

## Quelles communautés interprétatives pour les textes de théâtre aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles ? Pour une histoire des relations entre les études littéraires et les études théâtrales

**Auteur :** Romain Bionda

**Affiliation :** Université de Lausanne ; [romain.bionda@unil.ch](mailto:romain.bionda@unil.ch)

**Résumé :** Par l'analyse de plusieurs commentaires de la fin de *Roberto Zucco* (1990) de Bernard-Marie Koltès (dans une perspective métacritique), il s'agit d'observer plusieurs phénomènes entrant en jeu dans la compréhension et l'interprétation de ce texte et de sa fin par des spécialistes (universitaires en poste dans divers départements, journalistes ou praticiennes et praticiens de théâtre). À la faveur d'une contextualisation plus large (à la coloration plutôt historiographique), l'article propose ensuite de dessiner les contours de plusieurs communautés interprétatives des textes de théâtre à l'université, depuis une centaine d'années. En passant, il propose des débuts de clarification à quelques problèmes théoriques qui se posent à nous, dès lors qu'il s'agit de parler de « textes de théâtre », de « manières de lire » ou même d'« herméneutique » (littéraire ou théâtrale).

**Mots clés :** Communautés interprétatives, Koltès (Bernard-Marie), Roberto Zucco, Textes dramatiques, Manières de lire, Histoire des études théâtrales, Théorie littéraire, Théorie théâtrale

**Abstract:** Through the analysis of several commentaries on the ending of Bernard-Marie Koltès' *Roberto Zucco* (1990) (from a metacritical perspective), the aim is to observe several phenomena at play in the understanding and interpretation of this text and its ending by specialists (academics in various departments, journalists or theater practitioners). Through a broader contextualization (of a more historiographical nature), the article then proposes to outline the contours of several interpretive communities of theater texts in the university over the past hundred years. In addition, it proposes the beginnings of a clarification of some theoretical problems that arise for us, as soon as we talk about "theater texts", "ways of reading" or even "hermeneutics" (of literature or theater).

**Keywords:** Interpretive communities, Koltès (Bernard-Marie), Roberto Zucco, Dramatic Texts, Ways of Reading, History of Theater Studies, Literary Theory, Theatrical Theory

**Article paru dans :** Vincent Ferré (dir.), *Communautés interprétatives. Autour de Stanley Fish*, Leiden, Brill, coll. « C.R.I.N. », 2024, p. 43-68. DOI : [https://doi.org/10.1163/9789004697089\\_005](https://doi.org/10.1163/9789004697089_005).

Les principales études sur la lecture en général laissent de côté la lecture des textes de théâtre<sup>1</sup>. Cette mise à l'écart est étonnante, car les textes de théâtre occupent une place importante à l'école comme à l'université, depuis un siècle au moins. Rappelons quelques faits concernant l'espace académique français. À l'école, l'explication de texte a été promue comme un exercice central au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, y compris pour les œuvres de Corneille, Molière et Racine, qui sont alors considérées comme les « classiques » par excellence. À l'université, l'étude du théâtre accompagne les renouvellements épistémologiques de la discipline littéraire : à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des thèses aux enjeux méthodologiques forts portent sur des auteurs et des genres dramatiques<sup>2</sup> ; au deuxième tiers du XX<sup>e</sup> siècle, la querelle de la Nouvelle critique prend comme prétexte les œuvres de Racine<sup>3</sup>. Dans ces mêmes années, les études théâtrales sont instituées comme une nouvelle discipline à l'université (en Sorbonne), où la question des modes d'appréhension et des procédures d'analyse des textes de théâtre continue d'être posée, malgré l'importance prise dans les études théâtrales par d'autres aspects du théâtre – ou en raison même de cette importance<sup>4</sup>. Un nombre conséquent de manuels destinés aux élèves ou aux étudiantes et étudiants paraissent jusqu'à aujourd'hui, tandis que les commentaires de textes (accompagnant ou non l'analyse d'une mise en scène) prolifèrent dans les revues et ouvrages spécialisés ou adressés à un public plus élargi.

Au gré de ces développements s'impose l'idée que les textes de théâtre ne seraient pas « faits pour » être lus – idée ancienne, mais pas toujours prépondérante<sup>5</sup>. À l'université, la *lecture littéraire* des textes de théâtre est souvent rejetée : on l'estime insuffisante, voire inappropriée. Si la lecture littéraire des textes de théâtre est pratiquée en divers endroits par plusieurs critiques du XX<sup>e</sup> siècle, une autre façon de les lire – une autre *manière de lire* – est promue par des spécialistes du théâtre de toutes les disciplines. Selon ces spécialistes, il importerait, en lisant, de « s'imaginer une mise en

---

<sup>1</sup> Cet article reprend et condense une partie de l'introduction et les deux premiers chapitres de ma thèse, intitulés « La double mort de Roberto Zucco (Koltès) » et « L'illisibilité du théâtre : un discours de fond », dans Romain Bionda, *Manières de lire les textes dramatiques. Métacritique, historiographie, théorie (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Université de Lausanne, 2021, p. 47-62 et 63-90.

<sup>2</sup> Voir par exemple Gustave Lanson, *Nivelle de La Chaussée et la Comédie larmoyante* (1887), 2<sup>nd</sup> éd., Paris, Hachette, coll. « Les origines du drame contemporain », 1903.

<sup>3</sup> Voir Roland Barthes, *Sur Racine* (1960), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1963 ; Raymond Picard, *Nouvelle critique ou Nouvelle imposture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « Libertés », 1965 ; R. Barthes, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.

<sup>4</sup> L'analyse de mises en scène demande notamment d'interroger les rapports que les spectacles peuvent entretenir avec les textes et, dès lors, travaille la façon dont les chercheurs et chercheuses considèrent ces textes.

<sup>5</sup> On se souvient de Molière, qui a pu écrire que « les comédies ne sont faites que pour être jouées » (Molière, « Au lecteur » (1666), éd. Bénédicte Louvat-Molozay, en ligne, n.p., 2013 : <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=313>). Pensons également au père Brumoy, dont l'« effort d'imagination », en lisant du théâtre, lui permet de se « prêter à tout le spectacle, sans faire attention que je lis, (car une Tragédie n'est point faite pour être lue, elle est toute action [...]) » (Pierre Brumoy, « Discours sur le théâtre des Grecs », dans P. Brumoy (éd.), *Le Théâtre des Grecs*, t. 1, Paris, Rollin père, Jean-Baptiste Coignard et Rollin fils, 1730, p. IX). Mais affirmer que les textes de théâtre sont « faits pour être représentés » n'implique pas nécessairement de refuser la possibilité qu'ils soient *aussi* faits pour être lus : « Le Poème Dramatique est fait principalement pour être représenté par des gens qui font des choses toutes semblables à celles que ceux qu'ils représentent auraient pu faire ; et aussi pour être lues par des gens qui sans rien voir, ont présentes à l'imagination par la force des vers, les personnes et les actions qui y sont introduites [...] » (François Hédelin, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* (1657), éd. Hélène Baby, Paris, Champion, coll. « Littératures », 2011, p. 98.)

scène ». Afin de mieux saisir les « spécificités » dramatiques ou théâtrales de ces textes « faits pour être joués », les lecteurs et lectrices auraient intérêt à mobiliser leur expérience de spectateur ou spectatrice, voire de comédien ou comédienne. Les textes de théâtre ne sauraient être lus pour eux-mêmes – ils sont d’ailleurs souvent déclarés « incomplets » dans la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle –, mais demanderaient au contraire d’être mis en rapport avec les éléments *non textuels* de « leur(s) » représentation(s) scénique(s) : avec une ou plusieurs mises en scène réelles (dont on peut reconstituer les conditions) ou possibles (que tel lecteur ou lectrice invente). Cette *manière de lire*, que j’appelle *lecture scénique* ou *lecture comme théâtre*<sup>6</sup>, entre régulièrement en conflit avec les règles de l’explication de texte, alors en vigueur pour l’analyse de la poésie et du roman, selon lesquelles un bon commentaire de texte prendrait pour objet « ce qui y est, tout ce qui y est, rien que ce qui y est<sup>7</sup> ». En effet, cette manière scénique de lire les textes de théâtre présuppose précisément qu’un bon commentaire devrait considérer *ce qui excède le texte* proprement dit.

Afin de rendre concret ce qui précède, je propose dans les pages qui suivent l’analyse de plusieurs commentaires de la fin de *Roberto Zucco* (1990) de Bernard-Marie Koltès. Cette analyse (métacritique) donnera l’occasion d’observer plusieurs phénomènes entrant en jeu dans la compréhension et l’interprétation des textes de théâtre par des spécialistes. Elle permettra aussi de dessiner les contours de plusieurs *communautés interprétatives* à l’université, à la faveur d’une contextualisation plus large (historiographique). Au passage, je livrerai des débuts de clarification à des problèmes théoriques qui se posent, dès lors que l’on parle de *textes de théâtre*, de *manières de lire* ou même d’*herméneutique* (littéraire ou théâtrale).

## La double mort de Roberto Zucco (Koltès)

Partons de la fin de *Roberto Zucco* de Koltès :

UNE VOIX. — On ne voit plus rien. Il y a trop de lumière.  
ZUCCO. — Tournez votre visage vers l’orient et il [sans doute « le sexe du soleil »] s’y déplacera ; et, si vous tournez votre visage vers l’occident, il vous suivra.  
*Un vent d’ouragan se lève. Zucco vacille.*  
UNE VOIX. — Il est fou. Il va tomber.  
UNE VOIX. — Arrête, Zucco ; tu vas te casser la gueule.  
UNE VOIX. — Il est fou.  
UNE VOIX. — Il va tomber.  
*Le soleil monte, devient aveuglant comme l’éclat d’une bombe atomique. On ne voit plus rien.*

<sup>6</sup> Cette manière *scénique* de lire se distingue donc à la fois de la *lecture littéraire* (qui fait fonctionner pour soi le texte *comme littérature*, et non *comme théâtre*) et d’une lecture véritablement *opératoire* (qui est celle des praticiennes et praticiens préparant l’exécution de l’œuvre spectaculaire). Pour plus de précisions, voir R. Bionda, *Manières de lire les textes dramatiques*, *op. cit.*, p. 297-401.

<sup>7</sup> G. Lanson, « Quelques mots sur l’explication de textes. Esprit – objet – méthode », *Méthodes de l’Histoire littéraire*, Paris, Les Belles lettres, coll. « Études françaises », 1925, p. 38-57, ici p. 40.

UNE VOIX (*criant*). — Il tombe<sup>8</sup>.

Anne Ubersfeld, célèbre historienne et théoricienne française du théâtre (1918-2010), écrit que cette pièce se termine sur un « dénouement en deux moments comme s’il fallait une double mort volontaire du héros, une chute et une assomption<sup>9</sup> ». Cette affirmation est difficile à comprendre et même contestable. Parce que le texte n’explicite pas l’« assomption » de Zucco, on cherchera en vain le caractère « double » de cette mort – tout comme son évidence simple, d’ailleurs, puisque la pièce se termine avant que Roberto Zucco ne meure. Sommes-nous bien assurés qu’il meurt ?

L’interprétation de la fin de la pièce qu’en donne A. Ubersfeld est néanmoins partagée par un très grand nombre d’universitaires, de journalistes et d’artistes travaillant notamment en Allemagne, au Canada et en France. Cette interprétation fédère un groupe certes diffus et hétérogène, mais qui peut être compris comme une *communauté interprétative* : celle des spécialistes de Koltès, pour qui la « double mort » de Zucco est tout à fait acceptable, voire acceptée. Par ailleurs, et à y regarder de plus près, ces personnes partagent aussi, et plus généralement, certaines habitudes interprétatives. En effet, l’hypothèse de la double mort de Zucco est souvent avancée sous la forme de commentaires « contrefictionnels » (notion que je prendrai le temps de définir au moment opportun) qui, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, s’avèrent très fréquents dans les commentaires de textes de théâtre faisant une place à l’imagination « scénique » des lecteurs et lectrices – c’est-à-dire mobilisant ce que j’ai appelé plus haut une *lecture scénique*. En ce sens, la communauté des spécialistes de Koltès doit quelque chose à la « communauté » plus large des spécialistes de théâtre, ainsi que j’aurai à cœur de le montrer.

## Les deux sens de la chute

Pour comprendre l’idée de l’« assomption » de Zucco, rappelons quelques informations de contexte. *Roberto Zucco* est la dernière œuvre de Koltès : elle est publiée et jouée de manière posthume. À ce titre, la pièce a fasciné la critique – une fascination s’ajoutant à celle de Koltès pour le réel tueur en série Roberto Succo, dont dérive le personnage Roberto Zucco. Le choc provoqué par la mort prématurée de Koltès (du sida) a par endroits favorisé, semble-t-il, une compréhension pacifiée de la dernière scène pourtant agitée de sa pièce, qui est aussi la dernière de tout son théâtre : « On ne peut qu’être stupéfait de voir, au seuil de la mort, s’écrire une œuvre si parfaite, si construite et, peut-on dire, si sereine<sup>10</sup>. » Quoi qu’il en soit de la « sérénité » que l’on a pu y voir, l’issue de la

<sup>8</sup> Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba*, Paris, Minit, 1990, p. 95. La pièce est créée la même année.

<sup>9</sup> Anne Ubersfeld *Bernard-Marie Koltès*, Paris, Actes Sud, coll. « Apprendre », 1999, p. 109.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 68. Sur les possibles effets de la mort réelle des auteurs et autrices sur la réception de leurs œuvres, voir notamment *Fabula-LbT*, n° 22, « La mort de l’auteur », dir. Jean-Louis Jeannelle et R. Bionda, en ligne, 2019 : <https://www.fabula.org/lht/22/>.

pièce a beaucoup intéressé, notamment sous l'angle d'une alternative entre la mort et la disparition du personnage, mais aussi entre une chute et une ascension :

Non sans ironie, la toute dernière scène du théâtre de Koltès dérobe une fois de plus son sens : celui qui a regardé la mort et le soleil en face est-il un Icare qui s'écrase au sol ? Ou un Édouard qui « disparaît dans l'espace »<sup>11</sup> ?

Édouard est en effet un personnage qui « prend son élan, saute, et disparaît dans l'espace<sup>12</sup> » dans *Le Retour au désert* (1988) de Koltès, pièce dont la création au théâtre du Rond-Point aurait accompagné l'écriture de *Roberto Zucco*. Ce parallèle contextuel renforce manifestement, dans l'esprit de certains critiques, l'idée d'une possible disparition de Zucco et même d'un envol – au moins sur le mode de la résolution mystique, que la dernière réplique de Zucco indiquerait en évoquant cette citation de la « Liturgie de Mithra », placée au début du livre :

Après la seconde prière, tu verras le disque solaire se déployer et tu verras pendre de lui le phallus, l'origine du vent ; et si tu tournes ton visage vers l'Orient, il s'y déplacera, et si tu tournes ton visage vers l'Occident, il te suivra<sup>13</sup>.

Parce que « les derniers propos de Zucco » citent quasiment ce passage<sup>14</sup>, de nombreux critiques les ont assimilés à « une prière » occasionnant une « solarisation finale<sup>15</sup> », signalant une « assomption<sup>16</sup> » ou une « apothéose<sup>17</sup> », voire une « résurrection<sup>18</sup> » (si le personnage meurt au préalable), ou encore une « ascension<sup>19</sup> » ou un « envoi<sup>20</sup> » – autant de formules entrant en tension avec la dernière réplique de la pièce, selon laquelle Zucco « tombe ».

Même sans détailler l'historique de ces propositions (la manière dont elles se construisent les unes par rapport aux autres), ce cas permet d'objectiver l'existence de communautés interprétatives (en l'occurrence autour de Koltès et son œuvre). Cette existence est d'autant plus frappante avec la fin de *Roberto Zucco* que celle-ci s'avère indécidable – « [t]out paraît [...] possible, jusqu'à l'envol final

---

<sup>11</sup> Anne-Françoise Benhamou, *Koltès dramaturge*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. « Du désavantage du vent », 2014, p. 116-118 ; repris de A.-Fr. Benhamou, « Reflets d'abîme », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, « Koltès », dir. A.-Fr. Benhamou, collab. Serge Saada, 1990, éd. mise à jour, 1991, p. 101-105, ici p. 103.

<sup>12</sup> B.-M. Koltès, *Le Retour au désert*, Paris, Minuit, 1988, p. 80.

<sup>13</sup> B.-M. Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>14</sup> Pour rappel : « Tournez votre visage vers l'orient et il s'y déplacera ; et, si vous tournez votre visage vers l'occident, il vous suivra. » (*Ibid.*, p. 95.)

<sup>15</sup> Jean-Benoit Cormier Landry, *Bernard-Marie Koltès. Violence, contagion et sacrifice*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2012, p. 54-55.

<sup>16</sup> A. Ubersfeld *Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>17</sup> Jean-Claude Liéber, « La peur des coups ou les lois de la circulation », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, *op. cit.*, p. 93-97, ici p. 97, et Isabelle Moindrot, « Bernard-Marie Koltès : le secret, le trouble et la résolution. Débuts et fins de pièces », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, *ibid.*, p. 81-85, ici p. 82.

<sup>18</sup> Raymond Michel, « *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès. Un théâtre "cristallin" du contemporain », dans André Petitjean (dir.), *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes*, Metz, Centre d'Études linguistiques des Textes et des Discours de l'Université Paul Verlaine, coll. « Recherches textuelles », 2011, p. 219-250, ici p. 245.

<sup>19</sup> *Idem* et J.-B. Cormier Landry, *Bernard-Marie Koltès*, *op. cit.*, p. 54-55.

<sup>20</sup> Jérémie Majorel, « Métaphores de Koltès : éclats d'un *Theatrum mundi* », dans Yannick Butel, Christophe Bident, Christophe Triau et Arnaud Maïsetti (dir.), *Koltès maintenant et Autres métamorphoses*, Bern, Peter Lang, coll. « Liminaires – Passages interculturels italo-ibériques », 2010, p. 161-178, ici p. 170.

de Zucco<sup>21</sup> » —, mais donne lieu à des interprétations assez cohérentes entre elles. De fait, parmi les suites possibles (Zucco chute puis meurt ; ressuscite ; survit ; est arrêté ; s'évade ; est transfiguré ; se métamorphose ; s'envole ; etc.), certaines ne sont pas évoquées par la critique. L'hypothèse du ré-emprisonnement, par exemple, n'est sauf erreur jamais privilégiée, alors même qu'elle peut sembler l'une des plus vraisemblables : Roberto Succo a bien sauté d'une prison le 1<sup>er</sup> mars 1988 et a survécu à sa chute, avant de se suicider en cellule le 23 mai de la même année<sup>22</sup>.

C'est très souvent l'hypothèse de l'« assomption » (et ses avatars) qui est privilégiée. Ce qui m'intéressera ici tient au fait que cette dernière interprétation se situe généralement sur le plan du *sens figuré*, mais qu'elle est régulièrement mise en balance avec la chute du protagoniste qui se situe, elle, sur le plan du *sens littéral* : cela provoque des effets de brouillage entre les deux plans. Voici par exemple : « Entre la chute ou l'ascension, il n'est plus guère possible de décider puisque le mouvement ultime de Zucco s'abolit lui-même dans un état de *suspension* [...]»<sup>23</sup>. Sur quel plan se situe cette « suspension » du « mouvement » ? Celui-ci est-il effectif ou symbolique ? Dire qu'en mourant Zucco « ira ultimement [...] rejoindre [...] les hommes et les femmes qu'il tue » suppose un trajet métaphorique jusqu'« au ciel<sup>24</sup> » : Zucco triomphe (si l'on peut dire, la mort n'étant pas forcément une réussite). Mais l'idée d'une alternative avec la chute, qui semble plus concrète que symbolique (il s'agit moins de la déchéance du personnage que de son trajet jusqu'au sol), introduit un doute : l'ascension aurait-elle, elle aussi, lieu dans le monde physique ? Par « ascension », désignerait-on alors une réalité magique (Zucco vole) ? Ou faut-il, avec cet effet de « suspension », hésiter entre le concret de la chute et le symbolique de l'ascension, c'est-à-dire entre le sens littéral de la scène et son sens figuré ?

Souvent, le passage du concret (la chute) au symbolique (l'ascension) est explicité : si « la chute finale de Zucco ouvre sur une ascension », ce serait parce que « le héros accède à un nouveau statut qui *s'apparente* à un couronnement<sup>25</sup> ». En contexte scolaire, où il s'agit d'apprendre à dépasser la paraphrase dans l'analyse de texte, la « chute ascensionnelle<sup>26</sup> » de Zucco acquiert le statut d'une *hypothèse de lecture* exemplaire. Or, la frontière entre la *compréhension* et l'*interprétation* n'est pas, dans la vie de tous les jours, aussi nette qu'on le voudrait à l'école. Où s'arrête exactement la description de l'histoire racontée par la pièce et où commence l'interprétation de son sens ? Plusieurs

<sup>21</sup> Florence Bernard, *Koltès, une poétique des contraires*, Paris, Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2010, p. 135.

<sup>22</sup> Pour une chronologie, voir R. MICHEL, « Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès », art. cit., p. 221-222.

<sup>23</sup> J.-B. Cormier Landry, *Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 54-55 et 53.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>25</sup> Johan Faerber, Roberto Zucco (*posthume 1990*). Bernard-Marie Koltès, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 2006, p. 34 ; je souligne.

<sup>26</sup> J. Faerber, Roberto Zucco (*posthume 1990*), *op. cit.*, p. 126 ; Arnaud MAÏSETTI, « Bernard-Marie Koltès – Utopies politiques. “Il faudrait être ailleurs” », dans Marie-Claude Hubert et Florence Bernard (dir.), *Relire Koltès*, Aix-en-Provence, PU de Provence, coll. « Textuelles », 2013, p. 23-32, ici p. 31.

formulations sont en tout cas ambiguës, par exemple lorsqu'on lit que la *catarsis*, « loin de signifier la perte et la mort du héros, le promet à l'inverse à un renouveau amorcé par sa chute<sup>27</sup> » ; que « l'éclat solaire transforme étrangement [sa chute] en apothéose<sup>28</sup> » ; que « Zucco monte vers la lumière céleste<sup>29</sup> » ; que Zucco « est [...] Icare s'envolant des toits de la prison (tableau XV)<sup>30</sup> » ; ou encore que sont évoquées « sa résurrection et son ascension vers son "père", le soleil<sup>31</sup> ». Jusqu'où pouvons-nous aller dans notre commentaire, sans intervenir dans l'histoire racontée par la pièce qui, pour rappel, n'établit pas la chute ni l'envol du héros, pas plus que sa survie, sa mort ou sa résurrection ? Bref, dans quelle mesure pouvons-nous dire qu'il s'agit d'un « dénouement solaire où Zucco s'envole et/ou chute<sup>32</sup> » ? Que signifie une telle hésitation et sur quel plan se situe-t-elle ?

### Des commentaires « contrefictionnels »

Dans les commentaires de cette pièce, l'hypothèse portant sur le *sens* de la scène (comment l'interpréter ?) interfère très souvent avec une hypothèse portant sur l'*histoire racontée* (qu'arrive-t-il au personnage ?). Cette interférence peut se manifester par une remise en question, voire par une contestation de la version de l'histoire racontée par le texte, ou par le fait de décider ce qui ne peut pas l'être. Pour rappel, Zucco « vacille » selon une didascalie et « tombe » selon UNE VOIX : aucun lecteur ou lectrice ne peut savoir ce qui lui arrive ensuite – ni même s'il tombe vraiment, étant donné que la VOIX peut se tromper et qu'« [ø]n ne voit plus rien<sup>33</sup> ». Un critique affirme néanmoins que « les voix [de la dernière scène] font un *contre-sens* : Zucco ne tombe pas, il s'envole<sup>34</sup> ». Ce commentaire tire parti du brouillage de la distinction entre le sens concret de la chute (descendante) et le sens métaphorique du triomphe (ascendant), pour déclarer que le premier est à « contre-sens » du second. L'interprétation du sens informe ici la compréhension de l'histoire racontée, voire la corrige : « Zucco ne tombe pas, il s'envole ».

Une telle correction est généralement plus légère, par exemple ici : « Sa chute n'entraîne pas sa mort *mais* sa consécration héroïque ; il est un nouvel Icare dont la chute *ressemble* à une ascension

---

<sup>27</sup> J. Faerber, *Roberto Zucco (posthume 1990)*, *op. cit.*, p. 34 et 33 ; je souligne.

<sup>28</sup> I. Moindrot, « Bernard-Marie Koltès : le secret, le trouble et la résolution », *art. cit.*, p. 82 ; je souligne.

<sup>29</sup> J.-Cl. Liéber, « La peur des coups ou les lois de la circulation », *art. cit.*, p. 97 ; je souligne.

<sup>30</sup> André Petitjean, *Bernard-Marie Koltès. Portrait d'un dramaturge en écrivain*, Dijon, EUD, coll. « Essais », 2019, p. 138-139 ; je souligne : « Il [Zucco] est Samson, trahi par une Dalila (tableau IX), Icare s'envolant des toits de la prison (tableau XV), le Minotaure que rien n'arrête (« Je suis solitaire et fort, je suis un rhinocéros », p. 92). À quoi s'ajoutent d'autres références, sur le mode de la citation explicite (les extraits de la *Vita Nuova* de Dante et de *La Légende des siècles* de Hugo) ou du palimpseste (de la « Liturgie de Mithra » à la figure christique). Ce sont là autant de façons de faire accéder le chronotope historique à l'universalité des espaces et à l'éternité du temps. »

<sup>31</sup> R. Michel, « *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès », *art. cit.*, p. 245.

<sup>32</sup> J. Majorel, « Métaphores de Koltès : éclats d'un *Theatrum mundi* », *art. cit.*, p. 170 ; je souligne.

<sup>33</sup> B.-M. Koltès, *Roberto Zucco*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>34</sup> A. Maisetti, « Bernard-Marie Koltès – Utopies politiques », *art. cit.*, p. 31 ; je souligne.

vers un autre royaume que celui des hommes<sup>35</sup>. » Ce commentaire semble néanmoins partir du principe que la mort de Zucco serait admise par certaines personnes, pour la nier et lui substituer une autre interprétation : Zucco ne mourrait pas, mais se verrait « consacré ». La correction est reprise encore récemment, par exemple chez Michel Corvin, autre célèbre historien et théoricien du théâtre (1930-2015) :

[...] le fait divers sur lequel repose la pièce reçoit, chez Koltès, un élargissement considérable vers le mythe et, qui plus est, vers le mythe peu connu de Mithra, qui empêche de prendre la mort de Zucco, à la fin, comme la conséquence d'une chute. Zucco, en fait, ne meurt pas, il disparaît vers le soleil en s'envolant comme un Icare qui aurait réussi<sup>36</sup>.

Après avoir établi « la mort de Zucco », qui est pourtant indécidable, M. Corvin la nie : « Zucco, *en fait*, ne meurt pas ». Je reformule : sa mort apparaîtrait comme un « fait », mais celui-ci ne serait pas avéré ; il serait même erroné, le véritable « fait » étant dissimulé derrière des apparences trompeuses.

Ces commentaires témoignent d'inférences « contrefictionnelles », c'est-à-dire qu'ils opposent à un fait de la fiction un « fait » alternatif, incompatible avec le premier. Comme l'a montré Richard Saint-Gelais<sup>37</sup>, le contrefictionnel est généralement utilisé par la critique sur le mode d'une expérience de pensée : tantôt à des fins de comparaison<sup>38</sup>, tantôt pour produire une nouvelle version utile à la mise au jour d'une idéalité particulière<sup>39</sup>. Or, dans les cas précédemment cités de critiques admettant l'idée d'un « dénouement en deux moments » (A. Ubersfeld) de la pièce de Koltès, les contrefictionnels n'ont pas uniquement le statut d'expérience de pensée, mais s'apparentent régulièrement à une contestation de la version autorisée : « Zucco ne tombe pas, il s'envole » ; « Sa chute n'entraîne pas sa mort mais sa consécration héroïque » ; « Zucco, en fait, ne meurt pas, il disparaît vers le soleil en s'envolant ». Ces commentaires nient un fait (pré)supposément établi (la chute ou la mort), mais dont ils contestent justement le caractère factuel, pour le remplacer par un autre (l'envol ou la consécration). Même s'il s'agit notamment d'attirer l'attention sur une suite possible de la pièce, la contradiction avec les énoncés du texte n'est pas loin, dans la mesure où une voix signale que Zucco « tombe », après que la didascalie a

<sup>35</sup> R. Michel, « *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès », art. cit., p. 248 ; je souligne.

<sup>36</sup> Michel Corvin, *Le Motif dans le tapis. Ambiguïté et suspension du sens dans le théâtre contemporain*, éd. Céline Hersant, Montreuil, Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2016, p. 52.

<sup>37</sup> Voir Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 162 *sq.*

<sup>38</sup> Par exemple (j'invente rapidement) : Zucco tombe (fait reconnu comme vrai) ; il pourrait léviter – *contrefictionnel* – et la pièce ressortirait clairement au merveilleux sur le plan générique ; comme ce n'est pas le cas – *comparaison* –, la dernière scène atteste, malgré la « prière » à Mithra, que le monde de la pièce est *in fine* assujéti aux lois de la physique, ce qui encourage une interprétation rationnelle des quelques éléments préalables qui auraient éventuellement pu faire signe vers le surnaturel.

<sup>39</sup> Par exemple (j'invente rapidement) : Zucco connaît la liturgie de Mithra (fait reconnu comme vrai) ; il aurait pu chercher à accomplir une tauroctonie avant d'être fait prisonnier ou se déclarer en quête de la régénération du monde – *contrefictionnel* –, auquel cas ses crimes envers des humains accompagneraient en quelque sorte une ambition religieuse et répondraient à un besoin de transcendance ; même dans ce cas – *mise au jour d'une idéalité* –, Zucco demeurerait un personnage extrêmement violent.

précisé que le personnage « *vacille* ». Que l'on puisse ou non accorder à ces deux derniers énoncés le statut de « vérité », que l'on puisse ou non les juger « fiables » pour établir les faits racontés<sup>40</sup>, nous conviendrons du fait que ce type de mise en doute d'un passage textuel n'est pas courant au XX<sup>e</sup> siècle dans la critique littéraire : l'une des règles de l'analyse de texte est précisément de ne jamais entrer en contradiction avec les énoncés du texte commenté – procédure que conservent d'ailleurs la plupart des critiques les plus « interventionnistes<sup>41</sup> ».

En revanche, ces types de contrefictionnels sont très courants chez les spécialistes de théâtre en général, et pas seulement chez les spécialistes de Koltès. Leur fréquence dans les commentaires de textes théâtraux me semble être une conséquence directe de la manière dont nous sommes encouragés à lire les textes de théâtre à l'université depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au moins – je reviendrai plus loin sur ce point –, parce que cette manière de lire le théâtre consiste précisément à *produire des textes possibles en « imaginant des mises en scène », c'est-à-dire à faire varier les contextes d'énonciation du texte, mais aussi le texte lui-même*, en empruntant les ciseaux (coupes), la plume (réécritures) et la colle (ajouts) des metteurs et metteuses en scène<sup>42</sup>. Les mises en scène existantes sont alors considérées comme des *versions* de l'œuvre, un peu à la manière dont on considère, en littérature, les éditions pirates ou les brouillons d'un roman comme des versions ou des variantes du texte autorisé. Or, là où les littéraires s'en tiennent généralement aux versions existantes, il n'est pas rare que les spécialistes de théâtre considèrent *aussi les versions futures, à venir, qui n'existent pas encore*. Cela ne veut pas dire que ces dernières et derniers se permettent d'inventer tout et n'importe quoi : les procédures de l'interprétation des œuvres qu'ils respectent sont simplement différentes, voire spécifiques. J'ajouterai encore que ces procédures sont internationalisées, les études théâtrales s'étant construites en maints endroits, en Europe, avec une attention aux mises en scène possibles des textes.

## Idéalités de l'œuvre théâtrale

Certaines mises en scène de la pièce peuvent renforcer l'hypothèse de l'envol de Zucco, dans la mesure où elles ont bel et bien montré une ascension. C'est le cas par exemple de la création de la

---

<sup>40</sup> La question à poser ici est celle de la confiance que nous accordons aux personnages de théâtre et, plus largement, celle de la « vérité du drame », c'est-à-dire de la manière dont nous pouvons établir les « faits » racontés par une pièce de théâtre – question passionnante, sur laquelle je n'ai toutefois pas le temps de m'arrêter ici. Voir à ce propos R. Bionda, « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) », *Poétique*, n° 181, 2017, p. 67-82.

<sup>41</sup> Ce terme a été utilisé par Pierre Bayard pour qualifier ses propres travaux. On peut penser à *Comment améliorer les œuvres ratées ?* (Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2000), qui livre en effet des propositions d'intervention dans la lettre des textes commentés. Ses autres ouvrages ne vont pas tous aussi loin, même s'ils remettent en cause tel récit dans son rapport à l'histoire racontée (*Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998) ou la possibilité même d'avoir accès au texte d'une œuvre et donc à l'histoire racontée (*Enquête sur Hamlet*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002).

<sup>42</sup> Les coupes, les réécritures et, plus tard, les ajouts sont couramment pratiqués sur les scènes théâtrales du XX<sup>e</sup> siècle.

pièce par Peter Stein en Allemagne, en 1990, et de la mise en scène de Denis Marleau au Canada, en 1993. La première a été décrite ainsi :

Le tableau final montre Zucco qui grimpe vraiment « dans le soleil » depuis le toit métallique de la prison : un cercle aveuglant sort du fond de scène sombre. [Max] Tidof [le comédien] se hisse par des poignées, comme dans une roue allemande, tourne plusieurs fois dans le soleil et tombe ensuite dans la cour de la prison<sup>43</sup>.

La seconde a été commentée ainsi :

[a.] À la fin – belle trouvaille ! – Zucco tombe, aussitôt caché par un rideau qui tombe et dont l'affaissement évoque la chute de l'homme ; on le revoit, s'envolant dans une colonne de métal<sup>44</sup>.

[b.] Denis Marleau a donné à cette fin mystérieuse un caractère hautement symbolique en figurant la mort de Zucco, sa *chute* du toit de la prison, par une *ascension* vers le soleil de midi : Zucco grimpe dans une échelle sous un éclairage éblouissant, puis cette échelle elle-même s'élève au-dessus du plateau, un peu comme une fusée prenant son départ au ralenti, la musique contribuant à renforcer cette image, dans laquelle on peut voir la clé de lecture de tout le spectacle<sup>45</sup>.

Nul doute que ces mises en scène auront pu imprimer à la lecture de l'œuvre quelques infléchissements : chez Koltès, Zucco tombe peut-être ; ce « même » Zucco grimpe, puis tombe chez P. Stein ; il tombe, puis s'envole chez D. Marleau. Dire que Zucco s'envole n'est donc pas nécessairement contrefictionnel. Tout dépend en fait à quelle(s) œuvre(s) on fait référence, lorsqu'on parle de *Roberto Zucco* : celle de Koltès, celle de P. Stein, celle de D. Marleau, ou les trois à la fois. Si on qualifie par *Roberto Zucco* tous les objets portant ce titre (le texte imprimé et les diverses mises en scène), alors son dénouement ne peut être décrit autrement que comme celui « où Zucco s'envole et/ou chute<sup>46</sup> ». La formule semble audacieuse à l'aune du seul texte, mais elle apparaît prudente à l'aune de tous les *Roberto Zucco* qui existent et pourraient exister.

Voici un schéma de Gérard Genette<sup>47</sup> qui permet de comprendre pourquoi, en parlant de *Roberto Zucco* ou de toute autre œuvre théâtrale, nous faisons souvent référence à plusieurs objets différents

<sup>43</sup> « Im *Schlussbild* klettert er vom Metalldach des Gefängnisses wirklich "in die Sonne": Ein blendender Kreis fährt aus der Tiefe der dunklen Bühne. Tidof zieht sich an Handgriffen wie in ein Röhrenrad, dreht sich mehrmals in dem Feuerring und stürzt dann in den Gefängnisbof. » (Rolf Michaelis, « Uraufführung in Berlin: Roberto Zucco von Bernard-Marie Koltès. Requiem für einen Todesengel », *Die Zeit*, n° 17, 20.04.1990, n.p. ; disponible en ligne : <https://www.zeit.de/1990/17/requiem-fuer-einen-todesengel/komplettansicht?print> ; ma traduction.)

<sup>44</sup> Gilles Costaz, « Zucco contre Zucco », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 67, 1993, p. 49-53, ici p. 53. Dans cet article, il est également question de la création française par Bruno Boëglin en 1991. Christian Fenouillat, qui en a réalisé la scénographie, explique la fin ainsi : « J'ai eu l'idée de créer le vent qui m'impressionnait tant lorsque, gamin, je montais au faite des arbres. J'ai donc fait chuter, de l'arrière à l'avant-scène, la grande toile de dix mètres de haut de façon à ce que les spectateurs en sentent le souffle... au moment où Zucco, perché là, avait prononcé ses dernières paroles et tombait dans un éblouissement de lumières » (Christian Fenouillat et Samra Bonvoisin, « Le choix de l'abstraction. Entretien avec Christian Fenouillat, réalisé par Samra Bonvoisin », *Théâtre Aujourd'hui*, n° 5, « Koltès, Combats avec la Scène », dir. Jean-Claude Lallias, 1996, p. 104-107, ici p. 106.)

<sup>45</sup> Louise Vigeant, « L'ultime évasion de Roberto Zucco », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 69, « Roberto Zucco », dir. Pierre Lavoie, 1993, p. 41-48, ici p. 43 ; l'autrice souligne.

<sup>46</sup> J. Majorel, « Métaphores de Koltès : éclats d'un *Theatrum mundi* », art. cit., p. 170.

<sup>47</sup> Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et Transcendance* (1994). *La Relation esthétique* (1997), Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2010, p. 146 sq.

– pluralité difficile à *théoriser*, c'est-à-dire à observer et à considérer en tant que telle. Je n'ai pas le temps de commenter ce schéma en détail, dans lequel je me permets cependant quelques interventions (je substitue au contenu biffé les termes entre crochets) :

<b>Immanence</b>	<b>Mise en scène [Spectacle]</b>		<b>Texte littéraire [Texte]</b>	
<b>Manifestation</b>	(Exécution)	((Dé)notation)	(Exécution)	((Dé)notation)
	<del>Représentation</del>	<del>Didascalies</del>	Diction	Scription
	[Performance]	[Scription]		

Brièvement : il existe selon Genette des « objets idéaux » (qui n'ont pas d'existence matérielle, donc), dans lesquels peuvent « immaner » les œuvres. Pour le théâtre, ces « objets d'immanence idéaux » sont d'un côté les « mises en scène » (je préfère le terme *spectacles*, dans la mesure où il existe des spectacles théâtraux qui, *stricto sensu*, ne sont pas des mises en scène) – et d'un autre côté les « textes » (qui ne sont pas forcément « littéraires » ; ce dernier terme embrouille quelque peu un problème déjà fort complexe). Ces objets d'immanence idéaux peuvent être « manifestés » physiquement par des objets matériels et événementiels (des livres et des performances), de deux manières : soit en étant « exécutés », soit en étant « (dé)notés ». L'exécution a lieu quand on performe un spectacle – cette « manifestation » correspond à la *performance* (et non à la « représentation », parce que tous les spectacles n'ont pas pour ambition de « représenter » quelque chose, la présentation d'un élément étant régulièrement préférée à sa représentation) – ou quand on dit un texte (la « diction »). La (dé)notation a lieu quand on écrit ce spectacle ou ce texte : elle correspond à la « scription » (les dialogues en faisant partie, renonçons au terme de « didascalies »).

Mes amendements au schéma de Genette sont notamment tributaires du fait que le théâtre en tant qu'art a aujourd'hui pleinement intégré les formes les plus performatives. Le point le plus important est néanmoins celui-ci, qui n'est pas nécessairement en lien avec le théâtre du XXI<sup>e</sup> siècle : en laissant croire que l'œuvre théâtrale correspondrait soit à un spectacle, soit à un texte, Genette ne signale pas que la plupart des œuvres théâtrales au XX<sup>e</sup> siècle correspondent tout à la fois à des spectacles *et* à des textes. L'œuvre *Ubu roi* (1896) d'Alfred Jarry « immane » dans l'objet idéal « texte », paru en 1896 avec ses particularités orthographiques, *et* dans l'objet idéal « spectacle », joué la même année avec ses particularités scénographiques. Certes on pourrait tout aussi bien défendre l'idée qu'il existe *deux œuvres différentes* intitulées pareillement, en l'occurrence deux *Ubu roi* datés de la même année – mais Jarry ayant participé au spectacle de Lugné-Poe<sup>48</sup>, cette compréhension ne me semble pas s'imposer d'elle-même. Par ailleurs, lorsqu'une pièce est mise en

<sup>48</sup> Il participe à la réalisation des décors et masques et annonce, le soir de la première (10 décembre 1896), avoir procédé à « quelques coupures » dans le texte. (Alfred Jarry, « Discours d'Alfred Jarry » (1897), *Tout Ubu*, éd. Maurice Sallet (1962) et Charles Grivel (1985), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de poche », 2000, p. 37-40, ici p. 39.)

scène sans le concours de son écrivain ou écrivaine, l'usage est souvent au XX<sup>e</sup> siècle de considérer le spectacle comme une « re-crétion<sup>49</sup> » de l'œuvre manifestée par le texte : on parle alors de telle œuvre *de* tel auteur ou autrice *par* tel metteur ou metteuse en scène. Dans ce cas, l'objet d'immanence idéal est moins un texte ou un spectacle qu'une *pièce de théâtre*, qui peut être « (dé)notée » par scription et « exécutée » par diction *ou* par performance<sup>50</sup> – là où le tableau de Genette laisse croire que la performance ne saurait exécuter que l'objet idéal « spectacle » et que la diction n'exécuterait que l'objet idéal « texte ».

Tout cela pour dire que l'on peut très bien considérer que le livre que nous tenons entre les mains manifeste moins le texte *Roberto Zucco* que la pièce *Roberto Zucco* (ouvrant sur toutes les mises en scène avérées et possibles), voire le spectacle *Roberto Zucco* (p.ex. celui réalisé par P. Stein). De fait, de nombreux critiques semblent moins considérer *Roberto Zucco* comme un texte que comme une pièce ou un spectacle – ou, du moins, paraissent estimer que *Roberto Zucco* est une œuvre devant quelque chose à une mise en scène possible, éventuellement à la création de P. Stein, avec qui Koltès avait échangé, voire aux mises en scène suivantes. Or, de telles mises en scène fournissent (parfois inconsciemment) des « clés de lecture<sup>51</sup> » du texte. Les mises en scène sont, pour reprendre Umberto Eco, autant de « scénarios intertextuels » supplémentaires, qui s'ajoutent à ceux nourris par des éléments biographiques de l'auteur ou autrice, par d'autres (de ses) œuvres, par des mythes, etc., – scénarios en mesure d'enrichir l'« encyclopédie<sup>52</sup> » des lecteurs et lectrices et d'informer certaines des inférences utiles à la compréhension et à l'interprétation d'un texte. C'est *a fortiori* le cas pour les lecteurs et lectrices qui sont par ailleurs d'assidus spectateurs et spectatrices, à l'instar de la plupart des chercheurs et chercheuses en études théâtrales.

## Une communauté de chercheurs et chercheuses

Le réflexe consistant à mobiliser des spectacles pour expliquer un texte de théâtre est commun. Il résulte en partie d'au moins un siècle et demi de travaux sur le théâtre, qui insistent sur le fait que les spectacles seraient des clés interprétatives déterminantes pour la compréhension des textes écrits. Cette idée – analyser les textes à la lumière des spectacles – est en l'occurrence allée de pair

---

<sup>49</sup> Le terme est repris à Henri Gouhier, qui a défendu et théorisé cette compréhension du théâtre dès les années 1930 et jusqu'à *Le Théâtre et les Arts à deux temps* (Paris, Flammarion, 1989).

<sup>50</sup> Une telle *pièce* est toujours manifestée imparfaitement ou incomplètement. Pour plus de précisions, voir R. Bionda, *Manières de lire les textes dramatiques*, *op. cit.*, p. 221-283.

<sup>51</sup> L. Vigeant, « L'ultime évasion de Roberto Zucco », art. cit., p. 43.

<sup>52</sup> Cette notion qualifie autant le « dictionnaire de base » que les « inférences de scénarios communs » ou « intertextuels » à disposition de chaque individu : voir Umberto Eco, « L'encyclopédie », *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), trad. Myriem Bouzaher (1985), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2012, p. 95-106.

avec la conviction que le théâtre ne serait pas de la littérature et qu'il ne devrait donc pas être lu comme tel.

Rappelons qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, la « littérature » est un art qui, sans doute plus clairement qu'auparavant et plus radicalement qu'aujourd'hui, se définit par son rapport à la lecture individuelle, silencieuse et esthétisante. L'école met alors l'accent sur l'apprentissage de la lecture *pour la lecture*, qui acquiert une valeur sociale en soi, et non pour l'apprentissage de valeurs morales ou de tours linguistiques, comme c'était souvent le cas au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>53</sup>. La « littérature » me semble recevoir une acception particulièrement restreinte au tournant du XX<sup>e</sup> siècle – je crois que nous oublions trop souvent de le remarquer et d'en prendre la mesure. Cette restriction rend alors problématique le syntagme « littérature dramatique » : son usage était courant, mais il tombe progressivement en désuétude. Gustave Lanson l'a écrit très clairement à propos du théâtre d'Alexandre Hardy : « le théâtre n'est de la littérature qu'occasionnellement, et par exception<sup>54</sup> ». Il avait également voulu montrer que Nivelles de La Chaussée était certes un mauvais écrivain, mais un bon dramaturge : pendant la lecture de ses pièces, on s'en apercevrait en considérant son « sens du théâtre [et son] instinct des effets dramatiques<sup>55</sup> ».

Une telle idée – le théâtre ne serait pas de la littérature et demanderait donc une attention différente – est rappelée depuis lors au seuil de nombreux travaux sur le théâtre. Ceux-ci sont d'une grande diversité et concernent des domaines de spécialité très éloignés : ils s'intéressent aux théâtres de l'Antiquité à nos jours, dans leurs dimensions esthétiques, linguistiques, poétiques, sociales, etc. Voici un échantillon composé à partir d'études majeures pour l'histoire des études théâtrales, de 1880 à 1980, qui objective ce que j'appelle le *discours de fond* sur la lecture du théâtre<sup>56</sup> :

[a.] L'évolution de la littérature dramatique ne pouvant être bien comprise que par qui connaît les transformations du théâtre considéré dans sa constitution, dans son

---

<sup>53</sup> Voir notamment Anne-Marie Chartier et Jean Hébrard, *Discours sur la lecture (1880-2000)* (1989), 2<sup>nd</sup>e éd., Paris, Fayard et Bibliothèque publique d'information – Centre Pompidou, 2000, p. 353 : à propos de la lecture en contexte scolaire, « il s'agit maintenant [vers 1925] de voir sous quelles conditions elle peut être une fin ou, plus exactement, être pour elle-même fin et moyen. Lire pour, une fois réglée la question du déchiffrement, apprendre à lire. Apprendre à lire pour lire. »

<sup>54</sup> G. Lanson, « Le théâtre français au temps d'Alexandre Hardy » (1891), *Hommes et Livres. Études morales et littéraires*, Paris, Lecène et Oudin, coll. « Nouvelle bibliothèque littéraire », 1895, p. 87-111, ici p. 89. Il s'agit à vrai dire du compte rendu développé d'un livre d'Eugène Rigal (*Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI<sup>e</sup> et au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1889) repris en partie dans son ouvrage de 1901, cité plus bas.

<sup>55</sup> « Libre à tous de dire que l'auteur [Nivelles de La Chaussée] n'est ni un homme d'esprit (il en avait pourtant), ni un observateur, ni un moraliste, ni un écrivain : c'est un homme de théâtre, sans nul doute, et, au théâtre, c'est peut-être là encore ce qu'il y a de mieux. » (G. Lanson, *Nivelles de La Chaussée et la Comédie larmoyante*, *op. cit.*, p. 266-267.)

<sup>56</sup> On retrouve cet échantillon (à peu près et dans un autre ordre) et quelques-unes des phrases qui l'introduisent et l'accompagnent dans R. Bionda, « Naissance d'une discipline. Sur la "séparation" des études théâtrales d'avec les études littéraires », *Acta fabula*, vol. 21, n° 6, doss. « Les études théâtrales à l'intersection des disciplines », dir. R. Bionda et Aurélien Maignant, en ligne, 2020 : <https://www.fabula.org/acta/document12965.php>. Ce texte discute l'une des hypothèses de Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Genèses des études théâtrales en France : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2019.

organisation, dans sa mise en scène, c'est à l'état du théâtre même [...] que ce livre est consacré<sup>57</sup>.

[b.] Un texte dramatique, c'est un jeu en puissance.

[...] Une représentation intérieure sera [...] l'accompagnement spontané de votre lecture [du texte]. On ne lit pas *Bérénice* ou une comédie de Musset comme un roman [...].

La « chose théâtrale » n'est pas « chose littéraire » précisément parce que ce n'est pas une chose : même dans le livre, c'est toujours l'acteur<sup>58</sup>.

[c.] Enfin, la littérature dramatique n'est pas seulement de la littérature : c'est aussi du théâtre ; on ne saurait étudier sa technique en faisant abstraction des conditions matérielles de la représentation. Au contraire, bien des problèmes dramaturgiques qui seraient insolubles si l'on considérait les pièces de théâtre comme des livres parmi d'autres, s'éclairent si l'on reconstitue le spectacle dont elles ne sont que le support<sup>59</sup>.

[d.] Faisons cette remarque très simple qu'un roman est fait pour être lu, une pièce, au sens vrai du terme, pour être jouée et donc pour être vue ; l'entendre simplement l'appauvrit déjà ; la lire risque de la rendre méconnaissable, si les lecteurs se contentent de lire et ne recréent pas la pièce, par un effort d'imagination dont beaucoup sont incapables<sup>60</sup>.

On peut continuer avec des études plus récentes :

[e.] Le théâtre, art de l'éphémère, ne s'accomplit vraiment que dans la représentation [...]. *Le texte, lui, n'est qu'une partition*. Sa lecture nécessite une réflexion, qui est, pour le lecteur, la plupart du temps sans qu'il s'en doute, une tentative de mise en scène, de reconstruction intérieure de ce monde en mouvement<sup>61</sup>.

[f.] Accéder à la comédie romaine suppose [...] de reconstituer son énonciation ludique, ce qui est incompatible avec une simple lecture littéraire [...]<sup>62</sup>.

[g.] [...] le texte de théâtre reste proprement illisible si on ne le considère pas avant tout comme la trace écrite de la pièce jouée, comme une partition donnée à déchiffrer aux exécutants [...]. Il convient donc, pour entrer en lecture du texte de théâtre, de se mettre soi-même en position active de metteur en scène ou d'acteur potentiel<sup>63</sup>.

Aujourd'hui, tout cela a acquis la forme d'une évidence, rappelée par Bénédicte Louvat-Molozay : il « n'est désormais plus possible de “lire le théâtre” sans prêter attention à la théâtralité qui en

<sup>57</sup> Eugène Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique (fin du XVI<sup>e</sup> et commencement du XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Hachette, 1901, p. VII-VIII. L'ouvrage « réunit à l'Esquisse d'une histoire des théâtres de Paris, que j'ai publiée en 1887 [...], la partie générale du livre sur *Alexandre Hardy*, publié en 1890 » (p. VII).

<sup>58</sup> Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre* (1943), 2<sup>nd</sup> éd. (1968), Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2002, p. 24.

<sup>59</sup> Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France* (1950), 2<sup>nd</sup> éd., Paris, Nizet, 2001, p. 10.

<sup>60</sup> Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés* (1972), 2<sup>nd</sup> éd. (2005), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010, p. 41.

<sup>61</sup> Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1988, p. 5 ; l'autrice souligne.

<sup>62</sup> Florence Dupont, « Peut-on lire la comédie romaine ? », *La Licorne*, Colloques II, « Théâtralité et Genres littéraires », dir. Anne Larue, 1995, p. 39-49, ici p. 40.

<sup>63</sup> Florence Naugrette, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Paris, Bréal, coll. « Le plaisir partagé », 2002, p. 45.

constitue l'essence distinctive<sup>64</sup> ». De son côté, Jean-Pierre Sarrazac commence *Poétique du drame moderne* par une réhabilitation paradoxale du syntagme « littérature dramatique », puisqu'il réaffirme la nécessité de lire un « texte de théâtre » en fonction du spectacle que ce texte « appelle » et qu'il signale la possible primauté de l'« existence scénique » du texte sur son « existence littéraire » :

Certains trouveront le propos dépassé, à moins qu'ils n'y voient une provocation, mais je ne pense pas qu'il soit trop tard pour parler encore de *littérature dramatique*. À condition, bien sûr, de ne jamais séparer cet objet – le texte de théâtre dans son existence littéraire – de ce que j'ai depuis longtemps appelé son « devenir scénique » : ce qui, en lui, en appelle au théâtre, à la scène. Au point même que ce qui fait l'enjeu du texte en question, à savoir le drame – la forme dramatique dans son ensemble –, peut devenir second par rapport à son existence scénique. Pirandello emploie l'expression « pièce à faire » avec cette arrière-pensée, symptomatique de la modernité du théâtre, que c'est seulement sur le plateau que le drame peut, littéralement, avoir lieu<sup>65</sup>.

Le caractère liminaire de ces rappels, qui se trouvent majoritairement dans des avant-propos ou des préfaces, est significatif : il s'agit de précisions circonscrivant un objet (le texte écrit dans sa relation au spectacle et, plus généralement, l'art théâtral dans son ensemble), ciblant une méthode adaptée à cet objet (une lecture qui n'est *pas littéraire*, ou pas exclusivement) et s'adressant à une communauté (les personnes que cet objet et cette méthode intéressent).

Progressivement, ce *discours de fond* sur la lecture du théâtre concourt, avec de nombreux autres facteurs, à fédérer une communauté interprétative : celle des spécialistes de théâtre – les *théâtrologues* –, en poste dans des départements d'études théâtrales (après la création de la discipline au milieu du siècle), mais aussi d'histoire, de littérature ou de philosophie, voire d'anthropologie ou de sociologie (en amont comme en aval de cette création disciplinaire). Au gré des décennies se forme un cadre méthodologique reconnu, au moins en principe, dans lequel les interprétations individuelles s'inscrivent ou auquel elles dérogent – cadre qui s'exporte d'ailleurs à l'école :

C'est bien ce que nous cherchons à enseigner à nos élèves. Les Instructions Officielles les plus récentes (1987) soulignent, à propos de la « lecture méthodique », qu'on ne lit pas un texte de théâtre comme un texte romanesque ou comme un poème (voir aussi Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*)<sup>66</sup>.

Lire du théâtre comme on lit un roman ou un poème, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, c'est faire fi des leçons qui fédèrent les théâtrologues dans une même « communauté », à laquelle adhèrent par ailleurs nombre d'artistes, de critiques et de lecteurs et lectrices non professionnels. Ce *discours de fond* sur la lecture du théâtre informe ce que Jean-Louis Dufays a pu appeler « l'orientation préalable de la

<sup>64</sup> Bénédicte Louvat-Molozay, « Introduction », dans B. Louvat-Molozay (éd.), *Le Théâtre*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2007, p. 11-47, ici p. 15.

<sup>65</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 11.

<sup>66</sup> Jean Verrier, « Lire le texte de théâtre avec Michel Vinaver », *Le français aujourd'hui*, n° 103, « Théâtre. Acte IV », dir. Philippe Longchamp et J. Verrier, 1993, p. 72-76, ici p. 73.

lecture » ; il pré-oriente les lecteurs et lectrices avant qu'ils n'ouvrent un livre de théâtre. La lecture demeure en effet « un acte inséré dans une réalité socioculturelle et dans une continuité temporelle où l'*avant* compte autant que le *pendant*<sup>67</sup>. » Ce *discours de fond* sur la lecture du théâtre correspond en partie à cet *avant* de la lecture du théâtre.

## L'illisibilité du théâtre (et autres *topoi* théoriques)

L'idée force qui habite ce long vingtième siècle est que le texte de théâtre ne serait pas, comme le résume A. Ubersfeld dans son essai fondateur pour la discipline des études théâtrales, une « simple pratique scripturale justiciable d'une lecture "littéraire"<sup>68</sup> ». Le théâtre ne serait « lisible » qu'en tant que « socle d'une pratique<sup>69</sup> » *non littéraire*, qui invite les lecteurs et lectrices à ne pas se contenter de lire les textes, puisque leur « clef » se trouverait « ailleurs<sup>70</sup> » : dans les gestes, les mouvements et la voix des comédiennes et comédiens, mais aussi dans les sons, la musique et la scénographie du spectacle, et dès lors dans l'architecture de la salle, etc. Les textes de théâtre ne seraient « pas faits pour être lus ». Ils seraient même statutairement « illisibles » :

On sait que le texte dramatique a normalement le statut de l'illisibilité, les *conditions d'énonciation* du discours, parfaitement visibles sans effort pour le spectateur, dans la mise en scène, devant au contraire être reconstruites (ou construites) par le lecteur [...] <sup>71</sup>.

Pour A. Ubersfeld, les textes de théâtre auraient donc le « statut de l'illisibilité » *parce que* ces textes sont « théâtraux ». Il y aurait un lien, pour le dire autrement, entre la « théâtralité » d'un texte et son « illisibilité ». De fait, si l'on cherche à appréhender un événement scénique avec la seule aide d'un texte, on doit bien avouer que ce n'est pas possible, puisqu'un tel événement a lieu sur une scène réelle, avec de vraies personnes et dans un temps déterminé qui n'est pas celui de la lecture. Mais l'illisibilité de cet événement dans le texte (indubitable) ne devrait pas nous convaincre de l'illisibilité du texte lui-même : il y a là un glissement important et difficile à justifier, sauf si l'on convient du fait qu'A. Ubersfeld cherche moins à lire des textes que des *œuvres* théâtrales – œuvres qui n'immanent pas, pour A. Ubersfeld et d'autres théâtrologues de sa génération, dans les (objets idéaux) textes, mais dans les (objets idéaux) *pièces* (à ce sujet, voir plus haut). En effet, ce ne sont pas les textes dramatiques, mais les œuvres dramatiques conceptualisées comme des pièces de

<sup>67</sup> Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et Lecture. Essai sur la réception littéraire* (1994), 2<sup>de</sup> éd., Bruxelles, Peter Lang, coll. « ThéoCrit », 2010, p. 121.

<sup>68</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I* (1977), 2<sup>de</sup> éd., Paris, Belin, coll. « Sup Lettres », 1996, p. 16.

<sup>69</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* (1981), 2<sup>de</sup> éd., Paris, Belin, coll. « Sup Lettres », 1996, p. 9.

<sup>70</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p. 7.

<sup>71</sup> A. Ubersfeld, « Pédagogie du fait théâtral », dans André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis et A. Ubersfeld (dir.), *Théâtre. Modes d'approches*, Bruxelles, Labor et Méridiens Klincksieck, coll. « Archives du futur », 1987, p. 169-201, ici p. 170 ; l'autrice souligne.

théâtre que l'on ne parvient pas à lire, ou que l'on parvient imparfaitement à lire, et qui ont donc « le statut de l'illisibilité ». Je reformule : les textes de théâtre sont assurément lisibles pour eux-mêmes (ils peuvent être déchiffrés), mais pas (ou seulement imparfaitement) en tant qu'objets de manifestation d'une œuvre théâtrale (dont l'objet d'immanence idéal n'est que partiellement textuel). Ils s'avèrent néanmoins lisibles, si l'on change de perspective à leur sujet, en tant qu'objets de manifestation d'une œuvre littéraire (dont l'objet d'immanence idéal est uniquement textuel)<sup>72</sup>.

Cette théorisation par des universitaires de l'« illisibilité » des œuvres théâtrales entre en écho avec des positions « militantes » de metteurs en scène. Henri Gouhier rappelle par exemple qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier pour les auteurs et metteurs en scène Antonin Artaud, Gaston Baty, Jacques Copeau, Charles Dullin et Firmin Gémier, « il s'agissait [...] de rappeler, et chacun le faisait à sa façon, que l'œuvre théâtrale n'est pas uniquement une œuvre littéraire, que son texte n'est pas écrit pour des lecteurs mais pour des spectateurs, bref, que la représentation tient à son essence. » Loin de paraître acquise, précise encore H. Gouhier, « une telle idée était encore une idée militante<sup>73</sup> ». Certes, il peut sembler exister un pas important entre le fait de considérer que le texte de théâtre « n'est pas écrit pour des lecteurs » (H. Gouhier) et celui d'en déduire que le texte de théâtre aurait le « statut de l'illisibilité<sup>74</sup> » (A. Ubersfeld). Mais A. Ubersfeld ne déclare pas que nous devons « renoncer à lire le théâtre », car l'entreprise serait vaine : elle affirme que nous ne devons pas « le lire comme un autre objet littéraire<sup>75</sup> » (c'est-à-dire comme de la littérature) si nous voulons parvenir à le comprendre. En cela, on peut tracer une généalogie qui court tout le XX<sup>e</sup> siècle, depuis ces positions « militantes » de metteurs en scène jusqu'aux positions « théoriques » des théâtrologues des années 1970-1980, qui auront notamment cherché à justifier l'étude conjointe des textes *et* des mises en scène.

Véritable « présupposé de départ » (Ubersfeld) de très nombreux travaux, ce discours de fond sur la lecture du théâtre véhicule plusieurs *topoi* théoriques, très souvent repris et toujours mobilisés actuellement. Outre l'« illisibilité » des textes de théâtre, mentionnons les métaphores de la « partition » et des « trous », utilisées pour parler des textes de théâtre en insistant sur l'idée que ceux-ci seraient « faits pour être représentés ». Pour A. Ubersfeld, les « trous » du texte désigneraient les « questions que pose [l]e texte théâtral » aux metteurs et metteuses en scène – questions auxquelles « la représentation *devra répondre* ». Ces questions seraient en lien par exemple avec « la *situation contextuelle* » de chaque scène. Pour A. Ubersfeld, le « texte théâtral [est]

---

<sup>72</sup> Sur ces points, je me permets de renvoyer à R. BIONDA, *Manières de lire les textes dramatiques*, *op. cit.*, p. 221-283.

<sup>73</sup> H. Gouhier, *Antonin Artaud et l'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 1974, p. 139.

<sup>74</sup> A. Ubersfeld, « Pédagogie du fait théâtral », *art. cit.*, p. 170.

<sup>75</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I* (1977), p. 7.

nécessairement troué [:] s'il ne l'était pas, [il] ne pourrait même être représenté<sup>76</sup> ». Au contraire des « vides [*Leerstellen*] » de Wolfgang Iser, qui théorise l'« indétermination comme [une] condition de l'effet de la prose littéraire<sup>77</sup> », les « trous » d'A. Ubersfeld seraient spécifiques au théâtre et empêcheraient de les confondre avec des textes littéraires<sup>78</sup>. La même idée est exprimée avec le recours à la notion de « partition » :

Le statut du texte théâtral est exactement celui d'une partition, d'un livret, d'une chorégraphie [...].

Le trait fondamental du discours théâtral est de ne pas pouvoir se comprendre autrement que comme une série d'ordres donnés en vue d'une production scénique, d'une représentation, d'être adressé à des destinataires-médiateurs, chargés de le répercuter à un destinataire-public<sup>79</sup>.

Là encore, alors que les spécialistes de la littérature recourent à la notion de « partition » pour qualifier tous les textes ou leur lecture – tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, d'Antoine Albalat à Michel Picard<sup>80</sup> –, c'est généralement pour distinguer les textes de théâtre de la littérature que les théâtrologues l'utilisent. C'est le cas chez A. Ubersfeld en 1977 ; ce sera le cas chez Marie-Claude Hubert en 1988 et Florence Naugrette en 2002 (dans les passages cités plus haut) ; c'était déjà le cas chez Gouhier en 1943 :

Le texte [de théâtre] le plus complet est comme une partition : entre les notes, il y a les silences, et, à la faveur des silences, les choses parlent. L'œuvre est donc orientée vers la représentation<sup>81</sup>.

Cette comparaison n'est pas propre au monde universitaire (au contraire, le fait de « [p]arler du texte théâtral comme d'une "partition" musicale est désormais d'un usage très courant<sup>82</sup> »), mais sa popularité auprès des théâtrologues, où elle s'avère utilisée d'une manière spécifique – pour

<sup>76</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 19 ; l'autrice souligne.

<sup>77</sup> Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (1970), Konstanz, Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz Universitätsverlag, coll. « Konstanzer Universitätsreden », 1970 ; ma traduction. Du même auteur, voir également *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976), 2<sup>de</sup> éd., Munich, Wilhelm Fink, coll. « Uni-Taschenbücher (UTB) », 1984. Des traductions françaises existent.

<sup>78</sup> Les livres de W. Iser, qui ont connu une très large audience au-delà de l'espace germanophone (on trouve une traduction française de *Der Akt des Lesens* en 1985), ne sont pas inclus dans la bibliographie de *Lire le théâtre I* ([1977] 1996) et *II* ([1981] 1996) d'A. Ubersfeld. À signaler : dans l'article « Hors-texte » de son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis utilise également ce terme lorsqu'il traduit une traduction anglaise de Jiří Veltruský : « [...] les indications scéniques et le texte descriptif n'existent plus dans la représentation. Toutes ces "notes d'auteur [...] ces trous qui en résultent pour l'unité du texte sont remplis par d'autres systèmes de signes". » (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (1980), 4<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, 2019, p. 256). P. Pavis cite Jiří Veltruský, « Dramatic Text as a Component of Theater » (1941), dans Ladislav Matejka et Irwin R. Titunik (dir.), *Semiotic of Art. Prague School Contribution*, Cambridge et Londres, MIT Press, 1976, p. 94-118, ici p. 96 ; titre original de l'article : « Člověk a předmět na divadle ».

<sup>79</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 192. A. Ubersfeld parle aussi de « canevas ».

<sup>80</sup> « Qu'on ne dise pas que les livres sont destinés à être lus par les yeux et non entendus par l'oreille. Les yeux aussi entendent les sons. De même que le musicien entend l'orchestre en parcourant une partition, il suffit de lire une phrase pour en goûter la cadence. » (Antoine Albalat, *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1899), Paris, Armand Colin, coll. « L'Ancien et le Nouveau », 1992, p. 147.) « Un texte ressemble à une partition, où le tempo et l'intonation indiquée par la clé imposent d'emblée une règle du jeu [...]. » (Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1989, p. 25.)

<sup>81</sup> H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, op. cit., p. 79. La notion de « partition » est également très souvent utilisée par les artistes

<sup>82</sup> Julie Sermon, « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique », dans Yvane Chapuis et J. Sermon (dir.), *Partition(s). Objets et concept des pratiques scéniques (20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Les Presses du réel, coll. « Nouvelles Scènes / Manufacture », 2016, p. 25-232, ici p. 53.

distinguer les textes de théâtre et ceux de la littérature, et non pour insister sur la dimension musicale ou orale de tous les textes dès qu'ils sont lus par un individu (comme c'est le cas parmi les spécialistes de littérature) —, mérite notre attention : elle signale à sa manière l'existence d'une communauté partageant un même vocabulaire.

### **Lire « avec une marge de liberté »**

Résumons. « Troué » et donc « illisible », le texte de théâtre aurait le statut d'une « partition » : sa lecture, dès lors, « ne peut s'identifier qu'aux prolégomènes, au point de départ, nécessaire mais non suffisant, de cette pratique totalisante qui est celle du théâtre concret<sup>83</sup> ». Voilà pourquoi les « lecteurs-metteurs en scène » sont présentés comme des modèles pour les lecteurs et lectrices qui voudraient lire du théâtre – revoici A. Ubersfeld, à nouveau à propos de Koltès :

Choix des personnages, choix du moment, choix du type d'espace : l'œuvre de Koltès laisse une grande liberté au lecteur-metteur en scène.

Tout texte de théâtre réclame de son lecteur et précisément de son lecteur-metteur en scène un travail de l'imagination et de l'intelligence. Un travail qui laisse la place à une marge de liberté. Plus l'œuvre est riche, plus cette marge est grande. Elle est la place pour le lecteur de la dimension poétique, mais déjà celle de l'interprétation. Plus les possibilités sont grandes plus diverses seront les manifestations scéniques. Un texte de Koltès est un objet dans lequel on peut « mordre », dit [Patrice] Chéreau<sup>84</sup>.

La « marge de liberté » des lecteurs et lectrices semble ici non seulement reconnue, mais encore revendiquée. Ce sont sans doute « les possibilités » concrétisées par les « manifestations scéniques » qui encouragent les nombreux commentaires contrefictionnels signalés plus haut, au début de notre parcours : bien lire du théâtre à l'université, c'est en quelque sorte considérer tous les possibles scéniques – les mises en scène effectivement réalisées comme celles que l'on pourrait imaginer – qui décideraient potentiellement certaines indécisions du texte, continueraient ses interruptions éventuelles, voire renverseraient les perspectives et complexifieraient ce qui, dans le texte, semble de prime abord évident. C'est pourquoi la lecture *scénique* peut générer de nouvelles versions de l'histoire racontée – versions que les spécialistes de théâtre n'hésitent pas à mobiliser dans leur analyse, souvent sous la forme d'énoncés contrefictionnels et parfois à la faveur d'une indistinction que je qualifierai d'*opérale* (parce qu'elle se situe sur le plan de l'identité de l'œuvre considérée). Souvenons-nous : si l'on fait la somme de toutes les versions de *Roberto Zucco* ou de toutes les œuvres intitulées *Roberto Zucco*, « Zucco s'envole et/ou chute<sup>85</sup> ».

---

<sup>83</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 19 et 10.

<sup>84</sup> A. Ubersfeld, « Écouter Koltès », *Le Nouveau Magazine littéraire*, n° 395, « Bernard-Marie Koltès », dir. Frédéric Martel, 2001, p. 55. Patrice Chéreau a mis en scène plusieurs textes de Koltès.

<sup>85</sup> J. Majorel, « Métaphores de Koltès : éclats d'un *Theatrum mundi* », art. cit., p. 170.

Dans un chapitre intitulé « Par quoi une interprétation est-elle rendue acceptable ? », Stanley Fish remarque :

le fait de tomber d'accord, plutôt que d'être une preuve de la stabilité des objets, est un témoignage du pouvoir d'une communauté interprétative de constituer les objets sur lesquels ses membres (également et simultanément constitués) peuvent ensuite tomber d'accord<sup>86</sup>.

Il semble que la critique koltésienne, à propos de la fin de *Roberto Zucco*, forme une telle « communauté interprétative ». Bien sûr, les communautés ne sont que rarement homogènes et s'entrecroisent. Il n'empêche que l'on peut tenter de réfléchir à ce que Roger Chartier appelle les « normes et conventions de lecture qui définissent, pour chaque communauté de lecteurs, des usages légitimes du livre, des façons de lire, des instruments et des procédures d'interprétation<sup>87</sup>. » Chez les spécialistes de l'œuvre de Koltès, deux habitudes au moins semblent partagées. La première, héritée des méthodes de l'histoire dite « littéraire », tient à la mise en série d'une œuvre dans la production globale de son auteur ou autrice, selon le principe que toutes ses œuvres formeraient ensemble un grand œuvre cohérent – cohérence notamment soutenue par la durabilité de certaines données contextuelles (biographiques, sociales, etc.). La seconde habitude, qui complète la première, relève de « procédures qui sont (relativement) spécifiques<sup>88</sup> » aux études théâtrales comme discipline universitaire et qui tiennent dans la convocation – explicite ou seulement allusive – d'éléments ayant trait à la mise en scène pour analyser les textes écrits.

\*

Il reste à dissiper un possible malentendu<sup>89</sup>. Un certain « récit de genèse qui circul[e] parmi les chercheurs » voudrait que les études théâtrales seraient nées d'une « séparation » d'avec les études littéraires. Ces « origines anti-littéraires » ont été récemment contestées :

Infondée, mais portée par le vif besoin qu'avait la jeune discipline d'imposer sa spécificité, la fable sur les origines fondamentalement anti-littéraires des études théâtrales s'est imposée<sup>90</sup>.

En effet, on doit absolument relativiser l'idée d'une « séparation », puisqu'il n'y a pas eu de divorce et que certains des chercheurs et chercheuses ayant participé à l'éclosion des études théâtrales étaient de formation littéraire ou travaillaient dans des départements de littérature. Mais je crois que

---

<sup>86</sup> « [...] *the fact of agreement, rather than being a proof of the stability of objects, is a testimony to the power of an interpretive community to constitute the objects upon which its members (also and simultaneously constituted) can then agree.* » (Stanley Fish, « What Makes an Interpretation Acceptable? », *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (1980), Cambridge (MA) et Londres, Harvard UP, 1982, p. 338 ; ma traduction.)

<sup>87</sup> Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, coll. « Histoire », 1998, p. 135.

<sup>88</sup> A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>89</sup> Je reprends ici R. Bionda, « Naissance d'une discipline », art. cit.

<sup>90</sup> Catherine Brun, Jeanyves Guérin et Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Introduction », dans C. Brun, J. Guérin et M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Genèses des études théâtrales en France*, *op. cit.*, p. 7-26, ici p. 9 et 11.

les fondements des études théâtrales sont au moins en partie « anti-littéraires », dans la mesure où la *lecture littéraire* (qui a pu servir au début du XX<sup>e</sup> siècle à définir la « littérature ») a été régulièrement désignée comme insuffisante, voire comme inadéquate à une juste appréhension des textes de théâtre. C'est pourquoi la question des *manières de lire* n'est pas secondaire dans l'histoire des études théâtrales : celles-ci se sont notamment caractérisées par distinction d'avec les études littéraires sur le plan de ces manières de lire, à propos de l'analyse des textes écrits. En effet, si une discipline universitaire est bien « un ensemble de savoirs et de méthodes appropriés à un objet et une communauté de chercheurs qui les produisent<sup>91</sup> », les études théâtrales regroupent notamment les spécialistes occupés à saisir des textes dans leur relation non pas à la « littérature », mais à l'art théâtral (non réductible à sa composante textuelle).

Romain Bionda

*Université de Lausanne*

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 7.

## Bibliographie

- ALBALAT Antoine, *L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1899), Paris, Armand Colin, coll. « L'Ancien et le Nouveau », 1992.
- BARTHES Roland, *Critique et Vérité*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.
- BARTHES Roland, *Sur Racine* (1960), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1963.
- BAYARD Pierre, *Enquête sur Hamlet*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.
- BAYARD Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2000.
- BAYARD Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.
- BENHAMOU Anne-Françoise, *Koltès dramaturge*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. « Du désavantage du vent », 2014.
- BENHAMOU Anne-Françoise, « Reflets d'abîme », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, « Koltès », dir. A.-Fr. Benhamou, collab. Serge Saada, 1990, éd. mise à jour, 1991, p. 101-105.
- BERNARD Florence, *Koltès, une poétique des contraires*, Paris, Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2010.
- BIONDA Romain, *Manières de lire les textes dramatiques. Métacritique, historiographie, théorie (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Université de Lausanne, 2021, 649 pages ; thèse de doctorat déposée à la Bibliothèque cantonale universitaire de Lausanne : [https://serval.unil.ch/fr/notice/serval:BIB\\_210F0B27100F](https://serval.unil.ch/fr/notice/serval:BIB_210F0B27100F).
- BIONDA Romain, « Naissance d'une discipline. Sur la "séparation" des études théâtrales d'avec les études littéraires », *Acta fabula*, vol. 21, n° 6, doss. « Les études théâtrales à l'intersection des disciplines », dir. R. Bionda et Aurélien Maignant, en ligne, 2020 : <https://www.fabula.org/acta/document12965.php>. DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.12965>.
- BIONDA Romain, « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) », *Poétique*, n° 181, 2017, p. 67-82. Disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-67.htm>. DOI : <https://doi.org/10.3917/poeti.181.0067>.
- BRUMOY Pierre, « Discours sur le théâtre des Grecs », dans P. Brumoy (éd.), *Le Théâtre des Grecs*, t. I, Paris, Rollin père, Jean-Baptiste Coignard et Rollin fils, 1730, p. I-XXVIII.
- BRUN Catherine, GUÉRIN Jeanyves et MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, « Introduction », dans C. Brun, J. Guérin et M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Genèses des études théâtrales en France : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », 2019, p. 7-26.
- CHARTIER Anne-Marie et HÉBRARD Jean, *Discours sur la lecture (1880-2000)* (1989), 2<sup>nd</sup> éd., Paris, Fayard et Bibliothèque publique d'information – Centre Pompidou, 2000.
- CHARTIER Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, coll. « Histoire », 1998.
- CORMIER LANDRY Jean-Benoît, *Bernard-Marie Koltès. Violence, contagion et sacrifice*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2012.
- CORVIN Michel, *Le Motif dans le tapis. Ambiguïté et suspension du sens dans le théâtre contemporain*, éd. Céline Hersant, Montreuil, Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », 2016.
- COSTAZ Gilles, « Zucco contre Zucco », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 67, 1993, p. 49-53, ici p. 53. Disponible en ligne : <https://www.erudit.org/en/journals/jeu/1993-n67-jeu1070893/29341ac.pdf>.

- DUFAYS Jean-Louis, *Stéréotype et Lecture. Essai sur la réception littéraire* (1994), 2<sup>nd</sup>e éd., Bruxelles, Peter Lang, coll. « ThéoCrit », 2010.
- DUPONT Florence, « Peut-on lire la comédie romaine ? », *La Licorne*, Colloques II, « Théâtralité et Genres littéraires », dir. Anne Larue, 1995, p. 39-49.
- ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), trad. Myriem Bouzaher (1985), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2012. Titre original : *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*.
- Fabula-LbT*, n° 22, « La mort de l'auteur », dir. Jean-Louis Jeannelle et R. Bionda, en ligne, 2019 : <https://www.fabula.org/lht/22/>. DOI : <https://doi.org/10.58282/lht.2264>.
- FAERBER Johan, Roberto Zucco (*posthume 1990*). *Bernard-Marie Koltès*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 2006.
- FENOULLAT Christian et BONVOISIN Samra, « Le choix de l'abstraction. Entretien avec Christian Fenouillat, réalisé par Samra Bonvoisin », *Théâtre Aujourd'hui*, n° 5, « Koltès, Combats avec la Scène », dir. Jean-Claude Lallias, 1996, p. 104-107.
- FISH Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (1980), Cambridge (MA) et Londres, Harvard UP, 1982.
- GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art. Immanence et Transcendance* (1994). *La Relation esthétique* (1997), Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2010.
- GOUHIER Henri, *L'Essence du théâtre* (1943), 2<sup>nd</sup>e éd. (1968), Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2002.
- GOUHIER Henri, *Le Théâtre et les Arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.
- GOUHIER Henri, *Antonin Artaud et l'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, coll. « Essais d'art et de philosophie », 1974.
- HÉDELIN François, abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre* (1657), éd. Hélène Baby, Paris, Champion, coll. « Littératures », 2011.
- HUBERT Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1988.
- ISER Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976), 2<sup>nd</sup>e éd., Munich, Wilhelm Fink, coll. « Uni-Taschenbücher (UTB) », 1984.
- ISER Wolfgang, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (1970), Konstanz, Druckerei und Verlagsanstalt Konstanz Universitätsverlag, coll. « Konstanzer Universitätsreden », 1970.
- JARRY Alfred, « Discours d'Alfred Jarry » (1897), *Tout Ubu*, éd. Maurice Saillet (1962) et Charles Grivel (1985), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques de poche », 2000, p. 37-40. Ce discours a été lu par l'auteur le soir de la première d'*Ubu roi*, le 10 décembre 1896.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba*, Paris, Minuit, sans coll., 1990. La pièce est créée la même année.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *Le Retour au désert*, suivi de *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*, Paris, Minuit, sans coll., 1988. La pièce est créée la même année.
- LANSON Gustave, « Quelques mots sur l'explication de textes. Esprit – objet – méthode », *Méthodes de l'Histoire littéraire*, Paris, Les Belles lettres, coll. « Études françaises », 1925, p. 38-57, ici p. 40. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114231j>.
- LANSON Gustave, *Nivelle de La Chaussée et la Comédie larmoyante* (1887), 2<sup>nd</sup>e éd., Paris, Hachette, coll. « Les origines du drame contemporain », 1903.

- LANSON Gustave, « Le théâtre français au temps d'Alexandre Hardy » (1891), *Hommes et Livres. Études morales et littéraires*, Paris, Lecène et Oudin, coll. « Nouvelle bibliothèque littéraire », 1895, p. 87-111. Initialement paru sous le titre « Le théâtre classique au temps d'Alexandre Hardy », *Revue bleue. Revue politique et littéraire*, t. XLVIII, n° 11, p. 322-329. Disponibles en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1142263> et <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k214824d>.
- LANTERI Jean-Marc, « L'oiseau et le labyrinthe », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, « Koltès », dir. Anne-Françoise Benhamou, collab. Serge Saada, 1990, éd. mise à jour, 1991, p. 42-46.
- LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés* (1972), 2<sup>nd</sup> éd. (2005), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010.
- LIÉBER Jean-Claude, « La peur des coups ou les lois de la circulation », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, « Koltès », dir. Anne-Françoise Benhamou, collab. Serge Saada, 1990, éd. mise à jour, 1991, p. 93-97.
- LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, « Introduction », dans B. Louvat-Molozay (éd.), *Le Théâtre*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2007, p. 11-47, ici p. 15.
- MAÏSETTI Arnaud, « Bernard-Marie Koltès – Utopies politiques. “Il faudrait être ailleurs” », dans Marie-Claude Hubert et Florence Bernard (dir.), *Relire Koltès*, Aix-en-Provence, PU de Provence, coll. « Textuelles », 2013, p. 23-32.
- MAJOREL Jérémie, « Métaphores de Koltès : éclats d'un *Theatrum mundi* », dans Yannick Butel, Christophe Bident, Christophe Triaud et Arnaud Maïsetti (dir.), *Koltès maintenant et Autres métamorphoses*, Bern, Peter Lang, coll. « Liminaires – Passages interculturels italo-ibériques », 2010, p. 161-178.
- MICHAELIS Rolf, « Uraufführung in Berlin: Roberto Zucco von Bernard-Marie Koltès. Requiem für einen Todesengel », *Die Zeit*, n° 17, 20.04.1990, n.p. Disponible en ligne : <https://www.zeit.de/1990/17/requiem-fuer-einen-todesengel/komplettansicht?print>.
- MICHEL Raymond, « Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès. Un théâtre “cristallin” du contemporain », dans André Petitjean (dir.), *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes*, Metz, Centre d'Études linguistiques des Textes et des Discours de l'Université Paul Verlaine, coll. « Recherches textuelles », 2011, p. 219-250.
- MOINDROT Isabelle, « Bernard-Marie Koltès : le secret, le trouble et la résolution. Débuts et fins de pièces », *Alternatives théâtrales*, n° 35-36, « Koltès », dir. Anne-Françoise Benhamou, collab. Serge Saada, 1990, éd. mise à jour, 1991, p. 81-85.
- MOLIÈRE, « Au lecteur » (1666), éd. Bénédicte Louvat-Molozay, en ligne, non paginé, 2013 : <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=313>.
- NAUGRETTE Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Paris, Bréal, coll. « Le plaisir partagé », 2002.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre* (1980), 4<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, sans coll., 2019.
- PETITJEAN André, *Bernard-Marie Koltès. Portrait d'un dramaturge en écrivain*, Dijon, EUD, coll. « Essais », 2019.
- PICARD Michel, *Lire le temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1989.
- PICARD Raymond, *Nouvelle critique ou Nouvelle imposture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « Libertés », 1965.
- RIGAL Eugène, *Le Théâtre français avant la période classique (fin du XVI<sup>e</sup> et commencement du XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Hachette, 1901. Disponible en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5832829m>.

L'ouvrage « réunit à l'*Esquisse d'une histoire des théâtres de Paris*, que j'ai publiée en 1887 [...], la partie générale du livre sur *Alexandre Hardy*, publié en 1890 » (p. VII).

SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012.

SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France* (1950), 2<sup>nd</sup>e éd., Paris, Nizet, sans coll., 2001. Il existe une troisième éd., préf. Georges Forestier, Paris, Armand Colin, 2014.

SERMON Julie, « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique », dans Yvane Chapuis et J. Sermon (dir.), *Partition(s). Objets et concept des pratiques scéniques (20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Les Presses du réel, coll. « Nouvelles Scènes / Manufacture », 2016, p. 25-232.

UBERSFELD Anne, « Écouter Koltès », *Le Nouveau Magazine littéraire*, n° 395, « Bernard-Marie Koltès », dir. Frédéric Martel, 2001, p. 55.

UBERSFELD Anne, *Bernard-Marie Koltès*, Paris, Actes Sud, coll. « Apprendre », 1999.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* (1981), 2<sup>nd</sup>e éd., Paris, Belin, coll. « Sup Lettres », 1996.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I* (1977), 2<sup>nd</sup>e éd., Paris, Belin, coll. « Sup Lettres », 1996.

UBERSFELD Anne, « Pédagogie du fait théâtral », dans André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis et A. Ubersfeld (dir.), *Théâtre. Modes d'approches*, Bruxelles, Labor et Méridiens Klincksieck, coll. « Archives du futur », 1987, p. 169-201.

VERRIER Jean, « Lire le texte de théâtre avec Michel Vinaver », *Le français aujourd'hui*, n° 103, « Théâtre. Acte IV », dir. Philippe Longchamp et J. Verrier, 1993, p. 72-76.

VIGEANT Louise, « L'ultime évasion de Roberto Zucco », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 69, « Roberto Zucco », dir. Pierre Lavoie, 1993, p. 41-48. Disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1993-n69-jeu1071821/29165ac.pdf>.