

## **Lire le théâtre (quand même)**

Dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre est le lieu de divertissement par excellence. À Paris, les productions théâtrales foisonnent, surtout sur les Boulevards : le répertoire dramatique de l'époque englobe quelques milliers de textes, montés et repris sur les scènes parisiennes et celles de province ; de plus, il n'est pas, semble-t-il, de grand romancier ni de grand poète qui ne tente pas sa chance sur les tréteaux. Tout le monde fait du théâtre, tout le monde va au théâtre ; et le texte de la pièce sert surtout à ranimer les souvenirs de la représentation : à l'époque, les spectacles relèvent véritablement du spectaculaire. Afin d'émouvoir et de fasciner le public, les mélodrames actionnent des machineries impressionnantes : à cet égard, il suffit de penser à l'éruption du Vésuve à la fin de *La Tête de mort* de René-Guilbert de Pixérécourt, l'éruption qui est restée gravée dans la mémoire des spectateurs, « un tableau horrible et tout à fait digne d'être comparé aux Enfers »<sup>7</sup>. Le théâtre est donc, comme l'étymologie même l'indique, « le lieu d'où l'on voit », le lieu où l'on rassasie sa vue ; et la création d'un texte dramatique va de pair avec la pensée de la représentation scénique.

Toutefois, ce même Pixérécourt, surnommé, à l'époque, « Corneille des Boulevards », s'exclame dans la préface à la première édition de ses œuvres choisies :

---

<sup>7</sup> Pixérécourt R.-G., *La Tête de mort* (cité d'après Thomasseau J.-M., *Le Mélodrame*, coll. « Que sais-je ? », Paris : P.U.F., 1984, p. 114). L'un des attraits principaux du mélodrame est le « clou » visuel, note Jean-Marie Thomasseau. En plus de l'éruption du Vésuve de Pixérécourt, il cite d'autres exemples célèbres dans l'histoire du mélodrame : « l'avalanche dans *La Cabane de Montainard*, l'éboulement final dans *La Citerne*, l'inondation dans *La Fille de l'exilé*, l'accident de train dans *l'Affaire Coverley...* » (*ibid.*, pp. 113-114).

...de quel droit voudrait-on me contraindre à payer fort cher la fastidieuse représentation de nos chefs-d'œuvre, que je préfère lire et admirer au coin de mon feu ou dans une promenade solitaire, à les voir souvent dénaturer par les doubles et les triples des théâtres royaux<sup>8</sup> ?

Vers la fin du siècle, les dramaturges symbolistes et leurs précurseurs lui feront écho : Villiers défendra qu'*Axël* est un drame pensé pour la lecture, en allant jusqu'à déclarer que l'idée même de la représentation de son œuvre lui semble inadmissible<sup>9</sup> ; et Maurice Maeterlinck déplorera le « Hamlet du livre » qui meurt une fois que le « spectre d'un acteur » vient le supplanter<sup>10</sup>. Il ne faut pas non plus oublier le « théâtre dans un fauteuil », théâtre éminemment romantique : après l'échec de sa première pièce, due, entre autres, au style excessivement imagé que le public n'arrive pas à accepter, Musset renonce aux tréteaux et écrit des pièces destinées à la lecture qui créent de vastes mondes poétiques, souvent considérées comme « injouables ». Ainsi, à côté de la représentation scénique, existe, tout au long du siècle, l'idée d'une représentation imaginaire qui se déroule sur la scène intime du lecteur sans travestir l'essence des personnages : l'imaginaire du lecteur, espace-temps éphémère, est libre de toutes les contraintes matérielles qui entravent la scène de l'époque. Dans cette optique, lire un texte de théâtre, dans un fauteuil, au coin de son feu, peut s'avérer aussi fascinant que de le voir se réaliser sur le plateau, car il s'agit d'un spectacle unique dans son genre, où le jeu et les décors sont façonnés selon la personnalité du lecteur.

La première partie de notre étude se propose donc d'interroger ce spectacle virtuel sur un plan théorique, dans la perspective de la critique des dispositifs et de la théorie des mondes possibles littéraires, au sein de laquelle nous inscrivons le concept de lecteur virtuel, dans la lignée du lecteur modèle d'Umberto Eco. Dans cette partie, nous tenons donc à présenter une description détaillée

---

<sup>8</sup> Pixérécourt R.-G., *Théâtre choisi*, t. I, Genève : Slatkine Reprints, 1971, p. 12.

<sup>9</sup> Cf. Villiers de l'Isle-Adam A. (de), « La conférence de la salle des Capucines » in *Œuvres complètes*, t. II, coll. Pléiade, Paris : Gallimard, 1986, pp. 1531-32.

<sup>10</sup> Maeterlinck M., « Préface » in *Trois petits drames pour marionnettes*, coll. « Espace Nord », Bruxelles : Renaissance du livre, 2009, p. 8.

des outils méthodologiques qui nous serviront à l'analyse du corpus. Mais c'est aussi la lecture des textes dramatiques en tant que telle qui nous intéresse : avant de passer à l'analyse du corpus à proprement parler, nous aimerions l'envisager également sur un plan plus général et abstrait.

Cela dit, de nos jours, les études théâtrales peuvent sembler centrées sur le versant scénique du théâtre ; elles n'ignorent pourtant pas la question du texte qu'elles comptent parmi les éléments constitutifs de la représentation, ni, d'ailleurs, celle de la lecture du texte dramatique qu'elles envisagent toutefois, à de rares exceptions près, en tant que lecture analytique, même lorsqu'il s'agit de se pencher sur l'imaginaire du lecteur. Notre visée est alors de compléter, voire d'enrichir le tableau en proposant une réflexion sur le lecteur jouissant et sur la lecture jouissive, c'est-à-dire non orientée vers une fin précise, excepté, justement, le plaisir et la jouissance du texte<sup>11</sup>, pour lesquels l'imaginaire s'avère être d'une importance cruciale. En commençant par distinguer entre les deux modes selon lesquels l'imagination du lecteur du texte dramatique peut fonctionner, nous présenterons le concept de lecteur virtuel que nous relierons par la suite avec la théorie des mondes possibles et la critique des dispositifs afin de mettre en lumière les particularités du positionnement du lecteur par rapport au monde fictionnel qu'il vient « habiter ». Nous contextualiserons également les notions indispensables pour notre analyse, à savoir immersion, identification et catharsis. Pour terminer, nous nous pencherons sur la mort volontaire que nous aborderons sur un plan historique et métaphysique afin d'établir le cadre dans lequel s'inscrivent les suicides de notre corpus.

---

<sup>11</sup> Nous empruntons ces deux notions au *Plaisir du texte* de Roland Barthes (Paris : Seuil, 1973). Le plaisir relève de l'ordre, tandis que la jouissance se rapporte toujours à la rupture. Pour une explication détaillée, voir *infra*, p. 152.

## 1. *Lector in drama*

Un spectacle ennuyeux est chose assez commune,  
Et tu verras le mien sans quitter ton fauteuil<sup>12</sup>.

### 1.1. Scène virtuelle, scène intime

Dans l'entrée « Lecture » du *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis affirme que la lecture du texte dramatique exige du lecteur un effort mental, et ce de manière incontournable :

La lecture du texte dramatique présuppose tout un *travail* imaginaire de mise en situation des énonciateurs [...] Il est de plus *inévitabile* d'accompagner cette lecture d'une *analyse* dramaturgique, qui éclaire la construction dramatique, la présentation de la fable, de l'émergence et la résolution des conflits. *Toute lecture se fait dans la perspective d'une mise en espace* des éléments dynamiques du drame... »<sup>13</sup>.

Lire le théâtre se limiterait ainsi à analyser le texte dramatique pour le mettre en scène. En même temps et de manière curieuse, la lecture d'un roman revient pour Pavis avant tout à la création d'un « univers fictionnel (ou un monde possible) »<sup>14</sup>. Aussi naïve que soit notre position, nous ne voyons pas en quoi « un travail imaginaire de mise en situation des énonciateurs » ne contribue pas à la création d'un tel monde ; ni, d'ailleurs, pourquoi la lecture du texte dramatique doit être un « *travail* imaginaire » (car l'imagination n'a pas besoin d'être activement sollicitée par le sujet pour fonctionner ; il suffit de lire le texte pour que les images mentales surgissent d'elles-mêmes – on y revient) et se faire accompagner, inévitablement, d'une analyse dramaturgique.

Un autre cas de figure curieux confirme ce propos. Michael Hawcroft, dans son article « Mise en scène et mise en page du *Tartuffe* de Molière : décor, en-

---

<sup>12</sup> Musset A. « Au lecteur » in *Poésies complètes*, Paris, France : Gallimard, 1957, p. 152.

<sup>13</sup> *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Dunod, 1996, pp. 190-191, n.s.

<sup>14</sup> *Idem*.

trées et sorties, et division en scènes »<sup>15</sup> dont la problématique concerne surtout la lecture du texte de Molière, insiste :

Un défi capital auquel le lecteur [de *Tartuffe*] se trouve confronté est celui du décor. On ne peut envisager les entrées et les sorties des personnages sans avoir une idée du décor dans lequel ceux-ci se déplacent.

Après avoir établi, à partir de l'analyse détaillée du texte, l'existence d'au moins trois portes dans l'espace scénique de la comédie en question, Hawcroft conclut :

Pour bien suivre l'action, il faut que le lecteur envisage par quelle porte un personnage sort ou entre. Le spectateur, en revanche, n'est pas obligé d'y réfléchir. Il n'a qu'à regarder se déplacer les acteurs. C'est donc une des différences fondamentales entre voir et lire une pièce de théâtre, et un des grands défis lancés aux lecteurs de pièces de théâtre.

Étonnée, car n'ayant gardé le souvenir d'aucune porte de notre dernière lecture de *Tartuffe*, nous avons décidé de relire le texte. Avouons-nous d'une part, de ne jamais imaginer les personnages entrer sur scène ni en sortir et de l'autre, de retenir l'existence d'une seule porte, à savoir la porte du cabinet dans lequel se cache Damis ? Du reste, qu'il y ait trois portes, une seule ou que les portes soient absentes, cela ne nous semble aucunement gêner le plaisir de la lecture ni la compréhension du texte, ce que nous ont également confirmé les collègues que nous avons interrogés sur ce sujet. Cela dit, même si Hawcroft réussit effectivement à démontrer que dans les éditions de l'époque, les indications scéniques, censées guider le lecteur, l'amènent plutôt à la confusion, il envisage un lecteur qui devrait, à ce qu'il semble, lire la pièce de Molière en consultant le dictionnaire de Furetière chaque fois qu'il rencontre dans le texte l'expression « salle basse », « cabinet » ou « galerie » afin de reconstituer rigoureusement la disposition spatiale des pièces de la maison d'Orgon pour retrouver lesdites trois portes...

---

<sup>15</sup> In *Papers on French Seventeenth Century Literature* [en ligne], août 2016. Disponible sur : <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:099b2ff3-2747-481d-b501-c6bdffc926fd>, consulté le 14 juin 2017.

Un tel lecteur n'est pas inexistant : c'est l'auteur de l'article lui-même ; ce sont d'autres spécialistes du théâtre. La lecture critique est effectivement l'un des régimes de lecture du texte dramatique ; or, à ce qu'il nous semble, il n'est pas *l'unique* régime de lecture envisageable. Cela nous amène à nous demander : n'est-il pas possible de lire un texte de théâtre rien que pour la jouissance ou le plaisir du texte, sans en faire une analyse consciente ? Ne peut-on pas lire le texte dramatique non seulement en chercheur ou en metteur en scène, mais également en *spectateur* qui ne s'acharne pas à déchiffrer sur-le-champ ce qu'il expérimente, mais qui se repaît du spectacle imaginaire ? Rien n'empêche une telle approche, car le dramaturge inscrit au sein du texte les deux possibilités ; parfois même (si l'on pense aux œuvres de Musset ou à *Axël* de Villiers précédemment évoqué), il semble se limiter au seul lecteur jouissant<sup>16</sup>.

Cette détermination à transformer le lecteur du texte de théâtre en lecteur téléonomique, dont la lecture est consciente d'elle-même et toujours orientée vers un objectif prédéterminé, vient, nous semble-t-il, non seulement d'une certaine envie de séparer le dramatique du romanesque afin de valoriser la spécificité du premier<sup>17</sup>, mais également de la pratique courante de la lecture. En effet, il est peu courant que quelqu'un lise des pièces de théâtre hors du cadre scolaire, universitaire ou théâtral, rien que « pour le plaisir ». Pourtant, il y a toujours des exceptions à la règle, et dans cette étude, nous aimerions, en premier lieu, concevoir la possibilité d'un lecteur jouissant des textes de théâtre, car non seulement cette dimension de la lecture des pièces reste peu

---

<sup>16</sup> Sur ce point, signalons également l'ouvrage de Patrice Pavis *Le Théâtre contemporain* (Paris : Armand Colin, 2011) qui repose la question de l'analyse du texte dramatique dans la perspective de *Lector in fabula* de Umberto Eco. La lecture y est toujours envisagée comme analyse dramaturgique (à ceci près qu'elle prend désormais en compte les mondes possibles autant que « la mise en scène mentale » du lecteur), tout en insistant sur le fait que « les textes dramatiques ne sont jamais que la trace d'une pratique spectaculaire ». Cela démontre, une fois de plus, que l'on pense rarement la lecture des textes de théâtre en dehors du cadre critique/analytique et que l'on a tendance à la relier directement au processus de la création.

<sup>17</sup> Un enjeu stratégique s'ajoute ainsi à l'enjeu théorique, qui tient, historiquement, à l'effort fait par les études théâtrales à la tutelle des études littéraires (effort qui, en France, a abouti, en 1959, à la création de l'Institut d'Études Théâtrales). Cette séparation étant acquise, il importe aujourd'hui de ne pas se laisser piéger par l'enfermement dans des territoires disciplinaires.

explorée, mais aussi ce lecteur a un rapport plus direct avec le texte, s'apparentant par là au spectateur : il s'adonne au texte et s'oublie en contemplant le spectacle qui se déroule sur sa scène intime, dans son imaginaire.

### ***Deux manières d'imaginer***

À la lumière des exemples précédents, on ne s'étonne pas qu'en études théâtrales, les travaux sur *l'imaginaire* du lecteur à proprement parler restent assez peu nombreux. De notre part, nous n'avons réussi à trouver qu'un seul article, relativement récent, sur le rôle de l'imagination dans la lecture des textes dramatiques, et notamment « Les yeux du théâtre » de Jean de Guardia et Marie Parmentier<sup>18</sup>. Les auteurs confirment nos propres intuitions en faisant remarquer que la problématique en question a été depuis longtemps négligée dans le domaine : même dans *Lire le théâtre* d'Anne Ubersfeld, « lire » se définit essentiellement comme « analyser » ; ils proposent alors d'élaborer une théorie de lecture dramatique à partir de l'activité imageante du lecteur.

Guardia et Parmentier décrivent d'abord deux régimes de lecture du texte théâtral qui alternent selon le contexte et selon la personnalité du lecteur, la lecture scénique et la lecture fictionnelle. Si dans le cas de la lecture fictionnelle, on se représente directement la fiction (le personnage), dans le cas de la lecture scénique, on se représente une « mise en scène mentale » (un comédien jouant le personnage ou, plus précisément, « une représentation mentale de représentation physique » que l'on est censé reconstituer à partir des éléments fournis par le texte<sup>19</sup>). Signalons que pour les auteurs, l'intérêt est de démontrer que la lecture du texte dramatique ne se résume pas à la lecture scénique (idée répandue depuis le XVIIe siècle) et qu'il est possible, en fait, de lire un texte de théâtre comme on lirait un roman, c'est-à-dire sans passer par la représentation mentale des comédiens jouant une mise en scène (ce qui isolerait

---

<sup>18</sup> In *Poétique* [en ligne], 1er mai 2009. Vol. 158, n°2, pp.131-147. Disponible sur : <http://dx.doi.org/10.3917/poeti.158.0131>, consulté le 14 juin 2017.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 144.

le lecteur de la fiction). Guardia et Parmentier soulignent alors que dans le cas d'une lecture « ordinaire », par un lecteur qui ne serait ni metteur en scène, ni un ignorant qui ne serait jamais allé au théâtre, « la lecture scénique implique la lecture fictionnelle comme l'une de ses composantes »<sup>20</sup> ; et c'est leur « étrange entre-deux » qui constitue la singularité de la lecture d'un texte dramatique :

Sa spécificité est de se mouvoir dans un étrange entre-deux, entre deux degrés de représentation mentale : représentation au premier degré (d'une fiction), représentation au second degré (d'une représentation physique d'une fiction)<sup>21</sup>.

Les auteurs mettent ainsi en lumière, et à juste titre, un aspect de la lecture des textes de théâtre sur lequel nous aimerions nous arrêter brièvement, car l'on a tendance à le négliger non seulement sur le plan de l'imaginaire, mais aussi sur le plan de l'interprétation du texte : la lecture d'un texte de théâtre, comme la lecture de tout texte de fiction, pour une bonne part, ne nécessite pas d'intervention ni de participation *délibérée* de la conscience (imageante) si l'on n'est pas chercheur, acteur ou metteur en scène. Si dans le cas de la lecture scénique « pure », le lecteur doit solliciter son imagination pour pouvoir imaginer l'acteur qui joue Alceste, dans le cas de la lecture « ordinaire », lorsqu'on n'intervient pas dans le travail de l'imagination, l'image mentale d'Alceste surgit d'elle-même. Autrement dit, il s'agit du travail de l'inconscient (qui se traduit alors par un « je vois ») plutôt que de la « mise en scène mentale » qui passe par un effort volontaire. Les chercheurs en sciences cognitives le confirment : un texte, une phrase ou même un mot isolé sollicitent et activent le système visuel du cerveau (donc l'imagination) sans que l'esprit (c'est-à-dire l'activité volontaire et consciente) intervienne ; en outre, selon les expériences qu'ils ont effectuées, il y a des phrases qui sont plus propices à générer des images mentales et d'autres qui le sont moins – tout dépend du degré de

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 145.

l'abstraction (il est toujours plus facile d'imaginer une chaise verte qu'un amour éternel). Pourtant, tout en soulignant que presque chaque être humain est capable de se forger des images mentales lorsqu'il y est invité, ils indiquent qu'en matière d'imagerie spontanée, il existe des sujets imageants et des sujets peu imageants : ces derniers, lorsqu'ils lisent un texte (de fiction), voient peu ou ne voient pas du tout d'images surgir<sup>22</sup>. Il est peu probable qu'ils représentent la majorité des lecteurs, mais cela pourrait expliquer, au moins en partie, le fait que certains chercheurs admettent, tacitement ou explicitement, qu'une image mentale a besoin d'être créée par le sujet lui-même...

Ainsi, en convergeant vers un spectacle intime créé par l'inconscient, la lecture jouissive du texte dramatique sollicite la capacité d'imaginer aussi bien que celle de comprendre. À ces deux dimensions vient s'ajouter une troisième que nous traiterons en détail dans le chapitre suivant, la *fascination* provoquée par l'œuvre – la dimension du Réel lacanien. En anticipant, précisons que nous entendons ici la fascination au sens que lui confère Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*, à savoir la fascination par l'image, ou, pour être plus précis, par ce que l'image dissimule. Même si Blanchot décrit la fascination de l'écriture, il nous semble que c'est la même fascination qui captive le lecteur lorsqu'il se trouve en face d'une œuvre :

La fascination est le regard de la solitude [...] Quiconque est fasciné, on peut dire de lui qu'il n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité, mais au milieu indéterminé de la fascination. Milieu pour ainsi dire *absolu*. La distance [...] est exorbitante, étant la profondeur illimitée qui est derrière l'image<sup>23</sup>...

Le spectacle imaginaire que la lecture d'un texte fait surgir est d'habitude beaucoup plus flou qu'un spectacle réel où l'image scénique est « fournie » par avance. L'image spontanée est instable, au fil de la lecture, elle se complète et

---

<sup>22</sup> Voir sur ce sujet l'ouvrage de Michel Denis *Image et cognition* (Paris : PUF, 1989) et en particulier le chapitre « Activité d'imagerie, compréhension et mémorisation des textes » (pp. 183-214).

<sup>23</sup> *Op.cit.*, pp. 23-24, n.s.

se décompose à la fois ; sa nature est pour ainsi dire hypnotique et, par son incomplétude même, elle ouvre sur le milieu de la fascination. Ce dernier, on le verra, relève du Réel lacanien qu'il est possible, quitte à le distordre quelque peu, de comprendre en tant qu'Absolu ou, mieux encore, infini. En d'autres termes, le texte lu crée un espace-temps imaginaire : c'est la « mécanique » du spectacle intime qui se déroule dans cet espace que nous allons maintenant tenter de comprendre. Mais avant d'y parvenir, il nous faudra définir celui qui le rend possible : le lecteur.

### ***Notre lecteur...***

Des ouvrages s'interrogeant sur la définition du lecteur se dégagent trois tendances principales : soit on oppose lecteur empirique et lecteur modèle<sup>24</sup>, soit on oppose lecteur naïf et lecteur compétent, soit on combine les deux approches. Parmi les théoriciens qui s'intéressent au problème, les propos de Umberto Eco nous semblent les plus pertinents : dans son ouvrage fondateur *Lector in fabula*<sup>25</sup>, non seulement il traite le sujet de manière synthétique, mais il le situe, entre autres, dans la perspective de la théorie des mondes possibles.

Pour Eco, qui considère la lecture en tant que coopération entre l'auteur et le lecteur, le texte est « un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif »<sup>26</sup>. Au sein de chaque texte fictionnel s'inscrivent deux instances ou, pour reprendre le terme, deux stratégies textuelles : auteur et lecteur modèles. Selon Eco, l'auteur empirique, lorsqu'il écrit, conçoit un lecteur modèle qui est capable d'actualiser pleinement le contenu de son texte, c'est-à-dire de choisir parmi les interprétations possibles celle que l'auteur a prévue. En d'autres termes, ajoutons-nous, il est difficile de lire

---

<sup>24</sup> Dans notre étude, nous utilisons le concept du lecteur virtuel que nous empruntons à Vincent Jouve ; pourtant, comme ce lecteur virtuel « descend » du lecteur modèle d'Eco, il nous faut d'abord présenter ce dernier.

<sup>25</sup> Paris : Grasset, 1985. Au sein de ce sous-chapitre, en tout ce qui concerne lecteur modèle, compétent ou naïf, mais aussi pour ce qui est de l'auteur, nous suivons, sauf mention contraire, les propos et les définitions d'Eco.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.68.

*Intérieur* de Maeterlinck comme un drame bourgeois parce que l'auteur n'a pas inscrit cette possibilité d'interprétation dans la pièce, même si hypothétiquement, ce n'est pas tout à fait exclu.

Notons que chez Eco, l'interprétation est une notion vaste qui couvre non seulement le genre du texte, mais également la fable, les événements, le comportement des personnages, leur caractère, etc. : tout ce que le texte dit, mais également tout ce qu'il ne dit pas. Le lecteur modèle est donc celui qui entre en parfaite coopération avec l'auteur et suit fidèlement les pistes interprétatives que celui-ci a choisies pour lui. De sa part, le lecteur empirique se construit, à partir de sa lecture, un auteur modèle dont l'image varie selon le contexte social, historique et personnel du lecteur. Précisons, sur ce point, qu'en narratologie il est d'usage de distinguer l'écrivain de l'auteur. L'écrivain, c'est la personne en chair et en os à laquelle le texte est attribué (« auteur empirique » d'Eco) ; par auteur, on entend l'instance abstraite qui organise le texte (ainsi que, par ailleurs, tous les autres textes parus sous le même nom d'écrivain) en créant l'espace-temps fictionnel : à l'instance auctoriale reviennent les choix stylistiques, discursifs et stratégiques qui se manifestent à travers l'écriture (auteur modèle)<sup>27</sup>. Alors, quand il nous arrive d'évoquer l'interaction entre le lecteur et l'auteur, ou bien encore entre le lecteur et l'œuvre ou le texte, nous entendons par là l'interaction entre le lecteur et l'instance organisatrice en question<sup>28</sup> : dans le cadre de cette interaction, les hypothèses interprétatives du lecteur et de l'auteur empiriques se rencontrent sous forme de lecteur et auteur modèles.

Outre le lecteur modèle et le lecteur empirique, il est également possible d'envisager le lecteur compétent et le lecteur naïf qui sont à proprement parler des régimes de lecture qu'il est possible d'attribuer à deux premiers lecteurs.

---

<sup>27</sup> Le rapport qu'entretiennent l'écrivain et l'auteur peut être comparé avec celui d'un comédien et de ses rôles : c'est l'écrivain qui « donne la chair » à une entité imaginaire, mais sa personnalité ne s'y réduit pas.

<sup>28</sup> Autrement dit, « auteur » est pour nous toujours auteur modèle ; pour faire référence à l'auteur empirique, nous préférons employer le terme « écrivain ».

C'est leur bagage de connaissances qui les distingue l'un de l'autre. Toujours selon Eco, chaque être humain possède une certaine quantité d'informations sur la réalité : leur ensemble est appelé « encyclopédie »<sup>29</sup>. De manière générale, l'encyclopédie du lecteur compétent contient plus de données que celle du lecteur naïf ; en outre, celui-là s'en sert avec plus d'aisance que celui-ci. En face d'une œuvre, le lecteur compétent ne se borne pas à prendre connaissance de la fable : grâce à la richesse de son encyclopédie, mais aussi grâce à son expérience de lecteur, il peut aller plus loin, par exemple, en participant aux jeux « intertextuels » de l'auteur ou bien en cherchant des interprétations implicites. Le lecteur naïf en préfère les plus manifestes : ainsi, dans l'agneau familial d'Alladine (*Alladine et Palomides* de Maeterlinck), il ne verra qu'une simple bête accompagnant le personnage, tandis que le lecteur compétent comprendra, entre autres, qu'il s'agit, d'une certaine manière, de la figuration de l'âme d'Alladine et réussira probablement, selon la taille de son encyclopédie, à saisir la référence biblique qui est cachée derrière. Certes, nous avons choisi un exemple simpliste afin de mieux illustrer la différence entre ces deux régimes de lecture : nous restons notamment au niveau de l'interprétation du texte en laissant de côté sa dimension imaginaire et celle du Réel ; en vérité, si l'on envisage le texte dans son ensemble, comme un dispositif, le sens s'élabore constamment tout au long de la lecture ; dans cette optique, l'agneau d'Alladine s'avère être surtout un symbole typiquement « symboliste » en ce qu'il ne porte pas de signification à proprement parler et traduit l'incompréhensible.

La rencontre du lecteur et de l'auteur a donc lieu non seulement au niveau symbolique (auquel se limite l'analyse d'Eco), mais également au niveau imaginaire de la lecture, même si les enjeux en sont différents. L'auteur d'un texte dramatique définit pour son lecteur modèle la manière dont il faudrait imaginer l'espace-temps de l'œuvre en faisant usage des didascalies ou en laissant aux personnages le soin de décrire ou de narrer leur monde ; d'autres images

---

<sup>29</sup> Voir Eco U., *op.cit.*, pp. 99-109.

viennent compléter ce dernier et se complètent elles-mêmes au fil de la lecture (celles des objets, des personnages, des lieux et des espaces se trouvant sur scène ou hors scène...). Sur ce plan, la dissemblance entre lecteur compétent et lecteur naïf ne paraît pas cruciale : les données contenues dans l'encyclopédie agissent non pas sur la capacité d'imaginer (comme elles influent sur la capacité d'interpréter), mais sur les images qui se présentent au lecteur ; par exemple, si cette encyclopédie contient des souvenirs d'une mise en scène réelle du texte, celle-ci modifiera l'image mentale conçue pendant la lecture, ou bien encore, si selon cette encyclopédie, toutes les carottes sont transparentes, le lecteur ne pourra s'imaginer une carotte orange que si la couleur en est explicitement indiquée.

Enfin, que le lecteur soit modèle ou empirique, compétent ou naïf, il importe de savoir quel objectif l'amène à ouvrir le livre, surtout en parlant de la lecture du texte dramatique que l'on envisage encore rarement en tant que lecture fictionnelle. Ainsi, la lecture scénique évoquée plus haut supposerait un lecteur téléonomique dont l'action est orientée vers une production : une mise en scène, une mise en image, la rédaction d'un ouvrage critique, etc. ; tandis que la lecture fictionnelle supposerait un lecteur jouissant : celui-ci n'a d'autre finalité que la lecture elle-même et le plaisir qu'il y prend. Il va de soi qu'un lecteur téléonomique éprouve également une sorte de jouissance ou de plaisir, mais ce plaisir n'est pas tout à fait le même que celui du lecteur jouissant, car il réside également (et peut-être surtout) du côté de la création vers laquelle la lecture est orientée ; et l'immersion<sup>30</sup> du lecteur dans le monde possible de fiction change de nature. Si on lit *Axël* de Villiers dans la visée de le mettre en scène ou bien dans celle de l'analyser, on le lit plus lentement, plus attentivement et l'on s'arrête plus souvent pour réfléchir ou pour analyser les images que le texte suggère : un lecteur téléonomique fait donc des va-et-vient continus entre le monde « réel » et le monde fictionnel en sollicitant plus ou moins

---

<sup>30</sup> Pour une définition plus ample de l'immersion, voir chapitre 3.3.1, « Identification ».

souvent ses capacités d'analyse et son imagination de manière *consciente*, alors qu'un lecteur jouissant oublie le monde réel au profit de la fiction et confère à l'inconscient le soin de solliciter son « encyclopédie », c'est-à-dire de se référer au monde « réel » pendant la lecture<sup>31</sup>.

Quel est donc le modèle de lecteur qui servira notre analyse ? Dans la mesure où notre étude ne se rapporte pas à la psychologie cognitive ni à la sociologie, il semble raisonnable de nous servir d'un lecteur modèle postulé par le texte lui-même au niveau symbolique aussi bien qu'au niveau imaginaire. En ce qui concerne les caractéristiques de ce lecteur (critique/naïf ; téléonomique/jouissant), tout en soulignant que dans la réalité, la lecture critique englobe la lecture naïve, mais ne la rejette pas, de même que la lecture téléonomique englobe la lecture jouissive et inversement<sup>32</sup>, nous envisageons ici, on l'aura compris, un lecteur jouissant qui se soumet entièrement au texte sans tenter de l'analyser, mais dont le volume de l'encyclopédie suffit pour effectuer une lecture « compétente ».

Au lieu d'utiliser le terme dont se sert Eco, à savoir le « lecteur modèle », le terme qui peut prêter à la confusion dans la mesure où il renvoie, sémantiquement, à un lecteur parfait qui saisirait l'ensemble des significations et du sens qu'un texte englobe, ce qui est inconcevable au sein d'une analyse de texte empirique, mais aussi, semble-t-il, inconcevable tout court, nous préférons recourir au « lecteur virtuel » de Vincent Jouve. Dans *L'Effet-personnage dans le roman*, le lecteur virtuel est défini en tant que « destinataire implicite des

---

<sup>31</sup> Bien sûr, la lecture réelle se situe toujours quelque part entre ces deux pôles : il arrive de s'immerger pleinement dans la fiction même en ayant pour l'objectif d'en faire une analyse critique. Il arrive également d'interrompre la lecture jouissive : par exemple, pour consulter un dictionnaire lorsque le sens d'une phrase nous échappe, pour se réjouir un peu plus longtemps de l'image que le texte vient de faire surgir ; enfin, selon notre propre expérience, la lecture jouissive peut s'interrompre lorsque le texte nous renvoie brutalement vers nous-même, c'est-à-dire lorsque le Réel jaillit subitement au sein du dispositif.

<sup>32</sup> Ainsi dans le cas où je lis une pièce de théâtre pour décider s'il sera intéressant de l'analyser : alors, je lis le texte principalement pour le plaisir (puisque'il n'y a pas de raison pour le décortiquer sur-le-champ), mais je paie attention à tout ce qui concerne ma problématique et m'interromps de temps en temps pour prendre des notes.

effets de lecture programmés par le texte »<sup>33</sup> : il n'est plus alors, pour reprendre la formule d'Eco, la stratégie textuelle à l'état pur, mais est une entité soi-disant « humanisée » et qui peut se penser, sur un certain plan, au dehors du texte ; il est également important que Jouve fonde sa théorie de la lecture sur la tripartition lacanienne Réel-Symbolique-Imaginaire<sup>34</sup> qui est mise en œuvre par la critique des dispositifs (toutes choses sur lesquelles nous reviendrons abondamment).

En reprenant les propos de Michel Picard, Jouve postule que la psychè du lecteur se divise en trois instances qui, interpellées par le texte, s'actualisent simultanément pendant la lecture, à savoir le *lectant*, le *lisant* et le *lu*. Ainsi le *lectant*, c'est l'instance qui lit l'œuvre de manière critique et qui se trouve du côté du monde « réel » (c'est-à-dire en l'occurrence du côté du Symbolique) ; le *lisant* est défini par Jouve comme « victime de l'illusion romanesque » (Imaginaire) ; enfin, le *lu* se trouve du côté de la lecture pulsionnelle, « voyeuriste », destinée à combler un manque initial chez le sujet (Réel)<sup>35</sup>. Le lecteur virtuel se voit donc attribuer une dimension psychologique, et c'est par cela également qu'il diffère du lecteur modèle d'Eco : par la suite, cette différence nous permettra de nous interroger non seulement sur les effets du Symbolique, de l'Imaginaire et du Réel, mais aussi sur la catharsis. Nous ne nous servirons toutefois pas directement de la tripartition de Jouve dans la mesure où nous considérerons lesdits trois aspects (le RSI) dans une perspective plus large, par rapport à la « mécanique » générale des mondes fictionnels ; en revanche, il importe de retenir que non seulement le lecteur virtuel décrypte le texte, mais aussi qu'il participe à un jeu d'identification et de fascination. Si pour Eco, la coopération entre le lecteur et l'auteur se résume à l'élaboration des hypothèses interprétatives, aux nombreuses suppositions sur les événements qui

---

<sup>33</sup> Jouve V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris : P.U.F., 1992, p. 21. Jouve distingue, avec Jauss, entre l'effet du texte et la réception. L'effet du texte est déterminé par le texte lui-même, tandis que la réception est déterminée par le destinataire (*ibid.*, p. 20).

<sup>34</sup> La tripartition que nous désignons dorénavant par le sigle RSI.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 79-89.

vont se produire et à la vérification de celles-ci (donc à la création des mondes possibles selon une acception assez proche de celle de la logique modale), nous aimerions envisager cette coopération également dans une autre perspective : l'auteur ne se borne pas à jouer avec le lecteur (virtuel) aux jeux purement intellectuels ; il cherche, entre autres, à lui faire habiter le monde qu'il crée en démiurge, ainsi qu'à l'y retenir par d'autres moyens que celui d'exciter constamment sa curiosité<sup>36</sup>.

De même, l'adjectif « virtuel » nous ouvre à une dimension explorée par la physique quantique<sup>37</sup>, dont la théorie des mondes possibles de fiction est issue (pour une bonne part, elle hérite de la logique modale qui, à son tour, s'inspire de l'hypothèse des univers parallèles). Un phénomène virtuel existe à l'état de possibilité : ainsi une particule quantique qui se trouve « diluée » dans l'espace-temps sans posséder de coordonnées spatio-temporelles définies jusqu'à l'instant où un observateur, qu'il soit humain ou mécanique, vient les déterminer. Le lecteur virtuel, considéré sur un plan général et de manière métaphorique, ressemble à cette particule : il ne possède ni vécu, ni caractère propre ; il n'habite aucun monde et ne peut, par conséquent, s'actualiser que lorsqu'il « vient habiter » un monde possible de fiction ; lorsqu'il s'actualise, il le fait, à chaque fois, de manière différente. C'est l'œuvre, c'est-à-dire les effets du texte qui le déterminent pleinement chaque fois que quelqu'un ouvre le livre. Une autre manière de l'envisager serait de dire que chaque œuvre (dramatique) postule son propre lecteur virtuel, même s'il s'agit des œuvres du même auteur ; et en même temps, il nous semble intéressant de prévoir également

---

<sup>36</sup> C'est l'approche que choisissent Michel Picard (voir Picard M., *La Lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1986) et Vincent Jouve. Toutefois, Picard tend à tout ramener à des schémas œdipiennes (aussi bien dans *La Lecture comme jeu* que dans *La Littérature et la mort* (Paris : P.U.F, 1995)) ; et Jouve ne s'intéresse guère aux mondes possibles, même s'il fait référence à Ryan et Eco. Il faut donc synthétiser les deux approches.

<sup>37</sup> Notons, afin d'éviter tout malentendu, que dans le présent contexte, la physique quantique nous intéresse sur un plan purement métaphorique, voire poétique : sans prétendre à expliquer la littérature par la physique quantique ou inversement, nous aimerions toutefois tracer quelques parallèles imaginés qui nous permettraient, nous l'espérons, de mieux éclairer l'essence du lecteur virtuel et, plus loin, les particularités du drame symboliste.

l'actualisation du lecteur virtuel par le genre ou la forme théâtrale : par la suite, nous serons amenée, par exemple, à parler du lecteur virtuel du mélodrame, ce qui nous permettra de cerner les effets de texte propres à ce genre et de nous interroger, dans une perspective comparatiste, sur les spécificités d'autres formes théâtrales étudiées qui se manifestent sur le plan de la lecture.

Il faut ajouter deux autres nuances à notre modèle du lecteur. Premièrement, même s'il est objectivement « prévu » par l'auteur, afin de l'« extraire » du texte, nous sommes obligée de passer par le niveau empirique, « compétent » et téléonomique de la lecture. Par conséquent, l'encyclopédie de ce lecteur virtuel ainsi que ses capacités d'interprétation et d'imagination, pour des raisons qui ne sont que trop claires, ne dépassent pas les nôtres, quoiqu'ils varient d'un texte à l'autre. On pourrait nous reprocher sur ce point de créer le lecteur virtuel à notre image ; or c'est inévitable dans la mesure où l'analyse d'un texte fictionnel restera toujours, même avec un souci d'objectivité maximale, une interprétation foncièrement subjective ; en même temps, il ne faut pas oublier que « la réaction du lecteur réel reste *déterminée* par la position du lecteur virtuel »<sup>38</sup>, comme le souligne Vincent Jouve : notre objectif est donc d'atteindre la position du lecteur virtuel depuis la position du lecteur critique, en étudiant la mécanique des mondes fictionnels.

Il faut également préciser que, toujours selon Jouve, le lecteur virtuel est une entité achronique ou bien encore transhistorique<sup>39</sup> ; nous ne pouvons que souscrire pleinement à ce propos. La seule possibilité pour modeler un « véritable » lecteur du XIXe siècle est celle de passer par les descriptions de la réception de l'œuvre à l'époque où elle fut publiée (encore nous faudrait-il trouver des comptes rendus des critiques lecteurs et non pas des spectateurs) : en choisissant cette voie, nous nous contraindrons à interpréter les interprétations des interprétations des œuvres. Nous préférons emprunter un chemin plus

---

<sup>38</sup> Jouve V., *op.cit.*, p. 19.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

direct sans pour autant négliger les critiques théâtrales dans la mesure où elles nous permettront de reconstituer, au moins en partie, le contexte de la réception première d'une pièce pour comparer la réception modélisée ou virtuelle à la réception réelle de l'œuvre (c'est-à-dire l'effet du texte à sa réception) : les ressemblances et les différences qui ressortent de cette comparaison sont souvent très parlantes et permettent de mieux comprendre non seulement les spécificités de l'œuvre d'un dramaturge, mais aussi, de manière plus générale, l'évolution des formes théâtrales à l'époque qui nous intéresse<sup>40</sup>.

Ainsi, afin de pouvoir étudier, à l'aune de notre corpus, les processus qui, dans le cadre de la lecture jouissive, ont lieu sinon dans l'inconscient, du moins aux confins de la conscience d'un lecteur empirique, nous concevons un lecteur virtuel jouissant et compétent qui est capable non seulement de déchiffrer le texte dramatique, mais également d'être fasciné par le spectacle imaginaire que ce texte crée ; ce lecteur virtuel est entièrement prédéterminé par l'œuvre et s'actualise de manière différente en fonction du monde possible de fiction qu'il vient habiter. Or avant de passer à l'application pratique du concept en question, nous nous proposons de nous pencher sur la genèse de la théorie des mondes possibles littéraires pour examiner par la suite la mécanique, c'est-à-dire la structure et le fonctionnement de ces mondes sur un plan plus abstrait. L'intérêt principal de cette théorie est de pouvoir considérer une œuvre fictionnelle comme un monde, donc un espace-temps à part qui diffère de celui du lecteur, obéit à ses lois propres et porte en lui un nombre important de versions du monde souvent conflictuelles qui servent de moteur à l'action dramatique tout en favorisant le travail de l'imaginaire.

---

<sup>40</sup> Il en va ainsi, par exemple, pour les drames de Zola : voir IV.2-IV.3.

## 1.2. Théorie(s) des mondes possibles

Six éléphants aveugles se rassemblèrent pour décrire un homme. Ils conclurent à l'unanimité que l'homme était moite et plat.

Revenons sur la mort volontaire. Imaginons d'abord une chambre close. Un physicien est assis en face d'une arme à feu (révolver, fusil, lance-roquettes...); cette dernière est liée à un appareil de mesure quantique. De temps en temps, cet appareil est traversé par une particule *quanta* dont il détermine la valeur du *spin*. Si cette valeur est positive, l'arme se décharge, si elle est négative, l'arme ne se décharge pas et l'expérience reprend. Le physicien en question semble être suicidaire : même si l'expérience a des limites temporelles, il est plus que probable qu'elle finira par sa mort. Or, la théorie des probabilités ne s'applique pas à la physique quantique de la même manière qu'à la physique newtonienne. Étant données les propriétés des particules *quanta*<sup>41</sup>, si l'arme se décharge, l'univers se divise en deux branches – en deux univers parallèles : dans le premier, le physicien tombe mort, dans le second, il reste en vie...

Cette expérience de pensée portant le nom du « suicide quantique » a été proposée par Max Tegmark en 1997<sup>42</sup>. Si l'on abandonne son interprétation scientifique en faveur d'une interprétation métaphysique, on s'aperçoit qu'elle met en lumière deux éléments importants liés au suicide et à la mort. D'abord, le « suicide quantique » confirme, d'une manière assez optimiste, bien que toujours abstraite, que la mort ne peut pas être saisie par la conscience<sup>43</sup> tout

---

<sup>41</sup> Notamment le fait, bien connu et confirmé par des calculs, que leur *spin* est à la fois positif et négatif jusqu'au moment où il est mesuré. Pour expliquer ce phénomène, on a proposé plusieurs interprétations, dont notamment l'hypothèse des univers parallèles.

<sup>42</sup> Pour une description plus détaillée, voir l'article « How quantum suicide works » de Josh Clark (disponible en ligne sur <http://science.howstuffworks.com/innovation/science-questions/quantum-suicide.htm>, consulté le 16 juin 2017).

<sup>43</sup> Ce sur quoi maints philosophes ont attiré l'attention bien avant l'âge « quantique » : par son essence, la mort est impensable et infigurable. *Grosso modo*, le spectateur extérieur ne peut en saisir la nature puisqu'il est vivant ; et le mort lui-même ne peut plus en témoigner. Voir sur ce sujet, par exemple, le chapitre « Instant de la mort » dans *La Mort* de Vladimir Jankélévitch (Paris : Flammarion, 2008).

banalement parce que la conscience serait immortelle. Puis, elle nous rappelle que la réception de la mort, y compris de la mort volontaire, dépend de la situation du spectateur (comme toute réception en général). Cela dit, le suicide quantique est comparable à la fameuse expérience du chat de Schrödinger vu par le chat ; et si la conscience du physicien reste intacte en se déplaçant dans un autre univers et dans un autre corps, quelqu'un qui osera ouvrir la porte de la chambre où l'expérience se déroule verra sans aucun doute un cadavre défiguré, car pour le spectateur, l'univers actuel ne se divisera pas ; pire encore, par son regard, il défera la superposition des états quantiques dans la chambre tout en transformant une mort possible en une mort certaine.

On trouve une causalité semblable dans notre rapport aux œuvres d'art, et notamment aux textes. Le lecteur qui ouvre un livre s'apparente au spectateur qui pénètre dans la chambre pour savoir ce qu'il en est du physicien. À la première rencontre avec l'œuvre, si le lecteur n'en a jamais entendu parler, il ignore le sort des personnages ; il peut se demander, par exemple, si Lorenzaccio est un jeune homme ou un vieillard, s'il est un héros ou un adversaire du héros, s'il trouvera une gloire éternelle ou s'il finira par se faire tuer<sup>44</sup> ; mais une fois qu'il a ouvert le livre, et s'il tient jusqu'à la fin de l'histoire, certaines de ces possibilités deviendront des certitudes tandis que d'autres s'élimineront ; ainsi, Lorenzaccio ne pourra jamais échapper à la mort. La lecture est donc, entre autres, la création incessante de nouvelles versions du monde possible par anticipation. Toutefois, même si Lorenzaccio meurt, il peut être ressuscité par le lecteur lui-même : il lui suffit de rouvrir le livre à la première page et d'en recommencer la lecture. En d'autres termes, si dans l'expérience du suicide quantique, le spectateur ne peut pas accéder de son gré à l'univers parallèle ou au monde possible où le physicien se transporte, dans le cas où il s'agit

---

<sup>44</sup> Nous ne parlons pas ici de lecteur critique qui, en sachant qu'il s'agit d'un drame romantique, en ayant lu d'autres pièces de même genre ou du même écrivain et en connaissant le contexte de la genèse de l'œuvre, peut d'emblée imaginer le caractère du personnage principal et la fin la plus probable qui l'attend.

d'un texte dramatique, le lecteur, grâce à l'interaction avec ledit texte, engendre lui-même un monde possible : d'une certaine manière, c'est lui qui, dans son imaginaire et par son imagination, fait mourir Lorenzaccio ; c'est lui qui a la force de le ressusciter par une nouvelle lecture, dans un nouvel espace-temps. Et lorsqu'on referme le livre, le personnage reste à la fois mort et vivant : mort, puisque l'on sait bien qu'il meurt à la fin, vivant, parce qu'à tout moment, il peut revenir sur la scène de notre imagination<sup>45</sup>.

Les mondes possibles de fiction ont par conséquent un statut particulier par comparaison avec ceux que nous offre la physique quantique ; et la lecture d'une œuvre revient toujours à la création d'un tel monde. Les études littéraires ont emprunté le concept en question à la logique modale : explorons-en brièvement l'histoire pour en arriver à ses enjeux principaux et essayer de comprendre s'il y a des aspects particuliers à prendre en compte dans le cas où le monde possible est créé à partir du texte dramatique.

### ***Mondes possibles, mondes fictionnels***

L'expérience du suicide quantique a pour fondement la théorie des univers parallèles de Hugh Everett qui l'a proposée en 1957 pour donner une explication plausible<sup>46</sup> à la fameuse expérience du chat de Schrödinger qui est, on le sait, à la fois mort et vivant jusqu'à ce que l'on ouvre la boîte où il se trouve. Selon cette théorie, le nombre des univers parallèles est infini, mais ils ne nous sont pas accessibles :

---

<sup>45</sup> On voit bien que nous dotons le personnage de fiction du statut ontologique ; laissons de côté la question s'il est plausible de le faire dans le cadre d'une recherche. De toute façon, on y procède souvent : pour la plupart, on traite les personnages d'une pièce de théâtre en tant qu'êtres humains, en analysant leurs relations, leurs habitudes, leurs émotions, leur rapport à l'espace-temps dramatique, etc.

<sup>46</sup> Au total, il en existe une dizaine allant de l'idéalisme pur jusqu'au matérialisme le plus sévère : et toutes sont valables même si elles s'opposent sur certains points. Cf. Ortolì S., Phara-bod J.-P., *Le Cantique des quantiques*, Paris : La Découverte, 2007, pp. 100 sq.

L'univers réel global est représenté par une seule fonction d'onde d'une complexité gigantesque, qui n'est jamais « réduite » mais se scinde sans arrêt en branches dont chacune représente un univers tel que nous le concevons. Les mathématiques de cette fonction d'onde globale sont telles que les différentes branches ne peuvent interagir, si bien que nous n'avons pas conscience de l'existence des autres branches (et donc des autres nous-mêmes)<sup>47</sup>.

Observons au passage que c'est à peu près la même idée que soutient Pierre Bayard dans *Il existe d'autres mondes*<sup>48</sup> en se démarquant de la théorie des mondes possibles littéraires à laquelle il reproche de ne pas mettre en cause le caractère infaillible du monde « réel » (nous reviendrons sur cette question plus loin) ; il souligne toutefois à maintes reprises qu'une personne, si elle est extrêmement sensible, peut saisir, par intuition, l'existence et même la nature de ces branches. On verra qu'en quittant le niveau (méta)physique, la chose devient plus simple : il n'est pas nécessaire d'être poète pour avoir une multitude de mondes à sa portée.

Dans les années 1960, l'hypothèse des univers parallèles gagne le domaine de la logique, où l'on s'en sert pour développer la logique modale qui s'oppose à la logique « classique » tout comme la physique quantique s'oppose à la physique newtonienne. Or la logique modale, qui traite non seulement du vrai et du faux, mais également du nécessaire et du possible, à partir du moment où on l'applique au calcul des énoncés, se heurte rapidement au problème de la vérité : en fait, comment décider si la proposition « il est possible qu'il pleuve » est vraie ou fausse ? Pour y répondre, le logicien et philosophe américain Saül Kripke propose en 1963 la sémantique de la logique modale que l'on appelle également la sémantique des mondes possibles : selon cette approche, il existe une pluralité de mondes dont certains sont liés entre eux par une relation d'accessibilité, et, à partir de ce modèle, il devient possible d'assigner une valeur de vérité à chaque phrase modale : ainsi, la proposition « il est possible que  $q$  » doit être vraie dans au moins un monde possible tandis que la proposi-

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>48</sup> Paris : Éditions de Minuit, 2013.

tion « il est nécessaire que  $q$  » doit être vraie dans l'ensemble des mondes<sup>49</sup> ; le monde possible étant défini, dans son acception la plus simple, comme une variante de l'ensemble des états de choses.

Il est important de noter que cette valeur est assignée à partir du monde actuel, c'est-à-dire à partir du monde que nous habitons. Une dizaine d'années plus tard, David Lewis, partisan du réalisme modal, reprend la théorie de Kripke pour y apporter un complément essentiel : si pour Kripke, il n'y a qu'un seul monde actuel, pour Lewis, *grosso modo*, le statut du monde dépend du point de vue ou de la position du spectateur. Tout monde possible peut être actuel et devenir actuel ; et, en fin de compte, même le monde dans lequel nous vivons n'est qu'un monde possible parmi d'autres. Dans *De la pluralité des mondes*<sup>50</sup>, Lewis soutient également que les mondes possibles existent « pour de vrai » ; c'est qu'ils ne nous sont pas accessibles sur le plan spatio-temporel.

Lewis en arrive à s'intéresser à la littérature : c'est sur la véracité des énoncés d'un texte fictionnel qu'il se penche, tout en cherchant à établir une distinction entre la fiction et la réalité. Dans son article « Truth in fiction »<sup>51</sup>, il propose de considérer toutes les fictions en tant que mondes possibles ; il postule en outre que chaque proposition portant sur un texte de fiction peut être jugée vraie ou fausse si elle est précédée par l'opérateur « Dans la fiction  $f...$  ». Comme le fait justement remarquer Nancy Murzilli, « l'opposition entre fiction et réalité est ici remplacée par l'opposition entre monde *actuel* et monde *possible* »<sup>52</sup>. De plus, il faut souligner que la différence principale entre les mondes possibles « logiques » et fictionnels réside dans leur accessibilité : si dans le cadre de la logique modale (ainsi que dans celui de la physique quantique), le sujet ne peut pas accéder aux autres mondes à partir de son monde

---

<sup>49</sup> Il convient de renvoyer à l'article de Nancy Murzilli « De l'usage des mondes possibles en théorie de la fiction » (in *Klesis. Revue philosophique*, No. 24, 2012, pp. 326-351) dont nous résumons ici les points essentiels.

<sup>50</sup> Lewis D. K., *De la pluralité des mondes*, Paris, Tel-Aviv : Éditions de l'éclat, 2007, pp. 15-17.

<sup>51</sup> In *American Philosophical Quarterly*, Vol. 15, No. 1, 1978, pp. 37-46.

<sup>52</sup> Murzilli N., *art.cit.*, p. 333.

actuel, le problème ne se pose pas pour la fiction – on se souvient de notre mise en parallèle du suicide quantique et de la lecture.

Les idées de Lewis ne passent pas inaperçues pour les théoriciens de la littérature, parmi lesquels les plus importants sont Umberto Eco, Thomas Pavel, Lubomir Doležel et Marie-Laure Ryan<sup>53</sup>. Dans leurs travaux, ils traitent des rapports qu'entretient le lecteur avec l'œuvre : à partir du concept des mondes possibles, ils essaient notamment de définir ce qui se passe quand on lit un livre. S'agit-il d'un jeu où le narrateur fait semblant de raconter une histoire vraie et le lecteur fait semblant de le croire, ce qui lui permet de passer du monde « réel » au monde possible de la fiction qui s'actualise au cours de la lecture ? Ou bien cette dernière relève-t-elle d'un processus plus complexe ? Dans les études plus récentes, Eco, Doležel et Ryan stipulent que le lecteur participe lui-même à la lecture en construisant et en reconstruisant le monde possible de fiction qu'il actualise : il en est acteur et non pas le spectateur passif ; une œuvre littéraire n'est donc jamais de la *mimesis* pure, mais une construction imaginaire que l'on peut modifier et compléter plus ou moins à son gré.

C'est avant tout la question des rapports entre la réalité et la fiction, entre le vrai et le faux qui occupe les chercheurs lorsqu'il s'agit d'appliquer la théorie des mondes possibles aux textes narratifs. Eco s'y intéresse toujours dans *Confessions d'un jeune romancier* récemment publié<sup>54</sup> ; qui plus est, on trouve chez lui de très belles analyses de lectures qu'il effectue à l'aide des outils que la logique modale propose : ainsi, dans le huitième chapitre de *Lector in fabula*, en se penchant sur la lecture d'*Un drame bien parisien* d'Alphonse Allais<sup>55</sup>, il décrit la coo-

---

<sup>53</sup> Il faut noter qu'en France, les mondes possibles de fiction n'ont pas connu de grand succès. Le seul ouvrage important consacré à cette problématique est le collectif *La Théorie littéraire des mondes possibles* paru sous la direction de Françoise Lavocat (Paris : CNRS, 2010). Pour Lavocat elle-même, l'intérêt principal de la théorie est de pouvoir l'appliquer aux genres littéraires pour définir le genre à partir de relations d'accessibilité entre les mondes possibles différents (soit entre les œuvres) ainsi qu'entre un monde possible et le lecteur.

<sup>54</sup> Paris : Librairie générale française, 2015.

<sup>55</sup> *Op. cit.*, pp. 260-290.

pération entre le lecteur et l'auteur au niveau symbolique de la lecture à partir du calcul des énoncés. D'une certaine manière, la théorie littéraire des mondes possibles se veut donc liée à la logique modale, surtout si la nature du texte le lui permet. Toutefois, même si nous restons toujours admirative de l'harmonie sobre des constructions logiques, nous trouvons qu'il serait regrettable de devoir y réduire le texte dramatique (encore faudrait-il trouver des textes qui s'y réduisent...); de plus, nous soupçonnons qu'en décrivant le monde possible en termes logiques, nous ne pourrions pas nous approcher des phénomènes aussi incompréhensibles et complexes que l'Imaginaire, le Réel et donc la mort, intimement liée au suicide. Sur ce point (ou à cette bifurcation), nous préférons emprunter la voie qu'a choisie, entre autres, Marie-Laure Ryan, et considérer tout monde possible de fiction – dramatique et textuel – à partir de son acceptation en tant qu'« espace situé dans le temps, qui sert d'habitat pour des objets et des individus concrets »<sup>56</sup>, sous-entendant que cet espace est un espace imaginaire, donc selon une logique incidemment théâtrale...

### ***Vers la mécanique des mondes possibles***

Dans la mesure où nous nous intéressons aux mondes possibles ayant pour fondement un texte dramatique, il faut apporter certaines nuances à cette définition de base. D'abord, au lieu des « individus concrets », il vaut mieux parler des personnages : pour emprunter au vocabulaire des études théâtrales, mais aussi parce qu'un personnage de théâtre, quoiqu'il porte un nom propre, peut en même temps s'avérer être un personnage-type (comme dans le mélodrame), ou bien encore se définir non pas par son individualité, mais par son rapport au transcendant (ainsi chez Maeterlinck). De même, à notre sens, au sein d'un monde possible de fiction, l'interaction entre l'espace et le temps se révèle tellement étroite qu'il n'est pas raisonnable de les séparer ni de créer

---

<sup>56</sup> « Des mondes possibles aux univers parallèles » in *Fabula. Atelier littéraire*, 2010. Ressource en ligne, disponible sur [http://www.fabula.org/atelier.php?Des\\_mondes\\_possibles\\_aux\\_univers\\_parall%26egrave%3Bles](http://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26egrave%3Bles), consulté le 16 juin 2017.

entre eux un rapport d'inclusion : l'espace n'est pas atemporel dès qu'il comporte des changements (et il n'y a pas de monde possible qui ne change pas) ; de même, un temps sans espace n'est pas envisageable dans un texte dramatique où l'on n'a affaire qu'à des espaces de représentation. On parlera donc de l'espace-temps tout court. Par conséquent, l'espace-temps d'un texte dramatique se définirait par les actes et par les événements qui s'y produisent : en plus d'un habitat, les personnages y trouvent le lieu de l'action<sup>57</sup>. L'espace-temps ainsi expliqué ne se résume pas à l'espace « concret » que suggère le texte. Il inclut aussi l'espace intérieur ou intime des personnages : leur imaginaire, leur conscience, leur pensée, etc. ; et il comporte également les actes et les événements auxquels le lecteur accède *via* le discours des personnages.

Dans le présent contexte, la distinction entre l'acte et l'événement repose sur leur rapport au changement. L'acte peut être mental, verbal ou physique, conscient ou non, peu importe : sa qualité principale est de donner lieu à une transformation, potentielle ou effective, du monde fictionnel (par exemple prise de décision, ordre, meurtre, suicide, etc.) ; l'acte comporte la transformation en germe (d'une certaine manière, agir, c'est déjà changer), tandis que l'événement est la transformation résultant de l'acte que quelqu'un perçoit à distance : c'est un changement, dans le monde extérieur ou intérieur, que le spectateur observe et/ou qui lui arrive. Pour un même personnage, un changement peut comporter les deux dimensions à la fois s'il prend conscience des changements que son acte a provoqués. Dans le cas du suicide quantique, pour le physicien, son suicide est l'acte qu'il commet (même s'il le commet indirectement).

---

<sup>57</sup> Ou de la non-action ; toutefois, la non-action peut également être action lorsqu'elle est liée à la volonté : on peut choisir de ne pas agir ; certains philosophes dont Jean-Paul Sartre disent que l'absence de choix est toujours un choix dont l'homme est responsable : « Le choix est possible dans un sens, mais ce qui n'est pas possible, c'est de ne pas choisir. Je peux toujours choisir, mais je dois savoir que si je ne choisis pas, je choisis encore » (*L'Existentialisme est un humanisme* [1946], Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996, p. 63). On peut donc avancer que les personnages agissent toujours : s'ils ne font rien, c'est qu'ils ont choisi de ne rien faire ; et même si le propos de Sartre peut paraître « strictement formel » (comme il le note lui-même), on verra que la problématique du choix entre agir ou ne pas agir (donc, en quelque sorte, entre être ou ne pas être) traverse comme un fil rouge l'ensemble de notre corpus.

tement) ; et pour le spectateur qui entre dans la chambre, il s'agit d'un événement, le changement étant la disparition de la conscience (ou bien de l'âme) du physicien de son monde actuel.

Partant de ces prémisses, la lecture s'avère une activité à plusieurs dimensions, comme nous l'avons déjà rappelé : d'une part, pour le lecteur, le monde possible de fiction se compose d'un ensemble d'événements – des actes des personnages (ou, en fonction de l'auteur, des forces plus abstraites) qu'il considère depuis sa position du spectateur ; de l'autre, étant donné que cet ensemble est toujours complété par sa conscience et son imagination et représenté sur sa scène intime, il s'agit d'un acte de création : chaque monde possible de fiction est unique, puisque chaque lecture est unique. La situation du lecteur est donc double : il est à la fois acteur (mais pas au même titre que les personnages) et spectateur, ce qui s'explique, en outre, par le fait qu'il se trouve, pendant la lecture, dans deux mondes à la fois, à savoir dans le monde possible de fiction et dans le monde « réel » que nous appellerons désormais le monde de référence<sup>58</sup> ; cette position étrange lui permet donc d'avoir un certain recul « critique » par rapport au monde fictionnel tout en l'habituant.

En ce qui concerne l'auteur, il va de soi que l'ensemble du discours des personnages doit être considéré comme ensemble de ses propres actes (discursifs) qui visent à créer, à agencer et à changer le monde possible qui s'actualise par la lecture. On pourrait comparer l'auteur à une sorte de démiurge qui se manifeste dans le monde possible de fiction à travers sa parole ; ce monde possible est alors créé à partir de son monde de référence qui a des traits communs avec le monde de référence de l'écrivain (mais que le lecteur ne prend en compte, le plus souvent, que lorsqu'il s'agit de la lecture téléonomique). De plus, les actes de l'auteur ont pour objectif d'« imposer » au lecteur, au moins

---

<sup>58</sup> De manière générale, on entend par le monde de référence le monde à partir duquel on accède aux mondes possibles, que ces derniers soient fictionnels ou simplement imaginaires. Il ne s'agit pas de monde actuel, puisque pendant la lecture, c'est le monde possible qui devient le monde actuel du lecteur...

partiellement, une certaine interprétation/vision du monde fictionnel au niveau symbolique aussi bien qu'au niveau imaginaire.

Sur ce point, nous pouvons proposer une définition provisoire du monde possible de fiction que nous appellerons le monde fictionnel tout court pour simplifier. Il s'agit d'un espace-temps imaginaire qui est déterminé, d'un côté, par l'ensemble des actes discursifs de l'auteur qui se manifestent, dans un texte de théâtre, à travers le discours des personnages et l'ensemble des indications scéniques ; de l'autre, par l'activité consciente, inconsciente et imageante du lecteur, qui vise à reconstruire cet espace-temps à partir du texte pour pouvoir l'« habiter » ; et seule la coopération entre le lecteur et l'auteur en assure la consistance. Qui plus est, au sein du monde possible, sont conçues des *versions du monde*<sup>59</sup> : par ces dernières, nous entendons dorénavant toute modification imaginaire, donc potentielle, du monde possible en question ; ainsi, les projets et les intentions qui sont exprimés verbalement, mais qui ne sont pas (encore) réalisés, puis les rêveries, fantaisies et autres modifications du même genre qui peuvent être orientées aussi bien vers le passé que vers le futur. Les versions de monde sont engendrées en premier lieu par l'intention auctoriale, mais en même temps, elles résultent des actes mentaux des personnages qui sont effectués à partir de leur espace intérieur : cela permettra d'ajouter encore une dimension à notre analyse, car le rapport des personnages au monde fictionnel comporte une différence notable en comparaison avec celui du lecteur et de l'auteur<sup>60</sup>.

En fait, le lecteur est entouré d'une multitude impressionnante de mondes. Ainsi, en plus du monde possible à la création duquel il contribue pendant la

---

<sup>59</sup> Nous empruntons ce terme à Nelson Goodman (*Manières de faire des mondes*, Paris : J. Chambon, 1992). Goodman s'en sert en parlant des versions du monde « réel » qui sont toujours foncièrement subjectives, mais se recoupent tout de même ; il nous semble plausible d'utiliser ce terme en parlant de mondes fictionnels.

<sup>60</sup> Cf. M.-L. Ryan, *art.cit.* Ryan parle notamment des « univers alternatifs organisés autour » du monde actuel des personnages, en les subdivisant en cinq catégories principales : le monde des croyances, le monde des désirs, le monde des obligations, les buts et plans actifs, les rêves et les fantaisies.

lecture, il habite le monde réel ou son monde de référence ; au sein de ce dernier existent d'autres mondes possibles, et notamment d'autres œuvres d'art dont une partie a déjà été actualisée par sa conscience. De plus, au sein de cette dernière, on découvre des versions multiples de ces mondes : pour la plupart celles du monde de référence (qui peuvent être fondées, entre autres, sur les textes et les images publicitaires, documentaires, etc.), mais également celles des mondes possibles<sup>61</sup>, qui influent sur la lecture, même si cette influence n'est pas explicite. Il va sans dire que le lecteur, comme tout être humain, ne constitue jamais une entité stable : non seulement son moi change incessamment, mais il n'est pas unifié ; selon les acquis de la psychanalyse, il se divise en de nombreuses sous-personnalités<sup>62</sup> qui ont des projets et des intentions « individuelles » ; son « monde intérieur » se définit donc aussi à partir d'un ensemble de versions de lui-même.

Une remarque s'impose sur ce point : dans la réalité, nous semble-t-il, il n'y a pas de monde de référence « primaire » (comme il n'y a pas de vérité objective) commun à toute humanité ; chacun d'entre nous conçoit sa version de monde selon ce qu'il est en mesure de saisir et de comprendre de l'univers qui l'entoure (c'est l'expérience du cube de bois que décrit Alain<sup>63</sup>). On habite donc un monde personnel, assez incertain et susceptible de changer à tout instant. Pourtant, tout devient beaucoup plus ferme et plus net dès que l'on passe du monde « réel » à un monde fictionnel dont l'ontologie est paradoxalement plus convaincante, car ce monde est d'emblée borné par une certaine quantité d'énoncés dont l'interprétation varie d'une lecture à l'autre dans les limites imposées par l'auteur : *a priori*, la conscience est susceptible d'arriver à le saisir dans son intégralité, comme un espace-temps absolu ; plus loin, on se penchera brièvement sur les conséquences qui découlent de cela.

---

<sup>61</sup> Interprétations diverses, (faux) souvenirs de lecture, réécritures, etc.

<sup>62</sup> La répartition la plus célèbre en est peut-être celle d'adulte-enfant-critique : les termes reviennent au psychiatre américain, fondateur de l'analyse transactionnelle Éric Berne (*Des Jeux et des hommes : psychologie des relations humaines*, Paris : Stock, 1984).

<sup>63</sup> Alain, *Éléments de philosophie*, Paris : Gallimard, 1991 [1941], p. 28, 29, 51, 61.

Sur ce point, soulignons également une différence majeure entre le lecteur virtuel et le lecteur réel dont il faudrait tenir compte dans les parties qui suivent. Ainsi, le lecteur virtuel, à l'inverse du lecteur empirique, ne peut pas compléter le monde fictionnel par lequel il est actualisé : il n'est que le spectateur subordonné au texte. En même temps, quoique le lecteur virtuel ne possède pas de monde de référence (compris surtout en tant qu'espace-temps), il est utile de le concevoir justement comme un spectateur qui se trouve à la frontière du monde fictionnel : cela nous permettra de nous interroger, tout au long de notre analyse, sur l'immersion dans la fiction et sur la focalisation du regard intime de ce lecteur.

Changeons de perspective et passons, pour compléter le tableau, du côté du lecteur à celui des personnages agissant au sein du monde fictionnel. On comprend rapidement que pour eux, constat banal mais important, le monde fictionnel *est* le monde de référence qui possède, en outre, un caractère assez spécifique. D'abord, les personnages ignorent l'existence du lecteur aussi bien que celle de l'auteur<sup>64</sup> ; mais leur monde n'en perd pas son caractère « prédéterminé » : c'est l'auteur seul qui décide de leurs visions de monde, de leurs actions, de leurs pensées, paroles, etc. D'autre part, même si le monde des personnages comporte des ouvertures explicites vers d'autres mondes possibles (par l'évocation des œuvres d'art, par la mise en abyme, par les récits encadrés, etc.)<sup>65</sup>, ces derniers ne constituent pas d'espace-temps imaginaire indépendant du monde de référence, mais restent toujours en liaison assez étroite et significative avec lui. Ainsi, le portrait de Camille dans *Thérèse Raquin* supplée à l'absence du personnage après sa mort ; et dans *Madeleine*, la vieille servante ne récite, de sa Bible, que les extraits qui se rapportent aux pêchés de la protagoniste. On pourrait donc dire que les personnages, contrairement au lecteur,

---

<sup>64</sup> Nous nous en tenons toujours aux pièces du corpus ; il va de soi qu'à partir du XXe siècle, la situation change.

<sup>65</sup> Il peut y avoir également des ouvertures implicites (références « cachées » intertextuelles) inscrites par l'auteur, mais elles ne sont accessibles qu'au lecteur.

n'accèdent pas pleinement aux autres mondes possibles : ils sont entourés de versions de leur monde de référence<sup>66</sup> ; leur monde à eux est clos sur lui-même. Pour simpliste que la différence évoquée puisse paraître, on verra pourtant dans le troisième chapitre de cette partie qu'elle joue un rôle non négligeable dans la réception des événements, y compris dans celle du suicide : pour le lecteur, notamment, le suicide ne s'inscrit pas dans l'espace-temps fictionnel de la même manière que pour les personnages, car ceux-ci ne se situent pas au même niveau de l'interaction avec l'auteur.

La lecture du texte dramatique peut alors être considérée comme création d'un monde fictionnel à chaque lecture, cette création étant assurée par la coopération entre l'auteur et le lecteur. Celui-ci interprète et figure le monde en fonction de son encyclopédie qui contient des données diverses (verbales, visuelles, émotionnelles, etc.) sur son monde de référence, sur les versions de ce dernier ainsi que sur les autres mondes qu'il connaît. En outre, le monde fictionnel dramatique se compose lui-même des versions du monde qui nous sont communiquées, pour la plupart, par la parole des personnages. En ce qui concerne le lecteur virtuel, d'une part, son encyclopédie est définie par le monde fictionnel à proprement parler et de l'autre, il est utile de considérer qu'elle contient les données globales sur l'organisation de notre monde possible : en d'autres termes, l'encyclopédie du lecteur virtuel relève d'une sorte de conscience collective (et sa psyché relève alors, pour une part, de l'inconscient collectif).

Ainsi en est-il de l'organisation générale de la lecture dans la perspective de certaines théories de lecture et de la théorie des mondes possibles de fiction. Les chapitres qui suivent se proposent d'analyser la genèse et l'agencement interne des mondes fictionnels, mais aussi de se pencher, plus amplement, sur les spécificités de la lecture d'un texte dramatique. Pour ce faire, nous allons

---

<sup>66</sup> Certes, dans la réalité, une œuvre d'art peut également être considérée en tant que version du monde, mais ce serait la version du monde de référence de l'écrivain plutôt que celle du lecteur.

nous servir du concept de dispositif dans l'une de ses acceptions ayant pour fondement la tripartition Réel-Symbolique-Imaginaire de Lacan : ce qui nous intéresse, c'est avant tout la manière dont une œuvre dramatique s'érige en dispositif de lecture et commence à faire sens tout en dépassant le niveau de la signification.

## 2. Dispositif de lecture

### 2.1. Ouverture sur l'impossible

Nous avons non seulement à nous résigner à vivre dans l'incompréhensible, mais à nous réjouir de n'en pouvoir sortir. S'il n'y avait plus de questions insolubles ni d'énigmes impénétrables, l'infini ne serait pas infini ; et c'est alors qu'il faudrait à jamais maudire le sort qui nous aurait mis dans un Univers proportionné à notre intelligence<sup>67</sup>.

#### *Qu'est-ce que le dispositif ?*

La notion de dispositif est aujourd'hui largement employée au sein des domaines les plus divers, y compris dans celui des études théâtrales. Pourtant, elle subit, semble-t-il, le même sort que la notion de discours : cette dernière englobe tellement de sens différents, qu'il convient à chaque fois que l'on pense à l'utiliser sinon de la redéfinir, tout au moins de dire quelques mots sur l'acception selon laquelle on s'en sert.

Pour nous, le dispositif représente une manière de penser et de repenser le(s) monde(s) plutôt qu'un concept bien délimité. N'ayant pas pour ambition de retracer ici l'histoire de la notion au sein des sciences humaines<sup>68</sup>, signalons toutefois que nous nous situons dans la lignée de l'école de Toulouse<sup>69</sup> qui s'intéresse, en premier lieu, aux dispositifs de représentation permettant d'étudier les aspects spatio-temporels des textes narratifs ainsi que les rapports « intermédiaires » que ces derniers entretiennent avec l'art en général ; du côté du théâtre, le dispositif permet de mieux en saisir la nature, en le décrivant comme lieu de rencontre des éléments hétérogènes. Pourtant, l'intérêt du dis-

---

<sup>67</sup> Maeterlinck M., *La Mort*, Paris : E. Fasquelle, 1913, p. 271.

<sup>68</sup> Sur ce sujet, voir, par exemple, les premières pages de l'article de Bernard Vouilloux « La critique des dispositifs » in *Critique*, Vol. 718, 2007, pp. 152-168.

<sup>69</sup> Nous nous permettons de renvoyer ici à l'intégralité des collectifs regroupés dans la bibliographie sous le titre « Critique des dispositifs ». Signalons en outre que nous reprenons dans ce chapitre plusieurs idées exposées dans la « Note sur le dispositif » d'Arnaud Rykner (in *Corps obscènes* suivi de *Note sur le dispositif*, Paris : Orizons, 2014, pp. 207-228) qui considère le dispositif avant tout dans la lumière de son rapport, d'une part avec le système, d'autre part avec le Réel et l'aléatoire.

positif ne se limite pas à l'étude des textes ou des spectacles ; étant lié à la tripartition lacanienne RSI, il s'ouvre sur l'innommable et l'irreprésentable, sur tout ce qui se trouve derrière l'écran du Symbolique et de l'Imaginaire sans pour autant sacrifier ce dernier. Le dispositif englobe donc non seulement le *dire*, mais également le *faire* ainsi que l'*être* d'un phénomène, tout en l'articulant aux autres phénomènes indépendamment de leur nature (ainsi, il peut servir à étudier non seulement les rapports intra-, inter-, para- ou métatextuels, mais également les articulations entre le texte et l'image, le texte et l'espace, le texte et le corps, etc.) ; de plus, au sein du dispositif, de nouvelles articulations peuvent toujours se créer : les caractéristiques principales en sont souplesse et mobilité. Philippe Ortel propose d'envisager le dispositif en tant que « matrice d'interactions potentielles »<sup>70</sup> : en d'autres termes, le dispositif peut aménager une rencontre, une interaction, mais cette interaction n'aura pas nécessairement lieu ; sans finalité, le dispositif se place sur le terrain du hasard et du possible – on comprend donc facilement son intérêt pour notre étude.

On souligne souvent que la « critique des dispositifs » dépasse le structuralisme qui a tendance, dans ses plus mauvaises versions, à réduire l'œuvre à un système clos sur lui-même et le texte à un groupement de figures de style. Outre cela, le dispositif permet d'abandonner le mode de pensée purement « binaire » qui refuse l'existence de degrés intermédiaires entre deux pôles opposés, ceux du vrai et du faux, et qui traite toute infraction à cette règle sinon d'erreur, tout au moins de paradoxe. Comme le fait remarquer Jacques Scherer dans *Dramaturgies d'Œdipe*, « Aristote a fondé toute notre logique sur l'incompatibilité absolue entre le vrai et le faux » et ajoute de même : « le vrai et le faux n'apparaissent comme conciliables que dans l'art ; mais là, ils le sont absolument, totalement »<sup>71</sup>. Sans se borner aux oppositions structurales, le dispositif se situe donc d'emblée dans le domaine du vrai-faux.

---

<sup>70</sup> *Discours, image, dispositif*, dir. Ph. Ortel, Paris : L'Harmattan, 2008, p. 6.

<sup>71</sup> Paris : P.U.F., 1987, pp. 147-148. Voir également *Les Dramaturgies du vrai-faux* (Paris : P.U.F., 1994) où la notion de vrai-faux est explorée en profondeur.

Sur ce point, le dispositif s'approche de la physique quantique<sup>72</sup>, cette dernière postulant qu'une particule peut ne pas avoir de coordonnées précises et que sa charge peut être à la fois positive et négative – ce qui est inacceptable pour la physique newtonienne. Nuancions : cela ne veut pas dire que les lois de cette dernière ne s'appliquent plus dans le monde dit réel, c'est-à-dire actuel ; mais c'est qu'elles le décrivent à un niveau général. Lorsque les particules *quanta* se rassemblent « en foule », leur comportement obéit aux formules classiques ; ainsi, en développant l'analogie, on pourrait stipuler que le structuralisme cherche à mettre en place et à appliquer des modèles généraux afin de transformer toute œuvre en objet parfaitement mesurable, encadrable et définissable, tandis que la critique des dispositifs, à l'inverse, insiste sur la singularité des interactions qu'elle étudie : certes, dans ce cas, il devient plus difficile, voire impossible de dégager des règles de fonctionnement universelles ; or en restituant à l'œuvre sa profondeur, et en la resituant dans le domaine des possibles dont elle fait partie par excellence, le dispositif privilégie de plus la pensée complexe telle que l'envisage Edgar Morin :

... la pensée complexe aspire à la connaissance multidimensionnelle [...] Elle comporte la reconnaissance d'un principe d'incomplétude et d'incertitude. [...] elle porte aussi en son principe la reconnaissance des liens entre les entités que notre pensée doit nécessairement distinguer, mais non isoler les unes des autres<sup>73</sup>...

Il faut préciser, en outre, que le dispositif, dans son acception présente, ne doit pas être confondu avec les dispositifs foucaaldiens (ou tout au moins avec leur interprétation la plus répandue). Même si pour Foucault, le dispositif représente « un ensemble résolument hétérogène » comportant « du dit, aussi bien que du non-dit », englobant les liens entre les éléments qu'il comporte<sup>74</sup> –

---

<sup>72</sup> Sur les liens entre la critique des dispositifs et la physique quantique, voir l'article d'Arnaud Rykner « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs » (in *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, textes réunis par Eva Ahlstedt et Catherine Bouthors-Paillart, Göteborg, 2008, p. 181-193).

<sup>73</sup> *Introduction à la pensée complexe*, Paris : Seuil, 1990, p. 11.

<sup>74</sup> « Le jeu de Michel Foucault » in *Dits et écrits*, Paris : Gallimard, 1994, p. 299.

ce qui revient à peu près aux caractéristiques que nous venons d'évoquer –, dans ses ouvrages critiques<sup>75</sup>, la notion se trouve systématiquement liée à celle du discours par lequel le dispositif se met en place. Or le discours chez Foucault ne se pense jamais hors le cadre du pouvoir ou des rapports de force. Ainsi, comme l'observe Arnaud Rykner, « [l]es variables qu'ils [les dispositifs foucauldien] mettent en jeu ne sont utilisées que pour s'adapter aux situations et permettre non un désordre proprement créateur, mais soit un simple retour à l'ordre, soit l'invention d'un ordre nouveau »<sup>76</sup>. En revanche, le dispositif, tel qu'il est envisagé dans le présent contexte, laisse toujours la place à l'aléatoire et aux variations perpétuelles, donc à l'Imaginaire (qui perd ses qualités une fois mis au service d'une hiérarchie) et au Réel.

Un dispositif se déploie sur trois niveaux interdépendants : technique, pragmatique et symbolique<sup>77</sup>. Le niveau technique est, avant tout, celui des objets physiques et tangibles, puis celui de leur fonctionnement « mécanique » dans l'espace-temps circonscrit par le dispositif. Si l'on prend à titre d'exemple le dispositif d'un spectacle, c'est le niveau des décors, des lumières, des sons et des corps (des comédiens et des spectateurs) ainsi que de leur positionnement/mouvement dans l'espace scénique, etc. Le niveau pragmatique peut être vu comme celui de l'investissement imaginaire du sujet au sein du dispositif, donc comme celui de toutes les interactions possibles ; dans notre exemple, c'est à partir de ce niveau que les éléments se trouvant au niveau technique du dispositif s'articulent et que le spectateur participe de manière active au spectacle, car c'est à travers le prisme de sa conscience que « les parfums, les couleurs et les sons se répondent » (ce qui nécessite, toutefois, une certaine cohé-

---

<sup>75</sup> À titre d'exemple, dans *Surveiller et punir* ou bien encore dans *Histoire de la sexualité*.

<sup>76</sup> « Note sur le dispositif », *op.cit.*, p. 212.

<sup>77</sup> Nous reprenons ici les termes que Philippe Ortel propose et définit dans l'introduction au collectif *Discours, image, dispositif* (*op.cit.*, pp. 39 sq). Signalons que Stéphane Lojkine parle des niveaux géométral, scopique et symbolique du dispositif (voir *La Scène de roman : méthode d'analyse*, Paris : A. Colin, 2002) : cette dénomination, à ce qu'il nous semble, est plus adaptée à l'analyse des dispositifs fictionnels impliquant un spectateur situé dans un espace concret ; dans la mesure où notre réflexion s'évade constamment vers l'abstrait, nous préférons rester sur les désignations plus générales.

rence du spectacle lui-même : il doit y avoir une volonté d'interaction du côté de la salle aussi bien que du côté de la scène ; cette règle, par ailleurs, s'applique également à la lecture). Enfin, il y a le niveau symbolique, celui des valeurs et de leur expression à travers les signes pour la plupart verbaux et visuels : en d'autres termes, c'est l'information codifiée que le spectacle transmet au spectateur, qui, à son tour, n'en reçoit pas nécessairement l'intégralité. Les valeurs qui sont véhiculées à ce niveau sont d'ailleurs toujours fondées sur les polarités, « puisque toute valeur [...] émane du jeu différentiel des termes opposés »<sup>78</sup> ; et c'est sur ce plan que le modèle structural intervient dans le dispositif. Les trois niveaux en question forment un ensemble consistant : considéré indépendamment des deux autres, le niveau perd son sens et l'on ne peut plus parler de dispositif. Concernant le niveau technique, les objets ne deviennent les objets que quand la conscience leur attribue une valeur, sinon il s'agit des Choses sans nom et sans fonction ; pareillement, deux autres niveaux n'ont pas de raison d'être s'ils ne trouvent pas de support.

Notons au passage que de ce point de vue, le dispositif s'avère atemporel et individuel. Comme l'indique Philippe Ortel, il ne saurait y avoir des œuvres « sans dispositif » ou des époques qui lui sont particulièrement réticentes, car, d'un côté, le dispositif « sert simplement de filtre intellectuel permettant de distinguer des niveaux d'analyse dans les objets qu'on étudie »<sup>79</sup> ; de l'autre, comme nous l'avons souligné, la rencontre que le dispositif est censé aménager peut ne pas avoir lieu – c'est l'affaire du hasard. Ainsi, pour que le lecteur puisse qualifier de chef-d'œuvre un texte fictionnel, il ne suffit pas que celui-ci soit bien écrit ou qu'il comporte des failles par lesquelles le Réel se manifeste ; il faut également que le lecteur ne soit pas réticent à la collaboration avec l'auteur : il est difficile d'être fasciné par *Chatterton* de Vigny quand on ne supporte pas, pour des raisons idéologiques ou personnelles, les poètes mélanco-

---

<sup>78</sup> Ortel Ph., « Vers une poétique des dispositifs » in *op.cit.*, p. 41.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 44.

liques ne désirant pas adhérer aux valeurs de la société<sup>80</sup>. Dans une telle perspective, semble-t-il, il est peu pratique de parler de « bonnes » et de « mauvaises » œuvres : le génie racinien peut me laisser complètement indifférent, tandis que je peux relire de nombreuses fois un roman sentimental extrêmement mal écrit tout simplement parce que j'y trouve quelque chose dont je ne peux ni veux pas détourner mon regard intime, voire une Chose qui me sidère ; ainsi, toute œuvre peut « faire dispositif » dans la mesure où le dispositif n'est pas seulement question de valeur artistique ou de l'effet du texte, mais intervient sur le plan de la réception. C'est ici d'ailleurs que le concept du lecteur virtuel se voit attribuer un intérêt supplémentaire : pour le lecteur virtuel, la rencontre avec l'œuvre, c'est-à-dire avec le Réel que le texte dissimule, a toujours lieu si l'auteur a pris le soin de l'aménager. Le lecteur empirique aurait besoin d'un concours de circonstances exceptionnel pour être profondément fasciné par la fiction (ce qui advient, semble-t-il, lorsque le lecteur peut se répéter « ce monde fictionnel, c'est moi ! » tout au long de la lecture) ; pour le lecteur virtuel, chaque texte est fascinant, car chaque texte ouvre uniquement sur lui-même.

En nous livrant à une spéculation pure, nous aimerions toutefois postuler que, du coup, pour le lecteur empirique, chaque texte peut devenir fascinant si le lecteur s'oublie tout en rejetant ses valeurs, croyances, opinions et préjugés personnels ainsi que ceux que son entourage lui impose. Comme le note Maurice Blanchot, qui envisage l'acte de lire en tant qu'expérience du vide, la lecture est surtout menacée par « la réalité du lecteur, sa personnalité, son immodestie, l'acharnement à vouloir demeurer lui-même en face de ce qu'il lit »<sup>81</sup> :

---

<sup>80</sup> Ainsi, Zola, dans *Le Naturalisme au théâtre*, juge assez sévèrement le protagoniste de *Chatterton*, repris à la Comédie Française en 1877 : « Il chante la solitude, il maudit la société, il traîne à dix-huit ans un cœur las et désabusé, il a des bottes molles, il se tord les bras à l'idée de faire des vers pour les vendre, il passe la nuit à gesticuler et à embrasser le portrait de son père en cheveux blancs, il se tue enfin par monomanie, uniquement pour attraper la société. Chatterton est un polisson, voilà mon avis tout net » (Paris : E. Fasquelle, 1895, pp. 373-374). Théophile Gautier, en revanche, reste admiratif de cette reprise ainsi que du personnage lui-même.

<sup>81</sup> Blanchot M., *L'Espace littéraire, op.cit.*, p. 263.

selon lui, la lecture exige non seulement un « savoir qui investit une immense ignorance », mais aussi « l'oubli de soi-même »<sup>82</sup>.

En acceptant l'état de véritable lecteur virtuel, en acceptant, de plein gré, *l'altérité* du texte, la rencontre avec l'œuvre nous serait assurée. On verra plus loin que, par exemple, pour le lecteur virtuel, chaque mélodrame de notre corpus prévoit plusieurs instants où le Réel fait effraction au sein du dispositif fictionnel, favorisant la catharsis : pourtant, que de fois n'avons-nous pas entendu dire que les mélodrames étaient trop simplistes et que l'on pouvait mourir d'ennui en les lisant. Or, pour rendre jouissive la lecture des mélodrames, il suffit de les prendre au sérieux dans toute leur naïveté ainsi que de ne pas comparer, tout au moins de manière consciente, un monde fictionnel mélodramatique à la réalité : de toute manière, « l'œuvre est dite bonne, mauvaise, au regard de la morale, des lois, des divers systèmes des valeurs, etc. Elle est dite réussie ou manquée au regard des règles [...] en réalité simples impressions du goût... »<sup>83</sup>. Pour le lecteur, la plupart des textes de fiction peuvent alors faire dispositif à condition de s'efforcer à s'oublier en tant qu'individu déterminé sociologiquement, culturellement, historiquement, etc. pour rentrer, avec l'auteur, dans le vide constitutif de l'œuvre (et alors lire, ce serait mourir un peu).

Le dispositif véhicule donc du sens (qui n'est pas réductible à la signification appartenant au niveau symbolique) ; en même temps, il n'est pas clos sur lui-même ; ses limites sont perméables : non seulement un dispositif peut en cacher un autre, mais, lorsqu'il s'agit des phénomènes intertextuels, intermédiaires, etc., les dispositifs peuvent constituer un réseau virtuel non hiérarchique qui met en œuvre les trois niveaux en question (technique, pragmatique, symbolique). Par leurs caractéristiques, ces derniers correspondent largement à la tripartition du RSI lacanien ; sans se confondre, les deux types de partition

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 268.

s'éclairent l'un l'autre, tout en nous permettant de mieux comprendre l'implication du lecteur dans un monde fictionnel.

### ***Le nœud borroméen***

En plus d'être lié à la critique des dispositifs et de s'intégrer aisément à la théorie des mondes possibles, le RSI lacanien nous permet de circonscrire les rapports entre langage, image et infini. Certes, l'idée que les deux premiers nous coupent du dernier n'est pas nouvelle : il suffit d'aller étudier les fondements des religions orientales qui posent, bien avant que ne le fasse la philosophie occidentale, que le monde n'est qu'une illusion surgissant de l'absolu qui englobe à la fois le plein et le vide ; ou bien encore voir du côté d'Aristote et de Platon, du malin génie de Descartes, de la pensée de Schopenhauer, de Sartre, etc. En même temps, Lacan a l'avantage de faire de cette idée un modèle que l'on peut facilement appliquer à l'analyse non seulement de la psyché humaine, mais de tout phénomène impliquant l'interprétation.

Il faut également préciser, pour les lacaniens qui se hasarderaient à lire ce travail, que nous ne sommes pas spécialiste de Lacan : nous ne prétendons donc pas donner une définition exhaustive, ni même – l'avouons-nous ? – tout à fait exacte de la triade RSI. La tâche nous semble par ailleurs presque irréalisable dans la mesure où Lacan lui-même n'a jamais proposé de définition précise à ces termes, et que dans ses textes, leur acception change au fil du temps, et qu'il en existe, de nos jours, des dizaines de définitions élaborées par d'autres psychanalystes : il est à craindre que leur synthèse critique demande une étude à part entière. Notre objectif n'est pas non plus de faire de la psychanalyse du lecteur ou des personnages ni de faire de la psychanalyse tout court : le RSI nous intéresse en tant qu'outil heuristique et matrice d'interprétation du texte fictionnel. Nous nous proposons donc ici de fournir quelques explications générales afin de montrer comment cette tripartition

permet de rendre en partie compte du fonctionnement du dispositif et du texte de fiction<sup>84</sup>.

Le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire constituent trois registres de l'existence humaine qu'il faut distinguer pour pouvoir les décrire, mais qui se tiennent solidairement en un nœud borroméen : on peut les imaginer comme des ronds de ficelle unis de telle manière qu'il est impossible d'en extraire un sans défaire le nœud ; c'est le principe de leur consistance : de manière abstraite, on peut parler, par exemple, de l'Imaginaire « pur », mais, en réalité, il se trouvera toujours noué au Réel et au Symbolique.

Le Symbolique est le registre du discours à proprement parler : c'est le registre du langage, du pouvoir, de l'institution, de la figure de père, etc. C'est de lui que relèvent le signifiant et la signification : le sens, lui, se situe toujours à l'intersection de trois registres ; pour qu'il y ait du sens, la participation du Réel est nécessaire (ainsi, même à l'intersection du Symbolique et de l'Imaginaire, on ne trouvera que la signification). À ce registre correspond largement le niveau symbolique du dispositif : si ce dernier véhicule les valeurs et les significations « attribuées » aux objets existant au niveau technique, cela ne devient possible que grâce au langage. De plus, et c'est un constat important, le Symbolique est la seule dimension qui puisse se penser de manière plus ou moins autonome (puisqu'elle relève elle-même de la pensée) : on l'observe souvent dans le cadre des études de linguistique, par exemple. À l'inverse de deux autres registres, le Symbolique, lieu de l'ordre, se soumet relativement bien au contrôle et à l'analyse : il obéit à une certaine logique, il peut se comprendre ; en outre, il offre lui-même la possibilité de maîtriser l'autre, car c'est le seul terrain où la rencontre consciente avec l'autre est possible. Dans la genèse des mondes fictionnels, le Symbolique revient au côté langagier du texte à pro-

---

<sup>84</sup> Nous nous inspirons dans ce chapitre de certains développements du Séminaire XXII (*RSI: séminaire, 1974-1975*, Paris : Association freudienne internationale, 2002) de Lacan ainsi que de l'article de Marie-Thérèse Mathet « Retour sur le Réel » [en ligne] Disponible sur : <http://utpictural8.univ-montp3.fr/Dispositifs/RetourReel.php>, consulté le 16 juin 2017.

prement parler : c'est ce que l'œuvre « dit », c'est le lieu où la coopération entre lecteur et auteur devient manifeste, ou bien encore on peut traiter ce registre en tant que *structure* interne du monde possible. La plus grande partie des analyses de texte portent sur ce niveau, car il est impossible d'analyser le texte sans passer par le langage. L'important toutefois est de le dépasser.

Si le Symbolique est relativement intelligible et contrôlable, l'Imaginaire l'est beaucoup moins. Chez Lacan, *grosso modo*, c'est le registre des images, des fantasmes et des représentations, des reflets en miroir, des mirages... L'Imaginaire du texte fictionnel dépend du Symbolique ; c'est le Symbolique qui le détermine, mais il y a toujours quelque chose qui échappe à son contrôle. Dès que l'on se trouve dans l'Imaginaire « pur », le déchiffrement propre au Symbolique s'arrête. Sur le plan du dispositif, c'est le niveau pragmatique qui correspond à ce registre et, pourrait-on dire, l'englobe : *via* ce niveau, le sujet s'« engage » dans le dispositif, et, dans le cas où il s'agit de lire un texte dramatique, c'est sur ce niveau que le spectacle « virtuel » induit par le texte se déroule. L'Imaginaire est le registre où le texte *agit* de manière presque indépendante : tout comme l'auteur ne maîtrise jamais intégralement les images qui se présentent au lecteur (il ne peut que les lui suggérer), le lecteur ne peut pas non plus les choisir – non seulement parce que le mot « table » dans un texte évoque l'image d'une table et non pas celle d'une chaise –, mais également parce que c'est de l'inconscient qu'une image surgit machinalement si l'on ne s'efforce pas à se la représenter.

Cela dit, en général, un texte de fiction peut servir de socle à deux types d'images mentales que nous aimerions appeler images idéales et images dynamiques ou spontanées. Ce sont deux pôles opposés : les images « empiriques » sont donc réparties, pour la plupart, aux degrés intermédiaires. Une image idéale est nette, aux contours précis ; elle est construite par l'activité consciente ; elle correspond entièrement aux indications du Symbolique dans le cas où ces dernières s'avèrent concrètes (ainsi, on lit : « sur un guéridon noir, onze roses rouges », et on se le représente en détail). Une image dynamique, à

l'inverse, est floue : elle est engendrée par l'inconscient, sa nature est hypnotique ; elle est instable, elle est toujours sujette aux transformations, elle est mobile ; quant à son rapport aux indications du Symbolique, soit elles sont concrètes, mais il s'agit de la lecture jouissive et non pas téléonomique ; soit elles sont abstraites (métaphores, métonymies, etc. : tout ce qui rentre dans la catégorie d'image poétique) : alors la nature spontanée de l'image est inscrite au sein du texte même. On retrouve un concept similaire chez Gaston Bachelard qui parle, à propos des poèmes de Shelley, de « l'imagination dynamique », tout en indiquant qu'il y a des images qu'il est impossible (ou qu'il n'est pas raisonnable) de se figurer consciemment :

« Notre barque, dit-il [Shelley] dans *l'Epipsychidion*, est semblable à un albatros dont le nid est un éden lointain de l'Orient empourpré ; et nous nous assoirons entre ses ailes, pendant que la Nuit et le Jour, l'Ouragan et le Calme poursuivront leur vol... » S'il fallait marier les images par la vue, on perdrait tout espoir d'unir une barque et un albatros et de voir jamais un nid posé sur les rayons horizontaux de l'aurore. Mais l'imagination dynamique a une autre puissance<sup>85</sup>.

Si sur un plan théorique cette approche est séduisante, en pratique, une difficulté se pose. Nous avons notamment déterminé notre lecteur virtuel comme sujet imageant. Toutefois, nous ne pourrions lui attribuer un imaginaire spontané que dans le cas où cela est directement requis par le Symbolique : même si en réalité, il est rare que l'on voie tout naturellement onze roses rouges quand on lit la phrase donnée en exemple plus haut (d'habitude, on voit un bouquet abstrait, ou bien encore une tache rouge sur un fond noir, ou même on peut ne rien voir, mais sentir l'odeur de ces roses, etc.), en situation d'analyse, on ne saura prendre en considération toutes les manières dont l'inconscient peut construire cette image. Par conséquent, l'imagination du lecteur virtuel est une imagination « idéale » : elle fait surgir les images avant tout à partir des indications du Symbolique (car, en fait, c'est le seul niveau qui nous soit accessible objectivement) ; nous tiendrons toutefois compte du dynamisme hypnotique

---

<sup>85</sup> *L'Air et les songes : essai d'imagination du mouvement*, Paris : J. Corti, 1990 (1943), p. 55.

propre à l'imagination réelle, puisqu'il crée les dimensions « oniriques », poétiques et émotionnelles de la lecture qui ne sont pas sans importance pour notre sujet.

À ce qu'il nous semble, c'est, entre autres, grâce à l'instabilité de l'Imaginaire que le lecteur peut être fasciné par le texte : si l'on voyait, en lisant, des images nettes comme sur un écran de télévision, ce ne serait sans doute guère intéressant : on n'est pas attiré par ce qui est trop manifeste ; c'est l'« obscur » qui nous attire le plus, car il quitte le registre de la représentation figée tout en laissant soupçonner qu'il cache quelque chose de plus prometteur. Dans ce cas, l'image se révèle comme un processus de transformation ; elle traduit non pas l'information, mais la sensation, le mouvement et l'émotion. Autrement dit, si le Symbolique fait écran au Réel, on pourrait avancer que l'Imaginaire, dans la mesure où il est spontané, le voile. Et inversement, c'est le Réel qui permet à l'Imaginaire de s'épanouir :

Dans le règne de l'imagination, l'infini est la région où l'imagination s'affirme comme imagination pure, où elle est libre et seule, vaincue et victorieuse, orgueilleuse et tremblante. Alors les images s'élancent et se perdent, elles s'élèvent et elles s'écrasent dans leur hauteur même. Alors s'impose le réalisme de l'irréalité<sup>86</sup>.

Bachelard réunit ici l'imagination avec l'infini : nous allons montrer plus loin dans quelle mesure le Réel s'apparente à ce dernier (sans pouvoir cependant s'y réduire). Car quand il s'agit de le définir, Lacan est très concis : pour lui, le Réel, c'est l'impossible. Détaillons toutefois : le Réel, c'est aussi l'irreprésentable, l'innommable, l'indéfinissable, l'impensable, l'inatteignable... Il se distingue résolument de la réalité qui n'est que « le réel apprivoisé par le symbolique, avec lequel va se tisser l'imaginaire »<sup>87</sup> ; en fait, la réalité elle-même se compose des mots et des images – des filtres créés par notre cerveau. On ne peut donc accéder au Réel de manière directe ; mais il se

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>87</sup> Mathet M.-T., *art.cit.*

manifeste à travers deux autres registres : le Réel, c'est ce qui crée des failles dans la représentation et souvent de l'angoisse chez le sujet ; en même temps, c'est ce qui fait que la représentation existe – il assure notamment la consistance du Symbolique et de l'Imaginaire. Et si le Symbolique, c'est ce que l'œuvre dit, si l'Imaginaire, c'est ce que l'œuvre fait, on peut considérer que le Réel, c'est l'être de l'œuvre.

Même s'il n'y a aucun sens à limiter le Réel, nous aimerions avancer comme hypothèse qu'au sein d'un dispositif, on pourrait le situer au niveau technique. Imaginons une situation abstraite où l'on trouve quelque chose, mais que l'on n'est pas capable de lui donner un nom (niveau symbolique) ni de le déterminer de manière quelconque, parce que l'on n'a *jamais* rencontré *rien* qui lui ait ressemblé (niveau pragmatique). Ce quelque chose, ou, pour être plus précis, cette Chose<sup>88</sup>, niveau technique pris séparément des deux autres niveaux, appartiendrait alors au Réel (et, à ce que l'on peut supposer, nous ferait une peur terrible). On pourrait nous objecter que l'on peut trouver beaucoup de Choses dans une forêt, par exemple, et que l'on éprouve plutôt une sorte de curiosité envers elles : mais, en fait, dans ce cas, on reste toujours au sein d'un dispositif « complet » ; on sait que l'on se promène dans la forêt, et, en fonction de ce contexte, on peut faire des suppositions sur la nature des objets divers que l'on y rencontre, tandis que le Réel n'obéit pas à la contextualisation ni à la catégorisation, il n'admet pas le *savoir* à proprement parler ; il exclut toute activité consciente ; c'est pour cela qu'il est impossible : on ne pourrait jamais le déterminer, parce que pour déterminer quelque chose, on est obligé de passer par deux autres niveaux ; ce qui confirme de nouveau que le seul mode d'existence pour le RSI mais aussi pour le dispositif, c'est de se constituer en nœud borroméen<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Qu'il faut distinguer de l'objet – l'objet est la Chose à laquelle on a attribué un nom.

<sup>89</sup> À strictement dire, la situation que nous venons d'imaginer est impossible : par le fait même de *trouver* la Chose, on la délimiterait et la séparerait de l'espace-temps, et aussitôt qu'elle rentrerait dans le mode d'opposition, elle commencerait à devenir objet ; autrement dit, dès qu'il

Ainsi, le Réel confère de la consistance au Symbolique et à l'Imaginaire : à ce qu'il nous semble, on peut le concevoir, d'une part, comme « degré zéro » de l'existence, comme ce monde de référence « primaire » impossible que nous avons évoqué à la fin du chapitre précédent ; et, de l'autre, comme absolu ou, mieux encore, infini, de manière à contenir les deux premières dimensions tout en les dépassant.

En 1913, bien avant l'apparition de l'école lacanienne, Maurice Maeterlinck publie un essai philosophique, *La Mort*<sup>90</sup>, où il cherche à comprendre l'incompréhensible, c'est-à-dire à se pencher sur le devenir de l'homme après le dernier instant de la vie. Dans une perspective assez optimiste, il soutient qu'un être humain ne disparaît jamais complètement de cet Univers où toute matière est en mouvement perpétuel : notre corps donne naissance aux arbres et aux fleurs ; et même si notre moi se disperse, il ne peut que rejoindre l'Univers ou bien encore la « conscience universelle » ; d'ailleurs, le moi est tellement instable et change si rapidement tout au long de la vie, qu'en fait, nous n'avons pas à craindre la mort qui n'est peut-être qu'une manière de renaître. Par ailleurs, en réfléchissant sur la nature de l'Univers, Maeterlinck arrive à des conclusions curieuses dans lesquelles se laisse déjà pressentir non seulement le concept lacanien<sup>91</sup>, mais également la théorie des mondes possibles sous sa forme contemporaine.

Ainsi, la conscience et l'intelligence humaines sont condamnées à rester enfermées dans un cadre restreint : le moi est toujours limité, car il se détermine par la séparation de ce qui l'entoure. Pourtant, nous appartenons tous à l'infini

---

y a l'intervention de la conscience (ou l'interprétation), il n'y a plus de Chose qui n'est possible qu'en tant qu'absolu.

<sup>90</sup> *Op.cit.*

<sup>91</sup> L'idée, répétons-le, n'est pas nouvelle. C'est que Maeterlinck est l'un des rares penseurs à voir la chose de manière optimiste : à l'inverse de certains existentialistes, il ne dit pas que le monde est absurde, mais propose de sonder l'infini et l'inconnaissable aussi loin que nos capacités le permettent : peut-être y trouvera-t-on quelque chose de nouveau (et en fait, c'est le seul lieu où le nouveau pourrait se recéler).

qui, assez logiquement, ne se laisse pas saisir par une conscience bornée (sinon il ne serait pas infini) : on ne peut que tenter de le penser abstraitement. Ainsi, il devient possible de l'envisager sous deux aspects. Selon le premier, l'Univers n'a pas de limites spatio-temporelles, ce qui veut dire qu'il est immuable, qu'il ne va nulle part et qu'il n'y aura jamais de progrès parce qu'il n'y a pas d'événement qui ne serait pas arrivé dans le passé (ce qui rejoint, d'une certaine manière, l'éternel retour de Nietzsche<sup>92</sup>) :

... toutes les combinaisons possibles étant épuisées depuis ce que nous ne pouvons même pas appeler l'origine, il ne semble pas que ce qui n'a pas eu lieu dans l'éternité qui s'étend avant notre naissance se puisse produire dans celle qui suivra notre mort. [...] C'est la pensée la plus noire que puisse atteindre l'homme<sup>93</sup>.

Toutefois, avance Maeterlinck en antithèse, nous ne pouvons pas nier qu'au sein de cet Univers immuable, on trouve des phénomènes qui ont bien leurs limites dans l'espace et dans le temps. Comme ils changent constamment, il est probable qu'il y ait de l'espoir : peut-être l'Univers est-il toujours en train de se chercher, peut-être tous les hasards ne sont-ils pas épuisés et tout peut encore advenir ; enfin, il existe peut-être d'autres mondes, ce qui, pour Maeterlinck, est la seule manière de continuer à penser l'Univers pour le rendre un peu plus compréhensible (car penser l'infini comme immuable, c'est déjà lui imposer des limites) :

Je le répète, si nous n'admettons pas que des milliers de mondes, en tout semblables au nôtre, malgré des milliards de chances contraires, ont toujours existé et existent encore aujourd'hui, nous saurons par les fondements la seule conception possible de l'Univers ou de l'infini<sup>94</sup>.

Il faut remarquer ici que Maeterlinck pense le temps universel comme un temps linéaire, selon trois catégories habituelles, en prenant sa propre exis-

---

<sup>92</sup> ...qui, à son tour, loin d'être une « pensée noire », confère à l'homme, de manière paradoxale, une liberté amoral et absolue : s'il ne peut arriver rien de nouveau, alors tout est permis, car quoi que l'on fasse, on ne saura pas nuire à l'ordre universel.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 218.

tence au présent pour point central (ou l'existence d'un être humain en général). Dans ce cas, bien logiquement, il ne peut que choisir entre deux versions opposées : soit tout a déjà eu lieu dans le passé, soit tout peut encore arriver ; mais il ne pense pas l'infini au présent. Pourtant, ces deux énoncés cessent de s'exclure aussitôt que l'on refuse de catégoriser le temps. L'infini se révèle alors comme l'absolu qui contient tous les événements, tous les changements et tous les mondes possibles, parce que s'il y avait un seul événement qui resterait hors de l'infini, cela voudrait dire qu'il existe des limites, et l'infini perdrait sa qualité principale, en cessant d'être lui-même ; mais la conscience humaine leur confère un caractère dynamique, puisque, résidant *au sein* de l'infini, elle ne peut en percevoir qu'une partie minuscule : c'est pourquoi, pour elle, il y a des événements passés et à venir, il y a des changements qui *se produisent*, tandis que, pour un spectateur extérieur, s'il y en avait un, l'infini paraîtrait immobile<sup>95</sup>. Donc l'infini contient tout, mais ce tout est en changement perpétuel par rapport à un spectateur intérieur qui ne peut pas refuser les limites spatio-temporelles qui induisent, quoi que l'on fasse, la perception des changements.

Cela dit, il nous paraît plausible, dans la perspective de notre recherche, de penser le Réel en tant qu'infini englobant tous les (mondes) possibles : le Symbolique et l'Imaginaire s'en alimentent, sans permettre toutefois d'en donner accès à la « version intégrale ». Par conséquent, le dispositif, dont le niveau pragmatique implique la participation d'une conscience imageante, vient se poser quelque part dans le Réel pour en délimiter une partie minuscule (technique) qui se voit traduite en matière imaginaire et/ou verbale (pragmatique) et que l'on intègre dans un système de valeurs (symbolique) pour qu'elle devienne familière et/ou compréhensible. Cela ne veut pas dire que le dispositif

---

<sup>95</sup> Ainsi, les recherches récentes dans le domaine de la physique quantique établissent que le temps n'existe que du point de vue du spectateur intérieur à un univers, pour tout spectateur extérieur, cet univers semble inchangeable. Voir « Quantum Experiment Shows How Time 'Emerges' from Entanglement » in The Physics arXiv Blog [en ligne], 2013. Disponible sur : <https://medium.com/the-physics-arxiv-blog/quantum-experiment-shows-how-time-emerges-from-entanglement-d5d3dc850933>, consulté le 16 juin 2017.

enferme le Réel dans un cadre rigide : comme nous l'avons mentionné, ses frontières sont perméables ; c'est une sorte de fenêtre qui ouvre sur le Réel tout en le laissant circuler librement, surtout dans le cas d'une œuvre d'art : le dispositif « est ce qui fait interface entre l'œuvre et le monde, entre l'œuvre et nous, et au bout du compte entre le monde et nous (il est ce par quoi l'œuvre nous ouvre à la complexité du monde) »<sup>96</sup>.

En nous livrant à la spéculation, même un fauteuil dans un café peut rentrer dans un dispositif quand nous le regardons et que nous nous rendons compte de sa présence : nous avons vu des fauteuils similaires auparavant, nous savons à quoi cela sert. Rien ne nous empêche donc d'entrer en interaction avec lui : de nous y asseoir ou de l'imaginer, par exemple, dans notre salon ; de même, nous l'inscrivons instantanément dans notre système de valeurs : il est bleu, donc joli, il est doux à toucher, donc confortable. Pourtant, ce qui distingue un dispositif « réaliste » d'un dispositif artistique, c'est justement le rapport qu'il entretient avec le Réel, c'est-à-dire avec l'infini des possibles. Nous aborderons cet aspect du problème dans le sous-chapitre suivant lorsqu'il sera question des manifestations du Réel dans la lecture. Limitons-nous pour l'heure à remarquer que, lorsqu'il s'agit de gérer les flux du Réel, un fauteuil s'avère beaucoup plus rigide qu'un texte dramatique.

Il est temps de quitter les terrains de l'infini pour revenir à des sujets moins abstraits. Résumons : lorsqu'on lit un texte dramatique, on crée un monde fictionnel qui se constitue grâce au dispositif de lecture par lequel le lecteur entre en interaction avec l'auteur, mais qui englobe d'autres dispositifs, ces derniers « mettant en scène » l'interaction des personnages avec leur monde de référence. Le dispositif ainsi envisagé a pour principe fondateur le RSI lacanien : il vient encadrer, mais sans pour autant lui poser de barrières étanches, une partie de Réel qu'il rend intelligible *via* les registres du Symbolique et de l'Imaginaire servant de base à son niveau symbolique et pragmatique. Plus

---

<sup>96</sup> Rykner A., *op.cit.*, p. 228.

particulièrement, le dispositif de lecture favorise la rencontre entre le lecteur et l'auteur, c'est-à-dire l'immersion du premier dans le monde possible, cette rencontre actualisant tous les niveaux du dispositif. Pour le lecteur virtuel, qui reste un simple spectateur dans le monde fictionnel que l'œuvre crée, cette rencontre est garantie d'entrée de jeu.

Il s'agit maintenant d'examiner, de manière encore plus détaillée, ce qui se passe aux niveaux en question : cela nous aidera à mieux comprendre les particularités du texte dramatique que nous ferons ressortir, entre autres, par comparaison avec un texte narratif. Pour structurer notre réflexion, nous emploierons toujours la tripartition Réel-Symbolique-Imaginaire, principe de fonctionnement dynamique de tout dispositif.

## 2.2. Comprendre, imaginer, être fasciné

... on ne sait jamais si une surprise est bonne ou mauvaise, une surprise est une surprise, elle est hors du champ de l'agréable ou du désagréable, puisque après tout ce qu'on appelle bon ou mauvais, c'est agréable ou désagréable, alors une surprise est heureuse, disons, ça signifie ce qu'on appelle une rencontre, c'est-à-dire en fin de compte quelque chose qui vous vient de vous...<sup>97</sup>

Avant d'entrer vraiment dans le vif du sujet, il nous faut ajouter deux remarques. D'abord, l'écriture analytique s'avère linéaire et soumise à la logique causale : nous sommes donc obligés de considérer les registres de lecture, à savoir Symbolique, Imaginaire et Réel, séparément et de manière consécutive. On retiendra toutefois que *pendant* la lecture, ils se superposent, en s'actualisant presque simultanément ; par exemple, même à supposer qu'il y ait un délai entre la lecture et le surgissement des images, ce délai est à peine perceptible chez un sujet imageant ; par conséquent, les frontières entre ces trois registres sont assez floues, car ils sont intrinsèquement liés et n'entretiennent pas de rapport hiérarchique. En même temps, si le Symbolique favorise le contrôle et s'y soumet facilement, l'Imaginaire s'y révèle déjà plus tenace ; quant au Réel, il ne se laisse pas apprivoiser. C'est selon cette gradation que nous organisons notre analyse ; en conséquence, nous parlons non pas du RSI, mais du SIR, en allant, pour ainsi dire, de la surface vers la profondeur : on lit le texte (S) qui induit des images (I) qui voilent le Réel (R).

Il nous faut aussi préciser ce qui se produit à l'intersection des différents registres : globalement, pour Lacan, c'est à l'intersection des trois registres que se trouve le *sens* ; à l'intersection du Symbolique et du Réel il y a la jouissance phallique ; à celle du Réel et de l'Imaginaire – la jouissance de l'Autre ; mais il n'y a pas de jouissance à l'intersection de l'Imaginaire et du Symbolique. Par conséquent, pendant la lecture, le sens ne surgit (la rencontre n'a lieu, le texte ne devient Œuvre) que quand l'interaction entre le lecteur et le texte fonctionne sur tous les registres, c'est-à-dire quand le Symbolique et l'Imaginaire se

---

<sup>97</sup> Lacan J., *RSI : Séminaire, op.cit.*, p. 72.

mettent à véhiculer du Réel : alors, le texte implique la jouissance ; tandis que pour qu'un texte procure du plaisir à la lecture, il suffit de la superposition du Symbolique et de l'Imaginaire. Le rapport entre plaisir et jouissance s'avère ici le même qu'entre *studium* et *punctum*, deux concepts que Barthes développe dans *La Chambre claire*<sup>98</sup> et qui nous semblent, pour une bonne partie, recouper son concept du plaisir et de la jouissance du texte<sup>99</sup> : si le *studium* relève de tout ce qui est conventionnel, plus ou moins réussi quant à la conformité aux règles, le *punctum* est tout ce qui sort du cadre, tout ce qui « zèbre » la représentation, manifestant un débordement de cette dernière par le Réel, moteur d'une angoisse ou d'une fascination<sup>100</sup> individuelle. Toutefois, pour arriver à être fasciné par le Réel, il est nécessaire de passer par le Symbolique.

### **S : comprendre**

Sur ce premier niveau de lecture, qui est le seul à se livrer presque pleinement à l'analyse si on le considère comme entité autonome, l'objectif du lecteur est de bien interpréter le message de l'auteur, celui-ci visant, à son tour, non seulement à rendre son message compréhensible, mais également à susciter l'intérêt du lecteur, à l'« attraper » dans l'intrigue. C'est ici que se narre l'histoire, que règne la logique causale, que les événements sont exposés de manière cohérente, en créant l'espace-temps fictionnel et c'est à partir de ce niveau que surgissent les images mentales : le Symbolique sert de structure de base au monde fictionnel.

Partant du fait déjà mentionné que le Symbolique favorise une sorte de contrôle sous les formes les plus diverses, on peut avancer que la liberté du lecteur y est presque inexistante : celui-ci se soumet, de son gré, au pouvoir auctorial. Lorsqu'il ouvre le livre, il ne sait presque rien sur ce qui lui va arriver dans le monde possible ; il s'abandonne donc à l'auteur. Et bien qu'il émette

---

<sup>98</sup> Paris : Cahiers du Cinéma – Gallimard – Le Seuil, 1980.

<sup>99</sup> Sur lesquels nous reviendrons *infra*, p. 152.

<sup>100</sup> Et qui, tenons-nous à redire, a toujours lieu pour le lecteur virtuel si elle est inscrite dans le texte : la fascination est ainsi prédéterminée par les mécanismes fictionnels.

constamment des hypothèses sur le déroulement des événements, sur le sort des personnages, sur leurs projets et sur leurs intentions<sup>101</sup>, il n'est pas en mesure de changer l'histoire : il doit l'accepter telle quelle, même si, par exemple, le dénouement ne lui plaît pas, même s'il s'était attendu à un *happy end* là où l'auteur a décidé de mettre le personnage à mort. La seule manière efficace dont le lecteur puisse se défaire de l'emprise auctoriale au niveau de la fable, c'est devenir écrivain lui-même pour créer sa propre version du monde en réécrivant l'histoire dans les mêmes décors, avec les mêmes personnages : par ailleurs, on trouve ici le principe même du phénomène de *fanfiction* ; il n'est pas rare que l'on écrive des *fanfics*, récits s'appuyant sur un monde possible d'un autre écrivain, rien que pour modifier le cours des événements : ressusciter le personnage, transformer un amour tragique en amour heureux, marier deux personnages qui, dans le monde « original », se détestent, etc<sup>102</sup>.

Une autre façon, de loin plus subtile, d'échapper partiellement à l'emprise de l'auteur serait de proposer un commentaire critique de l'œuvre afin de mettre en lumière sa propre interprétation du monde fictionnel (ce qui constitue pour une bonne partie, à notre sens, le charme du métier de chercheur...) ; mais toujours est-il que *pendant* la lecture, le lecteur ne peut pas emprunter d'autres chemins que ceux que l'auteur lui indique, même s'il les envisage. Certes, une incompréhension est toujours possible lorsque l'encyclopédie du lecteur n'est pas suffisamment volumineuse et qu'il n'est pas capable de déchif-

---

<sup>101</sup> Tout cela, pour la plupart, de manière inconsciente – il n'y a que les romans policiers qui demandent, de ce point de vue, la participation active du lecteur, mais ce n'est pas de manière obligatoire ; on peut très bien suivre les aventures de Sherlock Holmes sans s'interroger soi-même sur la résolution de l'énigme, mais en attendant que le protagoniste la trouve.

<sup>102</sup> Ainsi, le nombre des *fanfics* mettant en scène la résurrection du professeur Severus Rogue de *Harry Potter* est exorbitant (la version la plus répandue, c'est qu'il aurait pensé à se munir de l'antidote avant de venir à sa dernière rencontre avec Lord Voldemort) ; sur l'univers des *X-files*, on ne s'étonne pas de trouver des récits exposant les détails les plus intimes des relations entre Mulder et Scully que la série passe sous silence, etc. Mais il ne faut pas penser que la *fanfiction* est un phénomène contemporain : pour la première mise en scène d'*Eugène Onéguine*, Tchaïkovski demandait qu'avant le tomber du rideau, Tatiana tombe dans les bras du protagoniste ; et, enfin, ne pourrait-on pas relier le théâtre français du XVII<sup>e</sup> siècle, s'appuyant sur la réécriture des mythes, au phénomène de la *fanfiction* ?...

frer correctement les indications de l'auteur, ce qui l'amène, par exemple, à lire un drame de Maeterlinck en s'étonnant du fait que le comportement des personnages n'est pas conforme aux règles du sens commun ; mais cela demanderait un certain effort que de lire *consciemment* un texte à rebours des intentions auctoriales. Dans les deux cas, toutefois, non seulement la jouissance, mais aussi le plaisir du texte disparaîtraient<sup>103</sup>.

Quitte à brûler un peu les étapes, précisons que pour coopérer pleinement avec l'auteur, il n'est pas obligatoire, à notre sens, d'avoir des connaissances profondes sur le contexte sociohistorique ou socioculturel dans lequel le texte a été écrit ni de mettre ces connaissances en œuvre, consciemment ou non, pendant la lecture<sup>104</sup>. Certes, cela peut rendre la lecture plus intéressante et plus profonde, mais, au fond, que m'importe quand je lis *Thérèse Raquin* de manière « jouissive », s'il s'agit d'une pièce symboliste ou naturaliste, si c'est Maeterlinck ou Zola qui l'a écrite, si l'espace-temps y est organisé de telle manière ou de telle autre, si l'action de la pièce s'inscrit dans le cadre de la dramaturgie aristotélicienne ou non, si les milieux représentés sont bien ceux de l'époque, etc. : c'est le destin des protagonistes qui m'intéresse, c'est leur amour qui me touche, ce sont leurs silences qui me sidèrent. Une certaine cruauté hors norme y est inscrite d'emblée : si je veux jouir du monde possible, je dois l'accepter, je dois m'y soumettre et m'oublier ; si je commence à réfléchir sur

---

<sup>103</sup> Cela dit, pour proposer ce qu'on appelle « une nouvelle lecture » du texte, il faut, bien sûr, aller à contre-courant, mais il y a toutefois certaines limites qu'il n'est pas raisonnable de dépasser, sinon l'œuvre perd de sa cohérence : ainsi, on peut trouver des éléments de la dramaturgie classique dans le théâtre de Beckett (et même les mettre en jeu), mais il serait difficile de lire *En attendant Godot* comme une tragédie cornélienne.

<sup>104</sup> Selon les propos de Patrice Pavis dans *Le Théâtre contemporain (op.cit.)*, la reconstitution des contextes est l'occupation primordiale du lecteur du texte dramatique. On peut se demander encore une fois si c'est vraiment spécifique au texte dramatique ; en même temps, théoriquement, c'est avant tout le cadre communicationnel que le lecteur restitue à partir de son encyclopédie : s'il lit qu'un personnage négatif manipule un couteau en regardant une femme, il peut en déduire que la scène se finira mal, surtout si l'action se passe dans un coin mal éclairé, tard la nuit. Mais ce cadre est atemporel : peu importe, à ce niveau, si le texte a été écrit au XIIe ou au XXe siècle. Concernant le cadre « historique » ou socioculturel, il est d'ailleurs rare qu'il empêche de suivre l'intrigue : soit on peut déduire du texte son mode de fonctionnement (*La Religieuse* de Diderot peut se lire sans savoir préalable sur les couvents français au XVIIIe siècle) ; soit on peut le ramener aux cadres déjà connus qui y ressemblent.

l'étrangeté des personnages ou, dans un autre cas, sur les aspects dramaturgiques de la pièce afin de les analyser, je ne pourrai plus m'immerger aussi profondément dans ce monde tout en oubliant mon monde de référence, et je sacrifierai la jouissance de la lecture à la jouissance téléonomique ; le regard analytique augmente la distance entre le lecteur et l'œuvre, ce qui fait obstacle à l'immersion dans la fiction – c'est pour cela, entre autres, qu'il est important de distinguer ces deux modalités de lecture.

En supposant que le lecteur n'est pas un lecteur « récalcitrant » et qu'il se livre à l'auteur de sa propre volonté (il va de soi que le lecteur virtuel, tel que nous l'avons défini, ne peut pas être « récalcitrant »), l'auteur lui sert de guide dans le monde qu'il a créé tout en jouant sur la nature des informations sur les événements passés, présents ou futurs qu'il lui transmet. Pour ce qui est de la fable, l'objectif principal de l'auteur est de capter l'intérêt du lecteur : pour ce faire, il manipule les horizons d'attente en lui faisant traverser une succession d'événements inattendus... ou à l'inverse, en le conduisant par un chemin connu vers un dénouement prévisible – c'est le paradoxe du succès du mélodrame<sup>105</sup>. De même, en fournissant des informations sur les personnages (y compris sur leurs actions), l'auteur vise à donner au lecteur une certaine opinion de ces derniers, ce qui peut servir, d'une part, à provoquer des effets de surprise ou de suspense, et, de l'autre, à susciter de la compassion qui contribue à l'implication émotionnelle, y compris *via* l'identification (sur laquelle nous reviendrons dans le chapitre suivant).

Ces considérations générales concernent tout texte fictionnel impliquant une fable et la création d'un monde possible. Nous tenterons à présent de rendre compte des spécificités de la lecture du texte dramatique : par rapport à la représentation réelle, mais aussi par rapport à un texte narratif fictionnel. En ce qui concerne la représentation réelle, il nous suffit ici de revenir sur la réflexion de Jean de Guardia et Marie Parmentier : tout en démontrant que la

---

<sup>105</sup> Voir sur ce point Przybos J., *L'Entreprise mélodramatique*, Paris : J. Corti, 1987.

lecture d'un texte dramatique ne pourrait pas se limiter à la reconstitution consciente, plus ou moins minutieuse de l'espace-temps fictionnel à partir des indications textuelles (c'est-à-dire à la mise en scène mentale), ils soulignent que la lecture, à l'inverse d'une mise en scène réelle, ne crée pas de signes à interpréter et « se caractérise par une détermination relativement faible »<sup>106</sup> – aussi bien au niveau du Symbolique qu'au niveau de l'Imaginaire, si nous reprenons ici les termes lacaniens. En fait, la mise en scène réelle d'un texte de théâtre offre au spectateur une image qui se crée de manière simultanée et reste peu ou prou stable, c'est-à-dire qu'elle persiste, *grosso modo*, du lever au tomber du rideau (ou jusqu'à ce que l'on change du décor) et s'imprime dans la mémoire du spectateur ; en revanche, la lecture est linéaire, et les images mentales qui surgissent sur la scène intime du lecteur se complètent, mais aussi se déconstruisent au fur et à mesure que l'on s'avance dans le texte : ainsi, « le décor censé entourer la pièce est toujours une mémoire de décor »<sup>107</sup>. La nature de l'image mentale renforce alors significativement l'indétermination propre à la lecture d'un texte dramatique vis-à-vis d'une représentation réelle ; il faut ajouter toutefois que dans le théâtre contemporain, il existe des exceptions à cette règle. Il suffit de penser aux mises en scènes de Claude Régy, dont *La Barque le soir* et surtout *Rêve et folie* auxquelles nous avons nous-même eu la chance d'assister : elles créent des images scéniques qui, de par leur nature, ressemblent tellement à ce que l'on peut voir sur sa scène intime, sur *l'Autre scène*, qu'en les contemplant, on se croit en train de rêver...

L'indétermination propre au texte théâtral ressort également de la comparaison avec un texte narratif de fiction (récit, nouvelle, roman, etc. – dorénavant, nous le désignerons par le terme de « texte narratif » tout court) ; précisons que par un texte dramatique et par un texte narratif, nous entendons des textes « classiques », ce qui nous évitera de nous perdre dans les méandres des

---

<sup>106</sup> *Art.cit.*, p. 133.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 135.

exceptions apportées par le XXe et le XXIe siècles. Ces limites posées, on convient que dans un texte théâtral, le narrateur se voit conférer un statut tout à fait particulier par rapport à un texte narratif. La narratologie considère le narrateur en premier lieu comme une catégorie textuelle ou bien encore comme une fonction discursive, qui est par la suite anthropomorphisée (par le lecteur ou bien par le chercheur) :

In the literal sense, the term “narrator” designates the inner-textual (textually encoded) highest-level speech position from which the current narrative discourse as a whole originates and from which references to the entities, actions and events that this discourse is about are being made. Through a dual process of metonymic transfer and anthropomorphization, the term narrator is then employed to designate a presumed textually projected occupant of this position, the hypothesized producer of the current discourse, the individual agent [...] The narrator, which is a strictly textual category, should be clearly distinguished from the author...<sup>108</sup>

Si l'on reste dans le cadre de cette définition, force est de constater qu'il est difficile de repérer le narrateur dans un texte de théâtre, c'est-à-dire de décerner à une entité concrète la position la plus élevée et *individualisée* depuis laquelle *l'ensemble* du discours est produit : même s'il y a des personnages-narrateurs (ainsi le Quaker de Vigny), ils ne créent pas d'interface narrative continue à l'instar d'un narrateur romanesque. Qui plus est, hiérarchiquement, les personnages-narrateurs se trouvent au même niveau que le reste des personnages ; c'est l'ensemble des personnages qui contribue alors à la production du discours et donc à la création du monde fictionnel ; il en va de même pour le scripteur ou le didascale. En d'autres termes, dans un texte théâtral, le monde fictionnel est créé par une multiplicité de voix. Si le lecteur du roman accède au monde fictionnel à travers l'interface narrative, le texte d'un drame se manifeste en tant qu'un texte non-hiérarchique et « directement accessible » qui favorise le surgissement et la confrontation de nombreux points de vue équivalents : ainsi, selon Jacques Scherer, « le théâtre [...] est un affrontement

---

<sup>108</sup> Margolin U., « Narrator » in Hühn P. et al. (éd.), *The living handbook of narratology* [en ligne]. Disponible sur <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>, consulté le 17 juin 2017.

des personnages dont chacun, contredisant l'autre, semble avoir raison dans l'instant »<sup>109</sup>.

Dans la même perspective, Anick Brillant-Annequin fait remarquer que, vu l'absence relative de narrateur, le lecteur d'une pièce de théâtre « ne peut se projeter dans un seul personnage et [...] est amené à épouser les points de vue de tous », ce qui le voue donc, sur le plan de l'identification, à un décentrement considérable<sup>110</sup>. À partir de l'enquête menée auprès de 120 étudiants en Arts du spectacle, Brillant-Annequin démontre que les lecteurs empiriques qui apprécient la lecture des pièces de théâtre (et qui représentent 41% de répondants), l'apprécient notamment pour l'indétermination qui lui est propre et pour la liberté qu'elle leur offre. Plus précisément, parmi les raisons qui leur font apprécier la lecture des textes de ce genre, on peut citer le « libre-champ laissé à l'imaginaire » qui est directement sollicité par le texte, une meilleure identification aux personnages qui est possible grâce à l'absence de l'interface narrative, mais aussi l'expérimentation plus intense de l'altérité, reliée notamment au décentrement et à la nécessité de changer constamment de point de vue. Il faut dire que ces lecteurs lisent, de manière générale, davantage que les autres 59% de répondants désignés par l'auteur de l'article comme « non-lecteurs ». Curieusement, ces derniers se servent des raisons que nous venons d'énumérer pour expliquer leur réticence à lire le théâtre ; en même temps, la lecture d'un roman leur semble plus « confortable », car dans un roman dit classique, l'interface narrative est continue, et l'instance narratrice, comme le souligne Brillant-Annequin, guide le lecteur à la fois sur le plan perceptif, axiologique et analytique : en revanche, « le partage des voix » caractéristique d'un

---

<sup>109</sup> Scherer J., *Les Dramaturgies d'Œdipe*, *op.cit.*, p. 15.

<sup>110</sup> Brillant-Annequin A. « Lire des pièces de théâtre : le pari de l'impossible ? » in *Le Sujet lecteur : lecture subjective et enseignement de la littérature*, dir. Langlade G. et Rouxel A., Rennes : P.U.R., 2004, p. 273.

texte théâtral et attractif pour les sujets lecteurs, « casse le rythme » selon l'avis des « non-lecteurs »<sup>111</sup>.

Ainsi, en comparaison avec une mise en scène, mais aussi vis-à-vis d'un texte narratif, la nature du texte de théâtre se révèle indéterminée, procurant à son lecteur une liberté considérable, qu'il s'agisse de la lecture jouissive ou téléonomique. En même temps, si dans un texte narratif, c'est le narrateur tel que nous venons de le définir qui organise le monde possible et l'ensemble des discours qui le constituent, dans un texte de théâtre, c'est le cadre scénique qui possède la même fonctionnalité : sur le plan du Symbolique, mais aussi (et surtout) sur le plan de l'Imaginaire. Ainsi, Steen Jansen avance que dans un texte dramatique, l'espace scénique remplit, sémiotiquement, la fonction d'interface favorisant l'immersion du lecteur dans la fiction à l'instar du narrateur dans un roman<sup>112</sup>. Nous aimerions nuancer ce propos. Il nous semble notamment que dans le cas de la lecture d'un texte dramatique, l'indétermination qui lui est propre tient notamment à ce que le cadre scénique s'avère être une *fonction spatio-temporelle* et non pas une fonction discursive ni, d'ailleurs, pas non plus un espace concret, déterminé et encodé par la mise en scène. Si au niveau du Symbolique, grâce à cette fonction, l'auteur peut décider des informations qu'il transmet au lecteur (ainsi, le secret fait souvent office de moteur dramaturgique dans les drames « classiques »), et donc de l'omniscience de celui-ci, au niveau de l'Imaginaire, le cadre scénique répond de la constitution spatio-temporelle du monde fictionnel, ainsi que des débordements du Réel, puisqu'il institue la répartition fondamentale entre la scène et le hors-scène et, de ce fait, le dispositif dramatique à proprement parler. On abordera cette répartition en détail après avoir considéré l'Imaginaire et son rôle dans la lecture de manière plus générale.

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 271-274.

<sup>112</sup> « Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique » in *Semiotics of Drama and Theatre: New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, éd. Kesteren A., Schmid H., Amsterdam : John Benjamins Publishing, 1984.

***I : imaginer***

Si le Symbolique constitue l'ossature sous-jacente de tout monde fictionnel, l'Imaginaire en représente le côté « visuel » qui se déploie au sein de l'espace intime du lecteur. Le texte lui crée des images, et c'est sur la nature de ces dernières qu'il convient maintenant de nous pencher. À tout moment, ce registre échappe à l'analyse : l'Imaginaire, au sens que nous lui attribuons, est éphémère, et ressemble à une rêverie plutôt qu'aux images qui nous entourent au quotidien ; et si l'objectif premier de l'analyse est la « dissection » de l'objet étudié, l'Imaginaire, sur ce plan, se décompose difficilement ; il faut donc l'envisager d'abord dans son intégralité.

En même temps, et surtout s'il s'agit d'un texte fictionnel, l'Imaginaire ne peut pas être complètement dissocié du Symbolique : comme c'est le texte qui induit l'image, on peut tenter de rattraper, ne serait-ce qu'imparfaitement, cette dimension indéterminée et indéfinie. Il n'est pas d'ailleurs étonnant que les analyses des images qu'une œuvre fictionnelle fait surgir à la lecture, sont consacrées, pour la plupart, à l'examen des images idéalisées, et s'intéressent aux données qui se prêtent à une « visualisation » précise<sup>113</sup> (la description est-elle détaillée ou plutôt générale, quels objets peut-on trouver au sein de cet espace, qu'est-ce qu'ils pourraient symboliser ?) ; autrement dit, on immobilise l'Imaginaire pour l'étudier par la suite comme on immobiliserait un organisme vivant (un rat, par exemple) pour mieux le disséquer.

Or, quoique nous ne sachions nous-même échapper à l'examen de l'Imaginaire « immobilisé » dans la mesure où notre étude est fondée sur le concept du lecteur virtuel, nous aimerions l'envisager, en premier lieu, à partir du niveau scopique du dispositif, cette fois-ci en nous référant à l'acception du dispositif proposée par Stéphane Lojkine<sup>114</sup>. Selon Lojkine, la dimension scopique « se manifeste par ce qui, dans la scène, fait tableau », c'est-à-dire par ce

---

<sup>113</sup> Voir, par exemple, le collectif *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalités* (Tartu : Tartu Ülikooli kirjastus, 2008) paru sous la direction de Berengère Voisin.

<sup>114</sup> Notamment dans *La Scène de roman, op.cit.*

qui organise le regard du spectateur (ou le regard intime du lecteur) de sorte que la distance critique entre le spectateur et ce qu'il regarde s'abolit. Alors, ce quelque chose qui est regardé perd sa signification et fascine et/ou terrifie<sup>115</sup>. La pulsion scopique qui est ainsi créée s'avère instable, puisque relevant à la fois de l'Imaginaire et du Réel ; toutefois, elle nous permettra de nous pencher sur la fascination provoquée, entre autres, par l'acte suicidaire.

En même temps, nous concevons l'Imaginaire, sur un plan plus général, en tant que terrain dynamique en mouvement et transformation qu'il est impossible de fixer. L'Imaginaire est le domaine des possibles par excellence : même si la désignation symbolique est immuable, l'image qu'elle suggère peut se représenter de mille façons diverses. Cela dit, l'écrivain peut inscrire au sein d'un espace-temps fictionnel un fauteuil bleu, et même le décrire en détail, mais il y aura toujours autant de versions de ce fauteuil que de lecteurs empiriques. Dans le domaine de l'imagination, le lecteur n'est donc pas soumis au pouvoir de l'auteur au même degré que dans le Symbolique : en fait, l'auteur ne trace que les contours de l'image ; il fournit le signifiant (la forme), mais le signifié (le contenu) reste toujours à compléter par le lecteur. La liberté de celui-ci n'est pas pour autant sans bornes. Certes, il peut essayer d'aller contre toute intention de l'auteur (en se représentant, par exemple, des tables vertes à la place des fauteuils bleus), mais de même que le comportement récalcitrant dans le Symbolique, cela lui enlèvera la jouissance que procure l'immersion dans le monde fictionnel. De plus, on aurait tort de penser que le lecteur a une emprise parfaite sur son imagination<sup>116</sup> ; rappelons qu'il s'agit, pour une grande partie, de l'activité de l'inconscient qui, en obéissant aux indications verbales, crée des images à partir des éléments visuels connus (ce qui n'empêche pas la

---

<sup>115</sup> Cf. également Lojkin S., « Scopique » [en ligne]. Disponible sur : <http://utpictural8.univ-montp3.fr/GenerateurTexte.php?texte=0025-Scopique>, consulté le 18 juin 2017.

<sup>116</sup> Pour s'en rendre compte, on peut tenter une simple expérience et essayer de se représenter mentalement un vampire en se disant « un poney rose ». Malgré la facilité apparente de la tâche, cela demande un certain entraînement... et confirme, de plus, une interdépendance étroite qui existe entre le Symbolique et l'Imaginaire.

création d'images inédites) ; comme nous l'avons observé, aussitôt que la conscience s'en mêle, la distance critique augmente et le lecteur risque de basculer dans un autre mode de lecture. Pour une lecture jouissive, il faudrait donc se confier à l'auteur et se laisser guider afin que le texte puisse devenir fascinant.

Cela dit, on peut comparer la lecture à la rêverie « éveillée » : on fait souvent remarquer que les images qui nous viennent quand nous lisons s'apparentent à celles que l'on voit dans nos rêves ; ou, mieux encore, nous aimerions nous permettre d'établir un parallèle entre la lecture et l'hypnose ériksonienne. Cette méthode ne revient pas complètement à l'hypnose dite classique. Pendant la séance, le patient reste conscient et en contact direct avec l'hypnothérapeute ; celui-ci lui transmet oralement des instructions afin qu'il puisse construire une situation imaginaire permettant de résoudre ses problèmes psychologiques, car l'imaginaire est supposé être en communication directe avec les structures de l'inconscient (donc en quelque sorte avec le Réel qui se trouve en nous-mêmes). On retrouve ici certains principes du psychodrame, car, au sein de la situation imaginée, le patient devient acteur ; mais il est encore plus intéressant de constater que tout au début de la séance, il est plongé dans une sorte d'état méditatif : en général, on lui demande de se concentrer sur sa respiration et d'arrêter sa pensée afin de se détacher du monde extérieur ou de son espace-temps quotidien pour pouvoir s'immerger dans son espace intime ; il importe de noter que pour atteindre cet état de rêve éveillé, la concentration s'avère primordiale<sup>117</sup>. Les situations que le patient vit dans son imaginaire sont modelées par l'inconscient : l'hypnothérapeute ne lui indique que le cadre général dans lequel elles ont lieu ainsi que les actions qu'il faut y accomplir pour atteindre l'objectif souhaité<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Cela s'explique par le fait que la concentration rend les images mentales plus stables : du côté de la psychologie cognitive, Michel Denis fait remarquer que les sujets pratiquant, par exemple, le yoga sont capables de maintenir une image pour une durée plus longue que les autres (*Image et cognition, op.cit.*, p. 99).

<sup>118</sup> Ainsi, il peut lui demander d'imaginer un chemin qui mène vers une maison : par la suite, le patient doit lui-même décrire en détail le chemin et la maison tels qu'ils se présentent à lui.

L'état psychique du lecteur ressemble à celui du patient hypnotisé : d'une part, la lecture demande une concentration assez importante sur le texte, de l'autre, si le lecteur est prêt à coopérer, le texte, lorsqu'il est captivant, la favorise lui-même (il est assez facile de rater son arrêt dans le métro en lisant une œuvre prenante). De plus, même si le lecteur reste dans la position du spectateur – car l'auteur, à l'inverse de l'hypnothérapeute, ne lui donne pas d'indications concrètes pour *agir* dans l'espace-temps fictionnel –, le texte comporte des indications pour la création des images. Le lecteur se voit « absorbé » par le monde fictionnel et surtout par son côté imaginaire : son monde de référence ne disparaît pas pour autant, mais il est repoussé aux confins de la perception ; ce qui veut dire en outre que le lecteur ne se rend pas compte (si ce n'est que très vaguement) de toutes les actions « analytiques » qu'il accomplit et que nous avons mentionnées (le choix entre plusieurs interprétations possibles, l'actualisation de l'encyclopédie, etc.) : un lecteur jouissant se laisse hypnotiser par l'auteur qui lui fait vivre une histoire imaginaire<sup>119</sup>.

Les indications imageantes que l'auteur transmet au lecteur possèdent donc une dimension dynamique : qu'il s'agisse de l'image concrète ou de l'image abstraite (« poétique »), elle reste rarement fixe ; on ne saurait d'ailleurs concevoir un monde possible complètement statique. En outre, comme le fait remarquer Gaston Bachelard, une image littéraire, par sa mobilité, agit directement sur la psychè, nous faisant inconsciemment suivre tous les mouvements qui sont inscrits en elle : nous élevant vers les cieux ou, à l'inverse, nous faisant

---

Dans cet état, nous pouvons l'attester à partir de notre propre expérience, difficile de modifier consciemment leur aspect, car la conscience est à moitié « endormie ».

<sup>119</sup> En revanche, un lecteur téléonomique perd rarement contact avec son monde de référence car c'est vers celui-ci que son activité est dirigée : si, par exemple, on lit une œuvre afin d'en rédiger un article critique, la lecture s'effectue au ralenti (donc selon un rythme inhabituel et saccadé) et dans une perspective bien définie que le lecteur est obligé de se rappeler constamment – il y a donc un va-et-vient perpétuel entre le monde possible et le monde de référence. De plus, ce n'est pas le monde possible comme tel, mais des fragments de ce monde qui l'intéressent et qu'il tente, en fait, d'en extraire afin de les recomposer.

retomber sur terre ; nous plongeant dans les abîmes ou nous faisant nous disperser dans l'air. Une image dynamique permet littéralement de la vivre et de continuer à la rêver, tandis qu'une image inerte « coupe les ailes à l'imagination »<sup>120</sup>. Cela dit, en nous penchant sur les images suggérées par les auteurs de textes, nous allons prendre en compte non seulement leur aspect visuel et la pulsion scopique qu'elles peuvent impliquer chez le lecteur, mais également leur dynamique et leur mobilité, tout en nous inspirant de l'approche bachelardienne<sup>121</sup>, pour tenter de nous rapprocher de l'Imaginaire tel qu'il se présente dans la réalité. Par ce biais, nous incluons également dans notre analyse les images poétiques abstraites qui sont difficilement « visualisables », mais qui revêtent une importance particulière au sein de certains genres théâtraux, dont le drame symboliste.

Ajoutons quelques remarques sur la spécificité de l'espace-temps imaginaire du texte dramatique. Nous avons postulé plus haut que la lecture d'un texte dramatique est déterminée par la fonction spatio-temporelle du cadre scénique. Cette fonction se manifeste principalement *via* la répartition entre l'espace scénique et le hors-scène, et ce n'est que grâce à cette répartition, en fait, que l'espace scénique peut exister en tant que tel<sup>122</sup>. L'opposition et donc la tension entre l'espace scénique et le hors-scène sont le mode d'organisation de base de l'espace-temps dramatique, et ce surtout par rapport à l'Imaginaire, car à ce niveau, les espaces en question présentent des propriétés différentes, mais complémentaires. Aussi faut-il prendre en compte que, au cours de la période qui nous intéresse, leur rapport ne reste pas le même : si dans le drame romantique, le drame naturaliste et le mélodrame qui sont tous fondés sur les principes aristotéliens, le hors-scène « encadre » l'espace scénique (du moins au niveau technique du dispositif), le drame symboliste met cette répartition en

---

<sup>120</sup> Bachelard G., *L'Air et les songes*, *op.cit.*, p. 11.

<sup>121</sup> Il faut remarquer que le concept de quatre éléments nous occupe peu, c'est le principe général (voire la méthode) que nous aimerions reprendre et appliquer à notre corpus.

<sup>122</sup> Cf. Rykner A., « Hors-scène » in *Les Mots du théâtre* (Presses universitaires du Mirail, 2010).

question : il suffit de penser à *Intérieur* de Maeterlinck où l'effet de mise en abyme est utilisé (il y a, pour ainsi dire, deux hors-scènes dont l'un se trouve dans l'espace scénique lui-même).

À ce stade se pose un problème particulièrement intéressant : si, pour le spectateur, l'espace scénique est extériorisé et presque tangible tandis que le hors-scène appartient à l'ordre de la représentation intime et individuelle<sup>123</sup>, pour le lecteur, le seul objet physique auquel il a affaire est le support du texte : tous les espaces que ce dernier comporte se mettent en œuvre dans son imaginaire. On peut ainsi se demander si une différence entre les deux espaces en question existe à ce niveau. À ce qu'il nous semble, l'espace scénique du texte dramatique présente un cadre plus ou moins rigide – le cadre d'action et d'énonciation –, puisque ce sont surtout les didascalies et la présence des personnages qui le définissent au niveau technique. Les personnages eux-mêmes, pour des raisons très claires, s'occupent rarement de décrire en détail le lieu où ils se trouvent, ou s'ils le font, la description cherche avant tout à relever des aspects de leur interaction avec ce dernier : plus généralement, les discours des personnages comportant des indications pour l'Imaginaire se rapportent soit aux lieux qui se trouvent hors du cadre scénique, soit à l'espace intime des personnages que nous aimerions par conséquent également définir en tant que hors-scène ; dans le dernier cas, le niveau discursif contient une dimension abstraite moins facile à visualiser. En revanche, les didascalies, pour la plupart, ne concernent pas le hors-scène et appartiennent à l'imaginaire concret : elles donnent à percevoir l'aspect général de l'espace (la disposition des objets) ainsi que mouvements, actions et intonations des personnages : on pourrait les considérer comme des instructions « techniques » pour l'Imaginaire ; les images

---

<sup>123</sup> Voir sur ce point « La scène sans la scène » d'Arnaud Rykner (in *Paroles perdues : faillite du langage et représentation*, Paris : J. Corti, 2000) et l'ouvrage de William Gruber *Offstage Space, Narrative, and the Theatre of the Imagination* (New York : Palgrave Macmillan, 2010) qui mettent en lumière le lien étroit entre récits, hors-scène et imagination du spectateur ainsi que l'importance de cet espace virtuel dans le théâtre racinien ou dans le théâtre élisabéthain, romantique et contemporain.

poétiques s’y infiltrent peu souvent<sup>124</sup>. Au sein de l’espace intime du lecteur, l’espace scénique s’avère alors être un lieu déterminé et presque immuable (bien sûr, ce n’est que par rapport au hors-scène, car tout espace imaginé est flou), même s’il ne s’agit que d’un « palais à volonté » classique : sur le plan matériel et dans les limites d’un acte, il ne se transforme presque pas, et c’est à partir de ce point fixe que le lecteur accède aux autres espaces que les dialogues font apparaître.

Le hors-scène, lui, est un espace-temps « doublement » imaginaire. On y accède, entre autres, par la narration et la description qui peuvent se cristalliser en hypotypose (ce procédé est toutefois plus courant dans le théâtre du XVIIe siècle). Au niveau technique, le plus souvent, il ne constitue pas d’ensemble unifié ; ce n’est qu’à l’époque classique qu’il s’avère relativement bien organisé, entourant l’espace scénique qui lui sert de centre d’attraction, comme c’est le cas, par exemple, dans le théâtre racinien (le palais - la Cité - le reste du monde ou de l’Univers – dans *Alexandre le Grand*). Dans un drame, il s’agit habituellement des fragments d’espace épars qui ne sont pas nécessairement liés entre eux, mais qui peuvent, à un certain moment, apparaître dans le cadre scénique. Cela crée parfois des effets intéressants. Que l’on pense à la chambre de Chatterton, lieu intime par excellence : elle est souvent évoquée par les personnages, mais n’apparaît dans l’espace scénique qu’au quatrième acte ; au cinquième et dernier acte, la chambre du poète est de nouveau refoullée hors scène, mais la porte en reste entrouverte : c’est dans cette chambre que le protagoniste se suicide ; et c’est par cette porte que la mort pénètre l’espace-temps bourgeois. Le lecteur ayant pu imaginer la chambre éprouvera par la suite de manière plus aiguë la mort volontaire du poète même si celui-ci se tue hors scène : ainsi, l’espace scénique possède la force de concrétiser, c’est-à-dire de conférer une cohérence particulière à tout élément du hors-scène qui

---

<sup>124</sup> Nous reviendrons sur cette question quand nous aurons à traiter du théâtre de Villiers : on verra que dans le cas où le texte n’est destiné qu’au lecteur, les didascalies, tout en assurant les fonctions « narratives », deviennent un poème en soi.

s'y présente ne serait-ce que pour une fois. De même, le hors-scène, on aura maintes occasions de s'en persuader, est très souvent le lieu sinon de la mort, tout au moins des dangers angoissants, donc un lieu doublement indéterminé : et c'est *via* le hors-scène que le Réel fait effraction au sein de l'espace scénique.

Grâce à cette répartition, la narration, dans un texte dramatique, peut aussi créer des scènes qui sont d'autant plus frappantes qu'elles ne sont pas soumises aux contraintes aussi bien spatiales que temporelles que l'espace scénique impose. Ainsi, dans le second acte de *Madeleine* d'Émile Zola, le drame dont fut tiré *Madeleine Férat*, la protagoniste arrive avec son mari dans un hôtel ; on les installe dans la chambre où Madeleine a passé toute une semaine avec son amant il y a quelques années ; et, grâce au procédé narratif, elle arrive à *transformer* ce lieu en apparence paisible en une véritable chambre de torture aussi bien pour son mari que pour elle-même :

MADELEINE

Non, je voudrais ne plus penser, car ce que je pense est horrible, et je pense tout haut... Ces images, il y en a six. Je montais sur une chaise pour mieux les voir... Celle-ci m'a fait pleurer. Jacques riait...

FRANCIS

Tais-toi !

[...]

MADELEINE, *devant le lit*

C'était en été. Les nuits étaient étouffantes. Nous rejetions le soir les rideaux derrière le lit...

FRANCIS

Oh !... je ne puis pourtant la tuer.

MADELEINE, *courant à la table*

Là, j'ai écrit quelque chose. Oui, la veille de notre départ. J'ai trempé mon petit doigt dans l'encre et j'ai écrit « J'aime Jacques ».

FRANCIS, *levant les deux poings*

Misérable<sup>125</sup> !

Ce qui est captivant dans cet extrait<sup>126</sup>, c'est le va-et-vient dynamique, mais à peine perceptible entre deux espaces-temps : on voit simultanément deux chambres d'hôtel – celle du présent ainsi que celle du passé ; on voit comment l'image à la fois terrifiante et fascinante, d'autant plus nette qu'elle vient s'inscrire dans le cadre scénique, fait surgir l'angoisse chez Madeleine et la violence chez Francis ; en d'autres termes, la tension qui se crée dans une sorte de mise en abyme virtuelle entre la scène et son dehors sollicite pleinement l'Imaginaire. Cet extrait illustre également la manière dont le lecteur d'un texte dramatique peut être impliqué à tous les niveaux du dispositif du monde fictionnel : d'un point de vue Symbolique, il est curieux d'apprendre le dénouement de la scène ; parallèlement, son Imaginaire est vivement mis en mouvement et maintenu « sous tension » ; enfin, du point de vue du Réel, le lecteur ressent que le surgissement du passé<sup>127</sup> se fait sur le mode d'une telle brutalité<sup>128</sup> qu'il appelle à la violence dans l'ordre de la fiction. Grâce à la transformation de l'espace scénique par le récit impliquant la participation du hors-scène, l'écran de la représentation<sup>129</sup> devient « perméable », en favorisant le débordement du Réel, et donc la fascination.

---

<sup>125</sup> Zola E., *Madeleine* in *Œuvres complètes*, t. 15, Paris : Cercle du livre précieux, 1969, pp. 104-105.

<sup>126</sup> Sur lequel nous reviendrons en détail dans le chapitre IV.2.2.

<sup>127</sup> Motif récurrent chez les auteurs naturalo-symbolistes en général, ainsi chez Ibsen.

<sup>128</sup> Sur la question de la brutalité et de sa place dans la tripartition RSI/SIR, voir *Brutalité et représentation*, sous la dir. de M.-T. Mathet, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.

<sup>129</sup> Que composent, par leur interaction, le Symbolique et l'Imaginaire. Pour une explication théorique détaillée de ce concept, voir *Image et subversion* de Stéphane Lojkin (Paris : J. Chambon, 2005) ; pour une définition succincte, notre glossaire.

Le discours des personnages a pour fonction non seulement de faire apparaître et de transformer les espaces-temps « concrets » qui se trouvent sur scène ou dehors, mais également d'exposer dans le cadre scénique, ne serait-ce qu'en partie, leur espace intime qui se compose, outre leurs émotions, d'une multitude de versions du monde qu'ils habitent : de leurs croyances, projets, fantaisies, souvenirs, etc. ; de même, ils peuvent les imposer aux autres personnages. Ce faisant, ils contribuent également à métamorphoser l'espace-temps fictionnel, en y ajoutant d'autres dimensions (en général plus abstraites) et donc à conférer une dynamique particulière à l'Imaginaire du lecteur. En résumé, si les indications scéniques, dans le drame « aristotélicien », font surgir l'ossature peu flexible de l'espace scénique et, pour ainsi dire, les figures des personnages, le discours de ceux-ci complète le monde possible en le mettant en mouvement ; si les didascalies installent le cadre scénique qui assure, *via* l'Imaginaire, l'immersion première du lecteur dans la fiction, la partie dialoguée nous révèle, pour ne pas dire donne à voir, les espaces invisibles qui l'entourent ou qui y sont inscrits, en garantissant une sorte de tension qui se manifeste surtout à travers l'Imaginaire et qui s'avère, semble-t-il, spécifique à la lecture du texte dramatique : même s'il peut y avoir des scènes tout à fait théâtrales dans un roman, le hors-scène y revêt rarement la même importance qu'au théâtre, car spatialement, le récit permet plus facilement de circuler entre des lieux différents. Il n'y a que le narrateur qui, métaphoriquement, représente un point fixe, mais alors, tout lui est hors-scène ; et il n'y a pas d'opposition à proprement parler.

Nous avons mentionné que le hors-scène peut s'avérer un espace dangereux, l'espace du Réel dont les signes apparaissent dans l'Imaginaire et dans le Symbolique. Il s'agit maintenant de se familiariser avec les formes possibles à travers lesquelles ce registre irréprésentable pourrait se manifester.

**R : être fasciné**

À la fin du chapitre sur le dispositif, nous avons proposé de considérer le Réel, registre de l'impossible selon l'acception de Lacan, en tant qu'infini, c'est-à-dire comme intégralité paradoxale, car inépuisable, des mondes possibles et de leurs versions. Le Réel est irréprésentable et inimaginable, mais assure en même temps la consistance du nœud borroméen du RSI (donc du dispositif) ; ainsi, il ne peut être « saisi » que par ses manifestations indirectes, et notamment par des ruptures qu'il crée dans l'Imaginaire et dans le Symbolique, donc par des failles dans la représentation.

Pour mieux saisir leur nature, il importe de se pencher sur les notions d'habitude et de prédictibilité ; pour ce faire, il est nécessaire d'esquisser la manière dont nous concevons la spatiotemporalité propre au dispositif<sup>130</sup>. Il faut préciser que le temps social, invention humaine, ne nous intéresse pas dans la mesure où il constitue un écran symbolique opaque plaqué sur l'infini : c'est un ordre trop rigide et trop immuable pour permettre la circulation libre du Réel ; nous concevons donc le temps à partir des changements. Tout changement possède des coordonnées spatiales plus ou moins déterminées, les changements abstraits ayant pour lieu l'espace intime d'un homme (si je proclame que Dieu n'existe pas, c'est dans mon âme qu'il cesse d'exister) ; en fonction de la source ayant provoqué ce changement ainsi que du point d'où il est perçu (intérieur/extérieur), il s'agit soit de l'acte, soit de l'événement. Pour simplifier, nous emploierons dans ce chapitre le terme d'« événement », car, en

---

<sup>130</sup> Nous nous inspirons ici des conclusions principales de *La Dialectique de la durée* (Paris : P.U.F., 1950) et de *L'Intuition de l'instant* (Paris : Librairie Générale Française, 1994 [1932]) de Bachelard. Sa conception du temps sied particulièrement bien au concept de dispositif ainsi qu'à la théorie des mondes possibles. Sur la dimension temporelle des dispositifs, voir également la thèse de Jean-Michel Caralp *Vertiges de la prémonition : effractions de l'avenir dans les dispositifs de temporalité de Maeterlinck au surréalisme* (Université Toulouse le Mirail, 2012).

réalité, chaque acte, à l'exception de l'acte suicidaire<sup>131</sup>, peut être perçu en tant qu'événement tout au moins par celui qui en est auteur.

L'infini étant un espace-temps absolu, la conscience humaine n'en saisit et n'en expérimente qu'une partie minuscule (même en collaboration avec l'inconscient qui est censé sauvegarder toutes nos expériences). De plus, sur le plan de l'infini, le temps ne peut pas être considéré comme linéaire. Seul le présent existe, mais la conscience humaine, compte tenu de ses limites, crée une répartition entre le passé, le présent et le futur. Le passé est la perspective des événements qui ne lui appartiennent plus ; et le futur se compose d'instantants qu'elle espère d'attraper ; ainsi, selon Bachelard, le passé est un fantôme et l'avenir est une illusion<sup>132</sup>. Quant au présent de la conscience individuelle, la plupart des événements qui le composent sont routiniers et répétitifs, appartenant à l'ordre des habitudes, et fort heureusement, car s'il n'en était pas ainsi, on ne pourrait pas parler d'identité ni d'individualité ; l'habitude est l'essence d'un être humain. En conséquence, tout événement nouveau doit être cohérent avec l'habitude afin qu'il puisse être fusionné avec l'être. Si la différence s'avère trop importante, la nouveauté est soit rejetée, soit perçue comme étant brutale si l'on ne peut pas l'éviter, car elle ébranle l'ordre existant. On peut alors parler de l'irruption du Réel au sein du dispositif, que celui-ci se rapporte à la réalité ou au monde fictionnel. En d'autres termes, si le Réel jaillit *directement* à travers le Symbolique et/ou l'Imaginaire, c'est en tant que hasard aveugle et indéterminé. L'exemple le plus banal en serait la mort qui est toujours un hasard : on ignore où et quand elle (nous) arrive ; et il est presque impossible de s'y habituer – tout au moins à l'idée de sa propre mort ou si l'on n'a pas été élevé selon les principes du bouddhisme.

---

<sup>131</sup> En fait, une des raisons sous-jacentes de cet acte, c'est le désir vain d'être le spectateur de sa propre mort, ce qui n'est possible que dans le cas où elle n'appartient plus au domaine du hasard.

<sup>132</sup> *L'Intuition de l'instant, op.cit.*, p. 13.

Bien sûr, il y a des degrés de puissance dans cette irruption : plus elle est inattendue et plus elle s'oppose à l'habitude, aux événements qui l'ont formée ainsi qu'aux attentes qui en découlent, plus elle est frappante (conduisant, dans les cas extrêmes, à la folie), et inversement. Il ne faut pas oublier que le hasard assure également la fonction créatrice : c'est de l'infini que les nouveaux possibles arrivent toujours un peu par accident<sup>133</sup> ; sans nouveauté, le dispositif se rabattrait à la structure, quitte à perdre son intérêt. Un événement nouveau et inattendu nous rappelle qu'il y a au-delà du monde bien connu et ordonné l'infini qui nous attend. Cela explique en outre la fascination par le vide : du vide, *tout* peut arriver ; et l'on est attiré par l'inconnu (ou par l'Autre dans le sens le plus large du terme).

Dans ce contexte, on peut se demander pourquoi une œuvre d'art nous fascine, en général, plus facilement que la réalité (si on laisse du côté les grandes catastrophes ou les grands crimes) ? Revenons sur l'exemple du fauteuil dans un café que nous avons cité plus haut : dès qu'il y a quelqu'un pour le regarder et pour entrer dans une interaction physique ou imaginaire avec lui, ce fauteuil devient, *a priori*, dispositif. Pourtant, son rapport avec l'infini s'avère faible : pour qu'il puisse commencer à véhiculer le Réel, il faut qu'il y ait une transformation ou une rupture du Symbolique et/ou de l'Imaginaire<sup>134</sup> ; il faut que le fauteuil acquière une valeur nouvelle qui ne rentre pas tout à fait dans le cadre existant de nos connaissances sur les fauteuils. Ce changement peut être induit soit par le spectateur lui-même<sup>135</sup>, soit venir de l'extérieur ; mais toujours est-il que les transformations de deux premiers registres dans la réalité sont rares, tandis que pour une œuvre, c'est le principe même de son existence. Lorsque l'on rentre dans un dispositif fictionnel, l'on s'attend d'emblée à ce

---

<sup>133</sup> Envisageons le hasard aveugle et le hasard créateur comme deux pôles. Cela ne veut pas dire que le hasard aveugle ne crée pas de nouveau, mais ce nouveau n'a pas, en général, le même effet sur le récepteur.

<sup>134</sup> Précisons en outre que le hasard créateur se manifeste par la transformation plutôt que par la rupture qui est propre surtout au hasard aveugle (bien que l'inverse soit également possible).

<sup>135</sup> Que l'on pense, par exemple, au siège de tram dans *La Nausée* de Sartre qui se transforme, pour le protagoniste, en chèvre... ou bien encore à la madeleine de Proust.

que de nouveaux événements frappants adviennent, à ce que l'on se trouve dans un monde qui n'est pas le nôtre, à ce que l'on se trouve transformé à l'issue de la lecture ; et un « bon » texte répond à ces attentes. Sur le plan général, il représente déjà une transformation importante par rapport au monde de référence du lecteur ; au niveau symbolique, la parole change de registre, quant à l'intrigue, le texte fictionnel se révèle un « concentré » véritable d'événements (dans la vie quotidienne, les événements, dans leur acception habituelle, sont pour ainsi dire dilués). Au niveau imaginaire, on a affaire aux images que l'on n'a jamais vues ; ce qui rend l'expérience encore plus prenante, c'est leur ambivalence : ces images sont au lecteur, car elles se trouvent dans son espace intime et se composent des éléments qu'il connaît, mais en même temps, elles ne lui appartiennent pas, survenant littéralement de nulle part. Chaque lecture est donc une expérimentation de l'infini ; toutefois, afin que l'effet de fascination soit obtenu, elle ne doit pas radicalement contredire notre habitude : elle doit nous la renvoyer, mais de telle manière que nous l'y retrouvions sous un autre aspect que dans le quotidien.

Dans cette perspective, on peut aller jusqu'à penser que les œuvres qui nous renvoient notre propre image en miroir sont celles qui sont le plus à même de nous fasciner : on y voit des événements familiers ; on s'y reconnaît, mais pas tout à fait. Dans le reflet de l'œuvre, nos habitudes sont recomposées et réarrangées d'une manière surprenante, de nouveaux événements sont ajoutés (y compris ceux qui se trouvent dans l'inconscient), et cet autre nous-même nous attire irrésistiblement<sup>136</sup>. La rencontre avec notre double littéraire est l'affaire du hasard, mais c'est également elle qui assure la fascination peut-être la plus intense. Inutile de préciser que si l'immersion au sein du monde possible est parfaite, si nous nous y reconnaissons tels que nous sommes, si le texte se lit

---

<sup>136</sup> Difficile de donner un exemple concret et objectif, mais il arrive qu'un monde nous paraisse si parfaitement adapté à notre espace intime qu'on aimerait l'habiter « pour de vrai » ou, à l'inverse, qu'on est heureux qu'il s'agisse d'une fiction, car il nous renvoie quelque chose que l'on aimerait ne pas savoir ou oublier.

non pas comme fiction, mais comme un compte-rendu minutieux et bien documenté de notre existence individuelle, ou bien, à l'inverse, si le monde possible nous reste à tous égards étranger, il n'y a pas de fascination véritable. La fascination se produit également lorsque, dans ce reflet, on découvre une altérité radicale qui se cache dans les profondeurs de notre inconscient : ainsi, le drame naturaliste et le drame symboliste, on s'en persuadera, permettent au lecteur de découvrir son Ombre, c'est-à-dire les pulsions brutales et inacceptables par la société dont il ne se rend même pas compte. Il peut y avoir également dans la lecture une jouissance voyeuriste, ou tout simplement une jouissance de découvrir des mondes nouveaux, mais elles ne touchent pas le plus profond de l'être. Au bout du compte, le *punctum* relève d'un rapport totalement personnel que nous entretenons avec la représentation ; cela n'empêche qu'il puisse être en même temps partagé : personne n'est parfaitement unique.

Soulignons, en outre, que le hasard créateur qui peut être activé par un texte de fiction est, pour ainsi dire, un hasard apprivoisé. Objectivement, à la deuxième lecture, on est déjà familier avec les événements qui constituent la trame de l'œuvre ; et à la première lecture, en fonction de son encyclopédie propre, le lecteur peut prédire certains événements de la fable. *A priori*, il ne saurait donc s'y produire rien de totalement imprévisible. De ce point de vue, un monde possible est un petit monde inoffensif que l'on peut, de plus, quitter à tout instant : le lecteur ne s'y immerge jamais pleinement ; il fait semblant de l'habiter. C'est ignorer toutefois que chaque lecture est unique : on oublie les détails des lectures précédentes ; et le lecteur lui-même ne cesse de changer : un enfant peut dévorer les romans de Jules Verne, tandis que pour un adulte, ils peuvent ressembler à une encyclopédie plutôt qu'à des récits d'aventure. De plus, paradoxalement, comme le monde de référence du lecteur reste, pendant la lecture, aux confins de la conscience, et que c'est vers le monde possible que son attention est tournée (ce monde possible devient alors son monde actuel, mais jamais son monde de référence), il peut pleurer très sincèrement la mort

d'un personnage : cette dernière le bouleverse, car il l'imagine<sup>137</sup>, et peu importe si c'est pour la dixième fois qu'il relit les mêmes pages ; mais au fond, il sait qu'il ne s'agit pas d'une mort véritable. C'est d'ailleurs la différence principale entre le lecteur et les personnages : pour ces derniers, la mort n'appartient jamais au terrain du hasard créateur (sauf si le personnage est un maniaque...).

En bref, le texte fictionnel présente au lecteur une ouverture sur l'infini (ou sur le Réel), une « dose homéopathique » de hasard qui, par interaction avec son espace intime, crée, à chaque lecture, une combinaison nouvelle, unique et sans danger. On ne peut pas la décrire<sup>138</sup>, on ne peut que la vivre, car l'infini échappe à tout contrôle ; de plus, la fascination véritable ne saurait être prévisible. En ce qui concerne le texte dramatique, il possède, semble-t-il, sa propre manière de véhiculer le Réel. On a vu que, du point de vue du Symbolique et de l'Imaginaire, le lecteur du texte dramatique avait une liberté plus importante que le lecteur du roman mais également le spectateur du théâtre, une liberté qui tenait surtout à l'indétermination du texte. Autrement dit, le texte dramatique favorise la création d'une foule de nouveaux possibles dans l'espace intime du lecteur, mais à condition que celui-ci assume une implication particulièrement profonde ainsi qu'une grande concentration que le texte lui impose – en banalisant, il n'y a pas de descriptions de quinze pages que l'on puisse sauter ; chaque élément s'avère porteur du sens. Ainsi, le texte de théâtre offre au lecteur, ne serait-ce qu'hypothétiquement, une chance plus

---

<sup>137</sup> Selon les acquis scientifiques, il n'y a pas de différence foncière entre un objet réel et un objet imaginé, les mêmes zones de cerveau s'activant quand on regarde quelque chose ou que l'on se le représente.

<sup>138</sup> Si l'on n'est pas un Marcel Proust, bien sûr... Celui-ci, d'ailleurs, dans les *Journées de lecture*, donne à comprendre ce que c'est que la jouissance du texte qui incite le lecteur à désirer, littéralement, l'auteur ou bien l'Autre. En parlant de ses lectures d'enfance, dont celle du *Capitaine Fracasse* de Gautier, Proust dit à propos de quelques phrases de ce roman : « [elles] m'apparaissaient comme les plus originales et les plus belles de l'ouvrage. [...] j'avais le sentiment que leur beauté correspondait à une réalité dont Théophile Gautier ne nous laissait entrevoir une ou deux fois par volume qu'un petit coin. Et comme je pensais qu'il la connaissait assurément tout entière, j'aurais voulu lire d'autres livres de lui où toutes les phrases seraient aussi belles que celles-là... » (*Journées de lecture*, Paris : Gallimard, coll. « Folio 2€ », 2017, p. 41).

élevée d'être véritablement fasciné par le texte ; et notamment par la rencontre avec un autre soi-même que le dispositif dramatique peut aménager avec une probabilité importante.

Pourtant, si tout cela se fait dans un cadre presque anodin, ce qui procure au lecteur une certaine jouissance, il n'en va pas de même pour les personnages qui habitent le monde fictionnel. Un événement inattendu ne leur fait pas le même effet, bien que leur rapport au monde fictionnel se déploie sur les mêmes registres de l'existence – sur les mêmes niveaux du dispositif. Dans le dernier chapitre de cette partie, nous allons donc adopter un point de vue différent pour étudier brièvement les singularités de l'interaction des personnages avec l'espace-temps qu'ils habitent : pour eux, du seul fait qu'ils sont les personnages du drame, le monde s'avère très angoissant à vivre. Par la suite, nous nous arrêterons sur l'identification du lecteur au personnage « en situation » et nous terminerons, avant d'évoquer certaines généralités nécessaires pour mieux comprendre la notion de suicide dramatique, par compléter notre « boîte aux outils » par une présentation générale de la catharsis : au sein des parties suivantes, notre objectif est de relier l'ensemble de ces éléments théoriques qui peuvent, pour l'instant, sembler quelque peu épars, en un réseau, pour ne pas dire en un dispositif...

### 3. Des mondes possibles à la mort certaine

#### 3.1. Dispositif « multifocal »

Il n'est pas en état d'être vu. Je le couvrirai de ce manteau qui le cachera tout entier. Personne – fût-il de ses proches – n'aurait le courage de le voir ainsi, crachant par les narines et par sa plaie sanglante le sang noir de son suicide...<sup>139</sup>

#### *Du côté des personnages*

L'Ajax de Sophocle, déshonoré, se jette sur son épée dans l'espace scénique, sous le regard intime du lecteur. Tecmesse découvre son corps et le voile d'un manteau pour cacher le tableau terrifiant que personne n'aurait la force de supporter. Sur la scène intime du lecteur, une image détaillée, dynamique, horrible de la mort surgit toutefois par l'intermédiaire de la narration. Le lecteur voit tout et même au-delà, alors que les personnages qui arrivent sur scène plus tard en sont « dispensés ». Cela dit, en considérant la mort volontaire qui s'inscrit dans un monde fictionnel, force est de constater qu'elle fonctionne différemment pour le lecteur et pour les personnages (et ce non seulement chez Sophocle, mais chez maints autres dramaturges, dont ceux de notre corpus), car, comme nous l'avons évoqué, ces derniers n'ont pas la même position par rapport à ce monde et perçoivent l'espace-temps créé par l'auteur des points de vue distincts.

Rappelons que le lecteur, même si son attention est focalisée sur le monde fictionnel, se trouve toujours entre ce monde et son monde de référence dit réel, ce qui lui assure la position d'un spectateur extérieur qui ne participe à l'action que par sa coopération avec l'auteur : avant tout dans le Symbolique, mais également dans l'Imaginaire (étant donné que c'est l'auteur qui répartit les événements entre l'espace scénique et le hors-scène). Aussi le lecteur est-il toujours distancié des personnages ou en avance sur eux ; son regard intime englobe des portions d'espace-temps toujours plus importantes, jusqu'à ce qu'à

---

<sup>139</sup> Sophocle, *Ajax* in *Tragédies complètes*, Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, p. 163

la fin de la lecture son niveau de connaissances sur le monde possible soit équivalent à celui de l'auteur ; il vient de voir tous les événements constituant l'espace-temps en question, il vient de tout imaginer. Quant aux personnages, le monde possible est leur monde de référence ; dans le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle, ils ignorent encore l'existence du lecteur aussi bien que celle de l'auteur<sup>140</sup> ; ils sont, dirait-on, des spectateurs intérieurs à l'univers : il y a donc des points aveugles dans leur vision du monde ; leur accès au monde possible est plus réduit que celui du lecteur, ce qui crée des dissemblances dans la réception à tous les niveaux.

Dans le texte dramatique, c'est toujours la répartition entre l'espace scénique et le hors-scène qui s'avère la plus importante dans la genèse de ces points aveugles. Par comparaison avec le lecteur qui est pour ainsi dire « logé » en face de l'espace scénique, pour les personnages, il n'est pas de grand écart « fonctionnel » entre le dedans et le dehors. En revanche, comme la scène s'avère être l'unique lieu d'énonciation et comme il est rare que tous les personnages y soient présents au même instant, chaque personnage manque, au cours de l'action, un certain nombre d'événements, qu'il s'agisse des dialogues, des récits, des combats, etc. Cela dit, chaque personnage représente une compilation unique de versions du monde qui se détermine par les événements passés, présents ou à venir qui lui appartiennent, aussi bien que par les lacunes dans son Symbolique et/ou Imaginaire. Il va de soi que cette compilation se complète au cours de l'action, mais aucun personnage dramatique n'est omniscient ni omnivoyant par rapport à son monde de référence, sauf s'il reste sur scène tout au long de l'action.

Qui plus est, le rapport des personnages au Réel présente également des particularités. Si le lecteur s'attend à ces irruptions de l'infini, si elles se classent

---

<sup>140</sup> Certes, leurs répliques ont une double adresse : c'est la manifestation de l'intention auctoriale ; on aura toutefois compris que c'est leur rapport aux possibles qui nous intéresse avant tout, nous amenant à « isoler » les personnages pour leur conférer un statut ontologique à part entière.

pour lui dans le registre du hasard « dompté » par l'auteur, s'il s'y expose avec un certain plaisir, car la lecture, c'est toujours de « faire semblant », pour les personnages, il ne s'agit pas de faire semblant, mais de vivre. En outre, les personnages étant moins bien informés sur ce qui se passe dans l'espace scénique, il leur est plus difficile de prédire certains événements ; et si le lecteur accède au hors-scène, qui est souvent le lieu depuis lequel le Réel pénètre l'espace scénique, *via* l'Imaginaire et qu'il en est protégé, de plus, par l'écran discursif, il arrive que les personnages s'y exposent directement. Alors, si le hasard qui se donne à voir dans un monde possible transforme les habitudes du lecteur plutôt qu'il ne les détruit, pour les personnages, il s'agit en grande partie du hasard aveugle et brutal qui peut les entraîner sinon à la mort, tout au moins à la déraison. Dans cette perspective, les personnages du drame habitent un monde assez cruel dans lequel, de plus, le créateur est absent : l'auteur qui est la source directe de leurs malheurs leur reste inconnu.

Toutefois, étant donné que la vision du monde de chaque personnage est unique, il y a autant de déclinaisons de l'irruption de l'infini dans le dispositif qu'il y a de personnages qui en sont victimes. Pour en donner un exemple, le suicide de Chatterton provoque une sorte d'accès de mélancolie chez le protagoniste lui-même (il s'empoisonne, ce qui lui permet de rester, pendant une scène, entre la vie et la mort), ainsi qu'effroi extrême et paralysie chez Kitty qui en meurt par la suite, tandis que le Quaker ne cesse d'agir pour aider les protagonistes ; et John Bell, ayant entendu la nouvelle, ne manifeste que son étonnement. On en verra les causes plus loin, mais notons dès à présent que le suicide (comme d'ailleurs tout événement de même portée) entre en interaction avec le monde fictionnel conçu dans l'espace intime du lecteur entre autres par cet ensemble de réactions possibles que le lecteur doit arriver à embrasser afin de les « synthétiser », même si cette opération est à peine consciente au cours de la lecture jouissive.

Ainsi, nous avons tout intérêt à étudier la manière dont le suicide transforme (si transformation il y a) l'ensemble des versions de monde ainsi que leur

disposition dans l'espace intime de chaque personnage, afin d'arriver à comprendre comment la mort volontaire modifie l'espace intime du lecteur (virtuel). Par ailleurs, la jouissance propre à la lecture ne se dissimulerait-elle pas en partie dans le fait que, de l'infini qu'il est condamné à observer de l'intérieur, en n'en apercevant qu'une minuscule partie que le hasard peut ébranler à tout moment, le lecteur se transporte d'un coup dans un monde qu'il peut, ne serait-ce que théoriquement ou inconsciemment, posséder en intégralité ? Par sa position même, le lecteur se trouve dans une situation tout à fait particulière : il est le spectateur extérieur au monde fictionnel et peut envisager ce dernier en tant qu'absolu, mais en même temps, les mécanismes d'immersion et d'identification mis en jeu, il envisage le monde fictionnel « de l'intérieur » au même titre que les personnages ; grâce à cette situation double, l'infiltration du Réel au sein du dispositif s'avère être pour lui à la fois anodine et fascinante : anodine, car il ne fait pas partie de ce monde ; fascinante, car il en fait tout de même partie : et ce notamment grâce à l'immersion et à l'identification, deux processus sans lesquels il est difficile de concevoir la lecture jouissive, mais aussi la lecture d'un texte de fiction tout court et qu'il s'agit maintenant de détailler.

### ***Identification***

Par l'immersion, nous comprenons, avec Jean-Marie Schaeffer, l'état dynamique du lecteur qui vient « habiter » le monde fictionnel alors que le monde « réel » reste à la lisière de sa perception ; cette dernière, d'ailleurs, se trouve mise à l'écart par l'imagination constamment relancée par le texte. L'immersion comporte également une dimension affective : le lecteur éprouve une empathie envers les personnages, ce qui devient possible grâce aux mécanismes de l'identification<sup>141</sup>. En ce qui concerne le lecteur virtuel, dans la mesure où il ne possède pas de monde de référence « individualisé » qui pourrait

---

<sup>141</sup> Schaeffer J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, 1999, pp. 182-187.

faire obstacle à son immersion au sein du monde fictionnel (par exemple, des notions de la vraisemblance personnelles auxquelles le monde fictionnel ne correspond pas), cette dernière s'avère pour ainsi dire parfaite.

Pour ce qui est de l'identification, phénomène assez vague, nous l'entendons ici dans son acception la plus simple, à savoir celle de l'identification empathique : je m'identifie à un personnage en me mettant à sa place ; ce qui devient possible, dans le cas d'un lecteur empirique et si l'on suit Thomas Pavel, grâce à la flexibilité du Moi et grâce à l'écart qui se crée entre le Moi et la vie réelle<sup>142</sup>. Il serait également raisonnable de considérer, avec Michel Picard, que le lecteur s'identifie non simplement au personnage, mais surtout au personnage *en situation*<sup>143</sup>, c'est-à-dire que si je m'identifie à Phèdre, ce n'est pas à la fille de Minos et de Pasiphaé ni à l'épouse de Thésée que je me substitue : ce sont les actes du personnage, aussi bien mentaux que physiques qui résonnent en moi ; c'est le conflit entre la passion et le devoir qui m'anime à la lecture des vers raciniens. L'identification fonctionne alors, pour ainsi dire, à travers la dimension dramaturgique, mais aussi théâtrale, du texte : je m'identifie non simplement au personnage en tant que tel, mais au personnage agissant dans un cadre spatio-temporel ; peu importe, sur ce plan, s'il s'agit des hésitations intimes des personnages tragiques ou, plus tardivement, romantiques, des actes vaillants des héros de mélodrame ou bien encore des silences des personnages de Maeterlinck<sup>144</sup>.

Or le texte dramatique induit une identification spécifique, comme nous l'avons déjà évoqué : puisque l'interaction du lecteur avec le monde fictionnel s'effectue à partir du cadre scénique, c'est-à-dire que le lecteur « communique » avec les personnages directement, et non pas *via* l'interface narrative et

---

<sup>142</sup> Cf. Pavel T., *Comment écouter la littérature ?*, Paris : Collège de France/Fayard, 2006, pp. 32-33.

<sup>143</sup> Voir Picard M., *La Lecture comme jeu*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1986, p. 93.

<sup>144</sup> Considérer le silence comme action peut paraître paradoxal, mais dans le drame symboliste, c'est souvent dans le « silence actif », si l'on reprend l'expression du *Trésor des humbles*, que l'action véritable réside.

discursive, ce lecteur, qu'il soit empirique ou virtuel, « est amené à épouser les points de vue de tous les personnages », si nous revenons sur le propos d'Anick Brillant-Annequin<sup>145</sup>. De même, tout en indiquant que dans une pièce de théâtre, l'identification n'est pas d'ordre narratif, mais se produit à travers « un espace d'*interaction* verbale », Jean-Marie Schaeffer constate :

Le lecteur d'une pièce de théâtre adopterait l'identité narrative des personnages, la différence avec le récit homodiégétique résidant simplement dans le fait qu'il change sans cesse d'identité (en passant d'un personnage à l'autre)<sup>146</sup>.

Thomas Pavel formule ce même principe de manière plus implicite : en réfléchissant sur l'identification, il prend notamment pour exemple l'identification au Néron racinien, mais ajoute que l'empathie pour ce personnage « ne [l]'empêche pas de « [s]'identifier » également à Junie, à Britannicus, voire à Burrhus »<sup>147</sup>. Ajoutons sur ce point qu'en lisant *Britannicus*, c'est également à Agrippine et même à Narcisse que l'on s'identifie : si l'on suit Hans Robert Jauss, le lecteur s'identifie en même temps aux protagonistes et aux antagonistes, aux héros et aux anti-héros. Dans le dernier cas, Jauss parle d'identification ironique, constituant une rupture et contraignant le lecteur « à réfléchir et à développer une activité esthétique autonome »<sup>148</sup> ; si ce terme s'applique parfaitement aux traîtres de mélodrame suscitant une certaine ironie par leurs aspirations démesurées, il ne s'applique plus tellement bien aux personnages criminels de Zola et aux « êtres surhumains » de Villiers. Dans le drame naturaliste et symboliste, il est très peu question de l'ironie à proprement parler, en revanche, c'est la thématique de la fascination par le côté « sombre » du personnage qui se fait jour. Nous préférons alors considérer l'identification à travers la distance qui se crée entre le lecteur et le personnage. Ainsi, pour un personnage « sympathique », qui nous ressemble ou à qui nous

---

<sup>145</sup> *Loc.cit.*, p. 273.

<sup>146</sup> Schaeffer J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, *op.cit.*, p. 279.

<sup>147</sup> Pavel T., *op.cit.*, p. 33.

<sup>148</sup> Jauss H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1982, p. 153.

aimerions ressembler, on éprouve plus facilement de l'empathie, il est donc plus facile de se « mettre à sa place ». La distance que l'identification implique s'avère alors moindre que, par exemple, dans le cas où le personnage soit semble antipathique (par son caractère, mais aussi par ses actes), soit possède un caractère ambivalent dans lequel les traits, considérés généralement comme antipathiques dans le monde « réel » (méchanceté, cruauté, violence, etc.) ou considérés comme antipathiques dans le monde fictionnel auquel il appartient, revêtent la même importance que les traits « positifs » ou prévalent sur ces derniers. Dans ce dernier cas de figure, que l'on peut appeler l'identification « négative » (-), le personnage et ses actes provoquent chez le lecteur une sorte de répulsion, contrairement à l'attraction qui a lieu dans le premier cas, celui de l'identification « positive » (+). Il va de soi que la distance qu'implique l'identification change tout au long de la lecture, que ce soit par rapport à un personnage en particulier ou bien à l'ensemble des personnages ; il s'agit rarement de l'identification « positive » ou « négative » à l'état pur. En même temps, le changement incessant de la distance propre à l'identification soutient, d'une part, la pulsion scopique et donc la fascination (on explorera en détail ce phénomène quand il s'agira d'examiner le drame naturaliste et le drame symboliste), et de l'autre, le fonctionnement du dispositif de lecture à proprement parler, en créant un mouvement dynamique où le lecteur se trouve tantôt pleinement immergé dans le monde fictionnel, tantôt repoussé à ses confins où il peut se rendre compte de sa position de spectateur.

L'identification du lecteur d'un texte de théâtre, instable et indéterminée, l'amène en plus, comme nous l'avons déjà évoquée, à changer constamment du point de vue, le vouant à une expérimentation de l'altérité très intense : chaque personnage devient, le temps de la lecture, partie constitutive de son moi. Et si au niveau symbolique, le lecteur peut encore s'opposer à certains points de vue qui ne correspondent pas à ses propres valeurs ou à ses croyances, au niveau de l'Imaginaire, il accepte tout, car l'Imaginaire ne juge pas et accueille tous les possibles. Pourtant, les points de vue qu'il adopte, suc-

cessivement ou simultanément, peuvent être contradictoires ou conflictuels, et ce non seulement dans le cas du conflit entre le protagoniste et l'antagoniste d'un drame, mais aussi lorsque deux protagonistes s'engagent dans un duel verbal, ou bien encore quand le personnage se trouve en proie à un conflit intime. Cela met l'espace intime du lecteur sous tension : métaphoriquement parlant, son moi se voit alors écartelé entre plusieurs composantes conflictuelles ; dorénavant, nous désignerons cette fragmentation du moi ou de l'espace intime du lecteur (virtuel) à travers l'idée d'« écartèlement », sans doute guère élégante, mais qui demeure, faute de mieux, suffisamment clair.

En ce qui concerne le lecteur virtuel, on convient, à la lumière des propos précédents, que son moi (ou son espace intime) ne saurait se composer que des parties constitutives suggérées par le texte ; une identification stable aux personnages en situation, qu'elle soit « négative » ou « positive », lui est garantie d'emblée au même titre que l'immersion au sein du monde possible. Par conséquent, lorsqu'il s'agit de la catharsis, qui a pour fondement à la fois l'immersion et l'identification, le lecteur virtuel l'expérimente toujours, si la catharsis fait partie des effets postulés par le texte.

### ***Catharsis***

La catharsis, notion qui se prête aussi difficilement à une définition univoque que celle de Réel, constitue la spécificité peut-être primordiale de la lecture d'un texte dramatique conçu selon les principes aristotéliens (quand les textes narratifs, même à l'époque qui nous intéresse, n'impliquent pas toujours ce phénomène). Dans son acception la plus simple, celle de la catharsis tragique proposée par Aristote et qui fit par la suite l'objet de nombreux commentaires et interprétations, il s'agit de la purgation, de la purification ou d'une cure qui deviennent possibles grâce à l'effet consécutif (selon l'acception plus ancienne) ou simultané (selon la psychanalyse) de la pitié et de la

crainte<sup>149</sup> que le spectateur éprouve pendant la représentation : au dénouement, il est censé s'en libérer<sup>150</sup>. Quant au lecteur, William Marx postule que « l'effet de *catharsis* [peut] résulter d'une simple lecture du texte tragique sans l'accompagnement d'un spectacle » en s'appuyant sur les propos d'Aristote pour qui « tout ce que fait la tragédie fonctionne aussi bien avec le simple lecteur qu'avec le spectateur »<sup>151</sup>. L'effet cathartique n'est par ailleurs possible que grâce au caractère spécifique de la position du lecteur, à la fois intérieure et extérieure à la fiction : en s'identifiant au personnage, il éprouve de la crainte, car il se trouve dans la même situation que lui ; en le regardant de côté, il éprouve de la pitié. Or, comme le lecteur fait surgir le monde fictionnel sur sa scène intime, la fiction lui donne, de plus, la possibilité de s'apitoyer sur lui-même.

Mais peut-on parler de catharsis dramatique, en application à notre corpus ? L'un des éléments constitutifs de la catharsis tragique, la crainte, est liée à la dimension divine et à la fatalité. L'homme tragique n'a pas de liberté de choix : la terreur du personnage – et, par conséquent, la crainte du lecteur/spectateur – se manifeste lorsqu'il se rend compte de l'impossibilité d'échapper à la situation dans laquelle il est piégé et ce souvent par la volonté des dieux. Or, alors que la terreur purement tragique se manifeste rarement dans le drame (si l'on fait abstraction du drame naturaliste et du drame symboliste qui reposent sur le principe de la fatalité héréditaire ou métaphysique –

---

<sup>149</sup> Il apparaît que selon les traductions et selon les chercheurs, on emploie, pour désigner la deuxième composante de la catharsis aristotélicienne, indifféremment les mots « crainte », « frayeur », « terreur » ou « effroi ». Or il existe un certain décalage émotionnel entre le personnage et le récepteur qui s'identifie à lui ; ce décalage dépend toujours du fait que le récepteur actualise le monde possible de fiction, mais ne l'habite pas « pour de vrai » : le personnage peut être littéralement paralysé par la terreur, quand le récepteur, au mieux, éprouve un frisson. Par conséquent, en traitant de la catharsis, nous préférons parler de la crainte qui nous semble, de par sa définition même, l'émotion la plus modérée de toutes celles que nous venons d'énumérer.

<sup>150</sup> Bien que l'on demeure toujours dans l'incertitude si la catharsis est une purgation d'émotions ou par l'émotion.

<sup>151</sup> « La véritable *catharsis* aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la *Poétique* » in *Poétique*, no. 166, 2011, p. 148. Entre autres, l'article retrace l'histoire de l'interprétation de la notion de l'Antiquité à nos jours.

mais là encore, on verra qu'il n'est pas rare qu'ils se terminent par une sorte d'anticatharsis), et plus particulièrement dans le mélodrame qu'il s'agira d'explorer dans la partie suivante, le drame met constamment en scène des situations inquiétantes, voire angoissantes, liées au contraire à l'imprévisibilité de l'avenir. Le lecteur (virtuel), par l'intermédiaire de l'identification, éprouve donc toujours une crainte, mais cette fois-ci face au danger imminent qui menace les personnages. En ce qui concerne la pitié, il serait utile de distinguer, avec Jacques Fontanille, la pitié « positive », qui « présuppose la compassion » et relève donc de l'empathie, de la pitié-mépris, reposant « sur la seule reconnaissance de l'état dysphorique (souffrance ou abaissement) de l'autre »<sup>152</sup> : dans le mélodrame, on verra, les traîtres suicidaires privilégient, en premier lieu, le surgissement de la pitié-mépris.

Les éléments constitutifs de la catharsis « dramatique » seraient donc d'une part la crainte, suscitée par l'inquiétude ou l'angoisse des personnages face à l'avenir imprévisible qui se substitue à la fatalité tragique provoquant la terreur, et de l'autre, la pitié envers ces personnages inquiets ou angoissés. Ces deux éléments se mettent en œuvre aussi bien au niveau des microstructures (les actes et les scènes) qu'au niveau de l'œuvre dramatique en général. Cela dit, de même que Marx voit dans la catharsis « une action d'équilibrage du

---

<sup>152</sup> Ditché E. R., Fontanille J., Lombardo P., *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris : Belin, 2005, p. 240. *Ibidem*, Fontanille, s'inspirant de l'être de Souci et de l'être-pour-la-mort de Heidegger, fait la distinction (plus fine) entre la compassion qui porte sur le devenir de l'autre, la pitié qui porte sur l'état de l'autre, et la commisération qui porte sur la destinée de l'autre. Nous avons décidé de rester sur la première distinction, la plus simple, pour ne pas nous perdre dans les méandres des définitions car la compassion peut également s'opposer à la pitié en ce que la compassion vise la relation qui se met dans les actes ; en revanche, dans la pitié, « le soi jouit secrètement de se savoir épargné » (Ricœur P., *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1996, pp. 223-224, cité d'après Zielinski A., « La compassion, de l'affection à l'action » in *Études*, no. 1, 2009, pp. 55-65). La distinction que nous empruntons nous semble être plus juste dans la perspective de la lecture : le lecteur, piégé entre deux mondes, ne peut pas agir au sein du monde fictionnel ; sa position est celle d'un spectateur extérieur, donc *a priori* plus élevée que celle des personnages, privilégiant, semble-t-il, la jouissance secrète de se savoir épargné de malheurs par lesquels les personnages sont atteints. Toutefois, cette pitié peut être *teinte* du mépris ou de la compassion.

mélange humoral » opérant par « un mouvement alternatif perpétuel »<sup>153</sup>, nous aimerions envisager la catharsis en tant que processus ou mouvement : globalement, la pitié et la crainte coïncident et prennent de l'ampleur au cours de la lecture pour être éliminées au dénouement ; cela ne veut pas dire pour autant que leur évolution soit exponentielle : la crainte et donc la pitié peuvent diminuer et augmenter sur le plan des microstructures ; par ailleurs, elles atteignent son paroxysme à chaque fois que l'action fait véritablement scène dans le sens de la théorie des dispositifs – on y reviendra.

Sur ce point, nous aimerions postuler que le mouvement cathartique repose, en fait, sur deux types de tension : d'une part, la tension cathartique qui est fondée sur l'alternance (ou la simultanéité) de la crainte et de la pitié et implique l'identification empathique ; de l'autre, on peut parler de tension dramatique qui se crée chez le lecteur principalement grâce à sa position du « spectateur extérieur ». L'omniscience du lecteur, aussi étendue qu'elle soit, est toujours relative et imparfaite, qu'il s'agisse de lire une tragédie ou un drame ; linéaire de par sa nature, elle se complète au fur et à mesure que l'action progresse. En d'autres termes, le lecteur ne peut jamais être tout à fait certain de ce qui arrivera aux personnages : par conséquent, il voit surgir, dans son espace intime, une curiosité inquiète vis-à-vis de l'avenir de ces derniers, et une inquiétude tout court lorsque cet avenir ne s'annonce pas rayonnant. L'inquiétude va toujours de pair avec l'espoir : ainsi, en simplifiant à l'extrême, quand le lecteur suit l'itinéraire fictionnel d'Hernani et de *doña Sol*, il espère la réunion des protagonistes tout en appréhendant qu'un obstacle les désunisse à jamais. Cela dit, l'inquiétude et l'espoir du lecteur virtuel s'appliquent surtout au niveau de l'intrigue : au déroulement de l'action ainsi qu'à la création des bifurcations (*Don Carlos* va-t-il ou non tuer *Hernani* ? *Hernani* pourrait-il échapper à *Don Salluste* ou bien devra-t-il s'empoisonner ?) et « retient » le lecteur au sein du monde fictionnel en l'empêchant de fermer le livre ; pour ce

---

<sup>153</sup> *Art.cit.*, p. 143.

qui est de la crainte constitutive de la tension cathartique, c'est la situation du personnage qui la suggère (toutes les circonstances qui amènent Hernani et Doña Sol au suicide et leur suicide en tant que tel) en faisant surgir, par conséquent, la pitié. En même temps, l'inquiétude participe au mouvement cathartique car, à travers son alternance avec l'espoir, elle fait surgir la *tension* dont le lecteur se voit libéré au dénouement. Il devient ainsi possible de considérer la catharsis non seulement comme une purification d'émotions, mais aussi comme une évacuation des excès de la tension.

Tout à fait comme la crainte et la pitié, l'inquiétude et l'espoir peuvent donc augmenter et diminuer au cours de l'action, et ils sont interdépendants : la croissance de l'inquiétude signifie, naturellement, la diminution de l'espoir, et inversement, lorsque l'espoir augmente, l'inquiétude tend à s'effacer, mais aucun des deux ne disparaît jamais complètement, ce qui garantit la subsistance de la tension. Dans la perspective de notre étude, la catharsis se traduirait alors surtout par la *résolution de la tension*, qu'elle soit dramatique ou cathartique, accompagnée d'une sorte de purification ou non. Même si cette approche peut paraître simpliste, elle nous semble plausible dans la mesure où, d'une part, nous ne nous occupons pas de corpus tragique, et de l'autre, que pour Aristote, comme le souligne William Marx, la catharsis est surtout un phénomène physiologique, lié au soulagement de l'excès plaisant :

Littéralement, la *catharsis* désigne une *purification*. [...] le plus souvent, chez Aristote, la purification est d'ordre physiologique. [...] L'idée première de la *catharsis* physiologique est celle du retour à l'équilibre par un soulagement des excès, excès qui ne sont pas nécessairement de substances à évacuer, mais parfois seulement de froideur ou de chaleur – ou bien les deux ensemble : substances et température excessives. [...] On songe au passage de la *Politique* cité plus haut, où sont mis sur le même plan « une sorte de *catharsis* et un soulagement (*kouphizesthai*) accompagné de plaisir ». La purification s'accompagne d'un soulagement ou d'un allègement, et l'on ne s'étonnera pas que, dans son traité *De la génération des animaux*, Aristote établisse un certain rapport entre la *catharsis* et l'acte sexuel<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup> *Art.cit.*, pp. 142-143.

Alors, lorsque la tension cathartique (crainte/pitié) et la tension dramatique (inquiétude/espoir) sont résolues, c'est-à-dire lorsqu'elles sont évacuées au dénouement de la pièce, le lecteur est amené à la catharsis qui, dans ce cas, rééquilibre son espace intime. Or il se peut aussi, et ce surtout dans les formes théâtrales qui commencent à mettre en question la dramaturgie aristotélicienne (notamment le drame naturaliste et symboliste), que la catharsis se limite à l'évacuation simple de la tension dramatique, car le texte n'est pas à même de faire surgir la tension cathartique, pour des raisons variées (pour la plupart, c'est dû à l'absence de pitié du tissu fictionnel : cette absence est en elle-même un phénomène digne de considération et sur lequel on reviendra)<sup>155</sup>. Il s'agit alors, pour ainsi dire, d'une catharsis qui ne purifie pas, mais purge, en évacuant un excès de tension qui s'est créé pendant la lecture : on verra que le suicide, dans ce cas, se présente sous un jour tout à fait particulier.

***Lecteur, fiction, dispositif...***

Avant de présenter, en grandes lignes, le contexte dans lequel s'inscrit la mort volontaire dans le drame français du XIX<sup>e</sup> siècle, résumons ce qui vient d'être dit. À ce stade de notre réflexion, nous espérons avoir démontré pourquoi lire un texte dramatique de manière « jouissive » revient à mettre en œuvre un processus complexe, dynamique et digne d'intérêt. La thèse imposant ses propres contraintes spatio-temporelles, qui ne nous permettent pas de nous pencher sur toutes les variations possibles des manières de lire que l'on retrouve chez les lecteurs empiriques, nous avons proposé de concevoir, pour étudier l'interaction du lecteur avec le texte, un lecteur virtuel qu'il faudrait envisager avant tout comme un lecteur jouissant, lisant uniquement pour son propre plaisir et non pas en vue d'un objectif déterminé. Ce lecteur interagit avec l'auteur, instance abstraite assurant la cohérence et la consistance du

---

<sup>155</sup> Ainsi, au sein de certains mondes fictionnels de Zola la pitié est absente : le dispositif dramatique ne véhicule que de la terreur. Voir chapitre IV.2.2, « *Thérèse Raquin* : « le cauchemar étouffant et sinistre... » ».

texte, d'abord au niveau de l'interprétation de la fable et de la « prédiction » des détours possibles des événements ; mais il se laisse aussi fortement influencer par les images que l'auteur lui suggère : autrement dit, chaque texte dramatique se déploie dans l'espace intime du lecteur virtuel en tant que monde possible de fiction ou un espace-temps habité par des personnages. Au sein de l'espace intime de ceux-ci, se trouvent des versions de leur propre monde possible sous forme des croyances, convictions, projets, fantasmes, illusions, rêveries, etc.

Le monde fictionnel dans lequel le lecteur virtuel se trouve immergé pendant la lecture se déploie en un dispositif comportant trois niveaux : le niveau symbolique, qui est celui du discours, le niveau pragmatique, qui est celui de l'investissement imaginaire, et le niveau technique, qui est celui des objets « tangibles » ; ces niveaux fonctionnent largement selon la même articulation que la triade lacanienne Symbolique-Imaginaire-Réel. À partir du niveau discursif sont alors créées des images dynamiques qui voilent l'irreprésentable. Cela dit, une œuvre de fiction peut être considérée comme manifestation du hasard créateur (de l'infini ou du Réel), qui transforme et renouvelle les habitudes d'un lecteur tout en lui donnant à expérimenter de nouveaux possibles dans un cadre relativement inoffensif : c'est ce qui constitue, à notre sens, la nature de la fascination propre au texte fictionnel ; pourtant, une fascination véritablement profonde, engageant l'être entier, reste dans ce cas toujours dans le domaine de l'aléatoire. Quant au hasard « aveugle » créant des failles dangereuses dans le Symbolique et dans l'Imaginaire, il ne se manifeste que pour les personnages de fiction qui y réagissent de manières différentes en fonction de l'ensemble des versions de monde possible appartenant à leur espace intime. En ce qui concerne le lecteur virtuel, comme il ne possède pas de monde de référence « individuel » (mais qu'il se trouve néanmoins en position du spectateur par rapport au monde fictionnel), la rencontre avec le hasard créateur lui est assurée par des mécanismes textuels : en même temps, comme il ne

saurait pas être un lecteur réticent, si manifestation du Réel il y a, il se trouve toujours influencée par elle.

La lecture d'un texte dramatique est également susceptible d'amener le lecteur virtuel à la catharsis que nous aimerions définir, dans le contexte de notre étude, également en tant qu'évacuation, de l'espace intime du lecteur virtuel, de tension propre à la lecture : cette tension comprend une composante « dramatique » qui concerne principalement le niveau de l'intrigue (inquiétude/espoir liés au devenir des personnages) ainsi qu'une composante « cathartique » (crainte/pitié liées à la situation des personnages). Cette tension, avec ses hauts et ses bas, ne disparaît jamais complètement : elle constitue ce que nous appellerons dorénavant le mouvement cathartique, dont le point final, pour la grande majorité des pièces examinées, s'avère être le suicide du ou des protagonistes.

Enfin, dans un texte dramatique, l'interface qui assure « l'adhésion » et l'immersion du lecteur dans le monde fictionnel est le cadre scénique. Comme il s'agit d'une fonction spatio-temporelle qui dépend étroitement de l'Imaginaire, elle confère au texte dramatique son caractère relativement indéterminé qui se manifeste à la lecture : de ce fait, la liberté interprétative du lecteur s'avère assez importante et si le savoir des personnages sur le monde possible présente toujours des lacunes, à la fin de la lecture, le lecteur bénéficie d'une omniscience relative ; pourtant, au niveau de l'intrigue et au fil de la lecture, il peut être perpétuellement amené à décider de la véracité des propos des personnages, ainsi qu'à s'interroger sur leurs intentions véritables : cela dit, la lecture lui demande un effort interprétatif plus important qu'au lecteur du texte narratif ou bien encore au spectateur (ce qui ne veut pas dire pour autant que le lecteur s'en rende compte).

La nature du texte dramatique influe également sur l'identification qui peut, en fonction du support, impliquer une distance plus ou moins importante entre le lecteur et le(s) personnage(s) « en situation ». L'imaginaire du lecteur doit englober toutes les versions du monde des personnages qui entrent sou-

vent en conflit, ce qui nécessite hypothétiquement le maintien d'une concentration assez élevée : pourtant, cet effort est récompensé par le spectacle dynamique qui se déroule sur son Autre scène. Et c'est cette scène que les suicides dramatiques viennent ensanglanter.

Mais avant d'examiner en détail, à travers le prisme des formes dramatiques du XIXe siècle, les articulations possibles entre la lecture « virtuelle » et le suicide du personnage, explorons brièvement le contexte historique général et les enjeux métaphysiques de l'acte suicidaire : d'une part la situation particulière du suicide dans la société de l'époque qui nous intéresse ; d'autre part, son lien avec la tripartition lacanienne et donc le dispositif, car paradoxalement, même si le suicide côtoie le Réel, il ne s'agit pas pour autant de la mort « véritable ». On se convaincra que la mort volontaire, justement parce qu'elle implique la volonté du sujet, se révèle être une mort-outil qui ne permet pas d'atteindre le Réel, mais sert plutôt à réparer des brèches dans des écrans défaillants ; or cela ne vaut que pour le sujet suicidaire et non pas pour les spectateurs de son acte (et donc pour le lecteur).

### 3.2. Le suicide dramatique

Avec la crise qui vous défrise  
 Quoi de plus doux qu'une mort exquise...  
 Soyez lucides et pas timides :  
 Y'a pas à dire : Vive le suicide<sup>156</sup> !

#### *Prémises historiques*

Si vers la fin des Lumières, grâce à l'essor de la philosophie et des sciences, le suicide comme phénomène social commence à retrouver, peu à peu, une visibilité qu'il avait perdue aux siècles précédents (on n'a plus peur d'en parler, et les esprits les plus audacieux osent même le considérer ouvertement en tant que manifestation tout à fait acceptable de la liberté humaine), la Révolution de 1789 ralentit paradoxalement cette évolution. Dans *Histoire du suicide*, Georges Minois montre que dans la France de la première moitié du XIXe siècle, l'opinion publique est de nouveau encline à s'indigner à l'idée de la mort volontaire : on ne voit dans le suicide que lâcheté et faiblesse, voire une forme de perversion ou, le plus souvent, de folie<sup>157</sup>. Au quotidien, on essaie de le condamner ou de le passer sous silence ; ce n'est qu'au tournant du siècle suivant que la situation commence à évoluer lentement et que le suicide devient un centre d'intérêt scientifique, et notamment dans les domaines de la médecine, de la psychologie et de la sociologie. Ainsi, en 1897, Émile Durkheim publie l'ouvrage fondateur *Le Suicide*, étude minutieuse qui s'interroge sur les motifs qui poussent l'homme à se priver de vie et conclut que la cause principale du suicide est la désintégration de l'individu au sein de la société.

Curieusement, au théâtre, la situation est, à tous égards, inverse. Le drame bourgeois, invention didactique des Lumières, est réticent face au suicide<sup>158</sup> qui ne subsiste, au XVIIIe siècle, que dans la tragédie ou dans le drame

---

<sup>156</sup> « Chanson des Tuvaches », *Le Magasin des suicides*, Patrice Leconte, 2012. Extrait disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=Syw8q4vvc3A>, consulté le 19 juin 2017.

<sup>157</sup> *Histoire du suicide : La Société occidentale face à la mort volontaire*, Paris : Fayard, 1995, p. 368.

<sup>158</sup> Cf. Favre R., *La Mort dans la littérature et la pensée françaises au siècle des Lumières*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1976, pp. 469-473.

« noir » ou gothique, genre assez marginal en France ; pourtant, dès la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la mort volontaire fleurit de nouveau<sup>159</sup> sur la scène française : les mélodrames et le drame romantique privilégient tout naturellement les héros suicidaires (les mélodrames classiques, antérieurs à *Hernani* et qui correspondent plutôt au schéma du drame bourgeois le font toutefois moins fréquemment), car c'est le désir de mort comme libération ultime aux sources mêmes du mouvement : il suffit de penser aux souffrances du jeune Werther, « fondateur » du suicide romantique. Plus tard dans le siècle, les auteurs symbolistes paieront également un assez large tribut à la mort volontaire, bien que sous une forme différente. Notons que même la pantomime, qui n'a guère cessé d'être présente sur les scènes tout au long du siècle, ne peut pas s'en passer : Pierrot, surtout dans ses figurations fin-de-siècle, porte souvent sur lui une corde pour se pendre<sup>160</sup>. Au bout du compte, de tous les genres théâtraux du XIX<sup>e</sup> siècle, il n'y a que le genre comique d'où, pour des raisons évidentes, la mort volontaire soit absente ; et, de manière curieuse, le drame naturaliste français ne la privilégie pas non plus – on explorera sa réticence face au suicide au sein de la partie IV.

Par une sorte d'inversion, le théâtre et la littérature (inutile d'énumérer ici les nombreux suicides « romanesques » de cette période) accueillent donc la mort volontaire que la société tend à refouler<sup>161</sup>, la fiction permettant

---

<sup>159</sup> Cela dit, dans le théâtre baroque et le théâtre classique, les personnages suicidaires sont également très nombreux : de Hardy à Racine, les protagonistes n'hésitent pas à se donner la mort pour quitter leur monde tragique.

<sup>160</sup> Notons que la pensée suicidaire du Pierrot se développe toujours selon le même schéma. Le personnage pense à se tuer lorsqu'il se voit privé d'au moins l'un des trois « B » déterminant son existence ; par la suite, il part à la recherche du bon moyen : le poison ne lui convient pas, car il a un goût infect (ou bien il arrive que Pierrot ne veuille pas souiller par le poison le bon vin qui lui reste) ; la noyade conduit à un résultat très peu esthétique ; l'arme à feu ou l'arme blanche sont trop chères ou autrement inaccessibles... C'est donc la pendaison qui lui reste ; et il s'apprête déjà à se pendre, mais, le plus souvent, arrive la belle Colombine et Pierrot comprend qu'il n'a plus aucune raison valable pour quitter ce monde.

<sup>161</sup> Pourtant, on peut se demander ici, dans la lignée de Foucault, si le fait de blâmer le suicide n'induit pas le même effet que le fait de blâmer le sexe : comme le démontre *Histoire de la sexualité*, l'occultation prétendue de ce sujet lui confère, à l'inverse, une importance extrême grâce à la multiplication des discours qui le concernent, bien que de manière négative.

d'expérimenter les possibles peu envisageables dans le monde réel. Cela n'empêche pas par ailleurs la représentation du suicide de rester en prise avec une certaine partition sociale, surtout pour ce qui est du théâtre populaire : les personnages nobles préfèrent toujours l'arme blanche et le poison aux autres moyens de se tuer, tandis que dans le mélodrame, on trouve des personnages qui tentent de mettre fin à leurs jours par la noyade, par un coup de revolver ou par la pendaison ; lorsque l'action de la pièce se situe à l'époque contemporaine, il arrive même que le personnage invente des moyens tout modernes de se tuer, bouchant par exemple les trous dans les murs de sa petite chambre, allumant le four et attendant de mourir asphyxié – à partir de la deuxième moitié du siècle, la mort volontaire « théâtrale » s'urbanise ainsi et devient populaire, suivant une tendance générale de la société.

Tel est le cadre général dans lequel s'inscrit le suicide dramatique dans notre période. Même s'il nous arrivera de le préciser, notre intérêt principal résidera toutefois ailleurs : dans la mesure où un lecteur jouissant s'interroge rarement sur les détails historiques, n'actualisant ses connaissances sur l'époque où l'action a lieu que lorsqu'elles sont vraiment nécessaires pour comprendre le texte (il advient encore moins souvent qu'il s'attarde sur les détails en commençant, par exemple, à se poser des questions sur la façon de considérer la pendaison comme mode de suicide à la période concernée), notre objectif premier est d'inscrire le suicide dans le modèle de lecture du texte dramatique que nous venons de présenter ; cela dit, il nous importe surtout de saisir le rapport que le suicide entretient avec les (mondes) possibles de fiction et le RSI lacanien.

### ***Prémises métaphysiques***

L'instant de la mort, en tant qu'événement, relève toujours du hasard, donc de l'irruption du Réel. C'est d'ailleurs l'un de ses paradoxes principaux : on sait parfaitement que l'on est mortel, mais on ignore où et quand on va mourir, et surtout ce qui va advenir après le dernier instant de la vie. Pour la conscience, la mort appartient alors au domaine de l'avenir d'autant plus illusoire

et indécis qu'il s'avère terrible, sinon impossible à imaginer, c'est-à-dire impossible à regarder en face... La mort de l'autre est troublante, créant un vide, une rupture dans l'habitude, rupture d'autant plus importante que l'autre nous était proche ; et l'idée de disparition de soi-même comme individu ébranle les fondements de l'espace intime à partir desquels la réalité se construit – on ne s'étonne pas qu'il soit assez angoissant d'y penser.

Le suicide, en revanche, est une mort pour ainsi dire fictionnelle, plus ou moins maîtrisée ou tout au moins maîtrisable, prenant parfois une allure exhibitionniste. En laissant de côté les suicides accomplis dans une sorte d'élan passionnel où la raison se trouve provisoirement suspendue, notons que d'ordinaire, il est possible de s'y préparer en choisissant d'avance le lieu, le moyen et surtout l'heure de sa mort<sup>162</sup> : le suicide se prête particulièrement bien à une mise en scène mentale, même si après, ce n'est que pour soi-même que l'on donne le spectacle réel. Autrement dit, en pensant à la mort volontaire qui est sur ce plan parfaitement acceptable par la conscience<sup>163</sup>, on dresse devant cette dernière un écran abstrait en rétablissant les dimensions Symbolique et Imaginaire dont la mort « normale » est dépourvue<sup>164</sup>. C'est pour cela en outre qu'il importe de s'intéresser, en étudiant la mort volontaire fictionnelle, non seulement à l'événement lui-même, dont la description n'occupe souvent que quelques lignes, mais aussi à tout ce qui le précède, et notamment aux manifestations de la volonté de mourir – autrement dit à la *pensée suicidaire*.

La pensée suicidaire sert d'ailleurs peu souvent à occulter la mort à proprement parler ; ce n'est possible que dans le cas où la mort devient un danger

---

<sup>162</sup> Ainsi, Michel Foucault rêve d'une société où il serait possible d'entrer dans une boutique pour être aidé dans le choix du meilleur moyen de quitter sa vie (*Dits et Ecrits* (Tome 3 : 1976-1979), Paris : Gallimard, 1994, p. 779) ; l'idée se trouve d'ailleurs reprise dans *Le Magasin des suicides* de Jean Teulé (Paris : Julliard, 2007).

<sup>163</sup> Si c'est moi qui me fais disparaître, il n'y a plus de hasard, je dompte la mort, ce n'est pas « je meurs » ou l'angoisse de la mort anonyme, c'est « je me meurs », et cela me rassure.

<sup>164</sup> Les rites funéraires endossent la même fonction. Voir sur ce sujet *L'Homme et la mort* d'Edgar Morin (Paris : Seuil, 1976). Pour une approche à la fois philosophique et littéraire de la mort volontaire, voir *L'Espace littéraire* (*op.cit.*) de Maurice Blanchot.

imminent<sup>165</sup>. La pensée suicidaire peut être considérée plutôt comme un écran protecteur qui sert à occulter le Réel dans le cas où ce dernier menace de démanteler les fondements de l'existence. Alors, la pensée suicidaire sert à créer un ordre provisoire au sein du désordre qui peut provenir du monde extérieur aussi bien que de l'espace intime du suicidaire. Durkheim avance que c'est avant tout la désintégration des liens sociaux ou le désordre dans la société qui incite l'homme à se tuer : s'il se voit exclu de la société, condamné à rester seul, ou bien encore s'il vit à l'époque où la société change, peu importe si ces changements sont positifs ou négatifs, il reste tout à coup sans force régulatrice, sans cadre ordonnant sa vie<sup>166</sup>; en d'autres termes, c'est lorsque le Symbolique, mais aussi l'Imaginaire se décomposent, laissant l'homme face à l'inconnu, à l'imprévisible ou au néant, que la pensée suicidaire intervient : si l'homme ne se voit plus d'avenir, si le présent lui semble également vide (mais ce vide ne se compose-t-il pas seulement des possibles que l'on n'est pas en mesure de comprendre ou d'imaginer ?), il est saisi par un trouble existentiel qui l'amène à envisager d'en sortir – et si ce trouble est suffisamment puissant, il passe de la pensée à l'acte.

L'angoisse peut également venir des profondeurs de l'être : l'espace intime est le lieu de désarroi par excellence lorsqu'il n'est pas soumis à un ordre extérieur apte à donner un sens provisoire à notre vie<sup>167</sup> ; en outre, on aurait tort de penser, comme nous l'avons déjà signalé, que le moi représente quelque chose de stable : il se compose d'un essaim de convictions, de croyances, de plans et de projets qui changent perpétuellement. On est habitué à se sou-

---

<sup>165</sup> Ainsi, dans la nouvelle *Un duel* (1883) de Guy de Maupassant, le protagoniste convoqué en duel se tue la veille de l'événement, car la peur qu'il éprouve à la pensée qu'il *peut* être tué devient insupportable. On peut encore se souvenir de Lorenzaccio dont le comportement au dernier acte est clairement suicidaire : il préfère se livrer volontairement à la foule plutôt qu'éviter une mort *probable* en se cachant ; de ce faire, il élimine le hasard lié au deuxième choix.

<sup>166</sup> *Le Suicide*, Paris : P.U.F, 2002 [1897].

<sup>167</sup> Maurice Halbwachs fait par ailleurs remarquer que « le sentiment d'une solitude définitive et sans recours est la cause unique du suicide » (*Les Causes du suicide*, Paris : Félix Alkan, 1930, p. 136).

mettre à un ordre, parce que cela rend la vie plus simple : il faut donc avoir une personnalité assez forte pour recomposer ses habitudes si l'on est exclu de la société ou dans le cas où l'on choisit de s'en exclure de son propre gré ; il est difficile, voire impossible, d'assumer la liberté absolue ou transcendante qui relève toujours du désordre, parce qu'elle met l'homme directement en face de l'infini contenant tous les possibles<sup>168</sup>. La pensée suicidaire, dans ce contexte, les réduit à un seul, celui de la mort apprivoisée, éliminant l'angoisse du sujet : on en verra plusieurs exemples notamment chez les héros romantiques ; on examinera également la tournure tout à fait particulière que la libération du sujet prend chez les auteurs symbolistes.

De plus, qu'il y ait désintégration sociale ou non, les manifestations du hasard peuvent également conduire à envisager le suicide dans la mesure où elles détruisent les habitudes, y compris la perspective d'avenir que l'on s'est construite à partir de ces dernières et à laquelle on se tient. Le sujet se retrouve alors en face du vide qui est d'autant plus angoissant qu'il est impossible d'y substituer, rapidement, de nouvelles illusions : on trouve ici, semble-t-il, le principe des suicides amoureux ayant pour fondement la disparition subite de l'autre du champ des habitudes réelles ou illusives.

Sur ce plan, nous ne pouvons qu'adhérer aux propos de Maurice Blanchot qui dit, en parlant de la mort volontaire, que le suicidaire vise, en fait, une mort-outil « qui est dans le monde », qui se trouve aux abords de la mort véritable, toujours inaccessible à la conscience<sup>169</sup> ; de même, il souligne que l'on se tue, en général, « pour que l'avenir soit sans secret, pour le rendre clair et lisible, pour qu'il cesse d'être obscure réserve de la mort indéchiffrable »<sup>170</sup>. On peut avancer que le suicidaire ne veut pas mourir, il aimerait bien vivre ; mais

---

<sup>168</sup> *La Révolte* de Villiers illustre parfaitement ce propos ; voir V.2.1. *Axël* du même auteur insiste, implicitement, sur l'idée qu'il est possible d'atteindre la liberté absolue dans la vie et non pas dans la mort, pourtant, cela demande de sacrifier, de manière symbolique, son moi (voir V.2.2.).

<sup>169</sup> *L'Espace littéraire*, *op.cit.*, p. 104.

<sup>170</sup> *Idem.*

il se trouve dans l'impossibilité de rendre son existence « vivable ». La psychanalyse contemporaine soutient cette thèse, en se servant, par ailleurs, du principe même de la théorie des mondes possibles pour combler les manques existentiels chez un sujet suicidaire : le thérapeute peut ainsi notamment l'aider à construire une nouvelle version de son monde de référence, plus complète et plus cohérente que l'ancienne<sup>171</sup>.

Tout cela pour dire que le suicide sous forme de projet imaginaire ou de version du monde (donc de l'acte) sert, au sein d'un dispositif « défectueux », comme l'écran qui couvre les trous béants, comble les vides et barre l'accès aux débordements du Réel. De ce fait, il appartient à l'ordre de la représentation ou le Symbolique et l'Imaginaire se trouvent de nouveau réunis et « mis en œuvre ». Pourtant, dès que le suicidaire passe à l'acte, la question devient plus complexe : en fait, le suicide ne fait office d'écran que pour lui-même ; pour les autres, cet événement restera toujours la manifestation brutale du Réel qui démantèle l'ordre habituel, à l'exception du suicide sacrificiel ayant pour objectif de le consolider<sup>172</sup>. Or même si certains chercheurs, dont notamment Edgar Morin et Maurice Halbwachs, refusent, pour cette raison, de classer le sacrifice de soi-même parmi les suicides, on peut toujours y voir une forme de la mort volontaire « par anticipation », car ne pas se sacrifier, c'est se vouer au déshonneur, et le déshonneur se détermine toujours par rapport aux normes (morales) que la société impose : quoi qu'il arrive, elle va bannir le déshonoré (ou bien le déshonoré lui-même ne pourra pas continuer à vivre).

Ajoutons en outre que même si le spectacle de la mort fait naître l'horreur chez le spectateur extérieur, le suicide se veut souvent spectaculaire. En ce qui concerne, par exemple, l'époque qui nous intéresse, Minois atteste que dans la

---

<sup>171</sup> Cf. Cassanas J., *Les Descriptions du processus thérapeutique*, Paris : L'Harmattan, 2010, pp. 241-243.

<sup>172</sup> Sur le sacrifice en tant que rituel permettant à la société de canaliser et de maîtriser le débordement de la violence, voir *La Violence et le sacré* de René Girard (Paris : Hachette, 1983).

première moitié du XIXe siècle, « les noyades discrètes et nocturnes sont très rares. Le cas « type » est donc celui du quadragénaire sans espoir, qui se noie à Passy un dimanche d'avril en fin de matinée, revêtu de ses plus beaux habits »<sup>173</sup>. Par ailleurs, même si le regard « extérieur » est absent, le suicidaire reste toutefois le metteur en scène et le spectateur de sa propre mort qui comporte, de ce fait, une dimension théâtrale et une dimension dramatique<sup>174</sup>. C'est peut-être pour cela que la mort volontaire est tant chérie par les auteurs de théâtre à travers les siècles : il n'y a, en fait, que le suicide et la mort violente qui puissent offrir de matière spectaculaire, par la narration ou par d'autres biais ; il est tout de même difficile de montrer une mort « normale » de façon captivante.

Après cet examen succinct du phénomène dans une perspective métaphysique, il conviendrait d'en proposer une définition plus « pragmatique ». Même s'il existe, de nos jours, une dizaine de définitions du suicide, celle d'Émile Durkheim nous semble toujours la plus concise et la mieux adaptée à notre objet :

Nous disons donc définitivement : *On appelle suicide tous cas de mort qui résulte directement ou indirectement d'un acte positif ou négatif, accompli par la victime elle-même et qu'elle savait devoir produire ce résultat*<sup>175</sup>.

Bien que cette acception puisse s'avérer insuffisante pour les suicides accomplis dans la réalité, car l'on peut toujours se demander *a posteriori* si le suicidaire se rendait compte des conséquences de son acte au moment de se tirer une balle dans la tête, elle reste tout à fait opératoire pour qualifier la mort volontaire fictionnelle dans la mesure où le lecteur perçoit le suicide, à de très rares exceptions près, à la fois comme un acte et comme un événement ; cela

---

<sup>173</sup> *Histoire du suicide, op.cit.*, p. 361.

<sup>174</sup> C'est ainsi qu'envisage le suicide Michel Foucault : « Il faut la [la mort] préparer, l'arranger, la fabriquer pièce à pièce, la calculer, au mieux en trouver les ingrédients, imaginer, choisir, prendre conseil, la travailler pour en former une œuvre sans spectateur, qui n'existe que pour moi seul, juste le temps que dure la plus petite seconde de la vie » (*loc.cit.*).

<sup>175</sup> *Le Suicide, op.cit.*, p. 5.

dit, les personnages suicidaires ont l'habitude d'expliquer les raisons qui les incitent à mettre fin à leurs jours, ou bien il est facile de deviner ces raisons à partir du contexte. Nous aimerions toutefois nuancer la notion d'acte suicidaire : étant donné la particularité de certains mondes possibles de notre corpus dont les personnages sont implicitement gouvernés par des forces supérieures et/ou invisibles (ainsi les forces métaphysiques du théâtre symboliste) qui leur dérobent parfois toute capacité d'agir, nous comprenons par l'acte suicidaire non seulement un acte « direct », mais aussi la non-action, c'est-à-dire la soumission à la mort, d'autant plus que ne pas agir est toujours une façon d'agir tout de même. Dans ce cas, le désir suicidaire ne se manifeste pas par un « je veux mourir », mais par un « je ne veux pas vivre ». En outre, nous serons amenée, à un moment donné, à parler du suicide symbolique ou de la situation dans laquelle le personnage veut se supprimer non pas du monde, mais du cadre social de référence, donc du Symbolique. Nous avons conscience qu'il s'agit là d'une extension un peu particulière du terme, mais qui nous permettra néanmoins quelques explorations intéressantes.

Compte tenu du fait que le suicide (dramatique), selon le point de vue adopté, peut se présenter comme un écran symbolique et/ou imaginaire protégeant des « excès » du Réel aussi bien que comme événement brutal manifestant le surgissement du même Réel, nous allons nous pencher, dans les parties suivantes, avant tout sur la dynamique du suicide au niveau de l'investissement imaginaire du sujet au sein du dispositif ainsi que sur la manière dont le suicide restitue ou, à l'inverse, décompose le niveau symbolique et/ou imaginaire de ce dernier. D'une part, nous allons donc étudier la réception « idéalisée » du suicide par un lecteur virtuel, et de l'autre, tout en le considérant en tant qu'acte/événement inscrit dans une spatio-temporalité précise, c'est également sa théâtralité « virtuelle » et sa dramaturgie qui vont nous intéresser. Nous tenons néanmoins à rappeler que la question du suicide est pour nous surtout une manière d'explorer les enjeux de la lecture des pièces de théâtre, qui reste notre sujet principal, et, entre autres, la manière de nous pencher sur le mou-

vement cathartique que « subit » le lecteur virtuel – on reviendra abondamment dessus au sein de la partie suivante qui se propose donc d’interroger le suicide mélodramatique sous ses formes les plus diverses. En fait, le mélodrame classique privilégiant un dénouement heureux (les méchants sont punis et la vertu triomphe), les suicides accomplis sont plus nombreux dans le mélodrame romantique et diversifié. Or, toujours est-il que dans les situations « types » où un personnage chaste tombe victime d’un antagoniste vicieux et se trouve temporairement exclu de la société régie par la morale stricte, il médite un projet suicidaire ou essaie même de se tuer. Que le suicide soit alors refoulé dans le hors-scène ou qu’il ait lieu dans l’espace scénique, mettant en œuvre un spectacle fascinant, il amène le lecteur, en fonction du sort final du monde fictionnel qu’il détermine, à une catharsis plaisante, jouissive ou même sublime : pour simpliste que la structure de base de mélodrame puisse paraître, le dispositif mélodramatique en propose des variations quasiment inépuisables qu’il s’agit maintenant d’explorer.