Penser l'espace dramatique (tout contre Gérard Genette)

Danielle Chaperon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edl/1082>
DOI : 10.4000/edl.1082
ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2018
Pagination : 47-62
ISBN : 978-2-940331-67-3
ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Danielle Chaperon, « Penser l'espace dramatique (tout contre Gérard Genette) », *Études de lettres* [En ligne], 1 | 2018, mis en ligne le 15 mars 2020, consulté le 12 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/1082> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1082>

PENSER L'ESPACE DRAMATIQUE (TOUT CONTRE GÉRARD GENETTE)

La théorie du théâtre, contrairement à la théorie du cinéma ou celle de la bande dessinée, ne s'est guère inspirée de la narratologie classique (celle de Tzvetan Todorov et de Gérard Genette). Sans doute pourrait-on incriminer une longue antériorité de la réflexion poétique des auteurs dramatiques. On devrait cependant surtout rappeler que, dans les années 1960, la volonté du théâtre de se distancier de la littérature et des théories littéraires fut l'un des obstacles principaux à l'influence de la narratologie. Il y aurait aujourd'hui un grand profit à rattraper le temps perdu. Intégrer l'analyse du théâtre dans le champ d'une narratologie postclassique faciliterait les recherches intermédiaires. La présente contribution s'inscrit dans ce projet en s'attachant à définir – préalable nécessaire à toute application des outils narratologiques à la description du texte dramatique – une catégorie analytique de l'*Espace* destinée à entrer en résonance systémique avec les catégories du *Temps*, du *Mode* et de la *Voix* proposées dans le fameux « Discours du récit » de G. Genette.

1. Misère du drame en narratologie

De nombreuses raisons¹ peuvent expliquer le rendez-vous manqué entre la théâtrologie et la narratologie « classique »². L'une d'entre elles est sans doute que Gérard Genette a systématiquement dégradé le genre

1. On pourrait mentionner le fait, par exemple, qu'en matière d'analyse, la poétique dramatique (principalement en raison de la finesse de la « casuistique » classique développée dans le sillage de la poétique aristotélicienne) a longtemps eu une avance lexicographique et critique sur l'analyse des textes épiques et romanesques.

2. La narratologie des fondateurs est en effet qualifiée de « classique », par contraste avec la narratologie « postclassique » actuelle. Voir à ce propos le récent ouvrage de R. Baroni, *Les rouages de l'intrigue*.

dramatique dans ses ouvrages fondateurs de la discipline. Il faut dire que G. Genette expulse le mode dramatique du champ poétique et mimétique, le plus loin possible des « frontières du récit »³. Ce bannissement est motivé explicitement par le fait que le texte dramatique n'étant que la reproduction, transcription ou citation de discours réels ou fictifs⁴, « le travail de la *représentation* [se trouve] nul dans les deux cas »⁵. G. Genette précise qu'à proprement parler « [l]e récit ne "représente" pas une histoire (réelle ou fictive), il la raconte, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage – exception faite pour les éléments déjà verbaux de cette histoire (dialogues, monologues) [...] »⁶. Ainsi le narratologue rompt-il avec une longue tradition édifiée sur le postulat que les modes épique et dramatique étaient deux manières de représenter des actions humaines (*mimêsis praxeôs*), c'est-à-dire de raconter des histoires. Ce postulat fut partagé par tous les dramaturges qui voyaient l'articulation du « raconter » et du « reproduire des paroles » comme l'une des difficultés majeures de leur travail poétique⁷. Marc Fumaroli rappelle à quel niveau de virtuosité il fallait accéder avant d'obtenir « cette unité et cohérence interne d'un seul discours tissé de plusieurs discours, d'une seule voix manifestée par plusieurs voix »⁸. Dans cette « seule voix manifestée par plusieurs voix », on pourrait reconnaître celle d'un conteur⁹, en

3. G. Genette, « Frontières du récit », p. 50.

4. *Ibid.*, p. 53.

5. *Ibid.*, je souligne.

6. G. Genette, *Nouveau discours du récit*, p. 28.

7. Cette articulation est également inscrite dans la représentation théâtrale. Denis Guénoun appelle ces « deux dimensions primordiales de l'être en scène » et du jeu : la face (adresse) et le profil (image) (*Actions et acteurs*, p. 13).

8. M. Fumaroli, *Héros et orateurs*, p. 299 *sq.*

9. Un conteur que l'âge classique appelait simplement le « Poète » – et qu'Anne Ubersfeld, avec une prudence peut-être excessive, a proposé d'appeler le « Scripteur » (afin d'éviter le fatal « Auteur »). Ce n'est pas le lieu d'entrer en matière ici sur ce point délicat, mais on peut penser que l'évincement du genre dramatique permet à G. Genette d'empêcher l'éveil du moindre doute au sujet de l'attribution de tout récit à un narrateur distinct de l'auteur. Admettre que le texte dramatique puisse raconter une histoire en se passant de narrateur, c'était à cet égard ouvrir la boîte de Pandore. L'un des apports de l'insertion du théâtre dans le champ d'une narratologie transmédiatique est de permettre de poser, sur des bases plus constructives peut-être que celles de Sylvie Patron, les questions relatives à la définition et à la place du narrateur et de ses avatars. Voir S. Patron, *Le narrateur*.

apparence absent. G. Genette est d'autant moins porté à entendre une telle voix que pour lui, le texte dramatique ne raconte rien :

En admettant (ce qui est d'ailleurs difficile) qu'imaginer des actes et imaginer des paroles procède de la même opération mentale, « dire » ces actes et dire ces paroles constituent deux opérations verbales différentes. Ou plutôt, seule la première constitue une véritable opération, un acte de *diction* au sens platonicien, comportant une série de transpositions et d'équivalences, et une série de choix inévitables entre les éléments de l'*histoire* à retenir et les éléments à négliger, entre les divers points de vue possibles, etc. — toutes opérations évidemment absentes lorsque le poète ou l'historien se bornent à transcrire un discours¹⁰.

En distinguant « imaginer des actes » et « imaginer des paroles », G. Genette suggère que les auteurs dramatiques n'imaginent aucun acte, c'est-à-dire n'inventent aucune histoire, et que leurs personnages ne sont liés que par une commune situation d'énonciation, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas engagés ensemble dans une intrigue. De la seconde distinction, entre « dire des actes » et « dire des paroles », G. Genette, déboulonnant au passage Platon aussi bien qu'Aristote, conclut que « [l]a représentation littéraire, la *mimèsis* des anciens, ce n'est donc pas le récit plus les "discours" [des personnages] : c'est le récit, et seulement le récit »¹¹. C'est assurément aller un peu vite en besogne. S'il est vrai qu'un auteur dramatique « imagine *des* paroles », il ne se contente pas de « transcrire *un* discours » (ni de faire semblant de le transcrire). La pluralité même des paroles ou des discours implique un travail de composition et un travail par ailleurs manifestement déterminé par la visée de raconter une histoire. Ces opérations de partage, alternance, agencement des paroles ou des discours, sont donc manifestement du même ordre que les « transpositions », « équivalences » et autres « choix inévitables entre les éléments de l'*histoire* à retenir et les éléments à négliger, entre les divers points de vue possibles, etc. » mentionnées par G. Genette à propos du récit.

10. G. Genette, « Frontières du récit », p. 55.

11. *Ibid.* Ces conclusions seront reprises dans *Nouveau discours du récit*, p. 29 et 31. Le mode dramatique se trouverait donc chassé de la littérature s'il ne lui était reconnu un indubitable statut fictionnel. Le caractère fictif des discours « cités » (à défaut de monde ou d'histoire) résiste seul à l'entreprise de démolition du mode dramatique. Voir aussi G. Genette, *Fiction et diction*.

Loin de faire amende honorable dans ses ouvrages ultérieurs, le narratologue renouvellera à plusieurs reprises ce geste qui lui permet de maintenir le texte dramatique à distance. Ainsi, dans *Palimpsestes* où, parmi d'autres phénomènes d'«hypertextualité», sont analysées la narrativisation d'un texte dramatique et la dramatisation d'un texte narratif. Les processus mis en œuvre lors de ces deux «transformations modales» sont, «faute de mieux» (est-il écrit), examinés à travers les catégories mises en place dix ans plus tôt dans «Discours du récit» pour l'analyse du roman. Le texte dramatique, c'est peu de le dire, ne sort pas grandi de l'examen. Non seulement il s'avère limité dans ses possibilités¹², mais il est soumis aux diktats «extratextuels» du spectacle théâtral. Bien sûr, l'évaluation est fallacieuse puisqu'elle se base sur des résultats obtenus grâce à des outils forgés pour l'analyse du roman. Pourtant, en validant la pertinence opératoire des catégories analytiques de «Discours du récit» pour l'analyse de la dramatisation d'un texte narratif, G. Genette ne reconnaît-il pas que les deux types de texte sont structurellement comparables? La concession, bien qu'implicite, est importante. Reste à s'interroger sur les catégories ou les outils qui auraient permis de mieux rendre justice au texte dramatique.

2. *Espace perdu*

La lacune, si l'on ose dire, saute aux yeux : la narratologie de G. Genette, telle qu'elle se présente dans «Discours du récit», ne comporte aucun chapitre sur l'espace. Consacré à l'analyse des «trois aspects de la réalité narrative»¹³ (l'histoire, le récit, la narration¹⁴), l'ouvrage s'organise on s'en souvient autour de trois «catégories de problèmes» : le «temps»,

12. Cette infériorité explique que le genre dramatique fait sans cesse recours au mode narratif, par le biais de personnages-narrateurs. Curieusement et par comparaison, le fréquent recours au dialogue n'est pas conçu comme un aveu d'infériorité de la part du roman.

13. G. Genette, «Discours du récit», p. 72.

14. Ainsi, l'auteur d'une œuvre romanesque invente une «histoire» (un monde, des personnages, un ensemble de situations et d'événements le plus souvent organisé chronologiquement et logiquement, conformément au *muthos* aristotélicien), construit et met en forme un «récit», définit le cadre de l'acte de «narration» qui lie un narrateur et un narrataire.

le « mode » et la « voix ». Pas moins de trois chapitres sur les cinq que comporte « Discours du récit » sont voués à la seule catégorie temporelle, c'est-à-dire à la description des relations possibles entre le temps de l'histoire et le temps du récit (l'« ordre », la « durée », la « fréquence »). Aucun instrument n'est donc proposé pour rendre compte d'un rapport entre l'espace de l'histoire et l'espace du récit. Faut-il s'en étonner ? Qui aurait l'idée de mesurer l'étendue d'un récit en centimètres carrés ou son volume en centimètres cubes ? Et qui voudrait mettre ces grandeurs en rapport avec la géographie ou de la géométrie du monde habité par les personnages ? G. Genette ne semble pourtant pas avoir écarté cette idée sans l'avoir quelque peu examinée. Témoignent de cet examen deux articles recueillis dans *Figures I* et *Figures II* : « Espace et langage » et « La littérature et l'espace ». Du premier, on retiendra la distinction d'ordre « sémiologique » entre « espace signifié » et « espace signifiant »¹⁵, du second, la certitude qu'« on doit aussi envisager la littérature dans ses rapports avec l'espace »¹⁶. Il ne s'agit pas pour G. Genette de s'intéresser à l'espace comme thème. En effet, « [c]e qui fait de la peinture un art de l'espace, ce n'est pas qu'elle nous donne une représentation de l'étendue, mais que cette représentation elle-même s'accomplisse dans l'étendue, dans une autre étendue qui soit *spécifiquement* la sienne ». Est alors posée la question cruciale :

Y a-t-il de la même façon, ou d'une manière analogue, quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, *spécifique* à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ?¹⁷

Les propositions de réponse qui se présentent à l'esprit de G. Genette sont légion et elles prennent la forme de constats :

1. la prégnance des métaphores spatiales dans le langage ordinaire ;
2. le caractère « qu'il faut bien dire spatial » du langage comme système, en référence au tableau de « rapports verticaux et horizontaux » établi par Saussure (axes paradigmatique et syntagmatique) ;

15. G. Genette, « Espace et langage », p. 102 (il s'agit d'une recension de l'ouvrage de Georges Matoré, *L'espace humain*, Paris, La Colombe, 1962).

16. G. Genette, « La littérature et l'espace », p. 43.

17. *Ibid.*, p. 44. Je souligne.

3. les déplacements propres aux figures rhétoriques et « l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours »;

4. le « mode spatial de [l']existence » du texte écrit et « les ressources visuelles de la graphie et de la mise en page »;

5. la nécessaire lecture tabulaire des pages et des livres qui invitent à une « perception simultanée de l'unité totale de l'œuvre »;

6. la lecture synchronique des œuvres d'une « littérature prise dans son ensemble » et que symbolise toute bibliothèque¹⁸.

L'espace serait donc affaire (potentiellement) de figure, de langage, de pensée, de patrimoine, mais, on le remarquera, pas de « récit ». Manifestement, aucune piste n'a été jugée par la suite susceptible de nourrir la réflexion narratologique. L'espace de l'histoire (espace signifié) et l'espace du récit (espace signifiant) paraissent en effet incommensurables¹⁹. La catégorie spatiale aura plus de succès en narratologie filmique (celle de François Jost et d'André Gaudreault, par exemple²⁰) ainsi qu'en théorie de la bande dessinée (comme celle de Thierry Groensteen ou de Benoît Peeters²¹). Les notions de « champ » et de « plan » et respectivement de « case » et de « planche » sont au cœur de ces deux ensembles théoriques qui relèvent d'une narratologie intermédiaire. En revanche, dans la mesure même où la narratologie a peu alimenté la théorie du théâtre²², la dimension spatiale des textes dramatiques (ainsi que la dimension spatiale des spectacles) est envisagée hors du cercle d'influence de « Discours du récit ».

18. *Ibid.*, p. 48.

19. Seule exception notable, la trouvaille qui permet de convertir les pages en temps de lecture : « le temps du récit (écrit) est un "pseudo-temps" en ce sens qu'il consiste empiriquement, pour le lecteur, en un espace de texte que seule la lecture peut (re) convertir en durée [...] » (G. Genette, *Nouveau discours du récit*, p. 16).

20. On peut citer les désormais classiques : A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique*; A. Gaudreault et F. Jost, *Le récit cinématographique*.

21. Voir par exemple Th. Groensteen, *Système de la bande dessinée*; B. Peeters (dir.), *Case, planche, récit*.

22. La distinction des « trois aspects » et les catégories de temps, de mode et de voix n'ont été, en effet, que fort peu adaptées à l'étude des textes dramatiques, à l'exception de l'ouvrage de Manfred Pfister, *Das Drama*. Symptomatiquement, ce livre, dont on trouve depuis 1991 une traduction anglaise n'a en 2017 toujours pas été publié en français.

3. *Espace (re)trouvé*

Les grands théoriciens du théâtre de l'époque structuraliste, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis ou Jean-Pierre Ryngaert, consacrent évidemment des chapitres substantiels à l'espace²³. On constatera qu'il y est surtout question des relations entre l'espace scénique défini par le texte et l'espace réalisé sur scène pour la représentation théâtrale. Ubersfeld, effectuant à son tour un geste de dégradation du texte dramatique, déclare que : « [c]'est au niveau de l'espace, justement parce qu'il est pour une part énorme un non-dit du texte, une zone particulièrement trouée – ce qui est proprement le manque du texte de théâtre –, que se fait l'articulation texte-représentation »²⁴. Une telle valorisation de l'espace de la représentation théâtrale conduit cette fondatrice de l'analyse théâtrale à occulter l'importance théorique du constat qui par ailleurs s'impose à elle : l'existence dans le texte dramatique d'une dimension qui fait défaut au récit littéraire. Au contraire, elle insiste sur l'indigence informationnelle des didascalies (portant sur le décor) comparée aux riches descriptions du roman. Ce n'est que dans *Lire le théâtre II* qu'Ubersfeld mettra le doigt sur le plus important : « l'espace dramatique n'est pas fondamentalement distinct de l'espace romanesque, sinon que ce dernier ne suppose pas la distinction scène/hors-scène, présence/absence [...] »²⁵. La négation et la modalisation une fois neutralisées, la phrase pourrait être paraphrasée comme suit : « l'espace dramatique est fondamentalement distinct de l'espace romanesque parce qu'il suppose la distinction scène/hors-scène, présence/absence ». Insistons sur le fait que les distinctions « scène/hors-scène » et « présence/absence » sont des phénomènes qui relèvent d'un aspect du texte dramatique qui n'est pas celui de l'« histoire ». Pour s'en persuader, on peut suivre la voie ouverte, il y a fort longtemps, par Henri Gouhier. À la lecture d'un texte dramatique, écrit ce philosophe, « une intuition confuse des entrées et des sorties crée

23. Voir par exemple A. Helbo *et al.*, *Théâtre, modes d'approche*; J.-P. Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*. Des chapitres comparables figurent dans des ouvrages plus récents, comme *Qu'est-ce que le théâtre ?* de Ch. Biet et Ch. Triau.

24. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre. Tome 1*, p. 140.

25. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre. Tome 2*, p. 54. Pour Ubersfeld, le lieu scénique défini par le texte est avant tout une préfiguration de l'espace scénique réel. L'espace est une composante essentielle de la « situation d'énonciation » dans laquelle les énoncés prennent sens, et que la mise en scène a pour tâche d'édifier.

un espace où les personnages les plus rebelles à l'imagerie trouvent une ombre de corps»²⁶. De cet espace qui a la faculté de donner corps à des personnages « rebelles à l'imagerie » (parce qu'ils ne sont pas décrits), on comprend qu'il est lui aussi rebelle (et non décrit). Ce n'est pas cela qui importe, contrairement à ce que suggérerait Ubersfeld : cet espace-là n'est pas troué et il ne lui manque rien. Il ne s'agit pas de l'espace fictionnel de l'« action » (terme que nous proposons d'utiliser désormais afin de réserver le terme d'« histoire » au roman²⁷), mais bien de l'espace du « drame » (substitué désormais à « récit »). Pour Jean-Loup Rivière, cet espace est proprement spécifique au théâtre :

Bon, très bien, direz-vous, mais c'est quoi ce « propre », et finalement, c'est quoi le « théâtre » ? Grande question, insoluble, grandiloquente, métaphysique?... Non, question simple, il suffit de regarder ce qui se passe : des gens entrent et sortent ; ils parlent. Et des écrivains vont broder sur ce motif, entrer, sortir. Et alors ? Entrer, sortir, ça veut dire quoi ? Ça veut dire rester ou partir, se réunir ou se séparer, se combattre ou s'aimer, s'ignorer ou se parler, c'est-à-dire tout ce qui fait la vie des humains. Et mon corps impatient de spectateur immobile va être ému à ce spectacle où se reflète ma vie d'humain, entrer, sortir²⁸.

Belle définition qui montre aussi le lien d'affinité qui peut être établi entre un espace signifiant (l'espace du drame, support des entrées et des sorties) et un espace signifié (l'espace de l'action et des thèmes qui traversent celle-ci). Le constat n'est pourtant pas nouveau. Il n'est que de lire les théoriciens de l'époque classique pour comprendre que le mode dramatique (qui donne à voir au lieu de narrer) implique des corps et un espace pour les soutenir, un espace pour marcher à la rencontre les uns

26. H. Gouhier, *L'essence du théâtre*, p. 17. Dans cet espace, ajoute-t-il aussitôt, se « glissent des fantômes d'acteurs ». Nous n'aborderons pas ici la question de savoir s'il s'agit de personnages ou d'acteurs, mais cela mérite évidemment d'être intégré à la réflexion.

27. Nous proposons l'usage du terme « action », en lieu et place de « l'histoire », dans la description des trois aspects d'un texte dramatique. Dans le même ordre d'idée on parlera de « drame » (au lieu de récit) et de « monstration » (au lieu de « narration »). A ces trois aspects du texte dramatique, nous proposons d'articuler trois aspects du spectacle théâtral. Voir à ce sujet, D. Chaperon « Dramaturgies du *pathos*, contribution à une analyse des émotions au théâtre » et le tableau récapitulatif *infra*.

28. J.-L. Rivière, « Lettre aux metteurs en scène – sauf un – des spectacles du 4^e Festival international de théâtre universitaire à Nanterre ».

des autres et se parler. D'Aubignac, pour qui cet espace est avant tout un « sol », une « aire », établit sur cette nécessité, non seulement la règle de l'unité de lieu, mais la distinction entre le poème dramatique et le poème épique :

Il n'en est pas de même au poème épique, car ne consistant qu'en récits, d'où même il a pris son nom, et non pas en actions, le Poète n'est pas obligé d'en marquer les lieux, et ne le fait point, si ce n'est que cela fût nécessaire pour l'intelligence de ce qu'il récite [narre]. Mais le dramatique ne consistant qu'en actions et non point en récits, et le lieu étant une dépendance nécessaire et naturellement jointe à l'action, il faut absolument que lieu où paraît un acteur, soit l'image de celui où lors agissait le personnage qu'il représente²⁹.

La distinction est ainsi faite par d'Aubignac entre espace signifié et espace signifiant. L'espace de l'action, aussi étendu et complexe qu'il puisse être pour les personnages qui y vivent et s'y meuvent, est radicalement divisé en deux lorsqu'il est envisagé du point de vue du « drame » : l'espace scénique et l'espace extra-scénique³⁰. Les entrées et les sorties sont les conséquences de cette division qui n'a aucune signification pour les personnages. Pour un auteur classique (jusqu'à la fin du XIX^e siècle au moins), la composition du « drame » – le découpage des scènes, le dessin des trajets entre la scène et le hors-scène, la gestion des entrées et des sorties, la répartition des présences et des absences – requiert toute son attention. Corneille voit dans ce travail l'activité spécifique à son art. Ainsi décrit-il, pour *Horace*, la tension entre les exigences de l'action et celles de la composition du drame :

L'unité de lieu y est exacte, tout s'y passe dans une salle. Mais si on en faisait un roman avec les mêmes particularités de scène en scène,

29. F. H. Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre*, p. 100. C'est aussi dans ce chapitre consacré à l'unité de lieu que l'on trouvera miraculeusement l'esquisse de ce que pourraient être les modalités d'analyse (des relations entre les espaces de « l'action », du « drame » et de « monstration » : la mobilité, l'étendue [ou échelle] et la visibilité).

30. Bien entendu, ce découpage peut être redéfini à chaque acte, voire à chaque scène (comme chez Shakespeare). Preuve que ce découpage est spécifiquement dramatique, le fait que l'une des manières pour le spectacle théâtral de s'émanciper totalement de la littérature est de faire disparaître toute référence à ce découpage – par exemple en supprimant toute entrée ou sortie.

que j'y ai employées, ferait-on tout passer dans cette salle? À la fin du premier acte, Curiace, Camille sa maîtresse vont rejoindre le reste de la famille qui doit être dans un autre appartement; entre les deux actes, ils y reçoivent la nouvelle de l'élection des trois Horaces; à l'ouverture du second, Curiace paraît dans cette même salle pour l'en congratuler. Dans le roman il aurait fait cette congratulation dans le même lieu où l'on en reçoit la nouvelle en présence de toute la famille, et il n'est point vraisemblable qu'ils s'écartent eux deux pour cette conjouissance; mais il est nécessaire pour le théâtre, et à moins que cela les sentiments des trois Horaces, de leur père, de leur sœur, de Curiace et de Sabine se fussent présentés à faire paraître tout à la fois. Le roman qui ne fait rien voir en fut aisément venu à bout: mais sur la scène il a fallu les séparer, pour y mettre quelque ordre, et les prendre l'un après l'autre, en commençant par ces deux-ci, que j'ai été forcé de ramener dans cette salle sans vraisemblance³¹.

On appréciera la formule: «Le roman qui *ne fait rien voir*». De même, on a apprécié précédemment la précision de d'Aubignac: «il n'en est pas de même au poème épique, car ne consistant *qu'en récits*, d'où même il a pris son nom, *et non pas en actions*, le Poète n'est pas obligé d'en marquer les lieux». Le texte dramatique ne se contente donc pas de citer «des paroles», il organise une monstration (par opposition à une narration³²). Comme le rappelle Denis Guénoun, l'espace du drame (comme celui de la scène théâtrale) est «tourné, orienté, infléchi par le fait que je le montre», tourné vers ce «lieu d'observation, lieu du guet»³³. La situation de monstration, comme la situation de narration, est un dispositif qui propose une place au lecteur, une place qui conditionnera son immersion

31. P. Corneille, «Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire», p. 122.

32. G. Genette parle de «situation narrative» pour englober les questions de mode et de voix qui engagent non seulement l'histoire et le récit, mais l'acte de narration et les relations établies entre le narrateur et le narrataire. En mettant en évidence l'existence de la situation de monstration, nous insistons sur le fait que la «double énonciation» chère à Anne Ubersfeld, structure le texte avant de structurer la représentation théâtrale. Lorsque le système est complété en vue de l'analyse du spectacle, on se trouve confronté à deux monstrations différentes et l'on réservera alors le terme de monstration au spectacle et utilisera le terme de présentation pour le texte dramatique. Dans la mesure où le présent article ne thématise pas la question du spectacle, cette distinction n'y est pas mise en pratique. Voir tableau récapitulatif *infra*.

33. D. Guénoun, *Lettre au directeur de théâtre*, p. 20-22.

fictionnelle. Le lecteur d'un texte dramatique est en effet invité à s'imaginer « témoin » de l'action fictionnelle (plutôt que narrataire), un témoin guidé par un « montreur » à qui l'on peut attribuer les didascalies (plutôt qu'à un narrateur). Il est important de préciser que les places imaginaires de « montreur » et de « témoin » servent de référentiels aux coordonnées de l'espace dramatique³⁴. Qu'on en juge :

1. ce qui est décrit dans l'espace scénique est imaginairement montré au « témoin » ; ce qui est situé dans l'espace extra-scénique reste en revanche « caché » (comme on disait au XVII^e siècle) et n'est pas perceptible (visuellement ou auditivement – les exceptions dues à la proximité du hors-scène étant possibles). Remarquons que cette distinction entre « montré » et « caché » n'a aucun sens dans l'action et n'est donc pas perceptible pour le personnage.

2. les personnages qui entrent sur scène (et sont alors tenus pour « présents ») se rapprochent du montreur et du témoin – ceux qui sortent, à l'inverse, s'éloignent d'eux (et sont tenus pour « absents »). Remarquons que les mouvements d'entrée et de sortie, considérés comme absolus n'ont aucun sens dans l'action (pour un personnage, une sortie équivaut toujours à une entrée autre part et inversement). Il en est de même pour « absent » et « présent », car un personnage se tiendra toujours pour présent à soi-même et il mesurera la présence ou l'absence des autres en fonction du lieu qu'il occupe lui-même.

3. les personnages (ou les objets) décrits comme étant à gauche (à jardin) ou à droite (à cour), sont situés à la gauche respectivement à la droite du « montreur » et du « témoin ». Insistons sur le fait que cette gauche et cette droite ne correspondent à rien du point de vue du personnage pour lequel gauche et droite sont déterminés soit par son propre corps, soit par un objet choisi comme point de repère dans son univers.

4. les personnages (ou les objets) qui sont au fond de la scène sont plus éloignés du « montreur » et du « témoin » que ceux qui sont à l'avant-

34. Les coordonnées de l'espace dramatique ne sont pas fixées par la diégèse (espace de l'action) : les personnages savent tout de l'univers géographique ou architectural dans lequel ils vivent, ils ignorent tout de la différence entre la scène et le hors-scène et n'ont nullement conscience qu'ils sortent ou rentrent, ni évidemment du fait qu'ils sont observés – sauf en cas de métalepse.

scène. Encore une fois, cette définition du proche et du lointain n'a aucun sens pour un personnage.

C'est une singularité de la composition dramatique que d'organiser, sur une base aussi bien spatiale que temporelle, la rencontre entre le « montreur » et le « témoin »³⁵ et la co-présence de ces derniers avec les faits de l'action.

Ces éléments de définition d'un espace du « drame », l'esquisse de son articulation avec l'espace de « l'action » et avec l'espace de la « monstration » doivent être affinées et poursuivies. Il faudrait le faire en évitant de « réinventer l'eau chaude » sous prétexte de narratologie intermédiaire. Ainsi, avant de s'engager plus loin dans cette aventure, il convient de vérifier un point important. Est-ce que tout ce que nous avons dit de l'espace dramatique est fidèle aux attentes originaires de G. Genette en matière de littérature ? Rappelons sa question :

Y a-t-il de la même façon, ou d'une manière analogue, quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ?³⁶

On pourrait, en rappelant Gouhier, arguer du fait que l'espace scénique – fut-il totalement vide et non décrit – figure pour le lecteur un espace mental qui n'a rien à envier à ceux que décrivait G. Genette. Mais une telle réponse est peut-être décevante par sa généralité (elle mériterait cependant qu'on s'y attarde, la « scène de l'esprit » ayant sans doute à voir avec « l'espace intérieur » de la mémoire et de la pensée³⁷). Il suffirait sans doute de souligner que la structure scène/hors-scène (montré/caché, présence/absence) est spécifique à la littérature dramatique, que chaque composition (découpage, distribution des scènes, entrées/sorties) manifeste l'existence d'une spatialité représentative et non représentée. On pourrait opposer à cette dernière affirmation le fait que cette spatialité représentative ne s'impose pas au regard du lecteur, qui seulement l'imagine. Certaines suggestions de « La littérature et l'espace »

35. Précisons, en adoptant le lexique genettien, qu'il s'agit ici « montreur » (ou de « présentateur ») et de « témoin hétérodiégétiques ».

36. G. Genette, « La littérature et l'espace », p. 44.

37. Voir à ce propos D. de Kerckhove « La théâtralité et la formation de la psychologie occidentale » et bien sûr F. Yates, *L'art de la mémoire*.

permettent peut-être de surmonter cet argument. Il s'agit de suivre la piste des « ressources visuelles de la graphie et de la mise en page ». La page d'un texte dramatique a peut-être, à cet égard, un statut particulier. Alors que le nom d'un personnage romanesque sur une page ne dit rien de son statut dans l'histoire ni de sa fonction dans le récit, le nom d'un personnage théâtral, dans une didascalie d'attribution (de réplique), signale sa présence dans l'espace scénique. À certaines conditions (typographiques), être sur la page, c'est donc être présent sur scène. Tout porte à croire à une forme d'affinité entre la scène et la page – affinité qui reposerait sur leur commune orthogonalité (dessus/dessous, gauche/droite). De nombreux auteurs dramatiques contemporains l'ont bien compris, qui exploitent toutes les ressources de la typographie dans l'écriture et l'édition de leurs œuvres. Mais ceci est une autre affaire.

Retenons pour l'heure l'horizon ouvert par la possibilité d'étudier les relations entre espace du « drame » et espace de « l'action » (en s'inspirant du modèle genettien), et les relations de ces derniers avec l'espace de la « monstration ». Nul doute que certaines études de dramaturgie comparée pourraient en tirer bénéfice.

Danielle CHAPERON
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

- ABBÉ D'AUBIGNAC, François Hédelin, « De l'unité de lieu », in *La pratique du théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1996 [1657].
- BARONI, Raphaël, *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine, 2017.
- BIET, Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard (Folio), 2006.
- CHAPERON, Danielle, « Dramaturgies du *pathos*, contribution à une analyse des émotions au théâtre », in *Xi Dong/Ouest-Est, Voies esthétiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2015, p. 255-269 ([http://www.fabula.org/atelier.php? Dramaturgie_du_pathos](http://www.fabula.org/atelier.php?Dramaturgie_du_pathos) [visité le 27 oct. 2017]).
- CORNEILLE, Pierre, « Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire », in *Trois discours sur le poème dramatique*, introd. par Bénédicte Louvat, Marc Escola, Flammarion (GF), Paris, 1999.
- DE KERCKHOVE, Derrick, « La théâtralité et la formation de la psychologie occidentale », in Josette Feral, Jeannette Laillou Savona, Edward A. Walker (éds), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Québec, Hurtebise, 1985, p. 167-185.
- FUMAROLI, Marc, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Paris, Droz, 1996.
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique*, Paris, Nathan/Armand Colin, 1999.
- GAUDREAU, André, JOST, François, *Le récit cinématographique*, Paris Nathan (Université), 1990.
- GENETTE, Gérard, « Espace et langage », in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- , « La littérature et l'espace », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- , « Frontières du récit », in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- , « Discours du récit », in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

- , *Fiction et diction*, Paris, Seuil (Poétique), 1991.
- GOUHIER, Henri, *L'essence du théâtre*, Paris, Plon, 1943.
- GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Puf, 1999.
- GUÉNOUN, Denis, *Lettre au directeur de théâtre*, Paris, Les Cahiers de l'Égaré, 1996.
- , *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005.
- HELBO, André, JOHANSEN, J. Dines, PAVIS, Patrice, UBERSFELD, Anne, *Théâtre, Modes d'approche*, Bruxelles, Labor (Méridien/Klincksieck), 1987.
- PATRON, Sylvie, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009.
- PEETERS, Benoît (dir.), *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée*, Paris, Casterman, 1998.
- PFISTER, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, Munich, W. Fink Verlag, 1977.
- RIVIÈRE, Jean-Loup, « Lettre aux metteurs en scène – sauf un – des spectacles du 4^e Festival international de théâtre universitaire à Nanterre », *Registres*, 2 (1997), p. 12-14.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1991.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1982 [1977].
- , *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
- YATES, Frances, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975 (Bibliothèque des histoires).

ANNEXE

Tableau récapitulatif

Roman	Histoire	Récit	Narration
	Temps (ordre, durée, fréquence) Mode Voix		
Texte dramatique	Action	Drame	Monstration I (Présentation)
	Temps (ordre, durée, fréquence) Espace (visibilité, étendue, mobilité) Mode Voix		
Spectacle théâtral	Fable	Performance	Monstration II (Monstration)