

Romain BIONDA

Qu'est-ce qu'une lecture scénique ?

Lire une scène, lire la scène, lire sur scène

Qu'est-ce que lire le théâtre ? Les quelques chercheurs qui se sont penchés sur cette question distinguent en général deux lectures, attentives pour l'une au statut théâtral des textes, pour l'autre à leur statut littéraire¹.

Nous ferons l'hypothèse qu'il existe en fait trois lectures : une lecture *littéraire*, une lecture *scénique* et une lecture *opératoire*. Il s'agira de les caractériser, en comprenant la lecture scénique comme suit : lire la scène s'apparente à une mise en tension, entre le fait de lire *une scène* et de lire (un) *sur scène*. Cette lecture scénique mobilise les instructions destinées à la lecture opératoire dans le cadre d'une lecture privée prenant appui sur les mêmes ressorts qu'une lecture littéraire, mais dont les enjeux sont spécifiques. À l'instar des lectures littéraire et opératoire qui peuvent s'exercer sur plusieurs types de textes, la lecture scénique n'est pas réservée aux textes de théâtre.

Scène et fiction

Dans un article, Jean de Guardia et Marie Parmentier affirment qu'« il existe [...] deux lectures du théâtre, et non une seule. » Se référant à Molière, qui défend la lecture de *L'Amour médecin* (1665) aux « personnes [n'ayant pas les] yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre », ils qualifient la lecture « sans les yeux du théâtre » de « *fictionnelle* », et celle « avec les yeux du théâtre » de « *scénique* »².

D'abord limpide, la distinction se révèle vite complexe :

La lecture scénique et la lecture fictionnelle constituent deux actes mentaux de nature essentiellement différente. [...] La lecture scénique

1 Les chercheurs sont nombreux à disqualifier l'une ou l'autre dans leur pratique. Exemple célèbre : « Si l'on peut lire Racine comme un roman, l'intelligibilité du texte racinien ne s'en porte pas bien. » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I* [1977], Paris, Belin, 1996, p. 17.) L'inverse, qui consiste à ne retenir que la lecture « comme un roman », est régulier chez les chercheurs peu familiers des études théâtrales.

2 Jean de Guardia et Marie Parmentier, « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique », *Poétique*, n° 158, 2009, p. 131-147, ici p. 132.

est une *représentation mentale d'une représentation physique d'une fiction* : elle est donc un processus de représentation au second degré. En revanche, la lecture fictionnelle est directement une *représentation mentale d'une fiction* : elle est donc un processus de représentation au premier degré. [...] [Mais] le processus de représentation au second degré (la lecture scénique) est en fait une alternance entre deux processus de représentation au premier degré : la représentation mentale d'une représentation physique (je me représente mentalement l'acteur) et la représentation mentale d'une fiction (je me représente mentalement Alceste). Sans doute est-ce la manière la plus logique de comprendre l'articulation des deux lectures du théâtre : la lecture scénique implique la lecture fictionnelle comme l'une de ses composantes¹.

Si ces lectures sont toutes deux « une représentation mentale » au « premier degré », on comprend mal ce qui caractérise leur « nature essentiellement différente ». On ne comprend pas non plus comment la lecture scénique « implique » la lecture fictionnelle – surtout si, comme on le lit plus loin, elle l'exclut : une « représentation mentale de représentation physique [...] interdit sans doute momentanément l'accès à la fiction »².

Il nous semble en fait que la distinction entre scène et fiction, fructueuse dans le cadre de l'analyse de la représentation théâtrale, n'aide pas à bien penser la lecture des textes³. À côté de la lecture *scénique* (proposition terminologique que nous gardons), nous ne parlerons donc plus de lecture « fictionnelle », mais de lecture *littéraire*.

Une pratique de lecture spécifique ?

Revenons sur le fait qu'il y aurait « deux lectures du théâtre ». Les textes de théâtre posent en effet un dilemme : faut-il les lire comme

1 *Ibid.*, p. 139.

2 *Ibid.*, p. 144. Alors que l'hypothèse des degrés semblait disqualifiée, on lit en conclusion que la « spécificité [de “la lecture du théâtre”] est de se mouvoir dans un étrange entre-deux, entre deux degrés de représentation mentale : représentation au premier degré (d'une fiction), représentation au second degré (d'une représentation physique d'une fiction) » (p. 145). On retrouve l'idée d'une différence de « degrés » des deux « représentations mentales » de l'action scénique et de la fiction chez Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 79.

3 J. de Guardia et M. Parmentier entendent d'ailleurs montrer que la lecture scénique ne peut pas être pensée comme une « mise en scène mentale » sur le modèle d'une représentation théâtrale.

théâtre, ou comme littérature ? Il importe de voir qu'il s'agit là moins d'une spécificité des textes eux-mêmes que d'une spécificité d'*usage* de ces textes. De fait, nous pouvons lire scéniquement tous les textes (ou passages¹) que nous voulons et qui s'y prêtent (plus ou moins bien), de la même manière que nous lisons littérairement les textes que nous faisons fonctionner comme littérature, indépendamment de leur fonctionnement d'origine².

Pour J. de Guardia et M. Parmentier, les textes de théâtre en eux-mêmes généreraient une lecture « spécifique ». À leurs yeux, la « lecture du théâtre », qu'elle soit scénique ou littéraire, doit être distinguée de la lecture des autres types de textes :

La lecture du théâtre [...] a un certain nombre de spécificités qui en font une pratique tout à fait singulière, et par rapport à la perception réelle du spectacle, et par rapport aux autres pratiques de lecture : elle est non encodante, semi-déterminée, essentiellement séquentielle, et elle établit des reliefs qui lui sont propres³.

De fait, la plupart des textes de théâtre présentent des caractéristiques formelles (dialogues, didascalies, *dramatis personae*, etc.) informant leur lecture. Or, dans la mesure où ils partagent ces caractéristiques avec les textes écrits et mis en page de cette façon, cela ne constitue pas exactement une spécificité de la lecture des textes *de théâtre* (d'ailleurs pas tous dialogués), mais une série de spécificités propres, pour chacune, à *certaines textes*, différents les uns des autres, qu'on regroupe habituellement sous l'étiquette vague des « textes dramatiques »⁴. Ces

1 Localement, les romans présentent souvent des « scènes » (voir p. ex. Stéphane Lojkine, *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002) et les textes dramatiques ne semblent pas avarer en ce qu'on pourrait appeler des *effets de roman* (p. ex. les passages de pièces jugés non théâtralisables).

2 Sur ce fonctionnement, voir un précédent article intitulé « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéréal des textes de théâtre », *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2018 : http://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_ou_litterature.

3 J. de Guardia et M. Parmentier, « Les yeux du théâtre », art. cit., p. 137.

4 Ce sont les textes mis en page comme du théâtre, et non les textes *de théâtre*, qui suscitent une « lecture stéréoscopique » (Ève-Marie Rollinat-Levasseur, « Lire les didascalies : une lecture stéréoscopique », in : Fr. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui et T. Salaaoui (dir.), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Pessac, Sud et PU de Bordeaux, 2007, p. 81-93). Ce sont les dialogues en général qui modifient la « construction du personnage dans l'esprit du lecteur » (J. de Guardia et M. Parmentier, « Les yeux du théâtre », art. cit., p. 138 ; sur ce point, voir Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman* [1992], Paris, PUF, 1998), et non les textes de théâtre. Pour une tentative de cartographie

spécificités, avérées, se combinent aussi bien avec une lecture scénique qu'une lecture littéraire. Pour autant, il ne nous semble pas que ces combinaisons rendent « singulière » la lecture scénique ou littéraire de tels textes dramatiques ou de tels autres, vis-à-vis de la lecture scénique ou littéraire de textes non dramatiques (quoi que cela signifie) : une lecture scénique demeure une lecture scénique, et une lecture littéraire reste littéraire.

Pour montrer que « les textes de roman et de théâtre ne suscitent pas le même type de représentations mentales, même lorsque le lecteur exclut la scène de son imaginaire »¹ (*i.e.* même dans le cas d'une lecture littéraire), J. de Guardia et M. Parmentier recourent à la théorie de la notation de Nelson Goodman.

Aux yeux de Goodman, les arts à deux phases posent un problème philosophique : si les exécutions d'une œuvre (par ex. plusieurs mises en scène de *Hamlet*) diffèrent entre elles, comment peut-on convenir qu'elles réalisent la même œuvre ? Goodman part du constat que si l'on veut reproduire une œuvre éphémère (par ex. un spectacle), il faut « inscrire » quelque part ce qu'on aura jugé valoir pour « partition » de ladite œuvre et, au moment de son « exécution », veiller à ce que celle-ci soit « correcte »². L'exécution et l'inscription correctes d'une « partition » garantissent que l'œuvre est bien celle dont on prétend qu'il s'agit³. Dans les textes de théâtre, selon Goodman, seul le dialogue doit être tenu pour une partition. Les didascalies appartiennent au « script », car elles donnent lieu à des exécutions qui, une fois retranscrites, diffèrent syntaxiquement et sémantiquement d'elles-mêmes. Ce sont donc « les exécutions qui concordent avec [le dialogue qui] constituent l'œuvre »⁴.

des textes dramatiques, voir un précédent article intitulé « Qu'est-ce qu'un texte dramatique ? », *Atelier de théorie littéraire*, 2018, en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Texte_dramatique.

- 1 J. de Guardia et M. Parmentier, « Les yeux du théâtre », art. cit., p. 138.
- 2 Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* (1968, 1976), trad. J. Morizot (1990), Paris, Arthème Fayard, 2011, p. 154-155.
- 3 Dès lors, même si « les exécutions d'une œuvre peuvent varier largement et à de multiples égards », l'œuvre serait disponible en plusieurs « exemples authentiques » (*ibid.*, p. 218 et 225).
- 4 *Ibid.*, p. 249. Il déclare aussi que « toute représentation du texte d'une pièce qui est *en accord avec les indications scéniques* [...] sont des exemples aussi originaux de l'œuvre que n'importe quels autres. » (*ibid.*, p. 153-154 ; nous soulignons.) Malgré leur statut de « script », les didascalies jouent donc manifestement un rôle sur le plan de l'identité opérable d'une pièce. Goodman est moins clair qu'il peut en avoir l'air. Sur le rôle des didascalies pour l'identité

J. de Guardia et M. Parmentier en déduisent ceci :

La lecture du texte de théâtre obéit [...] à une véritable alternance, dialogues (partition) et didascalies (scripts) n'étant pas appelés à être réalisés par l'esprit selon les mêmes modalités.

L'activité mentale du lecteur de roman est bien différente. En effet, les « partitions », appelées à être strictement exécutées par le lecteur, sont beaucoup plus rares dans un roman que dans un texte théâtral. L'essentiel du texte romanesque, dans la terminologie de N. Goodman, correspond à un « script » que le lecteur peut se représenter mentalement de différentes manières¹.

Ce point est en fait doublement contestable.

1. Seul un lecteur reconnaissant au texte un statut théâtral, et donc une origine ou un devenir scénique, reconnaît cette « alternance » entre « partition » et « script ». La lecture littéraire consiste précisément à nier tout caractère « partitionnel » du texte. On ne voit dès lors pas pourquoi elle fonctionnerait différemment lorsqu'elle s'applique au « théâtre » ou au roman.

2. Si l'alternance entre partition et script est bien pertinente pour la lecture scénique, on ne peut pas en déduire qu'elle guide la lecture comme elle guiderait le spectacle. Lire, ce n'est pas mettre en scène. D'ailleurs, Goodman n'assimile jamais une lecture individuelle à une exécution du texte. Au contraire, il les distingue. Rappelons qu'il différencie l'exécution, qui « consiste à produire une œuvre », et « l'implémentation », qui « consiste à la faire fonctionner ». Dans le cas d'un texte écrit, l'exécution (en gros : l'écriture) est distincte de l'implémentation (en gros : la publication et la lecture). La lecture individuelle (littéraire ou scénique) ne correspond pas à une exécution du texte. Elle ne correspond pas non plus à une exécution du spectacle :

Dans les arts d'exécution (*performing arts*), les processus de réalisation (*execution*) et d'implémentation sont temporellement entrelacés ;

opérale, voir Bernard Vouilloux, *Langages de l'art et Relations transesthétiques*, Paris, L'Éclat, 1997, p. 46 et 51 sq.

1 J. de Guardia et M. Parmentier, « Les yeux du théâtre », art. cit., p. 138. Soit dit en passant : pour Goodman, un roman n'est pas « essentiellement » constitué de script, mais est entièrement un script.

car le premier fonctionnement d'une pièce se produit lorsqu'elle est jouée (*performed*) devant un public¹.

Exécuter une œuvre, pour Goodman, c'est donc soit l'écrire (dans le cas de la littérature), soit la jouer devant un public (dans le cas du théâtre). Exécuter un texte théâtral, ce n'est donc pas se l'imaginer individuellement en silence, avec un « relief » différent de celui d'un script (J. de Guardia et M. Parmentier) : c'est dire le texte à haute voix, en engageant des gestes, devant une assemblée. Une telle lecture *vocalisée, gesticulée et adressée*, en principe collective, est dite *opératoire*.

La lecture opératoire

La lecture opératoire se distingue dans son principe des deux lectures scénique et littéraire, car elle est orientée en direction d'une réalisation scénique concrète. Le jeu des comédiens (et le spectacle en général) s'adosse à elle. Sanda Golopentia explique :

La lecture opératoire permet aux acteurs, scénographes, metteurs en scène, chefs cuisiniers, etc., [...] de traverser rapidement une *phase d'apprentissage* orientée vers et indispensable pour la réalisation du spectacle (du film, du plat, etc.). [...] La lecture opératoire s'effectue dans l'*imminence* de la réalisation, à la veille d'une effectuation².

Dès lors, elle « équivaut à un travail interprétatif, fourni par une *collectivité lectrice* »³. Elle permet de franchir la frontière séparant l'implémentation du texte de l'exécution de la performance.

Certes, il est clair que la lecture individuelle peut consister dans le fait de « préparer [...] les conditions de production d[u] sens » qui, pour le dire avec les mots d'Anne Ubersfeld (et en retenant sa perspective), « ne préexiste pas à la représentation » théâtrale et « ne se fait pas sans le spectateur »⁴. Mais il n'est pas certain – c'est là une difficulté théorique majeure – qu'on implémente individuellement (avec les lectures littéraire et scénique) la même œuvre qu'on exécute collectivement (grâce à la lecture opératoire). Veillons en effet à ne pas confondre les

1 Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action* (1984), trad. Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet (1996), Paris, Gallimard, 2009, p. 63 et 65.

2 Sanda Golopentia, « Économie des didascalies », *id.* et M. Martinez-Thomas, *Voir les didascalies*, Toulouse et Paris, CRIC et Ophrys, 1994, p. 17-129, ici p. 21.

3 *Ibid.*, p. 23.

4 Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, p. 226.

œuvres qui, au théâtre, sont au moins au nombre de trois. Pour Goodman, on l'a vu, il n'existe qu'une seule œuvre si l'« inscription » et l'« exécution » de la « partition » concordent. Or l'idée même qu'il puisse n'exister qu'une seule œuvre *théâtrale*, et non deux œuvres *spectaculaire* et *littéraire* séparées (même si le texte dit sur scène est le « même » que le texte écrit sur la page), a été largement discutée : les modalités du « faire œuvre » sont loin de faire consensus parmi les artistes, les théoriciens et plus généralement le public¹.

Cela dit, même sans concrétisation scénique à l'horizon, les instructions destinées aux praticiens sont en mesure de nourrir la lecture scénique. Ce fait appelle trois remarques sous forme d'hypothèses. La première concerne le rapport entre texte écrit et oralisation. La deuxième porte sur le point de vue adopté par le lecteur. La troisième regarde les différents temps du théâtre convoqués dans la lecture.

La lecture scénique : trois hypothèses

1. De nombreux travaux ont souligné le lien que toute lecture entretiendrait avec l'oralité – catégorie elle-même transcendante au texte écrit et au spectacle. C'est d'ailleurs l'une des manières récurrentes d'aborder la question de l'écriture et de la lecture du théâtre². Dans un article sur les liens entre le texte et la scène, Tadeusz Kowzan écrit par exemple : « Il est évident que l'écrit redevient oral par la lecture »³. Les mises en voix (ou vocalisations) collectives sont par ailleurs des

1 L'ambivalence de Henri Gouhier, qui définit pourtant l'œuvre théâtrale comme « l'œuvre que crée le dramaturge, que recrée le metteur en scène et le comédien avec la participation du spectateur » (*id.*, « Avertissement », *L'Œuvre théâtrale* [1958], Paris, D'Aujourd'hui, 1978, p. 7-13, ici p. 7), est à cet égard exemplaire : « Louis Jouvet, metteur en scène et acteur, doit être fidèle au texte de *l'École des femmes* dont il assure la re-création. Mais dans "re-création", il y a "création" : Louis Jouvet représente *l'École des femmes* telle qu'on ne l'avait jamais vue. » (*Id.*, *Le Théâtre et les Arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989, 4^e de couverture.)

2 Pour Chr. Biet et Chr. Triau, « [l']oralité serait [...] le point focal de conjonction à partir duquel une théâtralité textuelle est possible » (*id.*, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, *op. cit.*, p. 555). Pour Hélène Merlin-Kajman, « la voix – et donc un certain régime d'émotions – s'entend dans le texte, même sans voix d'acteur : sans doute ce régime vocal du texte théâtral peut-il se trouver *amplifié* par le spectacle, *atténué* par le livre ; mais quelque chose de la voix reste de toute façon disponible dans la seule *lexis* [...]. Et, précisément, le "citant" théâtralise immédiatement la scène par la citation, en faisant particulièrement résonner, sonner, la *voix* du texte. » (*Id.*, « Usages du texte cornélien : entre livre et spectacle », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 245-246, *Le Texte de théâtre et ses Publics*, dir. A. Ferry et Fl. Naugrette, 2010, p. 243-252, ici p. 252.)

3 Tadeusz Kowzan, « Texte écrit et représentation théâtrale », *Poétique*, n° 75, 1988, p. 363-372, ici p. 363-364.

exercices régulièrement pratiqués dans les salles de classe lorsqu'on lit du théâtre. Comme l'écrit Véronique Lochert :

Le travail du lecteur rejoint alors dans une certaine mesure celui de l'acteur, qui lit le texte dans la perspective de le représenter, même s'il n'a pas besoin d'entrer dans les mêmes détails pratiques¹.

Sans effectuer une lecture opératoire, on peut y *jouer* – même individuellement, même en silence, donnant un sens plein à ce qu'on désigne habituellement par le syntagme « performance lectorale »².

2. Si le « travail du lecteur rejoint [...] celui de l'acteur », il n'est alors pas certain que la perspective favorisée soit uniquement celle du spectateur qui verrait un spectacle *depuis la salle* : la « mise en scène mentale » s'appréhende aussi *depuis la scène*. C'est pourquoi on ne peut pas se contenter de

penser la lecture du théâtre comme un tantôt-tantôt aux proportions variables, une alternance entre deux régimes, réglée par les sollicitations du texte et par l'expérience de spectateur du lecteur. Tantôt je me représente Alceste, tantôt je me représente l'acteur sur scène (jouant Alceste)³.

... tantôt je (*re*)présente Alceste, faut-il ajouter. Le lecteur qui lit / dit un texte ne joue pas seulement au spectateur, mais aussi à l'acteur. Or l'acteur parle *sur scène*, et non devant elle⁴. Sans l'exploiter assez,

1 Véronique Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009, p. 288. Sans chercher à les caractériser, V. Lochert semble reconnaître l'existence des trois lectures littéraire, scénique (nommée par elle « théâtrale ») et opératoire. Elle se réfère par ailleurs aux lectures dites « performatives », qui ont retenu l'attention des médiévistes.

2 Voir par exemple Ambroise Barras et Éric Eigenmann (dir.), *Textes en performance*, Genève, Metis Presses, 2006.

3 J. de Guardia et M. Parmentier, « Les yeux du théâtre », art. cit., p. 139.

4 L'espace dramatique peut être pensé dans sa différence avec l'espace romanesque, car si le premier est nettement borné, le second l'est moins. De plus, « les places imaginaires de *moniteur* et de *témoin* servent de référentiels aux coordonnées » du premier (Danielle Chaperon, « Penser l'espace dramatique (tout contre Gérard Genette) », *Études de lettres*, n° 306, *Penser le théâtre*, dir. M. Groneberg, 2018, p. 47-62, ici p. 58), mais pas du second. Mais cette fixité des coordonnées spatiales n'interdit pas à un lecteur (qu'il active une lecture scénique ou littéraire, d'ailleurs) de considérer certains passages « dramatiques » depuis la perspective d'un personnage ou d'un acteur, et donc d'avoir visuellement accès à ce qui est caché au

J. de Guardia et M. Parmentier posent d'ailleurs en prémisses de leur réflexion que « la mise en scène mentale efface la distinction entre l'observateur et ce qu'il observe »¹.

3. Cette lecture scénique se laisse en partie comprendre sous l'angle d'une présentification : (a) d'un événement passé dont on se souvient (on y avait pris part) ; (b) d'un événement passé qu'on tente de reconstituer (on n'y avait pas pris part) ; (c) d'un événement futur auquel on pourra participer ; (d) d'un événement possible, non situé dans le temps. Elle est à la fois en lien avec le futur d'une œuvre « à faire »² et avec le passé d'une « œuvre perdue »³. Rien n'empêche que le tout soit « mélangé » ici et maintenant, « dans un fauteuil ». En retour, le lecteur peut aussi se projeter dans ces temps présentifiés.

La lecture est sans doute orientée par l'édition du texte qui, comme le précisent J. de Guardia et M. Parmentier, peut le présenter « soit comme la *trace* d'une représentation passée, soit comme la *partition* d'une représentation à venir ». Mais il n'est pas certain que nous puissions en tirer la conclusion qu'un texte se présentant comme une trace ou une partition « appelle une lecture scénique », tandis qu'un texte présenté « comme n'ayant aucun lien avec la représentation » appellerait une lecture littéraire (et cela « dans ce dernier cas seulement »⁴). Le tout est de s'entendre en fait sur le sens de « l'appel du texte » qui, selon Wolfgang Iser⁵, provient surtout des « vides » du texte – vides qui peuvent selon nous aussi bien être constitués par la présence d'un lien à un événement *manquant* (telle représentation théâtrale) que par l'*absence* de lien (n'interdisant pas au lecteur de le postuler). Comment expliquer sinon que certains romans ou dialogues « appellent » des mises en scène et que personne ne réponde à « l'appel » scénique pourtant très explicite de certains textes théâtraux ?

« témoin » de la scène, ou de ne pas voir ce que le témoin voit. Chez Molière, avant l'entrée en scène de Dom Juan (que le témoin ne voit donc pas encore), Charlotte demande : « Pierrot, est-ce là ce Monsieur ? » (II, 1) Alors qu'elle ne s'est pas éloignée, Dom Juan ne la voit pas tout de suite (mais le témoin oui). Après un court échange avec son valet, il interroge : « Ah, ah, d'où sort cette autre paysanne, Sganarelle ? » (II, 2).

1 J. de Guardia et M. Parmentier, « Les yeux du théâtre », art. cit., p. 133.

2 Expression empruntée à Étienne-Émile Souriau, « Du mode d'existence de l'œuvre à faire » (1956), *Les Différents Modes d'existence* (1943), I. Stengers & B. Latour (eds.), Paris, PUF, 2015.

3 Expression empruntée à Judith Schlanger, *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, 2010.

4 J. de Guardia et M. Parmentier, « Les yeux du théâtre », art. cit., p. 140.

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

Dernier point : si ce lien avec des œuvres passées et futures, proprement théâtral, rend bien la lecture scénique « tout à fait singulière », il n'est toutefois pas certain qu'il la constitue en une pratique « essentiellement différente » (J. de Guardia et M. Parmentier) de la lecture littéraire. L'oralité, la visualisation, l'identification, la projection, l'invention et l'interférence avec des expériences réelles ou des souvenirs sont des caractéristiques partagées par ces deux lectures. Tout au plus dirons-nous que la lecture scénique en exploite à fond *certaines potentialités*. Bien sûr, cela ne doit pas empêcher de prêter attention aux enjeux propres à cette exploitation, notamment à la manière dont le récit et sa « vérité » se construisent, pour les lecteurs qui l'activent, entre la scène et le texte¹.

Le jeu de la lecture du théâtre

Denis Guénoun a proposé de distinguer entre la scène comme « séquence », comme « espace » (vide) et comme « plateau » (plan) :

[C]e qui se produit dans la scène (et donc sur la scène [...]), c'est bien l'advenue d'une action. [...] Apparaît alors le principe de jonction entre les deux sens, les deux valeurs de la scène : la scène-plateau est l'espace où se produit le temps de l'action. La conjonction des deux scènes est l'articulation d'un espace-temps. Ou, pour le dire autrement : la scène est le *lieu* de cet *avoir-lieu* [...]².

D. Guénoun ne se prononce pas sur le statut factuel ou fictionnel de l'action. Il insiste en revanche sur le fait que le théâtre implique un *jeu*. De fait : s'il y a un Alceste sur scène, c'est qu'il y est joué par quelqu'un – d'ailleurs pas forcément sur le mode de l'incarnation, mais aussi sur celui du « méta-jeu »³ (jouer à jouer) ou de l'infra-jeu (jouer à ne pas jouer), marquant une distance claire avec la fiction représentée, sans pourtant qu'on puisse qualifier ce qui se passe de non-fiction.

Le jeu du lecteur ne se comprend pas de la même façon. Mais la tripartition de D. Guénoun n'est pas inintéressante pour tenter de sai-

1 Voir un précédent article intitulé « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) », *Poétique*, n° 181, 2017, p. 67-82.

2 D. Guénoun, « Qu'est-ce qu'une scène ? », M. Deguy *et alii*, *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 11-24, ici p. 20.

3 Voir Brigitte Joinnault, « Jouer, ou ne pas jouer ? Points de vue. Vitez, Bonnaffé, Podalydès », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 267, *L'Injouable au théâtre*, dir. A. Folco et S. Ruset, 2016, p. 387-402, ici p. 389.

sir dans quoi consiste la lecture scénique : l'articulation imaginaire de la scène-séquence et de la scène-plateau, en fonction de la scène-espace.

Plus encore : lire *la* scène met en tension, corporellement, le fait de lire *une* scène (silencieusement, de manière immobile), et le fait de lire *sur* une scène (vocalement, en faisant des gestes, en présence d'un public). Cette lecture se fait au gré de deux modalités indépendantes, activées par l'imagination sur une durée variable (leur activation n'est pas toujours simultanée) :

1. actualiser une scène dans *un jeu* propre à des comédiens ;

2. l'actualiser dans *un lieu* théâtral (un *sur scène*), bordé par un hors-scène et par une assemblée de personnes qui observent et écoutent.

La lecture scénique ainsi comprise ne se restreint pas seulement à une spatialisation et une concrétisation imaginaires de la diégèse, mais ressortit encore à une présentification et une projection (dans le passé et / ou le futur) de la diégèse et du texte lui-même, dès lors tendus vers une mise en scène et une mise en jeu. La fiction n'alterne pas avec la scène : la scène est fictive et la fiction scénique. Les personnages et les personnes occupent les mêmes espaces imaginaires – du moins sont-ils susceptibles d'y comparaître¹.

Ce jeu de la lecture, c'est le lecteur lui-même qui en édicte les règles.

*

Jouons donc en ouvrant *Phèdre*.

Dominique Blanc (la comédienne) est à l'agonie dans son palais à Trézène (j'entends sa voix). Phèdre (le personnage) foule les planches de l'Odéon. Sur la scène, Œnone s'adresse à elle avec ma voix (j'ai trouvé le bon ton pour accompagner sa douleur). Cela, je peux le considérer sur le mode du spectacle perçu (je la vois à jardin, à gauche), ou sur le mode du spectacle montré (je la vois à jardin, sur ma droite) devant une salle remplie de spectateurs... du Second Empire, par exemple (pourquoi pas). Je suis Thérémène (me voilà stupéfait, je bafouille, je n'ose pas raconter la mort du fils au père, comme Rébecca Balestra, excellente dans les rôles de messagers). Puis j'apparais, moi Phèdre, façon Yves-Noël Genod, dans ma plus belle robe (mais je l'ai déchirée, un peu) sur mon balcon lausannois – d'où l'on voit la croix

1 Sur la comparaison des comédiens comme critère définitoire de la « scène », voir D. Guénoun, « Qu'est-ce qu'une scène ? », art. cit.

de Notre-Dame se détacher sur un fond alpin (je cherche Hippolyte du regard, mais le lac m'est caché). Je tourne la tête : voici les feux de la rampe... du Parking sous-terrain du Valentin.

FNS / Université de Lausanne

The background of the entire page is a photograph of a library. In the foreground, a large, leafy green tree stands in the center. Behind it, rows of bookshelves filled with books are visible. The lighting is bright, and the overall atmosphere is that of a modern, well-lit library space.

La Lecture littéraire dans tous ses états

Études réunies et présentées
par Alain TROUVÉ

en collaboration avec Christine Chollier,
Marie-Madeleine Gladieu & Jean-Michel Pottier

La Lecture littéraire dans tous ses états

Études réunies et présentées par Alain TROUVÉ
en collaboration avec Christine CHOLLIER,
Marie-Madeleine GLADIEU et Jean-Michel POTTIER

Éditions *L'improvisiste*

CE VOLUME A BÉNÉFICIÉ DE L'AIDE
DES CENTRES DE RECHERCHES
CRIMEL (EA 3311)
(CENTRE DE RECHERCHE INTERDISCIPLINAIRE
SUR LES MODÈLES ESTHÉTIQUES ET LITTÉRAIRES)
ET CIRLEP (EA 4299)
(CENTRE INTERDISCIPLINAIRE DE RECHERCHE
SUR LES LANGUES ET LA PENSÉE)
DE L'UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE ARDENNE

© 2019 Éditions *L'improviste*

ISBN 978-2-913764-66-8

Table

Alain TROUVÉ	
Avant-propos.....	7

La lecture littéraire, du jeu à la parole

Fiction et jeu

Michel PICARD	
Une lecture littéraire.....	19
Hélène CROMBET	
La lecture littéraire dans un état hallucinatoire	27
Marika PIVA	
L'autofiction comme création et réception d'identités non tautologiques.....	35
Nicolás GARAYALDE	
Vers une poétique de la délecture	45
Franz SCHUEREWEGEN	
Fable de la fontaine (Balzac)	53

Du jeu à la parole, à l'épreuve des contextes

Nathalie ROELENS & Christabel MARRANA	
Le sens de la lecture	63
Marion LATA	
Les textes à lecture ludique : entre mode d'emploi et règles du jeu	75
Isabelle TURCAN	
Lectures de Jean Racine par des lexicographes de l'Ancien Régime....	85
Tomáš KOBLÍŽEK	
Lecture littéraire de la poésie visuelle.....	93

Lecture littéraire et plurilinguisme

Actes de traduction

Christine PAGNOULLE <i>In Parenthesis</i> / Entre parenthèses : labyrinthes entre lecture et traduction.....	103
Anikó ÁDÁM Traduire dans la perspective de l'arrière-texte	111
Misako NEMOTO Détruire et créer autour de la traduction : une pratique japonaise de la littérature	121
Ahmed KHARRAZ Esthétique de la traduction poétique : une lecture stylistique de la poésie d'al-Ḥarrāq	131

Traduire et lire la voix plurielle

Nikol DZIUB & Greta KOMUR-THILLOIS La lecture à l'épreuve des textes pluri-autoriaux et plurilingues : <i>Mon Europe</i> de Yuri Andrukhovych et Andrzej Stasiuk.....	141
Amanda MURPHY Lire entre les langues : aperçu d'une enquête empirique.....	149
Coralie DE LA LUZ PRESSACCO Enjeux et stratégies de la traduction du parler du Nord	159
Olivier HERCEND La parole évasive : le dire et le non-dire dans « The Love Song of J. Alfred Prufrock »	169

La lecture littéraire comme performance

Dire et enseigner le littéraire à plusieurs voix

Jean-Louis DUFAYS La lecture littéraire, une notion, un modèle, des performances.....	179
---	-----

Aurore PROMONET	
Scènes scolaires de lecture littéraire	189
Adèle GODEFROY	
Prétexter l'image pour enseigner la lecture littéraire	197

Paroles littéraires, corps lisant et lieux institutionnels

Marion COSTE	
<i>Votre Faust</i> , opéra participatif	207
Romain BIONDA	
Qu'est-ce qu'une lecture scénique ?	215
Maria CABRAL	
Le je/u de la parole en scène(s) de lecture médicale	227

Regards de romanciers latino-américains

Harry BELEVAN-MCBRIDE	
Arrière-texte, phéno-texte, autres textes	239
Polibio ALVES	
La lecture : une rumination amoureuse avec l'auteur	245
Bibliographie	249

Achevé d'imprimer en août 2019
sur les presses de Maury à Millau

Dépôt légal août 2019

ISBN 978-2-913764-66-8

Éditions *L'improviste* • Paris
www.limproviste.com