

Patrick Joole

AGREGATION INTERNE Lettres modernes 2019-2020

Sufom-Université de Paris-Nanterre

Composition à partir d'un ou plusieurs textes d'auteurs de langue française

CONCOURS BLANC : samedi 16 novembre, 9h30 – 16h30

Vous étudierez le groupement de textes suivants et vous présenterez votre projet d'ensemble et les modalités de son exploitation en classe de Seconde.

TEXTE 1 : H. de Balzac, Balzac, *Le Curé de tours*, extrait, 1843.

TEXTE 2 : E. Zola, *La curée*, début du chapitre VI, 1871.

TEXTE 3 : S. Beckett, *Fin de partie*, extrait, 1953.

TEXTE 4 : B.M. Koltes, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, extrait, 1984

TEXTE 5 : J.L. Lagarce, *Juste la fin du monde*, prologue et épilogue, 1990

THEMATIQUE : rencontre intergénérique, hybridité littéraire transmodalisation¹ XIXème-XXème siècles

Un fait : adaptations de romans à la scène, « tentation théâtrale des romanciers » ou passage au roman de dramaturges patentés, les échanges entre théâtre et roman ne manquent pas, qui nourrissent une relation aussi riche qu'heureuse entre ces deux genres concurrents. Mais la tension n'est pas absente de cette « rencontre intergénérique »

Début de problématisation :

- Dépassement des formes entraîne l'invention de nouveaux modes de narration dans le théâtre qui, de nos jours, donne à voir la parole, susceptible de dire le réel dans sa complexité, si, également, la tentation théâtrale des romanciers agit sûrement sur le régime de la réception
- Dans ces œuvres hybrides, le récit prend volontiers le pas sur l'action au théâtre, tandis que dialogues et didascalies envahissent le texte romanesque. Et, loin d'effacer les frontières du dramatique et du narratif, de tels croisements tendent au contraire à les exacerber, comme pour mieux jouir de leur franchissement.

Enjeux :

Hybridations intempestives et influence réciproque entre théâtre et roman dont elles témoignent dans la production littéraire de langue française du XIXe au XXIe siècle

Qu'il s'agisse de Molière, Diderot, Vigny, Villiers de L'Isle-Adam, Verhaeren ou de contemporains comme B.-M. Koltès, ils soulignent tous, à des niveaux variables, la mainmise du narratif sur le dramatique. Le mouvement inverse, consistant pour le roman à puiser ses formes et ses thématiques dans le théâtre ; « migration » de la scène théâtrale vers la fiction romanesque chez Th. Gautier, A. France

¹ la transmodalisation (inversion des modes narratif et dramatique ou changement dans ceux-ci) : adaptation d'un roman pour le théâtre ou le cinéma. (Genette, *Palimpsestes*)

Problème : l'enseignement de la littérature au lycée est cloisonné en **genres**. Comment concilier la perspective programmatique et la nature même de la littérature ? (cf Gracq, *En lisant, en écrivant*)

De plus, la perspective du dossier n'apparaît pas dans les programmes ; seule solution inscrire la réflexion dans le contexte de « l'évolution des formes et des genres ». Donc : l'influence mutuelle entre les deux genres a-t-elle permis une telle évolution ? (Roman dans la seconde moitié du XIX^{ème}, théâtre au XX^{ème}) : rapport de Balzac et des naturalistes au th² rapport des auteurs de th au XX^{ème} au récit/roman (Beckett auteur de romans : *Malone, ...*)

Y a-t-il eu une théâtralisation du *Curé de Tours* ? Comment représente-t-on ces extraits T3 et T5 dans la perspective du personnage conteur sur la scène ?

Ne pas obéir « à la séparation des genres » serait « un signe de modernité authentique », selon Todorov³ Mais le théoricien complète sa pensée en disant : « Il n'y a jamais eu de littérature sans genres ».

Les épopées homériques sont une source inépuisable de théâtralité

Dans *La République* (392e-394b) Socrate explique que, au début de L'Iliade il y a deux types de narration : la narration diégétique, qui est proprement épique, et la narration mimétique, qui annonce le drame. Mais dans le même dialogue, il concédera qu'Homère est, citons-nous, « le premier maître de tous nos bons tragiques » (595c).

« Homère est unique », dit Aristote, « non parce qu'il a bien composé, mais parce qu'il a composé des imitations dramatiques » (1448b)⁴. L'écriture épique a donné naissance au théâtre. Eschyle lui-même se réclame du grand poète épique. Ce qui n'est pas sans intérêt, car, pour s'opposer à Aristote, Brecht revient à Homère et lie la narration au drame. Le tableau de Rembrandt « Aristote contemplant le buste d'Homère » (1653) s'avère ainsi une peinture prophétique.

Le premier acte intergénérique se trouve donc dans l'épopée, qui est poésie et fiction, en rapport dialectique. Sur ce modèle est créée la tragédie. Lorsque les grands tragiques écrivaient, ils savaient qu'ils devaient sortir des limites qu'ils s'imposaient comme poètes, afin de puiser leurs thèmes dans les mythes : ils liaient le mythe, discours narratif, à la tragédie, qui est « imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration » (1449b), au moins selon Aristote. Racine n'a recours à la tragédie antique que pour créer un genre dramatique nouveau, qui participe autant du tragique que du romanesque

Bakhtine, dans *Esthétique et théorie du roman*, déclare que « Le récit épique se découvre à nous comme un genre non seulement achevé de longue date, mais déjà extrêmement vieilli », tandis que « le roman est le seul genre en devenir, et encore [dit-il] inachevé » (p. 441). Mais ce qui nous intéresse surtout, c'est son affirmation que le roman peut non seulement assimiler tous les autres genres (p. 141), mais aussi les « romaniser » et les réinterpréter, « en leur donnant une autre résonance ». Grâce au roman, les autres genres « se dialogisent » (p. 443). Et il cite comme exemples le drame naturaliste et la poésie lyrique (Ibsen et Heinrich Heine). Et c'est vers la même époque que Brecht parle de théâtre épique, renouvelant le drame par la narration.

« C'est en s'engageant dans cette voie impure de la romanisation que nos dramaturges ont le plus de chance de produire des œuvres nouvelles », écrivait dans *L'Avenir du drame* Jean-Pierre Sarrazac⁵, aux environs des années '80. Par ailleurs, à la protestation de Jacques Copeau – un des défenseurs de

² drame naturaliste de H. Becque, Les Corbeaux : les monologues et les très longues tirades sont autant de microrécits où le discours des personnages est narrativisé, révélant ainsi leur nature profonde.

³ Todorov, La notion de littérature et autres essais, Paris, Seuil, 1987

⁴ Aristote, Poétique, trad. Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990

⁵ Circé/poche, 1999, p. 38

la pureté de la forme dramatique, qui s'exclama⁶it horrifié : « Le théâtre se déforme. Il s'enfle des procédés du roman. Il se laisse contaminer » –, il paraît que « La modernité répond par le paradoxe de l'hybridation ». Ainsi les destinées du théâtre étant engagées entre le récit et le drame, la traversée des genres chez Beckett, Duras, Pinget, Koltès ouvrent à la forme dramatique des voies toutes neuves, assurant l'évolution et le renouvellement du théâtre.

C'est ainsi que la crise du drame, amorcée au tournant du xix^e siècle, ayant ses origines dans les dramaturgies d'Ibsen, de Strindberg, de Tchekhov, passe par la « romanisation » du théâtre, de façon que le drame entre en concurrence avec le roman, placé désormais sur un terrain confus, où dialogue, narration et description glissent vers le roman, mais cherchent à gagner leur théâtralité⁷.

Fragments de « la mémoire collective⁸ », les genres se renouvellent sans cesse, ils sont très vieux et très nouveaux, ils guident auteurs et lecteurs, ils honorent la loi autant que la transgression de la loi. Il n'y a pas de doute qu'ils existent, car on ne pourrait désobéir qu'à ce qui existe. Ils sont toujours en train de préparer une littérature à venir.

Dans son ouvrage *L'avenir du drame*, Jean-Pierre Sarrazac (1981) parle de **rhapsodisation** pour définir le rôle de l'auteur qui noue et dénoue le récit. Alors qu'il devait s'effacer derrière ses personnages dans la conception classique du théâtre, l'auteur souligne, voire met en scène sa présence dans le théâtre contemporain. Sarrazac explique que la rhapsodisation favorise l'irrégularité, l'entremêlement des modes dramatique, épique et lyrique et le retournement du tragique et du comique. Ces multiples procédés créent un montage dynamique de formes théâtrales et extrathéâtrales où la voix narrative se fait réflexive

La notion de « romanisation », empruntée à J.-P. Sarrazac et à Bakhtine, renvoie aux « phénomènes de contamination, autant formelle que thématique, du drame par le roman » (p. 24) ; celle d'« épiciation » désigne le « déplacement de l'action au profit de la narration » et la présence d'une figure narratrice qui « dédramatise l'écriture des dialogues » (ibid.). Les didascalies et les dialogues voient leur relation et leur statut modifiés par l'introduction de toutes sortes de fragments hétérogènes. Si l'aspect graphique de la page écrite n'est pas en reste dans les pièces contemporaines, leur lisibilité s'en trouve parfois compromise, d'où la difficulté de les adapter à la scène. Tous les articles portant sur les modalités du transfert du narratif vers le théâtral rendent compte de procédés de romanisation ou d'épiciation comparables.

- les termes que ces écrivains forgent pour en rendre compte (tels le roman théâtral de Novarina, le roman-dit de Danis, le théâtre-récit de Vitez, le théâtre/roman d'Aragon, le théâtre mental de Mallarmé ou le *théâtre dans un fauteuil* de Musset),

On pourra notamment s'interroger sur :

- les ressources que le texte ou la pièce considéré(e) puise dans le genre qui n'est a priori pas le sien,
- ce qui fait basculer une œuvre dans l'un ou l'autre genre malgré une ambivalence revendiquée,
- ce que le refus de l'étiquetage classique ou de la fusion harmonieuse des deux genres implique ou signifie, et la manière dont ce refus s'opère,
- le degré de plasticité de l'un et l'autre genre,

⁶ Christian Biet, Christophe Triau, Qu'est-ce que le théâtre ?, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 751-762 et Jean-Pierre Sarrazac, La réinvention du drame, propos recueillis par Claude Chabot, Théâtre/Public, no 184 (1^{er} trimestre 2007), p. 74-77.

⁷ Joseph Danan, « Dialogue narratif, dialogue didascalique », Nouveaux territoires du dialogue, dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, Arles, Actes Sud-Papiers, 2005, p. 41

⁸ Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981

- les problèmes de lecture ou de mise en scène induits par une telle hybridation

Attention à la spécificité du dossier : Récit dans pièce/pièce dans récit : mis en abyme d'un type particulier

Au th le personnage est le conteur, le narrateur : il est présent et visible alors que dans le récit il est invisible et surplombant. Autrement dit les pièces représentent le système narratif (narrateur, récepteur, texte), le roman met en scène une situation à caractère théâtrale et/ou raconte une représentation

Qu'est ce qui est donc montré ? Raconté ? Imité ? (mimesis/diegesis) : le th représente un racontage, l'oralisation d'une histoire, le récit utilise la narration pour parler d'une représentation et en rendre compte ou utilise le dialogue pour imiter une situation théâtrale

Rapport du roman à la parole (T1) et au genre théâtral (T2), rapport du th au récit et à son racontage

Notion de personnage : le personnage romanesque devient personnage de th, le personnage de th devient conteur ou récepteur

DIAPO TEXTE 1 : H. de Balzac, Balzac, *Le Curé de tours*, extrait, 1843

La nouvelle est initialement publiée en 1832 chez Mame-Delaunay, sous le titre Les Célibataires, dans la section des Scènes de la vie privée de La Comédie humaine. Dans l'édition Béchet de 1834, il apparaît dans les Scènes de la vie de province où viendront se rajouter Pierrette, La Rabouilleuse et Un ménage de garçon. Le titre définitif, Le Curé de Tours, n'apparaîtra qu'en 1843

A Tours, à l'ombre de la cathédrale Saint-Gatien, il était une fois trois prêtres et une vieille fille, leur logeuse.

Pendant des années, en venant lui rendre sa visite quotidienne, l'abbé Birotteau avait envié le confort dont jouissait l'abbé Chapeloud dans l'appartement que celui-ci louait chez Mlle Sophie Gamard. Son rêve s'est réalisé à la mort de son ami, mais son bonheur fut de courte durée. C'était compter en effet sans la haine d'un troisième prêtre, plus jeune que les deux autres, l'abbé Troubert. Celui-là aussi guignait la succession de Chapeloud, aussi bien l'appartement que le canonicat.

Sa vengeance sera impitoyable. Il fait alliance avec Sophie Gamard et ils montent à eux deux une machination savante contre le pauvre Birotteau. Sans bien comprendre ce qui lui arrive, le vieux prêtre est chassé, spolié, interdit par l'évêque et trahi par ses amis. Son parcours de souffrance le mène du quartier de la cathédrale, qu'on appelle le Cloître, au faubourg de Saint-Symphorien, de l'autre côté du pont sur la Loire. Ces quelques centaines de mètres ont représenté pour lui un véritable chemin de croix : le petit bonhomme tout rond qui trottinait dans les rues de Tours n'est plus qu'un moribond. Troubert, lui, est nommé évêque.

Mme de Listomère, après avoir révélé à Birotteau les secrètes fonctions de Troubert, convainc l'innocent curé épouvanté par tant d'horreurs, de quitter son logis et d'abandonner ses poursuites contre Mlle Gamard. Celui-ci accepte mais souhaite seulement récupérer le portrait de Chapeloud. Surmontant sa répugnance, la baronne rend visite à Troubert. Flatté dans sa vanité par son interlocutrice qui l'invite à venir jouer au whist chez elle, Troubert accepte le désistement mais la baronne n'obtient pas la restitution du portrait.

Le point culminant de l'intrigue, car il y en a un, comme dans tous les bons drames, c'est le moment où Mme de Listomère et Troubert se rencontrent. Ils « se trouvèrent », dit Balzac, « tous les deux en scène », ce qui signifie tout simplement « l'un devant l'autre », mais dans ce « drame » le mot scène ne peut pas être anodin : il laisse son empreinte sur la conversation étrange qui suit. Comme vous le savez, le grand vicaire et la baronne ont recours à la parole pour cacher l'un de l'autre leur véritable

pensée et pensent au contraire d'une façon très franche. L'image visuelle du texte nous intéresse également. Balzac met la vérité entre parenthèses et en italiques, exactement comme des indications scéniques, soulignant le rôle secondaire de la sincérité lorsqu'on parle avec son prochain dans une société de cannibales. Il y a deux scènes du discours : la parole et la pensée (ce que disent les deux personnages et ce qu'ils pensent). Vers la fin, les deux discours se rencontrent, le tutoiement utilisé par la baronne étant une preuve irrécusable que les deux classes sociales de l'époque, autant que les deux scènes dramatiques (la parole et la pensée), ne se croiseront jamais :

– *En apprenant sa maladie, monsieur, lui répondit la baronne, j'ai exigé de monsieur le vicaire un désistement que j'apportais à cette sainte fille. (Je te devine, rusé coquin ! pensait-elle).*

Balzac explicite l'implicite : pensées des personnages rapportées directement avec verbe introducteur et entre parenthèses (effet de simultanéité).

Attention : il ne s'agit pas là de sous-conversation mais T1 annonce ce mouvement romanesque :

Il s'agit donc de traquer « les sensations à l'état naissant » et de chercher à recréer « sous une forme très condensée » ces mouvements, essentiels dans la mesure même de leur imperceptibilité, qui sont à l'origine de nos comportements. « Ce sont des drames microscopiques [...] toujours internes, cachés, on ne peut que les deviner à travers la surface, à partir de nos conversations et de nos actions, des actions tout à fait banales », dont l'auteur s'efforce de dégager une « réalité nouvelle » (Tropismes). D'emblée, le ton est donné : derrière les clichés de la parlerie quotidienne, les lieux communs des convenances sociales, les conformismes des apparences, les rôles stéréotypés que chacun joue dès qu'il est en présence d'autrui, il faut débusquer l'univers de la « sous-conversation », lieu authentique où résident les passions et les complexités de l'être véritable.

Pour Nathalie Sarraute, le dialogue romanesque n'est pas l'essentiel car il ne traduit que le résultat d'un processus langagier. Dans le dialogue tout est dit, tout se joue déjà, si ce n'est dans l'explicite du moins dans l'implicite. Le dialogue est « surtout la continuation au-dehors des mouvements souterrains » qui lui préexistent. Les « tropismes », puisque c'est d'eux qu'il s'agit, ne sont pas non-plus une variante du monologue intérieur. Débarrassé de ses habits formels, qui sont autant d'artifices, le dialogue sarrautien sous-tend et sustente la « sous-conversation » sarrautienne, il génère ces mouvements intérieurs que sont les tropismes. Remarquons cependant que si la « sous-conversation » renvoie au langage, elle n'en a pas la structure. On parlera donc plutôt d'un « infra-langage »

N. Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Paris, Gallimard (1956), Folio/Essais, 1987, p. 92.

Nathalie Sarraute rapportait cette observation d'Henry Green : "le centre de gravité du roman se déplace : le dialogue y occupe une place chaque jour plus grande."

« D'ailleurs, levons d'emblée cette ambiguïté : il ne faut pas confondre le roman et la vie, il ne faut pas confondre le dialogue romanesque avec la parole vivante, celle qui dans la vie s'appelle "conversation" »

C'est ce passage du dedans au dehors que l'on retrouve dans l'écriture scénique de certains auteurs de la mouvance du Nouveau Roman : Sarraute, Duras, Pinget. La mise en scène n'intéresse pas ces auteurs. Dans ce théâtre, pas d'action et très peu de psychologie : c'est le langage à l'état pur. Le théâtre leur permet une nouvelle forme de dramatisation de parole commencée dans le roman : l'échange de paroles devient une manière d'étudier la portée intersubjective et sociale des mots. Les répétitions, les modulations..., en particulier chez Sarraute, sont une manière de peser les mots, d'en mesurer la charge émotionnelle.

La fonction phatique est essentielle dans la conversation où il s'agit avant tout de maintenir le contact. C'est l'un des éléments essentiels de ce qu'on a appelé le ressassement, particulièrement chez Sarraute et Pinget. Les personnages ne parlent pas pour échanger mais pour établir et maintenir la possibilité

d'une parole. Ce sont tous ces rituels de démarrage, de maintenance qui n'ont d'autre fonction que de remplir les temps morts, de vérifier que l'on peut encore parler.

Balzac dans *La Comédie humaine* et peut-être plus particulièrement dans les Scènes de la vie privée et dans les Scènes de la vie de province, transpose et applique dans le domaine romanesque ce que les théoriciens du XVIII^{ème} siècle avaient souhaité réaliser pour la scène à savoir la tragédie bourgeoise appelée encore tragédie domestique, comédie sérieuse ou drame bourgeois. Ainsi, Diderot, en 1758, avait défini dans son *Discours sur la poésie dramatique* un nouveau genre de tragédie « qui aurait pour objet nos malheurs domestiques ». Lorsque son interlocuteur lui demande : « Mais cette tragédie nous intéressera-t-elle ? », Dorval déclare dans *le Troisième entretien sur le fils naturel* : « Elle est plus voisine de nous. C'est le tableau des malheurs qui nous environnent. ». Beaumarchais, dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*, en 1767, reprit l'idée, écrivant : « Le drame sérieux, qui me présente des hommes vivement affectés par un événement, est susceptible d'autant de nerf, de force ou d'élévation que la tragédie héroïque qui me montre aussi des hommes vivement affectés, dans des conditions seulement plus relevées ».

Ces écrivains ont donc sans doute conforté Balzac dans l'idée de l'intensité dramatique des malheurs concentrés dans l'espace domestique et l'ont conduit à penser que la vérité issue du quotidien pouvait être source d'un pathétique traversé par la fulgurance des passions

1980 : *Le Curé de Tours* de Gabriel Axel, Birotteau, c'est Jean Carmet ; Troubert, c'est Michel Bouquet ; Sophie Gamard, c'est Suzanne tourné en grande partie à Blois, en raison de travaux à Tours ; jeu d'acteurs : Trois interprètes exceptionnels, qui portent, chacun, dans l'étonnement d'un sourcil levé, dans le pli ambigu de la bouche, dans l'œil ourlé de mesquinerie et de méchanceté

Permet de constater que la théâtralité met au premier plan les personnages

TEXTE 2 : E. Zola, *La curée*, début du chapitre VI, 1871.

La Curée est un roman d'Émile Zola paru en 1871. Deuxième volume de la série *Les Rougon-Macquart*, il a pour thème la vie débauchée de Paris au Second Empire, que Zola résume en ce groupe binaire « l'or et la chair » : donc double intrigue

- 1) Le personnage principal est Aristide Rougon, dit Saccard, qui va faire une rapide fortune en spéculant sur les futurs terrains à bâtir à l'époque des grands travaux menés à Paris par le baron Haussmann.
- 2) Le roman comporte également une intrigue amoureuse. Devenu veuf, Saccard a épousé Renée Béraud du Châtel, dont la fortune lui avait permis de se lancer dans la spéculation. Le couple est libre, chacun des deux époux ayant de nombreux amants sans que cela gêne l'autre le moins du monde. Jusqu'au jour où Renée, nouvelle Phèdre, tombe amoureuse de Maxime, fils que Saccard a eu de son premier mariage. La relation semi-incestueuse entre Renée et Maxime est finalement connue de Saccard, sans que celui-ci en soit vraiment affecté. Le roman se clôt sur une Renée abandonnée par Maxime, dépossédée de sa fortune par Aristide et qui sombre dans la folie avant de mourir d'une méningite.

La métaphore théâtrale est en effet l'une des clefs d'un univers que Zola a voulu montrer comme le domaine de l'artifice et de l'ostentation. La vie mondaine, dans *La Curée*, se déroule comme une succession de « scènes » (le mot revient continuellement dans les dossiers préparatoires), jouées dans le décor factice des lambris dorés de l'hôtel Saccard (p. 438), des avenues interminables du nouveau Paris (p. 496), des pelouses trop bien soignées du Bois, au bout desquelles des bosquets trop bien rangés alignent « sur le ciel pâle les lignes théâtrales de leurs sapins [...] pareilles à des franges de rideaux savamment drapées au bord de l'horizon » (p. 322). Si toute la société impériale, avec ses rites,

ses fêtes, son goût du faste et du décor est bien l'univers de l'apparence et du spectacle, c'est surtout la destinée de Renée qui se déroule comme un « drame » : elle en a le mouvement, les crises, la catastrophe finale.

De cette essence « théâtrale » témoignent dans le roman deux épisodes symboliques : le premier, c'est la représentation de Phèdre à laquelle assistent Renée et Maxime au Théâtre-Italien (p. 508-509). Mais il s'agit encore d'une mise à distance, d'une relation lointaine et générale, même si Renée ressent fortement les liens qui unissent sa propre histoire à « l'épopée antique » (p. 509). Le deuxième épisode, ce sont les tableaux vivants. Mais ici, la relation est directe. C'est Renée elle-même qui mime son propre drame, qui l'assume en même temps qu'elle le représente, donnant ainsi à la scène une valeur démonstrative beaucoup plus grande. Allons plus loin encore ; c'est ici toute une société qui se donne à elle-même en spectacle, tout un drame collectif sur lequel le drame individuel de Renée brode sa guirlande particulière. Tous les personnages du roman sont rassemblés (sauf bien sûr le côté Béraud, qui est celui du renoncement, de la sécession sociale, et le demi-monde, dont la présence ici serait impossible). Le pouvoir lui-même est représenté par Eugène Rougon, dont c'est en public l'apparition la plus développée, et qui vient apporter à cette scène la caution de l'autorité impériale. Le romancier réunit ainsi presque tout le personnel « utile » de La Curée, ce qui ne se reproduira guère qu'à la fin, pour la dernière promenade au Bois de Renée. C'est bien le signe que le roman se concentre ici sur lui-même, pour mieux exprimer ses propres significations

Les Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo, toutefois, offrent un genre de théâtre particulier : « J'avais songé à faire ça en vers », explique M. Hupel de la Noue, « Mais, n'est-ce pas ? c'est plus noble de lignes » (p. 543). Ici, nul texte, nulle parole, nul discours. Rien que le langage des corps. Les tableaux vivants sont la limite de tout théâtre, ou le théâtre absolu. Toute parole se tait, tout geste est arrêté. Au silence du mime s'ajoute l'immobilité de la peinture. Ou plutôt, c'est vers la sculpture que tend cette représentation plastique. Le corps, éternisé dans son mouvement suspendu, figé dans une « immobilité de statue » (p. 545), se réduit à son évidence physique. C'est ici le triomphe de l'extériorité pure : un spectacle d'apparences, à la mesure d'une société sans intimité, où le pathétique extérieur des gestes remplace une vie intérieure absente. La forme tout extérieure des tableaux vivants paraît ainsi la plus apte à exprimer le défaut d'être, la disparition de toute essence véritablement humaine, qui caractérisent pour Zola la société impériale

Sensualité de la fin de l'extrait : Les tableaux vivants offrent cette particularité d'être dans La Curée le seul moment où se développe en public un véritable discours erotique⁹ : discours en-deçà des mots, fait de gestes et de postures, de mimiques et de regards, mais d'autant plus efficace qu'il ne s'adresse qu'aux sens, et qu'il leur est immédiatement accessible. Ici encore, Zola utilise le mode d'expression le mieux adapté au milieu social qu'il entend représenter : celui de la « fête impériale », des « mangeurs de curée », de la ruée des appétits. Avec Les Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo, une société avide de paraître et de jouir invente son nouveau langage

Ce passage est inspiré des Métamorphoses d'Ovide. Mais le modèle antique ne sert ici que de prétexte, et M. Hupel de la Noue, le metteur en scène, reconnaît qu'il a « cru pouvoir donner carrière à [son] imagination » (p. 543). Ce qui reste de la légende de Narcisse, c'est un schéma très général que l'intention démonstrative de Zola vient enrichir de significations allégoriques précises. l'enthousiasme du public, son « admiration » (p. 542), son « ravissement » (p. 549), viennent surtout de l'effet de surcharge esthétique obtenu par la mise en scène. Déjà, les costumes des actrices (celui de Renée, notamment, mais aussi tous ceux du deuxième tableau) sont remarquables par leur complication et la

⁹ Ces corps dévêtus parlent le langage brutal du désir. L'appel de la chair, venu de la scène, envahit la salle et circule entre les spectateurs, comme un message d'universelle séduction, ou prostitution :

« Un grand souffle d'amour, de désir contenu, était venu des nudités de l'estrade, courait le salon, où les femmes s'alanguissaient davantage sur leurs sièges, tandis que les hommes, à l'oreille, se parlaient bas, avec des sourires. C'était un chuchotement d'alcôve, un demi-silence de bonne compagnie, un souhait de volupté à peine formulé par un frémissement de lèvres ; et, dans les regards muets, se rencontrant au milieu de ce ravissement de bon ton, il y avait la hardiesse brutale d'amours offertes et acceptées d'un coup d'œil »

profusion de leurs détails allégoriques. Les décors, eux aussi très chargés, sont composés d'une accumulation d'éléments superposés, parmi lesquels se presse la foule des personnages, en nombre inhabituellement élevé, puisqu'il n'y a pas moins de huit figurantes, sans compter les deux acteurs principaux

On peut reconnaître, dans cette esthétique de la quantité, une double signification. Tout d'abord, l'accumulation d'éléments décoratifs, conforme aux goûts de l'époque et qui rappelle dans le roman d'autres profusions du même genre¹⁰, revêt une signification sociologique et morale : ce sont là les idoles et les plaisirs d'une société de la marchandise, du triomphe brutal de l'argent, qui ne conçoit d'autres jouissance que celles de la quantité, de la consommation sensuelle, de la gloutonne satisfaction des appétits. Mais en même temps, cette accumulation, qui est aussi une concentration, répond à une intention esthétique qui intéresse l'architecture générale de *La Curée*. En réunissant tant de personnages, en entassant tant d'éléments décoratifs ou symboliques qui renvoient le plus souvent à d'autres passages du roman, Zola condense, réfracte, produit ce travail de « mise en abyme » qui fait, croyons-nous, l'intérêt structurel de ces tableaux vivants.

Echo est bien le double de Renée, figure de la passion brûlante et jamais contentée. Face à la fadeur égoïste de Narcisse, face à l'indifférence de l'assemblée des dieux, Echo est seule, comme Renée dans son amour et dans la société. Les Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo montrent que *La Curée* est pour Renée la tragédie de l'incommunication et de l'exclusion. La nullité de son amant, la corruption triomphante d'une société dont elle ne peut au fond accepter les valeurs, conduisent inéluctablement la jeune femme à une solitude dont la dernière promenade au Bois (au chapitre VII) montrera qu'elle est définitive. La mort de la nymphe Echo en est la préfiguration symbolique.

Il semble donc légitime de considérer *Les Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo* comme une réfraction, une « mise en abyme » du roman tout entier¹¹. Cet épisode remplit bien cette fonction, à la fois parce qu'il reprend allégoriquement les thèmes fondamentaux de *La Curée* (la « note de l'or et de la chair »), et surtout parce qu'il préfigure symboliquement le destin de Renée, cette tragédie du désir inassouvi qui ne peut s'achever que dans la mort. Remarquons toutefois un curieux aspect de cette représentation figurée, que nous n'avions pas relevé jusqu'ici : son caractère dérisoire. Zola s'est choisi comme substitut un personnage ridicule, agité, inquiet et vaniteux, le préfet Hupel de la Noue. Les postures des acteurs sont emphatiques et grotesques (15). Les tableaux se déroulent devant des spectateurs imbéciles, qui ne comprennent rien aux subtilités des inventions de l'auteur

Il convient donc, finalement, de souligner l'ambiguïté de ces tableaux vivants, et la manière dont ils mêlent indissolublement le tragique et le dérisoire. Mais il serait facile de retrouver, dans le roman tout entier, cette alliance fondamentale. Dans la société corrompue du Second Empire, le drame de l'inceste ne peut plus être qu'un mélodrame. Sur ce point encore, *Les Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo* démontrent qu'ils sont bien une « mise en abyme » de *La Curée*

Zola est attiré par le théâtre dès sa jeunesse en Provence. Il a entrepris dès 1855 des essais avec ses amis Baille et Cézanne, comme dans la comédie : *Enfoncé le pion !*. *La Laide* est sa première œuvre théâtrale. La seconde pièce de Zola, *Madeleine*, n'obtient pas plus de succès. Proposée à la direction du théâtre du Gymnase, elle est refusée. L'auteur la transforme alors en roman, *Madeleine Féral*. Ces échecs ne sont pas de nature à abattre l'écrivain, qui devra toutefois attendre ses premiers succès de librairie pour connaître un succès au théâtre. *Thérèse Raquin*, drame en quatre actes, lui en donne l'occasion en 1873.

À la demande de Sarah Bernhardt, célèbre comédienne de l'époque, Zola adapte *La Curée* en pièce de théâtre sous le titre *Renée*. La comédienne ne joue finalement pas le rôle, ayant peur d'être huée

¹⁰ Voir par exemple au chapitre premier de *La Curée* la description de l'hôtel Saccard

¹¹ pour qu'il y ait mise en abyme (au sens de Lucien Dallenbach), le roman pouvait intégrer n'importe quel support, pour autant que l'on puisse repérer dans le récit enchâssé un aspect de l'énoncé enchâssant

Présentée en avril 1887 au Théâtre du Vaudeville, c'est une nouvelle déception. Émile Zola, dès lors, n'écrit plus pour le théâtre et cesse ainsi sa carrière de dramaturge. Le théâtre est donc un échec cuisant pour l'auteur des Rougon-Macquart

Après les échecs rencontrés par Zola au théâtre, il confie les adaptations de ses romans à William Burnash. Plusieurs romans sont ainsi adaptés : L'adaptation théâtrale de L'Assommoir rencontre un succès considérable à Paris et en province. La pièce, montée en 1879, sera jouée à Paris et en province, et tiendra l'affiche une année entière. Nana, Pot-Bouille, Le ventre de Paris, Germinal

Pastiche de *Phèdre* : Renée est un personnage largement inspiré par l'histoire de Phèdre, héroïne d'une tragédie antique reprise ici par Racine. Phèdre aime éperdument Hippolyte, le fils de son mari Thésée. Outre la physionomie d'un Saccard sentimental, le motif du théâtre apparaît également dès les dossiers préparatoires et s'insère dans le roman à venir, avant même qu'il ne soit roman. Effectivement, en commentant son premier « plan », l'auteur émet l'idée d'une représentation théâtrale à laquelle Renée, qui se nommait alors Blanche, assisterait avec son beau-fils et amant : « Renée à une représentation de Phèdre, avec Maxime 'Ces anciens prenaient [sic] les choses tragiquement » (Zola, 1871). Dans le roman, ce spectacle fonctionne comme un véritable révélateur qui incite Renée à se reconnaître dans le tempérament du personnage racinien. La « montée » du motif de Phèdre se poursuit ensuite du roman au théâtre et Renée évolue du stade de simple spectatrice au Théâtre-Italien à celui de protagoniste principal d'un drame en cinq actes. Dès lors, l'incitation personnelle de Zola, qui souhaite écrire « une nouvelle Phèdre » (Zola, *Ibid*), prend tout son sens avec la création de Renée, qui marque un retour aux sources classiques

Zola dans la préface de la pièce Thérèse Raquin, drame tiré du roman, définit précisément les principes du mouvement naturaliste au théâtre

Rapport de jury à propos du sujet agrégation interne session 2011:

Dans une classe de Seconde, vous étudiez le groupement de textes suivant dans le cadre de l'étude d'un « mouvement littéraire et culturel ».
Vous présenterez votre projet d'ensemble et les modalités de son exploitation en classe.

1. François Coppée (1842-1908), « La Famille du Menuisier », in *Les Humbles*, Paris, Lemerre, 1872.
2. Émile Zola, (1840-1902), *L'Assommoir*, ch. 3, Paris, Charpentier, 1877.
3. Guy de Maupassant (1850-1893), *Boule de Suif*, in *Les Soirées de Médan*, Paris, Charpentier, 1880.
4. Edmond de Goncourt (1822-1896), *Germinie Lacerteux*, pièce en dix tableaux représentée pour la première fois, à Paris sur le Théâtre national de l'Odéon, le 18 décembre 1888, Paris, Charpentier, 1888.

« Même si le roman apparaît la forme privilégiée, presque synonyme de « naturalisme », il gêne les frères Goncourt et Zola pour qui il serait non générique ou omnigénérique : « le roman n'a donc plus de cadre, il a envahi et dépossédé les autres genres. » (Le Roman expérimental (1880))

Quant au théâtre, l'ambition naturaliste est claire, dans une lettre à Hennique datée du 29 juin 1877, Zola écrit : « Ce serait une grande affaire pour nous tous si un de nous conquerrait les planches ». Ce que doit imposer le théâtre, c'est « une analyse exacte des caractères, une action simple et une étude des milieux. Décors, costumes et jeu des comédiens doivent concourir à cette peinture de la réalité »

¹². *Le théâtre reste dont l'ambition de tous au XIXe siècle, l'art qui permet d'accéder à la notoriété et qui, comme la poésie, permet de gagner ses galons d'écrivain.*

Dans Le Naturalisme au théâtre, Zola a exposé longuement ce qu'est le théâtre et ce qu'il devait être. Pour atteindre la vérité que vise le naturalisme, le théâtre doit se défaire du carcan des conventions qui ne renvoient qu'à l'artifice. le théâtre naturaliste, lui, recherche le vrai, l'effet par le seul spectacle de la réalité. Daudet dans un article de 1880 fait le parallèle entre la recherche de Zola et celle de Diderot pour « la vérité et la nature ». Nous allons revenir sur ces conventions pour comprendre comment le naturalisme peut s'exprimer sur la scène. C'est aussi du théâtre du XVIIIème siècle et de Diderot que la notion de tableau est héritée, rejoignant ainsi la problématique du vrai, du vraisemblable et de l'illusion.

Zola considérait que la plus grande difficulté pour appliquer la formule naturaliste au théâtre résidait non pas dans le décor ou les costumes mais dans le jeu des comédiens. Outre la lecture des répliques, l'écoute d'enregistrements de diction de comédiens, notamment ceux de Sarah Bernhardt, permettrait aux élèves de prendre la mesure du combat des naturalistes pour un théâtre de la vérité.

La Curée, adaptation franco-italienne réalisée par Roger Vadim en 1966 avec Jane Fonda et Michel Piccoli. trop axée sur l'intrigue amoureuse

P. Lojkine, *La scène de roman*, A. Colin, « Rastignac chez madame Restaud » (*Père Goriot*) : p.170 :

« Tel un acteur, Rastignac prépare son entrée et peaufine ses tirades. Toute la scène s'organisera précisément comme parodie de performance théâtrale, le jeune homme passant par les coulisses de la salle de bains avant de parvenir à la scène du grand salon, où il jouera tout un dialogue convenu avec le comte de Restaud, dont la comtesse et son amant seront les spectateurs obligés. »

L. rappelle que le roman du XIXème se plaît à mettre en scène des comédiens, c'est-à-dire à mettre en abyme, et par là à déconstruire le dispositif classique de la scène romanesque (cela commence avec Goethe et *Les années d'apprentissage* (1797) où Wilhelm apprend à substituer aux illusions du T la scène vraie de la vie ; P. Féval et *Le Bossu* (1858) ; T. Gautier, *Le Capitaine Fracasse* (1863) : les héros sont des comédiens)

Les allusions intertextuelles au théâtre comme au roman foisonnent dans *Le Vol d'Icare* de Queneau, qui multiplie les pastiches de Molière, les parodies des romans de Dumas et les renvois aux classiques français ou étrangers. Le détour par le théâtre est pour Queneau un moyen de déconstruire le roman, de pourfendre l'omnipotence du romancier.

En ce qui concerne la transposition de récits au théâtre, l'adaptation scénique par Dumas fils de *La Dame aux camélias* aboutit à un paradoxe intéressant : le roman a des qualités théâtrales que le drame n'a pas. D'ailleurs, celui-ci fut renié par son auteur, même si le passage à la scène était pour lui une source de revenus avantageuse.

Balzac fit de Vautrin le protagoniste d'une pièce dans l'espoir de rétablir ses affaires Pour des raisons non plus financières mais sentimentales, Vigny dut transformer à la hâte l'« Histoire de Kitty Bell », publiée dans *Stello*, en pièce, *Chatterton*.

Semblables cas de réécriture sont présents chez Rodenbach, Ionesco, Montherlant, Kundera et aussi chez Koltès, qui a porté à la scène des récits russes avant d'exporter les formes romanesques dans sa propre production dramatique).

Les metteurs en scène se sont également emparés des romans : le duo Gide-Barrault a repris *Le Procès* de Kafka et J. Jouanneau *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* de Kertész.

La translation de l'hypotexte à l'hypertexte se complexifie : les allers et retours de Duras entre le récit, le théâtre et le cinéma appartiennent à une démarche globale où seule compte la voix, essentiellement

¹² C. Becker, G. Gourdin-Servenièrre, V. Lavielle, Dictionnaire d'Emile Zola, éd. Bouquins, 1993, p. 415. Cet article s'inspire des écrits théoriques de Zola *Le naturalisme au théâtre*.

narrative, écrite et lue ou bien récitée. *Un barrage contre le Pacifique* est à l'origine de la pièce *Eden cinéma* et a inspiré d'autres romans *Le Square* connaît cinq « avatars: la forme narrative originelle manifeste un « désir de théâtre » par une inflation de dialogues. La version scénique qui suit provoque le scandale car elle est jugée trop récitative et sans intrigue. Elle est réécrite puis éditée dans un premier volume de théâtre.

Mais c'est le XIXe siècle qui fournit ici les exemples les plus étonnants de transmodalisation : *Une nuit à Florence*, roman de Dumas père, est comme un trait d'union entre les deux versions du drame *Lorenzino*. Refusé sous sa forme théâtrale initiale, *Charles Demailly*, des Goncourt, devient un roman puis est réécrit en pièce et change alors de titre. Le lien intergénérique est thématisé par le personnage éponyme, homme de lettres romancier et dramaturge

C. Simon, *Les Géorgiques* : Texte considéré tout à la fois comme « épopée, poème et roman. Son lien avec le théâtre a lui aussi été exploré, la représentation d'Orphée, mentionnée dès le début du texte, double le rappel à Virgile, déjà présent dans le titre du roman :

« Il a onze ans. Il est assis à l'orchestre à côté de sa grand-mère. [...] Par un trou pratiqué dans le rideau de scène peint en trompe-l'œil, l'œil du régisseur regarde la salle emplies de spectateurs. Les femmes agitent leurs éventails. »

Séance sur T1

Objectif : dialogue envahissant, procédé rare dans une nouvelle (DIAPO M. Bardèche parle de « dialogue schématique » dans *Balzac romancier*, Slatkine, 1972). Quelle signification de cette hypertrophie ici ?

- Relevé des procédés théâtraux : didascalies, silences, intentions entre () = jeu d'acteur
- Jouer. Mieux comprendre les stratégies des deux personnages (argumentation indirecte particulière liée à une forme hybride)
- Lecture intégrale de la nouvelle : place de cet extrait et de cette forme dans l'économie narrative ; à compléter par un détour vers Diderot (romans/Paradoxe sur le comédien) : souci de réalisme ? volonté de renouveler les formes par l'hybridation ?

Ne s'agit-il pas plutôt d'un vrai procédé romanesque qui est basé sur l'illusion du TH ? La forme pseudo théâtrale est ici au service de l'action romanesque, une action basée sur la psychologie des personnages, ... comme au TH ... (tropismes ?)

Vers une séquence sur le TH/nouveau roman (Sarraute, Pinget + Duras)

Séance sur T2

Ici la description d'une représentation Th est aussi au service de l'action romanesque.

Aspect descriptif naturaliste qui déconstruit l'illusion th: coulisses, comédiens, cérémonial ; le lieu théâtral est un lieu littéraire : propos et intrigues des comédiens/personnages, regard surplombant et informé du narrateur, spectateur-lecteur impliqué (il partage la pression et le trac d'avant-spectacle grâce à une insistance chronologique : indications d'heures). Ce « tableau » est à visualiser : extrait du film.

Mais cela va plus loin : motif et procédé romanesques :

- Mise en abyme de l'intrigue amoureuse du roman
- Métaphore : facticité, apparences, spectacle social : aspect satirique (comédie sociale) voire dénonciateur : satire qui renoue avec la thématique du *theatrum mundi*
- Th sollicité pour un épisode central du roman

- Ecriture : compte rendu journalistique en fonction de deux points de vue correspondant à deux registres : éloge/blâme (enchomastique/satirique)
- Fascination de Z pour le th ? (voir ses adaptations et son discours théorique) Lectures : extrait de *Renée*.
-

Deux objets d'étude concernés :

<u>Le roman et le récit du XVIIIe siècle au XXIe siècle</u> Au collège, les élèves ont été sensibilisés à la variété des formes du roman et du récit. L'objectif en classe de seconde est d'approfondir cette approche en proposant des œuvres de la littérature française et francophone du XVIIIe au XXIe siècle, inscrites dans une perspective historique et culturelle de l'évolution des formes narratives.	<u>Le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle</u> Au collège les élèves ont lu des œuvres théâtrales, en particulier du XVIIe siècle, et ils ont appris à reconnaître les spécificités du genre. L'objectif de la classe de seconde est de poursuivre cette formation, de préciser et d'enrichir les éléments de culture théâtrale, et d'approfondir l'analyse et l'interprétation des œuvres en les inscrivant dans le contexte de leur création et de leur réception, ainsi que dans l'histoire du genre. L'étude du théâtre suppose que soient prises en compte les questions de représentation et de mise en scène.
---	---

Comment interpréter cet intérêt pour le TH par les 2 romanciers les plus célèbres du XIXème ?

2 utilisations très différentes : forme mimée pour T1 (nouvelle dialoguée), motif inclus pour T2 (Th narratif). Même intérêt : représentatif de l'histoire du roman ? Il semblerait.

TEXTE 3 : S. Beckett, *Fin de partie*, extrait, 1953.

Hamm, aveugle et paralysé, est tyrannique. Il se délecte des souffrances qu'il inflige à ceux qui l'entourent. Hamm était le nom d'un mauvais acteur et a play of a hamm, un navet.

Clov a été recueilli et élevé par Hamm. Il est devenu son souffre-douleur. Ses jambes le font souffrir et l'empêchent de s'asseoir.

Nagg est le père de Hamm. Il est devenu cul-de-jatte suite à un accident. Il est condamné à l'immobilité.

Nell est la mère de Hamm. ce dernier et Clov vont l'empoisonner.

Résumé de *Fin de partie*

Une lumière triste, des murs gris.

Hamm, cloué dans son fauteuil à roulettes, est aveugle et infirme. Il ne peut pas se lever.

Clov, lui, ne peut pas s'asseoir : il va et vient sans cesse, au gré des caprices de Hamm. Hamm passe ses journées à tyranniser Clov. Les deux héros répètent devant nous une journée habituelle. Ils dévident et étirent ensemble le temps qui les conduit vers une fin qui n'en finit pas, mais ils en jouent comme le feraient deux partenaires d'une ultime partie d'échecs.

Dès la première réplique de la pièce, Beckett nous parle de la fin : «Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir». Dans ce lieu de fin du monde, Hamm régenté tout, agressif et bougon : « Peut-il y avoir misère plus haute que la mienne ? » Pour tromper l'ennui de vivre, il pose toujours les mêmes

questions, parce que « les vieilles questions, les vieilles réponses, y'a que ça ! ». Même s'il répète souvent que « ça avance ! », et en fait « rien ne bouge ».

Ce couple infernal est doublé par celui que forment Nagg et Nell, les parents de Hamm : Ils finissent leur vie dans des poubelles. Ils y meurent tout doucement et apparaissent parfois pour évoquer un vieux souvenir, ou réclamer un peu de tendresse.

Répétition, redite : toujours la même histoire, racontée éternellement, histoire avec répétitions, comme la pièce et comme le racontage de cette histoire

L'histoire, comme la pièce, s'étire dans le temps : effet de mise en abyme (avec enchâssement=T2) d'autant que l'histoire est aussi celle de la pièce : fin du monde attendue, comme le pantalon, thème de la dégradation ; effet spéculaire maximum

Personnage-conteur

Hamm devient le fils narrateur d'un père qui était lui-même narrateur de l'histoire du pantalon (qui commence et doit finir pour le nouvel an, comme dans le roman de Hamm où les personnages sont « la veille de Noël », p.69).

Le récit de Hamm appartient aux rituels de la pièce. La réplique « C'est l'heure de mon histoire », indique que chaque jour, vraisemblablement, Hamm avance son histoire (ou la raconte inlassablement > cf. étude de l'infinie répétition, puisque dans la pièce, même si Hamm revient trois fois sur son histoire, on n'en sait pas plus à la fin que dans la première fois.

L'histoire de Hamm est ainsi l'histoire qu'il se raconte comme un enfant, un divertissement au sens pascalien du terme, qui permet l'oubli de sa condition humaine

En fait, l'orientation du théâtre contemporain vers le récit est principalement liée à Samuel Beckett qui opère la transposition scénique des éléments narratifs.

On ne saurait ignorer le trajet beckettien du roman au théâtre, son point de départ repéré dans sa trilogie *Molloy*, *Malone meurt* et *L'innommable*. On a beaucoup parlé de la théâtralité de cette œuvre marquée par l'anti-théâtralité, révélant de la sorte le talent subversif de l'auteur.

Les structures narratives présentes dans *En attendant Godot* apparaissent avec force dans *Oh les beaux jours*, pièce qui détermine la mutation de l'écriture de Beckett. la narration, parue déjà dans *Fin de partie* avec les histoires racontées par Hamm, s'intensifie et, avec l'apparente dimension autobiographique, se dilate dans le territoire privilégié de la mémoire, en fonction d'un dialogue continu entre je et il, dans ses « dramaticules », textes écrits de 1978 à 1983. Aux trois composantes du théâtre – lieu, temps, personnage – la présence du narrateur – exemple le Récitant dans *Solo* –, réduit souvent à une voix-off, qui, détachée du corps dans la *Berceuse* et *Cette fois*, fait le récit d'une vie,

. Dans cette opération difficile, qui consiste à produire du dramatique sur les ruines de l'écriture théâtrale, faisant commerce des dispositifs romanesques, repose la réussite beckettienne. Ce qui fait l'originalité des « dramaticules », c'est la spatialisation de la mémoire, voire la transposition scénique des éléments propres au roman.

Roger Blin, qui avait créé la première pièce de Beckett, a également mis en scène *Fin de Partie* pour sa création, au Royal Court de Londres, puis au Studio-théâtre des Champs-Élysées, en 1957. C'est cette mise en scène qui est reprise au Théâtre Alpha 347 en 1968. La mise en scène de Roger Blin suit à la lettre les indications de l'auteur, et s'attache à traduire scéniquement l'atmosphère de la pièce. Le jeu des acteurs insiste sur le silence, le rythme de la parole est lancinant, accentuant cette attente désespérée qui constitue le cœur de la pièce. Blin a travaillé en collaboration avec Beckett,

Mise en scène de Charles Berling (2008, Théâtre de l'Atelier) avec Charles Berling (Clov) et Dominique Pinon (Hamm).

2011 : A. Françon : « Dans le respect scrupuleux des didascalies, Françon signe un spectacle épuré, rigoureux, à l'image du décor de murs gris imaginé, éclairés des lumières blanches. »

SEANCE T3 :

- Relevé des procédés théâtraux : didascalies, silences, intentions entre () = jeu d'acteur
- Jouer. Mieux comprendre les stratégies des deux personnages (argumentation indirecte particulière liée à une forme hybride)
- Lecture intégrale de la nouvelle : place de cet extrait et de cette forme dans l'économie narrative ; à compléter par un détour vers Diderot (romans/Paradoxe sur le comédien) : souci de réalisme ? volonté de renouveler les formes par l'hybridation ?

Activités recommandées par les Programmes :

Le théâtre du XVIIe siècle au XXIe siècle

L'enseignement est ici à construire autour de l'étude d'œuvres intégrales. Corpus :

- deux pièces de genre et de siècle différents ;
- la lecture cursive d'au moins une pièce d'une autre période.

Une approche artistique et culturelle d'un genre, d'une esthétique, d'un lieu de représentation (théâtre, opéra, festival, etc.) ou de figures majeures de la vie théâtrale (comédiens, troupes, metteurs en scène, etc.) pourra éclairer et enrichir le corpus. Un groupement de textes complémentaires destinés, par un travail de lecture comparée, à enrichir et préciser l'interprétation de l'une ou l'autre des œuvres étudiées ou l'étude du théâtre de langue étrangère pourront trouver ici toute leur place.

Exercices d'expression orale et écrite recommandés :

la lecture expressive, en s'attachant plus particulièrement à l'expression des intentions, au rythme et à l'enchaînement des répliques ;

l'explication de texte (la méthode est laissée au choix du professeur) ;

le commentaire de texte ;

la dissertation sur une des œuvres étudiées ;

l'écrit d'appropriation (rédaction d'une note d'intention de mise en scène ; compte rendu d'une sortie au théâtre ; écriture d'invention ou d'intervention ; comparaison entre deux mises en scène d'une scène ou d'un acte, résumé d'un acte ; transposition narrative d'un acte, ou du dénouement ; comparaison entre deux pièces dont l'une est à la source de l'autre sur des sujets comme la construction de l'action, le système des personnages, la tonalité dominante, l'intention de sens, etc.) □
le jeu théâtral ou l'improvisation, pour améliorer les capacités d'expression et l'assurance des élèves en public.

Pistes de prolongements artistiques et culturels et de travail interdisciplinaire :

Le théâtre est un art du spectacle : le professeur peut, par exemple, proposer l'étude d'éléments constitutifs d'une mise en scène (direction d'acteurs, costumes, accessoires, décors, lumière, son, incrustations numériques, etc.). Il favorise la rencontre avec les artistes et les structures culturelles de spectacles environnantes : lecture publique, concert, spectacles de danse, de cirque, opéra, performances, etc. Il tire profit de l'offre de captations de mises en scène mise à la disposition des classes

TEXTE 4 : B.M. Koltès, *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, extrait, 1984

La Fuite à cheval très loin dans la ville est l'unique roman de Bernard-Marie Koltès. Il l'a écrit en 1976, mais le texte ne sera publié qu'en 1984 aux Éditions de Minuit. Ce roman hétérogène met en scène deux sœurs jumelles, Félice et Barba. L'une, patiente d'un asile psychiatrique, profite d'une permission de deux jours ; l'autre est malade, le roman accompagne son agonie. Elles vivent dans les bas-fonds sordides d'une ville et semblent à la merci de relations complexes aux hommes, entre conflit, passion et dépendance. Les frontières identitaires des personnages, comme celles du genre littéraire, sont floues, imprécises et remises en question tout au long du roman.

Deux personnages ici = 2 prostituées

À en croire la correspondance de l'auteur, la confusion des genres est intrinsèque au projet de *La Fuite à cheval très loin dans la ville* :

« Pour l'instant, j'écris les grands traits de l'histoire pour ne pas me perdre en route. Puis il faudra reprendre pour développer, puis, une fois encore, pour terminer la « forme ». Cela fera quelques mois de travail ; mais je ne m'ennuie pas avec mes personnages. Auparavant, il faudra que je choisisse entre roman et scénario ; moi, je dis scénario, G. dit roman... L'idéal serait de faire les deux à la fois, cela se complèterait ; mais il y aura un problème de temps et... de non-rentabilité. On verra¹³. »

Le texte est complexe, la narration se fragmente, passant toujours plus fréquemment d'une situation à une autre sans transition, souvent au cœur d'un même paragraphe, les styles et les registres de langue varient. Ce roman est pourtant habité par une réelle théâtralité

Séance de classe : roman ou th ?

- Classe partagée en deux : réflexion sur la mise en scène puis jeu/raconter « l'histoire d'amour »
- Discussion

Et les dispositifs dramatiques de Balzac nous renvoient en ligne directe à l'œuvre de Bernard-Marie Koltès, pour qui le grand romancier a été une « lecture majeure¹⁴ ».

« Pour ma part, j'ai seulement envie de raconter bien, un jour, avec les mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits, n'importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous », disait Koltès, au cours d'un entretien avec Jean-Pierre Han, en été 1982. Rompant avec la tradition du nouveau théâtre des années '50, Koltès entreprend de raconter une histoire solidement structurée autour d'une situation ancrée dans l'espace.

Il convient à ce propos de préciser que deux éléments propres au théâtre, la mise en espace et l'appel à l'autre, voire le dialogue, représentent des priorités de l'écriture de Koltès, qui déclare aimer les contraintes imposées par le théâtre : « On sait, par exemple [qu'on] ne peut jamais décrire comme dans le roman, jamais parler de la situation, mais la faire exister¹⁵ ». Les rencontres koltésiennes faites en principe dans des espaces publics – que ce soit un hangar, le coin d'une rue, un carrefour, le métro –, l'inspiration de l'auteur est animée par la découverte d'un lieu.

¹³ Lettre du 12 mars 1976 adressée à Nicole Archen (B.-M. Koltès, *Lettres*, op. cit., p. 242). « G » désigne Hubert Gignoux, à qui Koltès demandait son avis à cette époque lorsqu'il écrivait

¹⁴ Voir à propos François Bon, Pour Koltès, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000, p. 53 : « Formellement, nulle rupture radicale ici, ce procédé de disjonction temporelle est au centre des dispositifs narratifs de Balzac, lecture majeure de Koltès ».

¹⁵ Bernard-Marie Koltès, « Des lieux privilégiés », propos recueillis par Jean-Pierre Han, Europe (avril 1983), cité dans Théâtre Aujourd'hui,

Une des constantes de cette dramaturgie, qui tient du roman et du théâtre, est son enracinement dans les lieux, le dynamisme de l'écriture se trouvant déplacé dans le récit.

TEXTE 5 : J.L. Lagarce, *Juste la fin du monde*, prologue et épilogue, 1990

Juste la fin du monde est une pièce de théâtre écrite par Jean-Luc Lagarce à Berlin en 1990.. Elle a été inscrite au programme de l'agrégation de lettres modernes, de lettres classiques et de grammaire, pour la session de 2012 et au programme du baccalauréat théâtre (2007-2008, 2008-2009 et 2009-2010)

Un jeune homme revient chez lui, dans sa famille qu'il a quittée il y a longtemps, avec le projet de dire. Dire qu'il va mourir. Et il repart sans avoir rien dit d'autre que les choses ordinaires qu'on se dit dans les familles quand on ne sait pas quoi se dire.

Rien de plus simple en apparence.

Louis rend visite à sa famille pour la première fois depuis des années. Le père est mort peu avant le départ de Louis. Ce dernier veut annoncer à ses proches sa mort prochaine et inexorable. Mais son arrivée fait resurgir souvenirs et tensions familiales. Il repart sans avoir divulgué son secret

Juste la fin du monde qui est, elle-même, rappelons-le, une version remaniée des *Adieux* : Journal, Jeudi 11 février 1988 :

« Je vais m'atteler très vite à une pièce. Une pièce courte qui me trottait dans la tête depuis quelque temps. Cela s'appelle Les Adieux. Cinq personnages, la mère, le père, la soeur, le fils et l'ami du fils. Le fils vient, revient. Il va mourir, il est encore jeune. Il n'a jamais vraiment parlé. Il vient écouter. Il est avec un homme. Ils passent une journée à ne pas faire grand-chose. Ils écoutent. La mère parle tout le temps. Inviter le silence, faire comme si de rien n'était. On ne le dit pas, mais on sait que l'on ne se reverra jamais »

Extrait d'un article de Jean-Pierre Ryngaert pour un livre à l'intention des enseignants du secondaire : *Lire un classique du XXe siècle : Jean-Luc Lagarce.*

« *Juste la fin du monde* se soumet bien à l'épreuve du résumé, qu'on peut esquisser par exemple comme ceci :

Pourtant, techniquement, cette fable-là comporterait très peu d'actions et beaucoup de discours. Or, si l'on s'en tient à la stricte définition de la fable, « la suite chronologique des événements accomplis », peu d'événements se produisent. Si le cadre narratif est effectivement balisé par l'arrivée et le départ de Louis, l'essentiel repose sur les échanges au sein du huis clos familial. L'histoire peut s'étaler sur un dimanche ou presque sur une année entière comme le précise la didascalie d'ouverture. La part narrative proprement dite est donc plutôt mince, d'autant plus que la « suspension d'esprit » comme disent les classiques, (notre « suspense » moderne) est écartée d'emblée. Louis annonce dans le Prologue qu'il va mourir et que cette mort est irrémédiable : « Plus tard, l'année d'après – j'allais mourir à mon tour - ». Le lecteur dispose donc de repères simples, perturbés cependant par la dédramatisation immédiate dont on peut entendre un équivalent ironique dans le titre à travers le lieu commun populaire « ça n'est pas la fin du monde ». Mais peut-être bien que mourir, ou revenir, c'est justement une (la) fin du monde, et que le drame, est là, plus complexe si on veut bien le voir

Comme toujours, les attentes du lecteur sont liées à sa propre interprétation de la fable, et débordent le récit minimal. Ainsi peut-on extrapoler sur les raisons du départ de Louis, sur sa maladie, sur son homosexualité probable, ou au moins sur sa différence. S'arrêter sur les sentiments, décider peut-être qu'il aime les membres de sa famille ou qu'il les a aimés. Mais rien de cela n'est explicite dans le texte, et l'affirmation trop entière d'enjeux massifs réduit la pièce à n'être qu'une « pièce sur » ; ce serait, par exemple, une pièce sur la mort, ou sur le SIDA, ou une pièce de plus sur la famille, à placer du côté du pathétique et du mélodrame. Or, le texte ne confirme jamais aucun des horizons d'attente

les plus évidents et, comme la mort est chose entendue, il n'y a d'ailleurs rien à attendre. Ainsi échappe-t-il au mélodrame familial, à un projet militant sur les sujets qu'on voudra, à la dénonciation grandiloquente de l'isolement des jeunes gens ou de l'incommunicabilité, à la tragédie d'une mort annoncée qui ferait pleurer, dans les chaumières ou ailleurs.

Lagarce fait le choix de l'implicite, de l'à peine dit, plutôt que la formule définitive. »

Rôle des incidentes (tirets), rythme et passages à la ligne, une seule phrase/respiration, brièveté/ampleur : parole poétique (verset) ou théâtrale ? prologue courant au théâtre ? rappel : prologos = première partie de la tragédie avant l'apparition du chœur

Ce qui renforce l'ambiguïté : pas de simultanéité action/parole, l'action théâtrale doit normalement se situer dans le présent de la parole. Or ici flottements dans le temps, entrelacement temporel : voir relevé dans le texte

Brouillage des repères qui nous fait demander si ce personnage n'est pas déjà mort.

dissolution de l'action dans l'attente » (p.11), Hélène Kuntz signifiant que l'attente et ce qu'elle appelle plus tard le « statisme » du théâtre de Lagarce ne constituent pas un agir théâtral. À partir de ce constat où l'on devine un postulat discutable (attendre serait ne pas agir, ou ne serait pas un agir théâtral) Hélène Kuntz en vient à proposer « d'interroger le rapport qu'entretient le théâtre de Lagarce avec une forme qui étymologiquement, n'est dramatique que parce qu'elle représente une action » (p.11) selon la définition aristotélicienne, associant cette transgression, dans la grande tradition, aux auteurs de « la naissance du drame moderne », revendiquée par Jean-Luc Lagarce : Tchekhov, mais aussi Strindberg.

Le prologue de *Juste la Fin du Monde* – premier monologue de Louis, le revenant, l'exclu de lui-même, l'éternel solitaire – ouvre la pièce in media oratione et pose d'emblée la mission que le héros se fixe – à laquelle il ne pourvoira pas – et ses difficultés, figurées par cette énonciation hachée, cette peine à dire qui est celle de Louis et qui atteint, chacun à sa manière, tous les personnages. Car c'est du dialogue – ou de son manque – qu'il s'agit presque toujours dans *Juste la Fin du Monde*. Dans ce huis clos familial, la parole est comme bloquée, saturée de non-dit ; elle se prend elle-même pour objet, avec ces marquages divers qui vont du méta-discours explicite à des répétitions insistantes

en passant par un jeu de reprises qui anaphorisent très souvent des éléments langagiers On la trouve par ailleurs émietlée, avec des dislocations syntaxiques mais aussi une ponctuation rythmique qui segmente les unités grammaticales pour mettre au jour des unités énonciatives

C'est donc bien du côté de la langue comme structure (ossature) du discours commun qu'il nous faut observer le texte de Lagarce.

Séance de classe :

- Dans un premier temps, demander aux élèves ce qui leur paraît le plus frappant dans l'écriture théâtrale de Lagarce : Absence de didascalie. Écriture en vers libres assez courts alternant avec des phrases plus longues. Pas de majuscule en début de vers mais après les points
- Transcoder le second extrait en récit : quel est ce personnage ? Lire le premier extrait pour étayer les hypothèses et réfléchir au statut de l'insertion narrative. Etablir une comparaison avec Beckett.
- Reformulation narrative : intrigue mince
- Lire Tchekhov : comment l'art du novelliste se confond avec celui de l'auteur dramatique pour travailler le personnage
- Demander aux élèves de choisir un monologue de la pièce et d'en faire une lecture, sans imposer un ton ou une intention (et donc un sens) particuliers : expérimenter le plaisir de dire les mots en prêtant attention aux sonorités, à la syntaxe, au rythme, à la

prosodie. Lecture à haute voix : ressassement

- Proposer ensuite de lire une nouvelle fois l'extrait choisi en s'impliquant « physiquement » : lire vite, lire très lentement, lire comme on ferait une confidence à un ami, lire comme on ferait une annonce publique face à un auditoire. Le personnage est avant tout voix et parole, être de langage (et pas seulement le mode d'expression d'un point de vue ou d'une vision du monde): autre séquence

La lecture du prologue de cette pièce de Jean-Luc Lagarce : un premier constat s'impose assez rapidement : le texte est comme tiraillé entre d'une part une propension " à l'expansion, " l'amplification, " la rhétorique et d'autre part une tendance " la contraction, " la rétraction, au silence

Cette observation est à relier au fait que, dans la première moitié du monologue, les phrases longues voient aussi leur taille augmenter progressivement. On pourrait même dire que toute la première moitié du prologue est une longue accumulation de compléments de phrase ou de circonstanciels

Cependant bien plus que ces emboitements d'accumulations, le principal générateur d'expansion du texte est bien sûr la répétition

Toutes ces répétitions contribuent au processus d'expansion non seulement parce qu'elles allongent le texte mais aussi et surtout parce qu'elles servent constamment à le relancer, à le faire comme rebondir, repartir ! Elles créent également un indéniable effet attente qui fait que le lecteur au lieu d'être dans le présent est comme tendu vers la suite du texte

Nombreuses répétitions : Écouter, raconter, parler, penser sont ressassés constamment par les personnages = Beckett= pour « dire » l'amour, la haine, la solitude, la peur, la mort, le cri, ainsi que la crise du langage dramatique, voire du langage tout court..

Personnages de Lagarce hésitent, se corrigent, reformulent. Ils ressassent, se disent plus qu'ils ne disent, mais dans tous les cas ils ont le souci du mot juste. Le dispositif typographique (ponctuation /mise en forme du texte / alinéa) doit également être pris en compte : ces ajustements graphiques engendrent, eux aussi, une certaine représentation de l'oral.

Ellipses du texte. Dès le vers 2, aucun repère n'est posé. Le lecteur-spectateur ne sait pas si « plus tard » fait référence au moment de l'énonciation et désigne donc une période qui adviendra dans un an ou si Louis évoque un événement qui a eu lieu, il y a un an, et qui fait donc de « plus tard » le moment présent. Jamais n'est non plus nommée ou caractérisée la maladie de Louis. Car ces ellipses, les blancs typographiques se trouvent comme redoublés de blancs syntaxiques et sémantiques. Plus que cela, si l'absence de conjonctions de cause ou de concession¹⁶ dans la longue accumulation du prologue rend ambiguë la construction syntaxique et n'aide donc pas le lecteur à bien comprendre la situation, elle fait aussi que la phrase, plutôt que de tendre vers « je décidai » et donc d'être l'équivalent d'un ressort si compressé que l'action ne peut qu'en jaillir, semble trouver sa résolution dès le troisième vers, une résolution qui ne débouche pas sur un véritable procès mais plutôt sur des constats : « j'ai près de trente-quatre ans ». A cause de ce fonctionnement elliptique, la phrase semble même parfois se refermer sur elle-même

Par un paradoxe désespérant, c'est même ce qui fait que la phrase progresse et se développe qui fait qu'elle piétine. Répéter la même chose, ressasser les mêmes mots, c'est en effet empêcher la suite du discours d'advenir, c'est bégayer, c'est ne pas réussir " parler, c'est faire du sur place, c'est ne plus avancer. On peut lire exactement de la même façon les épanorthoses¹⁷ ! Elles révèlent une difficulté à

¹⁶ Pièce paysage pour Vinaver qui s'oppose à la pièce machine

¹⁷ figure de style qui consiste à corriger une affirmation jugée trop faible en y ajoutant une expression plus frappante et énergique : ex passage de la fin avec « paraître .. ; »

dire, à trouver le bon mot, et sont donc synonymes de stagnation, d'insatisfaction, d'échec, de quête vaine

S'il est enfin une thématique profondément existentialiste dans le prologue, c'est bien sûr celle du temps et plus particulièrement celle du futur impropre, celle de l' « **attente** »

Cette attitude fondamentale face " l'existence » théorisée par Heidegger consiste " attendre passivement un futur qui une fois atteint ne changera rien et qui en fait sert de prétexte pour ne pas agir dans le présent » L'attente préoccupée ne trouve rien à quoi elle pourrait s'attendre, elle est en prise sur le rien du monde¹⁸

Cette attitude, c'est celle de Louis dans la première moitié du prologue, prologue qui, rappelons-le, commence par « plus tard » et contient justement deux fois le syntagme « j'attendais »

Les dernières pièces de Lagarce se caractérisent même par une recrudescence de cette attente. Celle-ci est au coeur d'un des derniers titres, *J'étais dans ma maison et J'attendais que la pluie vienne*

Pour Jouanneau, « on a là un ressassement qui va de l'avant. Un art de la répétition qui n'est jamais en boucle, qui construit toujours une histoire

la texture même de l'énoncé, transforme certes le personnage en coryphée, rhapsode, porteur du chant dont on écoute plus que la ligne mélodique, lourde responsabilité de l'acteur, suspendu au-dessus du vide. Mais il est aussi narrateur dans le second extrait : chronotope, système du présent, personnage du wanderer romantique (presque un lied)

Histoire/chant/monologue/traitement poétique du langage/système des personnages : est-on encore au théâtre ? Il ne reste qu'une voix, un timbre de voix, à peine une parole

Mise en scène de J. Jouanneau Marc Duret, Dominique Gubser, Antoine Mathieu, Pénélope Pierson, Jane Savigny, Nalini Salvadoray, Yvette Théraulaz, Christine Vouilloz Création à Lausanne en 1990 puis Théâtre National de la Colline 2000

Joël Jouanneau a imaginé un espace entièrement nu : quatre murs qui changent de couleur selon les lumières des projecteurs

mise en scène de Michel Raskine à la Comédie-Française 2008 Avec : Catherine Ferran, Laurent Stocker, Elsa Lepoivre, Julie Sicard, Pierre Louis-Calixte

mise en scène François Berreur, Besançon, 2007 puis 2008

Avec : Danièle Lebrun, Elizabeth Mazev, Clotilde Mollet, Hervé Pierre, Bruno Wolkowitch

Entretien avec François Berreur Propos recueillis le 13 octobre 2007 CRDP Paris

Hervé Pierre, récemment entré à la Comédie-Française, a rencontré jadis Jean-Luc Lagarce, à Pontarlier. Le physique, la bonhomie, l'abondance et la manière de bouger de ce comédien sont aux antipodes de la silhouette filiforme, dégingandée et des expressions souvent austères du protestant Lagarce. Ce choix du metteur en scène François Berreur de déjouer toute velléité d'identification entre le Louis de l'histoire et Jean-Luc L

¹⁸ Heidegger, *Etre et temps*, Bibliothèque de philosophie Gallimard, ;2007, p 405

Dépouillement quasi-caricatural du décor ; éléments pseudo-surréalistes (les comédiens qui entament quelques pas de danse entre les scènes, Louis qui monte sur le toit...) et surtout la musiquette qui transforme définitivement le flot de parole en un blablabla difficile à suivre

« Du point de vue scénographique, j'ai essayé de travailler la tension intérieur/extérieur, rêve/réalité. L'épilogue renvoie en effet toute la pièce à un rêve que forme Louis qui est mort.

C'est pourquoi on montrera deux captations du prologue qui, parce qu'elles révèlent des choix de mise en scène totalement différents, permettent de montrer la pluralité des lectures possibles et même sans doute voulues de l'extrait. F. Berreur met ainsi en scène un comédien bien plus âgé que Louis, en costume de maître de cérémonie, souriant. Louis est présenté comme un personnage en représentation, un tricheur sincère et lucide. C'est ainsi finalement ce qui ne s'entend pas, ce qui ne se dit pas, qui est mis en valeur par le metteur en scène. Par contraste, on montrera la mise en scène proposée par J. Jouanneau, beaucoup plus sobre, plus proche du texte. Le comédien est jeune, vêtu d'un simple tee-shirt et d'un jean. Les paroles sont mesurées, les gestes limités, le comédien semble presque désincarné, comme s'il était lui, mais nous aussi en même temps. Il semble y avoir ici de la part de Jouanneau une volonté d'universaliser le personnage de Louis et en cela il traduit bien le texte de Lagarce où les infinitifs pleuvent (vingt-sept au total).

Les deux metteurs en scène proposent deux lectures très différentes du prologue, permises par l'absence de didascalie, mais aussi par l'impression de décousu et les nombreux faits de langue observés précédemment.

Pièce dans le récit ou récit en forme de pièce	Récit dans la pièce
Actants bien définis, liés à une intrigue précise	Indéterminations, implicites ; intrigue ténue
Jubilation liée à la parole et au langage	Ressassement entre expansion et rétractation
Pause dans le récit ? Permet d'approfondir les stratégies et la psychologie (T1), les relations (T2)	Introspection, approfondissement
Mise en abyme	Dimension universelle affirmée : condition humaine, destin de l'humanité (thème de la fin : on sait comment cela va finir)
Personnage = être de parole, voix	Personnage = être de parole, voix Vers le silence

Point commun : raconter (auteur-romancier/personnage-conteur) ; faire entendre des voix (concept de plurivocalité : cf Bakhtine) : lien avec musique ? opéra ? (au XXème, opéras répétitifs de P. Glass)

INTRODUCTION

Il est assez convenu aujourd'hui d'affirmer que le roman est, depuis plus d'un siècle, le genre littéraire de prédilection (il est le plus édité, le plus lu, le plus étudié) tout en étant une forme hégémonique (il peut englober la poésie, la nouvelle, l'essai, le texte dramatique). Cette situation s'explique sans doute en partie parce que le roman ne s'est pas érigé sur des éléments formels immuables ; depuis Cervantes, il n'existe pas de forme romanesque canonique, alors que le texte dramatique a long-temps été lourdement assujéti à des normes très strictes.

Comment se produisent les effets de théâtralité dans le roman ? Comment le roman (qui se voulait traditionnellement « récit ») se fait-il théâtre ? Comment le drame (qui représentait traditionnellement l'action dramatique) devient-il romanesque ? Ces questions nous ont conduits à mieux définir la théâtralité, à mieux circonscrire les limites de la théâtralisation de la littérature, à mettre en évidence la résistance scénique aussi bien que l'influence du travail de l'acteur pour le romancier, l'adaptateur ou le metteur en scène

Séquence : transitions en bleu. 5 séances.

Scènes du discours comme lieux d'une rencontre inter générique

- **Du Curé à la Curée: le personnage** acteur dans le roman du XIXème siècle
 - (invasion de la diégèse par le) Dialogue (T1): intentions
 - Tableau (T2): corps social; mise en abyme
- **Vers la Fin: le personnage** dans le théâtre du XXème siècle
 - Le personnage conteur (T3): mise en abyme et rapport au temps (boucle)
 - Le personnage choryphée (T5): expansion et rétractation, ellipses et attardance

Conclusion:

- tableau récapitulatif
- T3: confusion des « genres »
- Diderot et Duras: transmodalité généralisée pour un renouvellement incessant des formes

Bibliographie :

- Collectif, *Nouveaux territoires du dialogue*, Actes Sud papiers.
- C. Biet et C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Folio essais
- J. Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Actes sud-papiers, 2010
- Entre théâtre et performance : la question du texte*, Actes sud-papiers, 2013
- Absence et présence du texte théâtral*, Actes sud-papiers, 2018
- C. Debard, *D'un genre à l'autre : la transmodalisation dramatique*, P.U. Nancy, 2015
- A.Sivetidou et M. Lisardaki, *Roman et théâtre*, Classiques Garnier