique du palimpseste », *Écritures contemporaines et théâtralité*, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 11-27.

KOCH Walter A., « Le texte, normal, le théâtre et le film », *Linguistics* n°48, 1969, p.40-67.

KOWZAN, Tadeusz, *Littérature et spectacle*, Editions Scientifiques de Pologne 1970, rééd. Mouton, 1975.

- *Sémiologie du théâtre*, Nathan, 1992.

- « Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle », *Diogène* n°61, 1968, p. 59-90.

- « Polyvalence et ambiguïté du signe théâtral », *Degrés* n°13, 1978, p.d.

- « Signe zéro de la parole », *Degrés* 31, 1982, p. a1-16.

- « Le spectacle théâtral, lieu de rencontre privilégié entre la littérature, les arts plastiques et la musique », *Semiotica* 44-3/4, 1983, p.297-305.

- « Texte écrit et représentation théâtrale », *Poétique*, n° 75, 1988, p.363-

370.

- « Un signe peut-il précéder son référent ? », *Semiotica* 107-3/4, 1995, p. 265-271.

LAGRAVE Henri, « Les mots acteur, comédie, comédien : quelques notes sur leur histoire », *Travaux de linguistique et de littérature*, XXV,2, 1987, p.279-289.

LALOU Elizabeth et SMITH Darwin, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval », *Les Théâtre et la cité dans l'Europe médiévale*, Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag Stuttgart, 1988, p. 569-579.

LAMBERT Bernard, « Les grandes théories : Nietzsche et le théâtre », *Littérature* n°9, 1973, p.3-45.

LAMIZET Bernard, « Le complexe théâtral », *Le Théâtre et le sacré*, Klincksieck, 1996, p. 53-67.

LANZA Diego, « Le comédien devant l'écriture », *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Presses Universitaires de Lille, 1988, p. 359-384.

- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, A. Colin, 1972, éd. consultée PUF, 1980.
- *Technique du théâtre*, PUF, 1985.
- LAWTON, Harold W., *Térence en France au XVIème siècle*, Jouve & Cie éditeurs, 1926.
- LAZARD, Madeleine, *Le Théâtre en France au XVIème siècle*, PUF, 1980.
- LEBEGUE, René, *La Tragédie française de la Renaissance*, 1944, SEDES, 1954.
- LECERCLE François, « Vision de loin, vision de près : les enjeux d'un paradigme pictural dans *Le Véritable Saint Genest* », *Scène et image, La Licorne*, 2000.
- LIU-AHN, Hyosook, *Enonciation et narration dans le théâtre de Beckett. Les récits intérieurs des personnages beckettians*, Thèse de Doctorat Nouveau régime (sous la direction d'A. Ubersfeld), Université de Paris III, accessible à la Bibliothèque Gaston Baty, 1994.
- LYOTARD Jean-François, « La dent, la paume », Intervention à la table ronde internationale du théâtre publiée dans *Des Dispositifs pulsionnels*, Galilée, 1994, p. 91-98 (1^{ère} éd. UGE, 1973).
- MARCUS Solomon, « Modèles mathématiques dans l'étude du drame », *TA Informations*, 1967, p. 86-87.
- « Stratégie des personnages dramatiques », *Sémiologie de la représentation*, éditions Complexe, 1975, p. 73-95.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français du Moyen Age*, Sedes, 1998.
- MOESCHLER, Jacques et REBOUL, Anne, *Discours théâtral et analyse conversationnelle*, *Cahiers de Linguistique française* 6, 1985.
- MODRZEWSKA Renata, « L'inscription du récepteur dans les ouvrages dramatiques », *Le Lecteur et la lecture dans l'œuvre*, 1982, p. 79-88.
- NOOMEN Willem, « Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. L'enchaînement des répliques et la rime mnémonique », *Néophilologus* 40, 1956, p. 179-193.
- OSOLSOBE Ivo, « Cours de théâtristique générale », *Etudes Littéraires* vol.13, n° 3, 1980.
- PAVIS, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, 1^{ère} éd. 1872, Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1976.
- *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Presses Universitaires de Lille, 1985 (2^{ème} éd. de *Voix et images de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*, 1982).
 - *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Publications de la Sorbonne, 1986.
 - *Le Théâtre au croisement des cultures*, J. Corti, 1990.
 - *L'Analyse des spectacles*, Nathan, 1996.
 - *Dictionnaire du Théâtre*, 1^{ère} éd. Editions Sociales, 1980 ; 2^{ème} éd., Messidor, 1987, Dunod, 1996.
 - « Remarques sur le discours théâtral », *Degrés* n°13, 1978, p.1-10.
 - « Des sémiologies théâtrales : à propos de l'article d'E. Ertel 'Eléments pour une sémiologie théâtrale' », *Travail théâtral* n°31, 1978, p.124-126.
 - « Du texte à la mise en scène : l'histoire traversée », *Kodikas/code Ars semeiotica*, vol. 7, n° 1/2, 1984, Gunter Narr Verlag, p. 24-41.
- PETITJEAN André, « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre », *Pratiques* 74, 1992, p. 105-125.
- « La conversation au théâtre », *Pratiques* n°41, 1984, p.63-88.
- PELZER Birgit, « Questions à la performance », *Théâtre/Public* n°62, 1985, p.61-63.

- PIDOUX, Jean-Yves, *Acteurs et personnages. L'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XXe siècle*, Editions de l'Aire, 1986.
- PINEAU, Stéphanie, *Histoire du manuscrit de théâtre*, Mémoire de DEA (sous la direction de M. de Rougemont), Université de Paris III, accessible à la Bibliothèque Gaston Baty, 1999.
- PRADIER Jean-Marie, « Theatrum scientiae/Scientia theatri : interrogations et propositions », *Degrés* n°29, 1982, e 1-12.
 - « Le public et son corps: de quelques données paradoxales de la communication théâtrale », *Degrés* n°56, 1988, b 1-20.
- QUINN, Michael L., *The Semiotic Stage : Prague School Theater Theory*, Peter Lang, 1995.
- RENAITOUR Jean-Michel, « Diderot et Rousseau devant le problème du théâtre », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1966, p. 230-249.
- RIOU Yves-François, « Essai sur la tradition manuscrite du *Commentum Brunsonianum* des Comédies de Térence », *Revue d'Histoire des Textes*, t. III, 1973, p. 79-113.
- ROMILLY, Jacqueline de, *La Tragédie grecque*, PUF, 1970.
 - *Le Précis de littérature grecque*, PUF, 1980.
- ROUBINE Jean-Jacques, « Le signalement du héros », *Textuel* 34-44, n°3, 1977-78, p. 17-24.
- ROUSE Richard H., « The A Text of Seneca's Tragedies in the thirteenth century », *Revue d'Histoire des Textes*, t. 1, 1971, p. 93-121.
- RUFFINI Franco, « Pour une sémiologie concrète de l'acteur », *Degrés* n°30, 1982, b 1-11.
- RUNNALLS, Graham A., *Etudes sur les mystères. Un recueil de 22 études sur les mystères français, suivi d'un répertoire du théâtre religieux français du Moyen Age et d'une bibliographie*, Champion, 1998.
 - *Les Mystères français imprimés*, Champion, 1999.
 - « La circulation des textes des mystères à la fin du Moyen Age : les éditions de *La Passion* de Jean Michel », *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*, 1996, p. 7-33, repris dans *Etudes sur les mystères*, Champion, 1998.
 - « Deux hommes de théâtre au XVIème siècle », *Revue d'histoire du théâtre*, 1996-4, p. 391-405, repris dans *Etudes sur les mystères*, Champion, 1998.
- RYKNER, Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, José Corti, 1996.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *L'Introduction à l'analyse du théâtre*, Bordas, 1991.
 - « La *Crisante* de Rotrou ou les avatars de l'édition dans la première moitié du XVIIème siècle », *RHLF*, 1973, p. 85-89.
- SAVONA Jeannette Laillou, « Narration et actes de paroles dans le texte dramatique », *Etudes Littéraires* vol.13, n° 3, 1980, p. 471-493.
 - « La didascalie comme acte de parole », *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Editions Hurtubise, Québec, Canada, 1985, p. 231-243.
- SAWAYA Mona, « Problèmes de sémiologie théâtrale de Patrice Pavis », *Organon 80 : Sémiologie et Théâtre*, Université de Lyon II, 1980, p.152-179.
- SCHERER, Jacques,
 - *Dramaturgies du vrai-faux*, PUF, 1994.
- SCHMELING, Manfred, *Métathéâtre et intertexte : aspects du théâtre dans le théâtre*, Archives des Lettres Modernes, 1982.

SEGAL, Charles, *La Musique du sphinx : poésie et structure dans la tragédie grecque*, La Découverte, 1987.

- « Tragédie, oralité, écriture », *Poétique* 50, 1982, p.131-154.

- « Vérité, tragédie et écriture », *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Presses Universitaires de Lille, 1988, p.330-358.

SOURIAU, Etienne, *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Flammarion, 1950.

THIERCY, Pascal, *Aristophane : fiction et dramaturgie*, Les Belles Lettres, 1986.

THOMASSEAU Jean-Marie, « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques* n°41, 1984, p.99-121.

- « Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature* 53, 1984, p. 79-103.

THORET Yves, « Place du théâtre dans l'œuvre de Freud », *Degrés* n° 56, 1988, e 1-20.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Editions Sociales, 1977, rééd. Belin, 1996.

- *L'Ecole du spectateur*, Messidor, 1981, rééd. *Lire le théâtre II*, Belin, 1996.

- *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Belin, 1996.

- *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil (coll. Mémo), 1996.

- *Antoine Vitez*, Nathan Université, 1998.

- « Sur le signe théâtral et son référent », *Travail Théâtral* n°31, 1978, p. 120-123.

- « Le discours du comédien », *Degrés* n°30, 1982, a 1-11.

- « Pour la théorie des actes de langage au théâtre », *Romanica Wratislaviensia* XXVI, 1986, p. 75-86.

- « Le personnage immobile », *Statisme et mouvement au théâtre*, Publications de la Licorne, 1993, p. 11-15.

VEINSTEIN, André, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, 1955.

VELTRUSKY, Jiri, *Drama as literature*, nouvelle version d'un texte publié en 1942 à Prague, The Peter de Ridder Press, 1977.

VISWANATHAN S., « Spectacles de l'esprit », *Poétique*, n°75, 1988.

VODOZ Isabelle, « Vacillements de l'identité : jeux de la première personne dans quelques versions d'*Amphitryon* », *Cahiers de praxématique*, n° 26, 1996, p. 111-133.

VREUX Benoît, « Le théâtre et l'écrit », *Alternatives théâtrales* 45, juin 1994, p. 84-85.

II 3 Ouvrages sur le Théâtre du XVIIème siècle

Pierre Corneille, Actes du colloque de Rouen 1984 présidé par Alain Niderst, PUF, 1985.

Desmarets de Saint-Sorlin, sous la direction de G. Mathieu-Castellani, M. Laugaa et A. Viala, *XVIIème siècle* 193, 1996.

Racine. Mythes et réalité, Actes du Colloque Racine, London, Canada, 1974, éd. Constant Venesoen, Librairie d'Argences, 1976.

Relectures raciniennes. Nouvelles approches du discours tragique, éd. Richard L. Barnett, PFSCS-Biblio 17, 1986.

Racine. La Romaine, la Turque et la Juive, éd. Pierre Ronzeaud, Université de Provence, 1986.

Re-Lectures raciniennes. Nouvelles approches du discours tragique, études réunies par R. L. Barnett, *PFSCCL-Biblio 17*, 1986.

Racine : théâtre et poésie, Actes du Colloque Eugène Vinaver (Manchester 1987), Francis Cairns Publications, 1991.

Racine et Rome, éd. Suzanne Guellouz, Paradigme, 1995.

« Racine », *Cahiers de la Comédie Française 17*, 1995.

« Racine : Britannicus, Bérénice, Mithridate », *Littératures classiques n°26*, 1996.

Racine et la méditerranée. Soleil et mer, Neptune et Apollon, Actes du Colloque international de Nice des 19-20 mai 1999 publiés par Hélène Baby et Jean Emelina, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 1999.

Racine poète, textes réunis et présentés par Bénédicte Louvat et Dominique Moncond'hui, La Licorne, 1999.

APOSTOLIDES Jean-Marie, *Le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Minit, 1985.

BACKES Jean-Louis, *Racine*, Seuil, 1981

BARNWELL H. T., « Le tragique dans la tragédie française », *Jeunesse de Racine*, 1967, p. 43-73.

BARTHES Roland, *Sur Racine*, Seuil, 1963.

BENHAMOU Anne-Françoise, *La Mise en scène de Racine de Copeau (1937) à Vitez (1981)*, Doctorat soutenu à l'Université de Paris III (accessible à la Bibliothèque Gaston Baty), 3 volumes, 1983.

BERNET Charles, *Le Vocabulaire des tragédies de Jean Racine : une analyse statistique*, Champion Slatkine, 1983.

BIET Christian, *Racine ou la passion des larmes*, Hachette, 1996.

BERTAUD Madeleine, « D'une *Sophonisbe* à l'autre : Mairet et Corneille », *Théâtre et création*, Champion, 1994, p. 87-105.

BEUGNOT Bernard, « La sentence : problématique pour une étude », *Pierre Corneille. Actes du Colloque de Rouen 1984*, PUF, 1985, p. 569-580.

BLOCKER Deborah, « Jean Chapelain et les *Lumières de Padoue*. L'héritage italien dans les débats français sur l'utilité du théâtre (1585-1640) », *Littératures Classiques 37*, 1999, p. 97-116.

BONZON Alfred, *La Nouvelle Critique et Racine*, Nizet, 1970.

BOQUET Guy, « Naissance d'une troupe, genèse d'un répertoire », *Revue d'Histoire du Théâtre 1*, 1980, p. 105-126.

BOURQUI Claude, *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, SEDES, 1999.

BRAY René, *La Tragédie cornélienne devant la critique classique d'après la querelle de Sophonisbe (1663)*, Hachette **date Versailles ?**.

BRODY Jules, *Lectures classiques*, Rookwood Press, Charlottesville, 1996.

BUTLER Philip, *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Nizet, 1971. CAHEN Jean, *Le Vocabulaire de Jean Racine*, Droz, 1946.

- CARRIER Hubert, « Le théâtre au secours de l'apologétique : Corneille et Molière revus par François Davant », *L'Art du Théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, PUF, 1992, p.133-147.
- CHANTALAT Claude, « Saint-Evremond et la tragédie », *XVIIème siècle* 184, 1994, p. 529-546.
- CHAOUCHE Sabine, *L'Actio* dramatique dans l'Ancien Théâtre Français (1629-1680). Déclamation et gestuelle du comédien, Thèse de Doctorat, Université Paris IV, 1999.
- CHARTIER Roger, *Publishing drama in early Modern Europe*, The Panizzi lectures, 1998, The British Library, 1999.
- CLERMONT Martine, « L'acteur et son jeu au XVIIème siècle : Ses rapports avec le personnage qu'il représente », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1981-4, p.379-388.
- CONESA Gabriel, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636)*, SEDES, 1989.
- *Le Dialogue moliéresque : étude stylistique et dramaturgique*, SEDES, 1992.
 - *La Comédie de l'Age Classique 1630-1715*, Seuil, 1995.
 - « Remarques sur la structure dramatique de *L'Ecole des Femmes* », *Revue d'Histoire du Théâtre* 2, 1978, p. 120-126.
 - « Pierre Corneille et la *mimésis* comique », *Littératures Classiques* 11, 1989, p. 151-169.
- COUTON Georges, *Corneille et la tragédie politique*, PUF, 1984.
- *Richelieu et le Théâtre*, Presses Universitaires de Lyon, 1986.
- DANCHIN Pierre, « Le public des théâtres londoniens à l'époque de la Restauration d'après les prologues et les épilogues », *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre et théâtrale, son interprétation et son public au XVIIème siècle*, CNRS, 2 vol., 1968, p. 525-576.
- DANDREY Patrick, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Klincksieck, 1992.
- *Molière et la maladie imaginaire ou de la mélancolie hypocondriaque*, Klincksieck, 1998.
 - « Les deux esthétiques du classicisme français », *Littératures Classiques* 19, 1993, p.145-170.
- DAVIDSON Hugh M., « Pratique et rhétorique du théâtre : étude sur le vocabulaire et la méthode de d'Aubignac », *Critique et Création littéraire en France au XVIIème siècle*, Editions du CNRS, 1977, p. 169-175.
- « La vraisemblance chez d'Aubignac et Corneille : quelques réflexions disciplinaires », *L'Art du Théâtre. Mélanges R. Garapon*, PUF, 1992, 91-100.
- DEIERKAUF-HOLSBOER Sophie Wilma, *Le Théâtre du Marais*, 2 vol., Nizet, 1954-58.
- *L'Histoire de ma mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1673*, Nizet, 1960.
 - *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne 1548-1680*, 2 vol., Nizet, 1968-70.
- DELCROIX Maurice, *Le Sacré dans les tragédies profanes de Racine. Essai sur la signification du dieu mythologique et de la fatalité dans La Thébàide, Andromaque, Iphigénie et Phèdre*, Nizet, 1970.
- DELMAS Christian, *La Tragédie de l'âge classique 1553-1770*, Seuil, 1994.
- *Mythologie et mythe dans le Théâtre français (1650-1676)*, Droz, 1985.

- « Le mythe dans le théâtre classique entre nature et culture », *Nature et culture à l'âge classique*, Les Cahiers de Littératures, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- DESCOTES Maurice, *Les Grands Rôles du théâtre de Jean Racine*, PUF, 1957.
- Racine : Guerre et paix. Réalités et mythes*, Cahiers de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, n° 21, 1991.
- DORT Bernard, *Corneille dramaturge*, L'Arche, 1957, éd. consultée, 1972.
- DOSMOND Simone, « La dialectique du "tu" et du "vous" dans *Le Cid* », *L'Information littéraire* 3-4, 1988, p.19-23.
- DOUBROVSKY Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Gallimard, 1963.
- DUBOIS Elfrieda, *René Rapin : l'homme et l'œuvre*, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1972.
- DUBU Jean, *Racine aux miroirs*, SEDES, 1992.
- DUPRAT Anne, « Morale et fiction en poétique : la combinaison des vraisemblance chez J. Chapelain », *Revue des Sciences Humaines* 254, 1999, p. 45-61.
- DUTERTRE Evelyne, *Scudéry dramaturge*, Droz, 1988.
- *Scudéry, théoricien du classicisme*, PFSCL-Biblio 17, 1991.
- « Le théâtre de Scudéry », *L'Information littéraire* 3-4, 1988, p. 14-19.
- ECKSTEIN Nina Claire, *Dramatic Narrative : Racine's récits*, New-York, Peter Lang, 1986.
- EDWARDS Michel, *La Tragédie racinienne*, La Pensée universelle, 1972.
- EIGELDINGER Marc, *La Mythologie solaire dans l'œuvre de Racine*, Neuchâtel, 1969.
- ELLIOT Revel, *Mythe et légende dans le théâtre de Racine*, Minard, 1969.
- EMELINA Jean, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, CEL-PUG, 1975.
- *Racine et notre temps*, SEDES, 1999.
- FORESTIER Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle*, Droz, 1996 (1^{ère} éd. 1981).
- *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars*, Droz, 1988.
- *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Klincksieck, 1996.
- « L'actrice et le fâcheux dans les "Comédies des comédiens" du XVIIème siècle », *Revue d'Histoire littéraire française*, 3, 1980, p. 355-365.
- « Illusion comique et illusion mimétique », *PFSCL* 21, 1984, p. 377-391.
- « Du côté du plaisir : la naissance de la critique dramatique moderne au XVIIème siècle », *Storiografia della critica francese nel seicento*, Nizet, 1986, p. 13-29.
- « *L'Impromptu de Versailles* ou Molière réécrit Molière », *Cahiers de littérature du XVIIème siècle* 10, 1988, p. 197-217.
- « De la modernité anti-classique au classicisme moderne. Le modèle théâtral (1628-1634) », *Littératures Classiques* 19, 1993, p. 87-128.
- « Le merveilleux sans merveilleux, ou du sublime au théâtre », *Dix-septième siècle* 182, 1994, p. 95-103.

FOURNIER Nathalie, « Dialogue et polyphonie conversationnelle dans *Les Fourberies de Scapin, Le Comtesse d'Escarbagnas, Les Femmes savantes, Le Malade imaginaire* », *XVIIème siècle* 177, 1992, p. 561-567.

FRANCE Peter, *Racine's Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1965.

FREEMAN Bryant C. et BATSON Alan, *Concordance du théâtre et des poésies de Racine*, Cornell University Press, 1968.

FUMAROLI Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgies cornéliennes*, Droz, 1990, rééd., 1996.

- « Le statut du personnage dans la tragédie classique », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1972-3, p. 223-250.

- « Microcosme comique et macrocosme solaire : Molière, Louis XIV, et *L'Impromptu de Versailles* », *Revue des Sciences Humaines*, 145, 1972, p. 95-114.

GARAPON Robert, *Le premier Corneille de Mélite à L'Illusion comique*, SEDES, 1982.

GARGANTINI RABBI Stella, *Du Conflit racinien à la comédie de mœurs. Quatre essais sur l'égalité*, Editrice Libreria Goliardica, Pise, 1986.

GARRETTE Robert, *la Phrase de Racine. Etude stylistique et stylométrique*, Presses Universitaires du Mirail, 1995.

GOLDMANN Lucien, *Le Dieu caché*, Tell Gllimard, 1959.

GOODKIN Richard E., *The tragic middle : Racine, Aristotle, Euripides*, Univeristy of Wisconsin Press, 1970. GUICHEMERRE Roger, *La Comédie avant Molière 1640-1660*, Armand Colin, 1972.

- *La Tragi-comédie*, PUF, 1981.

- *Visages du théâtre français au XVIIème siècle*, Klincksieck, 1994.

- « Statisme et mouvement dans le théâtre français du XVIIème siècle », *Statisme et mouvement au théâtre*, Publications de la Licorne, 1993, p. 45-50.

GUTWIRTH Marcel, *Racine, un itinéraire poétique*, Presses de l'Université de Montréal, 1970.

HALL H. Gaston, « Ponctuation et dramaturgie chez Molière », *La Bibliographie matérielle*, CNRS, 1983.

HAWCROFT Michael, *Word as action. Racine, Rhetoric and theatrical language*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

HEYNDELS Ingrid, *Le Conflit racinien, esquisse d'un système tragique*, Université de Bruxelles, 1985.

HORVILLE Robert, « Les vraisemblances dans le théâtre du XVIIème siècle : un jeu complexe et contradictoire de coïncidences », *Storiografia della critica francese nel seicento*, Nizet, 1986, p.31-43.

- « Les niveaux théâtraux dans *Les Songes des hommes esveillez de Brosse* (1646) », *Revue des Sciences Humaines*, 1972, p. 115-125.

HORWATH William D., « Une peinture de la conversation des honnêtes gens : Corneille et la comédie des mœurs », *Pierre Corneille. Actes du Colloque de Rouen 1984*, PUF, 1985, p. 343-356.

- « L'alexandrin classique comme instrument du dialogue théâtral », *Dramaturgies Langages dramatiques. Mélanges en l'honneur de Jacques Scherer*, Nizet, 1986, p. 341-354.

- HUBERT Judd D., *Essai d'exégèse racinienne. Les secrets témoins*, Nizet, 1956.
- JOUHAUD Christian, « L'écrivain et le ministre : Corneille et Richelieu », *XVIIème siècle* 182, 1994, p. 135-142.
- JACQUOT Jean (sous la dir.), *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre et théâtrale, son interprétation et son public au XVIIème siècle*, CNRS, 2 vol., 1968. .
- JASINSKI René, *Vers le vrai Racine*, A. Colin, (2 vol.), 1958.
- *Autour de l'Esther racinienne*, Nizet, 1985.
- KAISERGRUBER Danielle et David, LEMPET Jacques, *Phèdre de Racine : pour une sémiotique de la représentation classique*, Larousse, 1972. KELLER Luzius, « Mise en scène, dramaturgie et rhétorique du mensonge », *Saggi e ricerche di letteratura francese* XXIV, 1985, p.213-250.
- KIRSOP Wallace, « Le théâtre français du XVIIème siècle ou la bibliographie matérielle mise à l'épreuve », *La Bibliographie matérielle*, CNRS, 1983.
- KNIGHT Roy C., *Racine et la Grèce*, 1951 (rééd. 1974).
- « Les dieux païens dans la tragédie française », *Revue d'Histoire littéraire française*, 1964.
- KRAJEWSKA Barbara, « La vérité sur Jean Chapelain, révélée par lui-même dans sa correspondance. Autour de "la querelle du Cid" », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1991-3, p. 258-274.
- LAGRAVE Henri, « Les mots *acteurs, comédie, comédien* : quelques notes sur leur histoire », *Travaux de linguistique et de littérature* XXV, 2, 1987, p. 279-289.
- LANCASTER Henry C., *A History of french Dramatic Literature in the XVIIIth Century*, The John Hopkins Press, (9 tomes), 1929-42.
- LASSERRE François, « La réflexion sur le théâtre dans les comédies de Corneille », *PFSCS* 24, 1986, p. 282-311.
- LEBEGUE Raymond, « Persistance, altération, disparition des traditions dramatico-religieuses en France », *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre et théâtrale, son interprétation et son public au XVIIème siècle*, CNRS, 2 vol., 1968, p. 247-252.
- LE GUERN Michel, « La répétition chez les théoriciens de la seconde moitié du XVIIème siècle », *Dix-septième siècle* 152, 1986, p. 269-278.
- LEINER Wolfgang, « Corneille, auteur de lettres dédicatoires », *Studi francesi* 27, 1965, p. 435-444.
- LERAT Pierre, *Le Ridicule et son expression dans les comédies françaises de Scarron à Molière*, Service de reproduction des Thèses. Université de Lille III, 1980.
- « Les commentaires des personnages sur le style de leurs interlocuteurs dans les comédies de Pierre Corneille », *Pierre Corneille. Actes du Colloque de Rouen 1984*, PUF, 1985, p. 357-363.
- MAGNE Bernard, « *L'Ecole des femmes* ou la conquête de la parole » », *Revue des Sciences Humaines*, 1972, p. 126-140.
- MAILLARD Jean-François, *Essai sur l'esprit du héros baroque (1580-1640). Le même et l'autre*, Nizet, 1973.
- MARTIN Isabelle, « Une mise au point sur la guerre des théâtres à Paris : origines et péripéties. Le Théâtre de la Foire, la Comédie-Française, les Confrères de la Passion : intérêts, droits, contradictions et privilèges », *Revue d'Histoire du Théâtre* 1997, p. 345-355.
- MAULNIER, *Racine*, Gallimard, 1936.
Lecture de Phèdre, Gallimard, 1967 (rééd. 1985).

- MAURON Charles, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Ophrys, 1957.
Phèdre, José Corti, 1968 (rééd. 1988).
- MAY Georges, *D'Ovide à Racine*, PUF, 1948.
- MAZOUER Charles, « Le répertoire des comédiens ambulants à l'étranger et la diffusion du théâtre français », *Horizons européens de la littérature française au XVIIème siècle*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1988, p. 289-298.
- MELESE Pierre, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*, Droz, 1934
- MERLIN Hélène, *Public et littérature en France au XVIIème siècle*, Les Belles Lettres, 1994.
- « L'épistémè classique ou l'épineuse question de la représentation », *Littératures Classiques* 19, 1993, p. 187-198.
 - « Horace, l'équivoque et la dédicace », *XVIIème siècle* 182, 1994, p. 117-130.
 - « Effets de voix, effets de scènes : Mondory entre *le Cid* et *La Marianne* », *A haute voix : diction et prononciation aux XVIème et XVIIème siècles*, Actes du Colloque de Rennes des 17 et 18 juin 1996, Klincksieck, 1998, p. 155-176.
- MONGREDIEN Georges, *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVIIème siècle*, CNRS, 1961, éd consultée revue et corrigée par G. Mongrédien et Jean Robert, 1981.
- *La Vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Hachette, 1966.
 - « La querelle du théâtre à la fin du règne de Louis XIV », *Revue d'Histoire du Théâtre* 2, 1978, p. 103-119.
- MARIN Louis, « Les dédoublements de la représentation théâtrale. Le *Traité de la Comédie* de P. Nicole. Commentaire », *Journal of the Faculty of letters*, Tokyo, vol. 12, 1987, p. 5-23. Article repris sous le titre de « La critique de la représentation théâtrale à Port-Royal. Commentaires sur le *Traité de la Comédie* de Nicole », *Continuum* 2, 1990, p. 81-106.
- MOREL Jacques, *Agréables Mensonges. Essais sur le théâtre français du XVIIème siècle*, Klincksieck, 1991.
- « Rhétorique et tragédie au XVIIème siècle », *XVIIème siècle* n°80-81, 1968, p. 89-106.
 - « *L'Impromptu de Versailles* ou l'illusion de l'identité », *Mélanges offerts à Georges Couton*, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 413-418.
- MOURGUES Odette de, *Autonomie de Jean Racine*, José Corti, 1967.
- NADAL Octave, *Le Sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Gallimard, 1948, rééd., 1991.
- NIDERST Alain *Les Tragédies de Racine. Université et diversité*, Nizet, 1975.
- NORMAN Larry F., « Entendre les vers comiques : l'intervention du poème écrit dans *Mélite*, *Les Visionnaires* et *La Comédie des Académistes* », *A haute voix : diction et prononciation aux XVIème et XVIIème siècles*, Klincksieck 1998, p. 177-187.
- ORLANDO Francesco, *Lecture freudienne de Phèdre*, 1971, Giulio Einaudi editore, Turin, 1971, traduit par D. et T. Aron, Annales littéraires de l'Université de Besançon,

- 1986.PASQUIER Pierre, *La Mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVIIème siècle*, Klincksieck, 1995.
- PHILLIPS Henry, *The Theater and its critics in seventeenth-century France*, Oxford University Press, 1980.
- *Racine : langage and theater*, University of Durham, 1994.
- PICARD Raymond, *La Carrière de Jean Racine*, Gallimard, 1956.
- *Racine polémiste*, Jean-Jacques Pauvert, 1967.
 - *De Racine au Parthénon. Essais sur la littérature et l'art à l'âge classique*, Gallimard, 1977.
- PITTALUYA Maria G., *Aspects du vocabulaire de Jean Racine*, Fasano, Schena-Nizet, 1992.
- POCOCK Gordon, *Corneille and Racine. Problems of Tragic Form*, Cambridge University Press, 1973.
- POMMIER Jean, *Aspects de Racine*, Nizet, 1954.
- POMMIER René, *Le Sur Racine de Roland Barthes*, SEDES, 1988.
- PRASSOLOFF Annie, « L'écriture et l'écrivain dans *L'illusion comique* », *Textuel* 34-44, n° 17, 1985, p. 19-25.
- PRIGENT Michel, *Le Héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, PUF, 1986.
- PROPHETE Jean, *Les Para-personnages dans les tragédies de Racine*, Nizet, 1981.
- RATERMANIS Janis B., *Essai sur les formes verbales dans les tragédies de Racine*, Nizet, 1972.
- RAVEL Jeffrey S., « Définir le parterre au XVIIème siècle », *Ordre et contestation au temps des classiques*, *PFSCS-Biblio* 17, 1992, p.225-231.
- REVAZ Gilles, *La Représentation de la monarchie absolue dans le théâtre racinien. Analyses socio-discursives*, Editions Kimé, 1998.
- ROBERT Pierre, *La Poétique de Racine. Etude sur le système dramatique de Racine et la constitution de la tragédie française*, Paris, 1890, Slatkine Reprints, 1970.
- ROHOU Jean, *Jean Racine entre sa carrière, son œuvre et son Dieu*, Fayard, 1992.
- *L'Evolution du tragique racinien*, SEDES, 1991.
 - *Jean Racine. Bilan critique*, Nathan, 1994.
- ROUBINE Jean-Jacques, *Lectures de Racine*, A. Colin, 1971.
- ROUGEMONT Martine de, « L'acteur et l'orateur : étapes d'un débat », *XVIIème siècle*, 1981, p. 329-333.
- ROUSSET Jean, « Le destinataire de l'illusion théâtrale », *Convegno di Studi su Pierre Corneille nel 3è centenario della morte*, Accademia Olimpica Vicenza, 1984, p. 41-48.
- ROY Donald H., « Acteurs et spectateurs à l'Hôtel de Bourgogne : vers une notation de la communication théâtrale », *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre et théâtrale, son interprétation et son public au XVIIème siècle*, CNRS, 2 vol., 1968, p. 287-296.
- SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1950, éd. consultée, 1986.
- *Racine et/ou la cérémonie*, PUF, 1982.
 - *Le Théâtre de Corneille*, Nizet, 1984.
- SPENCER Catherine, *La Tragédie du prince. Etude du personnage médiateur dans le théâtre tragique de Racine*, *PFSCS-Biblio* 17, 1987.
- STEGMANN André, *L'Héroïsme cornélien. Genèse et signification*, t. 1, *Corneille et la vie littéraire de son temps*, et t. 2, *L'Europe intellectuelle et le théâtre. Signification de l'héroïsme cornélien*, Armand Colin, 1968.

- STONE Harriet, *Royal DisClosure. Problematics of representation in french Classical tragedy*, Summa Publication, 1987.
- SURBER Christian, *Parole, personnage et référence dans le théâtre de Jean Racine*, Droz, 1992.
- THEILE Wolfgang, *Die Racine-Kritik bis 1800. Kritikgeschichte als Funktionsgeschichte*, Wilhelm Fink Verlag München, 1974.
- THIROIN Laurent, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Champion, 1997.
- TOBIN Ronald, *Racine and Seneca*, University of North Carolina Press, 1971.
Jean Racine revisited, Twayne 1999.
- TRUCHET Jacques, *La Tragédie classique en France*, PUF, 1989 (1^{ère} éd. 1975).
- « Le Roman comique de Scarron et l'univers théâtral », *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre et théâtrale, son interprétation et son public au XVIIème siècle*, CNRS, 2 vol., 1968, p. 259-266.
- TRUCHET Jacques (sous la direction de), *Recherches de thématique théâtrale : l'exemple des conseillers des rois dans la tragédie classique*, Gunter Narr- Jean-Michel Place, 1981.
- UBERSFELD Anne, « "Je suis" ou l'identité héroïque chez Corneille », *Pierre Corneille. Actes du Colloque de Rouen 1984*, PUF, 1985, p. 641-649.
- VENESOEN Constant, *Le complexe maternel dans le théâtre de Racine*, Minard, 1987.
- VIALA Alain, *Racine. La Stratégie du caméléon*, Seghers, 1990.
- VILLIERS André, « Sur la pratique du rideau de scène au XVIIème siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre* 1, 1977, p. 30-40.
- VINAVER Eugène, *Racine et la poésie tragique*, Nizet, 1951.
Entretiens sur Racine, Nizet, 1984.
- WORTMANN A., *Das Selbst und die Objektbeziehungen des Personen in den weltlichen Tragödien Jean Racines*, Königshausen und Neumann, Freiburger literaturpsychologie Studien, Band 2, 1992.
- VUILLEMIN Jean-Claude, « Nature et réception du spectacle tragique sur la scène française du XVIIème siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre* 3, 1988, p.217-226.
- VUILLERMOZ Marc (sous le dir. de), *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVIIème siècle*, Champion, 1998.
- ZIMMERMANN Eléonore, *La Liberté et de Destin dans le théâtre de Racine*, Anma Libri, 1982.
- ZUBER Roger, « La tragédie sublime : Boileau adopte Racine », *L'Art du Théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, PUF, 1992, p. 289-293.

Table des matières

Première section

Un texte porté à la scène : les processus énonciatifs du théâtre15

I La sémiologie théâtrale révélatrice de la multiplicité des instances énonciatives

II Le théâtre : un collectif d'énonciation

III La représentation du texte dramatique

Deuxième section

La pièce de théâtre publiée : description et fonctionnement énonciatif d'un livre....201

IV L'analyse énonciative d'une pièce publiée

V Le périphrase

VI L'énonciateur intratextuel : une instance composite

Troisième section

La pièce : inscription de subjectivités et interprétations subjectives.....349

VII Lire un texte de théâtre

VIII Les modes d'énonciation dans la pièce

IX Des textes écrits pour être lus

INTRODUCTION.....	4
L'énonciation et la subjectivité : des concepts issus de la linguistique	4
Le théâtre de l'énonciation	5
Les études théâtrales : la représentation pour objet	6
La pièce imprimée : un nouvel objet d'étude	7
Corpus	9
Enjeux : les nouveaux supports du texte	10

PREMIERE SECTION

Un texte porté à la scène : les processus énonciatifs du théâtre.....4

I LA SÉMIOLOGIE THÉÂTRALE RÉVÉLATRICE DE LA MULTIPLICITÉ DES INSTANCES ÉNONCIATIVES DU THÉÂTRE 16

I 1 UNE RÉFÉRENCE POUR L'ANALYSE DE L'ÉNONCIATION THÉÂTRALE 17

I 1 A Sémiologie et / ou sémiotique théâtrale ? 18

Les définitions saussuriennes et peirciennes du signe..... 18

La sémiologie comme théorie générale du signe 19

I 1 B Instabilité de la définition du signe théâtral..... 21

Une définition qui intègre les deux modèles du signe..... 21

La question des signes au théâtre 23

I 1 C La référence sémiologique 24

Une sémiologie théâtrale opératoire 25

La sémiologie au croisement des théories critiques 26

I 1 D Objets de la sémiologie théâtrale 28

I 2 CONCEPTS DÉFINITOIRES DE LA NOTION DE REPRÉSENTATION 30

I 2 A La représentation : trois images significatives 31

I 2 B L'événement scénique..... 32

La définition de la scène 32

Le quatrième mur..... 34

I 2 C La représentation, objet d'étude idéal et illusoire 35

I 2 D La représentation comme produit de son énonciation..... 37

La représentation dans le temps : la question des énonciateurs 37

Le regard du destinataire..... 38

I 2 E Conclusion..... 39

I 3 LA REPRÉSENTATION, OBJET DE SÉMIOSE(S).....	40
I 3 A Typologie des signes théâtraux.....	42
I 3 B Les systèmes signifiants comme jeux d'interaction.....	44
I 3 C L'analyse vectorielle des systèmes signifiants au théâtre.....	46
CONCLUSION	47

II LE THÉÂTRE : UN COLLECTIF D'ÉNONCIATION	48
II 1 DE LA COMMUNICATION THÉÂTRALE	49
II 1 A Le concept de communication théâtrale en question.....	49
Inadéquation du concept de communication	50
Déplacement du concept : de la communication à la relation théâtrale.....	51
II 1 B Structure de l'information dans la communication théâtrale : la double énonciation.....	53
II 2 UN JEU COMPLEXE DE MISE EN ABYME.....	55
II 2 A Un enchaînement d'émetteurs et de récepteurs.....	56
II 2 B Un enchaînement d'instances énonciatives fictives et réelles.....	57
II 3 LA RELATION THÉÂTRALE : SYMÉTRIES ET DISSYMÉTRIES.....	61
II 3 A Mise en scène d'une situation conversationnelle.....	61
Le dialogue théâtral comme mise en scène des interactions entre locuteurs	62
Le dialogue : l'intersubjectivité, miroir de la subjectivité	65
La focalisation sur les dysfonctionnements du dialogue	66
II 3 B Dissymétrie dans le discours du personnage : la loi d'informativité.....	68
L'exemple des scènes d'exposition	69
Structure de la pièce et information dans le dialogue.....	70
Cas des dissymétries révélées par les quiproquos internes.....	71
II 3 C Lorsque le personnage privilégie le public	73
Le monologue.....	73
L'aparté	75
II 3 D L'adresse au public	77
La parabase dans la comédie ancienne	79
Les prologues dans la comédie latine.....	82
II 3 E Les prologues dans le théâtre moderne en France.....	84
Œuvres de circonstances : divertissement et remerciements	85
<i>Esther</i> : les circonstances sont toujours complexes.....	87
<i>Les Fâcheux</i> en toutes circonstances	90
Prologue : personnage, allégorie, acteur et auteur	91
II 3 E L'épilogue.....	94
II 3 G Conclusion	96

II 4 LE THÉÂTRE COMME CRÉATION COLLECTIVE	97
II 4 A Les pôles émetteurs	98
Des rôles de types différents : créateur, émetteur, producteur.....	98
Multiplicité des créateurs	99
II 4 B La question de l'autorité sur la représentation.....	101
Signature et création collective	102
Intentionnalité, intuition, inconscient des créateurs	103
II 5 IMPORTANCE DE LA RÉCEPTION SPECTACULAIRE	106
II 5 A L'expérience du spectateur.....	107
L'expérience du spectateur : une perception active.....	108
Voies de l'analyse de la réception.....	109
II 5 B Distinguer le destinataire du spectateur	110
Le destinataire, instance énonciative virtuelle.....	110
Superposition de destinataires dans l'œuvre	111
II 6 LA REPRÉSENTATION COMME « COLLECTIF D'ÉNONCIATION » ...	113
II 6 A Un « geste collectif »	114
Entre créateurs et spectateurs, un « processus coopératif »	114
Un acte social d'ordre esthétique	115
II 6 B Une concrétisation dédoublée.....	116
II 6 C Cheminements de subjectivités	117
Le geste individuel dans une création collective	118
La part subjective du spectateur	120
II 6 D Énonciation : sens de l'œuvre et zones d'ambiguïtés	122
Nécessité des redondances dans la production de sens	122
Nécessaires zones d'ambiguïtés	123
Les yeux des spectateurs	125
CONCLUSION	127

III LA REPRÉSENTATION DU TEXTE DRAMATIQUE.....	129
III 1 L'ARTICULATION REPRÉSENTATION / TEXTE DRAMATIQUE.....	130
III 1 A Entre Charybde et Scylla.....	130
III 1 B Un texte peut en cacher un autre.....	133
La notion de texte dans la critique littéraire.....	133
La notion de texte pour le théâtre.....	135
III 1 C Traduttore traditore.....	138
III 1 D Conclusion : l'articulation texte dramatique / texte spectaculaire.....	142
III 2 PHÉNIX OU CAMÉLÉONS, CES TEXTES À METTRE EN SCÈNE.....	143
III 2 A L'invention du contexte dramatique.....	144
III 2 B Le dit et le non dit.....	149
Univocité et polysémie de la lecture dramatique.....	149
Surimpression de la lecture du metteur en scène.....	152
Le discours du personnage démystifié.....	154
Mimer le surgissement de la parole.....	155
III 2 C Jeux de focalisation.....	156
III 3 L'ACTEUR PIVOT DU DISPOSITIF MIMÉTIQUE.....	159
III 3 A Le rôle de l'acteur selon la conception platonicienne de la mimésis.....	160
III 3 B Le rôle de l'acteur selon la conception aristotélicienne de la mimésis.....	162
III 3 C L'acteur comme imitateur.....	165
III 4 CONFUSIONS ÉNONCIATIVES : JOUER À PRENDRE LE CORPS ET LA VOIX D'UN AUTRE.....	166
III 4 A Le masque théâtral, reflet de l'ambiguïté constitutive du statut de l'acteur.....	167
Les deux faces du masque : envers et revers.....	168
Le masque, métaphore de la condition du comédien.....	171
III 4 B La part personnelle de l'acteur dans un rôle de théâtre.....	172
III 4 C L'investissement de l'acteur dans son personnage : deux analyses de Diderot... ..	176
La thèse de la sympathie et de l'enthousiasme.....	176
La thèse du « génie froid ».....	178
Le statut énonciatif de l'acteur : une complexité irréductible.....	180

III 5 L'ÉNONCIATION THÉÂTRALE : PIÈGES ET PLAISIRS DE L'ILLUSION	182
.....	
III 5 A L'illusion théâtrale comme illusion	183
III 5 B L'identification : l'acteur comme soi-même	185
III 5 C L'immersion : l'acteur comme un autre ou la voie de la catharsis	188
III 5 D Effets de la fiction sur la réalité	193
La stigmatisation de l'effet de contamination entre la scène et la salle	194
Fiction théâtrale et réalité toujours en miroir	197
CONCLUSION	199

DEUXIEME SECTION

La pièce de théâtre publiée: description et fonctionnement d'un livre	201
IV L'ANALYSE ÉNONCIATIVE D'UNE PIÈCE PUBLIÉE	202
IV 1 ENONCÉ ET ÉNONCIATION	202
Recherches sur la subjectivité et l'intersubjectivité	203
Des énoncés écrits.....	206
IV 2 DESCRIPTION DU SYSTÈME ÉNONCIATIF DANS UN TEXTE THÉÂTRAL	207
IV 2 A Le schéma élaboré par Michel Corvin	208
IV 2 B Le schéma élaboré par Ursula Jung	210
IV 2 C Les trois niveaux d'énonciation caractéristiques du théâtre.....	212
IV 3 LA DESCRIPTION DE LA PIÈCE DE THÉÂTRE COMME DÉTERMINATION DES INSTANCES ÉNONCIATRICES	215
IV 3 A Vers une description du paratexte théâtral	216
Typologie descriptive	217
Le para-texte liminaire : statuts textuels complexes mais linéarité visuelle	218
Des indications entre para-texte intermédiaire et para-texte interstitiel.....	223
IV 3 B Pièce, texte, paratexte	224
Les bornes, marques de la structure extradiégétique ?.....	224
Le para-texte, un ensemble hétérogène.....	227
CONCLUSION	231

V LE PÉRITEXTE	233
V 1 LES VOIX ÉNONCIATIVES DE L'APPAREIL ÉDITORIAL	234
V 1 A Le nom de l'auteur : fonction d'attribution et d'appropriation de l'oeuvre	235
Stratégie éditoriale et auctoriale	236
V 1 B Construction éditoriale d'une identité auctoriale	238
Une source énonciatrice composite	239
Les rééditions du <i>Théâtre</i> de Racine au XXème siècle	240
V 2 LE PÉRITEXTE ALLOGRAPHE : LA CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ LITTÉRAIRE	242
Une interprétation subjective derrière une pseudo-neutralité	243
Confusions énonciatives	244
V 3 LES TEXTES PRÉFACIELS AUCTORIAUX : LE JEU DES FAUX-SEMBLANTS	247
La captatio benevolentiae	248
V 3 A Entre autonomie et affirmation de cohérence	250
Décalages : <i>Iphigénie</i> et sa préface	252
Elaboration de l'instance auctoriale	254
Construction d'une identité auctoriale à travers le temps	257
V 3 B L'apparent choix du destinataire et l'élaboration de l'énonciateur	259
De l'art de choisir son lecteur ou de le divertir de l'œuvre	263
<i>Tartuffe</i> : rassurer quelques lecteurs scrupuleux	265
Les questions poétiques : interactions dans le système énonciatif	266
La préface, lieu de conciliation de tous les lecteurs possibles	267
V 4 LES DÉDICACES	271
Le dédicataire au centre du dispositif énonciatif textuel et spectaculaire	271
Effacement de l'auteur devant le dédicataire, garant et source de l'œuvre	273
Le dédicataire, faire-valoir de l'auteur et de l'œuvre	276
La dédicace, une contrainte éditoriale et un élément péri-textuel efficace	278

VI L'ÉNONCIATEUR INTRATEXTUEL : UNE INSTANCE COMPOSITE	285
VI 1 UNE INSTANCE AUCTORIALE MODIFIÉE PAR LA RÉALISATION ÉDITORIALE DE L'ŒUVRE	286
VI 1 A Corneille et les artisans du livre.....	286
VI 1 B <i>Le Festin de pierre</i> ou <i>Dom Juan</i> , œuvres de plusieurs mains	287
Une œuvre marquée par la lecture de ses éditeurs	290
VI 1 C Des interventions créatrices de sens	293
L'exemple de la ponctuation.....	293
VI 1 D Les enjeux de la bibliographie matérielle : retrouver l'instance énonciative d'origine.....	296
Face à la restauration des éditions d'origine, le lecteur contemporain	298
VI 2 L'ORIGINE TEXTUELLE NON ASSIGNABLE.....	300
VI 2 A L'imitation comme principe esthétique pour l'écriture dramatique.....	302
<i>Phèdre</i> : Racine imite Euripide (et Sénèque).....	304
<i>Phèdre</i> : piège des modèles inavoués et inavouables	306
Racine mythographe : Aricie	309
VI 2 B Un principe stylistique : traductions, citations, plagiats.....	312
C'est toi, lecteur, qui l'as nommé	316
Corneille, <i>Le Cid</i> : il ne doit qu'aux lecteurs toute sa renommée	320
VI 3 UNE INSTANCE AUCTORIALE RÉALISÉE PAR LE DIALOGUE AVEC QUELQUES INTERLOCUTEURS PRIVILÉGIÉS	323
VI 3 A Une écriture polyphonique : rôle de la troupe théâtrale dans l'élaboration textuelle	324
Le poète au service des comédiens	325
Le texte dramatique soumis à la lecture critique des comédiens	326
Corrections et adaptations.....	328
La répétition des sentiments	331
Le texte dramatique : voix à l'unisson.....	333

VI 3 B La prédifusion du texte dramatique : étapes dans la création	335
Invention, disposition, écriture	336
La pré-diffusion du texte dramatique : inscriptions d'un succès à venir.....	339
VI 3 C Réécritures de soi	343
<i>George Dandin</i> : l'écriture, la scène et l'édition officielle	343
Corneille ou l'art de revenir sur ses extravagances.....	344
CONCLUSION	347

TROISIEME SECTION

La pièce : inscription de subjectivités et interprétations subjectives.....349

VII LIRE UN TEXTE DE THÉÂTRE 350

VII 1 DU LECTEUR À L'AUTEUR 351

VII 1 A Les instances énonciatives intratextuelles : un principe d'unité 351

 Énonciateur et destinataire intratextuels 352

 Inscriptions d'une continuité textuelle..... 354

 L'inscription d'une organisation textuelle 355

VII 1 B La complexité textuelle : voix de l'auteur..... 357

 L'attribution de la polysémie textuelle au sujet auctorial 358

 L'auteur dramatique : une absence perceptible..... 359

 L'auteur dramatique : les pouvoirs de l'hypocrite 361

VII 1 C Réévaluer l'implication personnelle du dramaturge..... 364

 Les deux *Hippolyte* d'Euripide 365

Hippolyte porte couronne : une revanche plutôt qu'une palinodie..... 367

 Perception de la projection de l'instance auctoriale dans l'œuvre dramatique 370

VII 2 MALLÉABILITÉ DU DESTINATAIRE : PLACE AUX LECTEURS 371

VII 2 A Une fiction de lecteur : le lecteur implicite..... 372

VII 2 B Des lecteurs implicites : lire *Bérénice*..... 374

 Comme Madame Bossuet : Un lecteur délicat..... 375

 Un lecteur sensible à l'amour et à la gloire..... 376

VII 2 C Un principe esthétique : prévoir les lecteurs implicites..... 378

 Une dialectique entre la subjectivité du lecteur et la « stratégie » de l'auteur 380

 La lecture comme épreuve de l'altérité..... 381

VIII LES MODES D'ÉNONCIATION DANS LA PIÈCE	406
VIII 1 LE MODE D'ÉNONCIATION DANS LE TEXTE DIDASCALIQUE	406
VIII 1 A Définir la source énonciatrice des didascalies	407
Des actes d'énonciation sérieux imputables à l'auteur	408
Des actes d'énonciation fictifs imputables à un narrateur ?	410
Récurrence des concepts narratologiques	412
VIII 1 B Les didascalies comme un mode diégétique.....	414
Le présent dans le discours didascalique : temps de co-incidence	414
Entre narration et description ?.....	417
Les didascalies comme support de la situation fictionnelle.....	419
VIII 1 C A la fois narration et description.....	420
Des didascalies pour visualiser et décrypter une scène	421
Les agréments d'un texte superflu.....	423
VIII 2 LES DIDASCALIES : UN ESPACE DE FOCALISATIONS POSSIBLES	424
VIII 2 A Le point de vue d'un spectateur informé.....	425
Entre focalisation zéro et focalisation interne	426
Le point de vue du personnage	427
VIII 2 B Diriger l'attention du lecteur sur la situation dramatique.....	428
<i>L'Avare</i> (1669) : la dispute.....	429
<i>L'Avare</i> (1682) : la dispute et le courtier.....	429
<i>L'Avare</i> (1734) : la dispute, le courtier et le valet	430
Conclusion : un mode d'énonciation mixte	431
VIII 3 LE PERSONNAGE : UNE NOTION FONCTIONNELLE ET FORMALISÉE	433
VIII 3 A Le personnage dans le séisme structural	434
Le modèle actantiel appliqué au texte dramatique	436
Subjectivité honnie, objectivée, omniprésente.....	437
VIII 3 B Le personnage à la lumière de la poétique et de la rhétorique.....	439
Le théâtre classique, véhicule de la mémoire	440
Lieu commun et subjectivité	442

VIII 3 C L'êthos du personnage dramatique	443
<i>La Poétique</i> : l'êthos déterminé par l'action	444
<i>La Poétique</i> : l'êthos, motivation de l'action	445
<i>La Rhétorique</i> : l'êthos, une image de soi ou l'expression de soi ?	446
Le discours comme lieu d'inscription de l'êthos	447
Perspectives	449
VIII 4 DE L'EFFET-PERSONNAGE À L'EFFET DE PERSONNE	451
VIII 4 A Le personnage, un effet de lecture.....	452
La lecture créatrice d'un effet-personnage	452
Rôle des indéterminations dans l'effet-personnage	454
Le « je » du personnage : un effet de présence consubstantielle	454
La dynamique des personnages au théâtre	455
VIII 4 B L'esthétique de la vraisemblance : le personnage comme une personne	457
Du vraisemblable à la vraisemblance	457
Acteur, personnage, personne.....	460
Eveiller le sens de l'humain	463
Pénétrer le secret des âmes	465
VIII 4 C Les marques de la personne.....	467
L'indication de la source locutoire : assurer l'identité du personnage	468
Importance de la personnalisation du discours : les personnages-utilités.....	470
Une personnalisation du discours organisée.....	472
Le nom, la parole et l'identité.....	485
CONCLUSION.....	492

IX DES TEXTES ÉCRITS POUR ÊTRE LUS	494
IX 1 ECRITURE ET THÉÂTRE EN GRÈCE ANCIENNE	495
IX 1 A Aristote : la lecture suffisante pour révéler les qualités d'une tragédie	496
La lecture, le moyen de connaître l'art du poète	497
IX 1 B Naissance de l'écriture dramatique	499
IX 1 C Aristophane : l'invention du poète dramatique.....	500
Les héros d'Aristophane : Euripide, Sophocle, Eschyle	501
La parodie de textes de théâtre, indice d'une pratique de la lecture et de l'écriture	503
IX 1 D Garder les mots du poète.....	505
Lycurgue : des exemplaires des tragédies pour des tragédies exemplaires.....	505
Les Alexandrins : transmettre des textes (de théâtre)	506
IX 2 ECRITURE ET LECTURE DU THÉÂTRE LATIN.....	508
IX 2 A La comédie latine : la guerre des poètes.....	509
Térence, figure du jeune poète.....	510
IX 2 B Sénèque : des tragédies destinées à la lecture orale.....	511
IX 3 AU MOYEN AGE : TRANSMISSION DE QUELQUES TEXTES	513
IX 3 A Le théâtre, les manuscrits, la diffusion par l'imprimé.....	513
IX 3 B Jouer et lire les <i>Mystères</i>	515
Des rollets pour les acteurs, un livre de conduite pour le régisseur	516
Les lecteurs de pièces imprimées : de simples particuliers	517
IX 3 B Difficile mise en page du texte dramatique	518

IX 4 LA RENAISSANCE : LE THÉÂTRE COMME UN TEXTE À LIRE..... 520

IX 4 A Les collèges, conservatoires et laboratoires du théâtre..... 520

Une tradition livresque 522

Mais des pièces pour la scène 524

IX 4 B Vers une présentation spécifique pour le texte dramatique 525

L'existence d'une mise en page particulière au texte dramatique 526

Coexistence de plusieurs systèmes de mise en page 528

Le poème dramatique, véhicule de la voix du poète 532

IX 5 L'AGE CLASSIQUE : LA NAISSANCE DE L'AUTEUR DRAMATIQUE 534

IX 5 A Le droit à la publication 535

Le Poète dramatique, un acteur de la restauration du théâtre 536

Corneille : la publication comme consécration 539

La course à la publication 541

Molière : la lutte contre les éditions pirates 542

IX 5 B La pièce de théâtre : un livre imprimé 546

Le nom du dramaturge sur l'appareil titulaire 547

Lieux de signature 549

La forme du texte dramatique 551

IX 5 C Inscription et lecture de la théâtralité 553

Dialogues et didascalies 553

Les nostalgies de l'abbé d'Aubignac 554

Corneille : la lisibilité du texte dramatique 557

La théâtralité dans les dialogues : le pouvoir de la parole 560

CONCLUSION 561

CONCLUSION GENERALE.....	564
BIBLIOGRAPHIE.....	569
I SOURCES.....	569
I 1 Outils bibliographiques.....	569
I 2 Théâtre.....	569
I 3 Ouvrages portant sur le théâtre et textes théoriques.....	576
I 4 Autres textes de référence.....	580
II OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES CONSULTÉS (XXÈ)	582
II 1 Ouvrages et articles de référence.....	582
II 2 Ouvrages et articles consultés sur le théâtre.....	593
II 1 A Traités composés par des praticiens.....	593
II 2 B Ouvrages et articles théoriques.....	593
II 2 C Ouvrages critiques par période.....	600
INDEX NOMINUM.....	616
TABLE DES MATIERES.....	627
REMERCIEMENTS.....	641

L'énonciation théâtrale : l'expression de la subjectivité à l'Age Classique

par la Compagnie Eve-Marie Rollinat-Levasseur

avec

La Directrice : Gisèle Mathieu-Castellani

Un Sujet : Jean-Claude Coquet

Maïa : Estelle Rauzy

La Lectrice : Anne-Lise Rollinat-Levasseur

Le Péritexte : Claire Lelouch

Le Mystère : Véronique Dominguez

L'Américaine : Gayle Levy

Polhymnie : Anne-Marie Bacquié

Melpomène : Johanna Korthals-Altes

Les Fantômes

Décors : Christian Levasseur

Son : Iris Levasseur, Augustin Gimel

Régie : La Cie Fabrice Lyczba

Intendance : Marie-Astrid Chevalier, Jean-Christophe Robin, Dimitris Zissis

Notre correspondant à Toulouse, Guillaume Cheikbossian

Avec l'aimable participation de Charles Bernet (INALF), des Archives INA, de La Documentation Centrale de Radio-France, de la Bibliothèque de Versailles, de la Bibliothèque Gaston Baty (Université de Paris III), de Perkins Library (Duke University) et de Miller Nichols Library (University of Missouri-Kansas City).

Que soient aussi remerciés tous ceux qui, professionnels du spectacle ou simples spectateurs, nous ont assistée avec bienveillance tout au long de ce travail.