

## L'APPROCHE DRAMATURGIQUE DES TEXTES

Si c'est bien « par la pratique », comme le préconisent les programmes, « que l'élève découvre progressivement les nombreux enjeux qui l'invitent à développer une pensée du théâtre », il apparaît évident que les textes de théâtre étudiés en classe ne peuvent l'être de la même manière qu'en cours de Français.

C'est « par la pratique » aussi qu'une analyse proprement dramaturgique de ce type de texte peut se faire jour. L'exercice étant relativement récent<sup>1</sup> on tentera d'en formaliser ici les principes et les exigences.

### *Principes*

Par principe, une analyse dramaturgique se penche sur la relation entre le texte et la scène. Il faut entendre l'adjectif « dramaturgique » en écho au terme allemand de *Dramaturg* : non pas l'auteur de drame (c'est-à-dire l'acception courante du français « dramaturge », pour lequel l'Allemand dit « *Dramatiker* »), mais le conseiller littéraire du metteur en scène, spécialiste de la translation du texte à la scène.

Le support ou l'objet d'étude de cet exercice est donc d'abord le texte de théâtre, dont il vise à mettre en évidence les présupposés scéniques et esthétiques : un texte de théâtre étant, par nature, appelé à se voir réaliser concrètement sur une scène, étant parfois « le reste » d'un spectacle passé, il porte nécessairement la marque de l'univers concret qui l'a vu naître et pour lequel il a été écrit. Cette marque peut être une donnée de création, si le texte est né en amont de la représentation, coupé d'elle mais projeté vers elle (c'est le cas des textes de Musset, rêvés « dans un fauteuil » pour une dramaturgie idéale, encore inexistante à l'heure de leur composition, mais aussi de ceux de Racine, de Diderot, de Claudel...) ; elle peut être la trace d'un spectacle disparu, dont le texte est alors comme une empreinte que l'impression a préservée (les tragiques grecs, Shakespeare, Molière, Dario Fo, Joël Pommerat...).

## Une lecture concrète : partir du jeu et du plateau

D'évidence, c'est en jouant un texte qu'on en découvre et révèle la rythmique, le souffle, le volume, la dynamique et la forme proprement théâtrales. « Le texte est une respiration écrite », disait Louis Jouvet dans ses *Cours au Conservatoire* ; et Novarina : « J'écris par les oreilles, pour les acteurs pneumatiques » (*Lettre aux acteurs*). Jouer un texte, c'est d'abord le dire ; et le dire, c'est très souvent, déjà, le mettre en espace. C'est du moins le faire entendre dans un lieu où il trouve sa ou ses « résonnance(s) ». Ou pour bien « entendre » un texte de théâtre, il faut donc commencer par le dire... Molière lui-même se méfiait de la lecture silencieuse, livresque, et en appelait à des lecteurs qui auraient « des yeux pour voir, dans la lecture, tout le jeu du théâtre »<sup>2</sup>.

Le préambule à toute analyse véritablement dramaturgique d'un texte devrait donc être l'acquisition d'une science pratique du plateau. Commençons par jouer, avec les exigences mais aussi les éventuels contresens que la pratique peut faire surgir. Car même en jouant « faux », c'est-à-dire en proposant, sans censure et à plusieurs, en essayant le texte au plateau, on découvre, plus encore que « le » jeu juste, les réserves possibles de jeu que contient tout grand texte et qui sont pour certaines en tension avec l'évidence explicite de ce qu'il semble dire, dans une lecture « par l'œil ». En jouant, le corps ouvre nécessairement le sens ; et la leçon, en retour, vient éclairer l'approche analytique du texte.

À ce titre, l'expérience de mise en scène, même *a minima*, peut s'avérer décisive. Car en confrontant texte et scène, en sortant l'objet texte du cadre de l'imprimé, en suivant l'artaudienne « leçon de physique séraphique » de Valère Novarina (« Brûlez les livres de votre respiration ! »<sup>3</sup>), elle met en évidence les exigences propres du plateau telles que : la relation au partenaire, la distance entre les acteurs, la disposition et l'occupation de l'espace, la « respiration » du texte, l'adresse et le volume vocal, la prise en compte d'une « situation » et d'un « sous-texte », la part de l'imagination de l'acteur, l'hypertrophie de la signification et le langage propre du corps, l'importance d'une entrée, les problèmes plus spécifiques du jeu de dos, des personnages silencieux, des accessoires, de la « construction du personnage », les difficultés que pose la présence d'un chœur, d'un annoncier ou d'un commentateur, etc.

Ici, on peut faire place à la question de la traduction, qui rencontre d'une manière aussi aiguë que révélatrice la pratique théâtrale<sup>4</sup>. Là encore, essayer des traductions, les mettre à l'épreuve du plateau, permet d'en mieux percevoir la logique propre et les choix de jeu que le traducteur imprime au texte. On pourra ainsi avec profit, croyant ne jouer « que » du Shakespeare, jouer aussi « du » Bonnefoy, « du » Jouvet ou « du » Hugo et tester, par la bouche, le poumon et l'espace, ce qui passe à nos yeux le mieux la rampe d'aujourd'hui. Les strates de sens d'un texte se révèlent dans les formes concrètes qu'une certaine traduction présuppose et, réciproquement, la traduction, à laquelle on peut conduire les élèves à s'essayer eux-mêmes, fait apparaître les options pratiques que recèle le texte original. Les « trous » (A. Ubersfeld) d'un texte de théâtre ne sont donc pas seulement dans ses blancs et ses non-dits, mais aussi dans ses mots eux-mêmes. La tension entre l'hier et l'aujourd'hui, l'ailleurs et l'ici, se révèle également dans la mise en pratique d'une traduction. À titre d'exemple, on pourra comparer – voire confronter – les deux traductions de *l'Electre* de Sophocle par Antoine Vitez (pour ses propres mises en scènes) et par Robert Davreu (pour la mise en scène de Wajdi Mouawad dans le cycle « Des femmes »). Alors que Davreu, volontairement, recherche une « belle langue » au service d'un projet politique (il s'agissait, explique le metteur en scène, de faire entendre à la jeunesse une langue

Retrouvez éducol sur



2. Molière, Avertissement de *L'Amour Médecin*.

3. Valère Novarina, *Lumières du corps*, « brûler les livres », P.O.L 2006, p 119.

4. Voir les articles « Traduction » des Dictionnaires de Patrice Pavis et de Michel Corvin

ancienne et littéraire pour mieux préserver en chaque enfant l'instinct de révolution<sup>5</sup>), Vitez traduit à la serpe, économisant ses mots, pour une efficacité dramatique maximale et une révérence envers l'« énigme » du texte (« Car le poète dramatique est toujours comparable au sphinx » ; l'« intraductibilité » est l'énigme à laquelle nous devons répondre, la langue des autres est un Sphinx » ; enfin, « le metteur en scène, c'est le comble du traducteur<sup>6</sup> »). Ici, on peut s'appuyer également sur le travail fourni par Florence Dupont pour Laurent Fréchuret et sa mise en scène de *Médée* d'Euripide, en 2009<sup>7</sup>.

On peut compléter cet entraînement pratique par la comparaison entre des textes et des spectacles – ou, à défaut, des archives – et par la lecture des praticiens eux-mêmes : les cours de Louis Jovet au Conservatoire, les « romans » théoriques de Stanislavski (*La Formation de l'acteur*), *L'Espace vide* ou *Le Diable, c'est l'ennui* de Peter Brook, le *Gai savoir de l'acteur* de Dario Fo, la *Lettre aux Acteurs* de Valère Novarina... recèlent des réflexions très éclairantes et des témoignages irremplaçables pour exercer son esprit à cette vision concrète de la scène.

L'essentiel est en somme d'accroître, chez les élèves, l'expérience des problèmes pratiques que pose le passage du texte à la scène, de leur faire saisir les formes concrètes qu'un texte de théâtre recèle, parfois sans en avoir l'air, enfin de muscler leur imagination de façon à leur permettre ensuite, par un exercice de visualisation mentale, de déployer des données écrites (et non écrites) en direction de leur réalisation scénique.

### Une lecture informée : aux origines concrètes du texte

Recontextualiser le texte dans l'univers concret qui l'a vu naître et qui précisément lui fait défaut apparaît comme un indispensable point de départ. Patrice Pavis<sup>8</sup> le souligne en ces termes :

« Il faut d'abord dégager les conventions de jeu utilisées par le texte, observer la manière dont elles participent à la représentation de l'univers dramatique, le type de codification qu'elles impliquent. Toute écriture dramatique présuppose la connaissance de conventions scéniques, elle s'inspire, ne serait-ce qu'*à contrario*, de la pratique scénique de son époque ou d'une époque antérieure. Toute lecture a besoin de cette même connaissance de la pratique et de ses conventions ».

Les savoirs historiques ne sont donc pas superflus, concernant tant les architectures<sup>9</sup>, les conventions de jeu, les costumes, la régie, les modalités de production d'un spectacle et autres conditions matérielles de la représentation, que la place du fait théâtral dans une société et une époque données, la fonction et l'imaginaire de la séance théâtrale. Contrairement aux apparences, ces précisions n'éloignent pas des textes : les aspects les plus techniques et les plus pragmatiques de la représentation se laissent toujours lire en filigrane des dialogues eux-mêmes.

5. Le paradoxe est emprunté à H. Arendt : « C'est justement pour préserver ce qui est neuf et révolutionnaire dans chaque enfant que l'éducation doit être conservatrice » (« La crise de l'éducation » (1958), in *La crise de la culture* (1968), Gallimard, Folio essais, 1989, p. 252)

6. A. Vitez, *Le Théâtre des Idées*, « Le Soulier de Satin (1987) », et « Le Devoir de traduire », p. 289.

7. Tous deux s'en expliquent dans le volume paru aux éditions Kimé (Euripide, *Médée*, traduction et introduction de F. Dupont, postface de L. Fréchuret, éditions Kimé, 2009).

8. P. Pavis, *Le Théâtre contemporain*, A. Colin, « Lettres Sup, Arts du spectacle », Paris, 2011, p. 24.

9. Sur ce point, l'ouvrage d'Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, Armand Colin, 2017 (3e édition), semble particulièrement recommandable.

Un exemple pourra le faire comprendre : l'étonnante longueur, rapportée à l'idée que nous nous faisons du « vraisemblable », du moment où Monsieur Jourdain envoie au diable son tailleur alors même que ce dernier est déjà en scène (*Le Bourgeois gentilhomme*, II, 4 et 5<sup>10</sup>), s'explique mieux dès lors que l'on considère que les acteurs, alors seulement éclairés par des chandelles situées à l'avant-scène et dont la lumière ne pouvait être orientée que par de minces caches métalliques, jouaient toujours « face public » en laissant libre derrière eux l'essentiel de la surface du plateau : les « entrées », situées au lointain, à cour et à jardin, se trouvaient donc dans le dos de Monsieur Jourdain, qui adressait sa colère au public dans un jeu parfaitement frontal. Le temps que le tailleur gagne l'avant-scène, Monsieur Jourdain a donc tout loisir de vider sa colère, sans rompre l'illusion. La sublime mise en scène « archéologique » proposée par Benjamin Lazar en 2004, et disponible en captation, en donne une illustration limpide<sup>11</sup>. Il ne s'agit donc aucunement de réduire une scène à des réalités matérielles, encore moins de la priver de significations pour mieux énumérer, en les isolant, des éléments qui lui seraient étrangers ; mais de montrer au contraire comment Molière exploita les formes concrètes du spectaculaire contemporain pour élaborer une « psychologie de la complexité » (Bernard Tocanne) et un dispositif à la fois efficace et profond. Ici, la crispation aveugle de l'imaginaire de Monsieur Jourdain est merveilleusement donnée à voir, en une frappante opération de dessillement pour le spectateur, par les ressources spécifiques du plateau, et non par celles du verbe seulement.

On le voit, ces aspects concrets non seulement informent l'écriture et la signification des œuvres, mais ils engagent aussi leur portée philosophique, politique, voire métaphysique : la relation aux dieux, qu'accompagne l'évolution de la place et des fonctions du chœur d'Eschyle à Euripide, se laisse lire, par exemple, dans l'architecture des théâtres grecs antiques ; le principe analogique, qui gouverne toute la cosmologie et les représentations politiques de la Renaissance, trouve une illustration matérielle dans la structure même du Globe ; enfin, la hiérarchie sociale se donne à voir, en une représentation concurrente à celle de la scène, dans la forme même d'une salle à l'italienne. Réciproquement, le texte porte des indices clairs de cet environnement, non seulement par les didascalies et didascalies internes, lorsqu'elles existent, mais aussi par l'enchaînement des répliques, le nombre de comédiens présents sur scène, la qualification et l'usage des décors et machines, la définition des personnages et leur inscription dans un univers en coïncidence ou non avec celui du public, etc. Des éléments d'histoire de l'art dramatique (les principes de la déclamation baroque, Stanislavski et le naturalisme, le jeu de l'acteur dans le cadre du « théâtre épique » d'un Brecht...), mais aussi des connaissances plus générales et précises (invention de la fonction de « mise en scène », nombre et sexe des comédiens, usage de la toile peinte, utilisation de machines, changements introduits par l'électricité, évolution dans la nature du public, relation entre l'auteur et le metteur en scène...) sont indispensables à une bonne approche, en diachronie et en synchronie, d'un texte de théâtre. Encore une fois, toutes ces données sont inscrites, en creux et parfois explicitement (via un personnage, de Chœur, de Prologue, d'Annoncier, de porte-parole, ou un effet d'ironie de l'auteur adressant un clin d'œil au public par-dessus l'épaule de ses créatures), dans le texte de théâtre.

10. « La peste étouffe le tailleur. Si je le tenais maintenant ce tailleur détestable, ce chien de tailleur-là, ce traître de tailleur, je... Ah, vous voilà ! »

11. *Le Bourgeois gentilhomme*, comédie-ballet de Molière & Lully, version originale & intégrale de 1670, mise en scène de Benjamin Lazar, direction artistique de Vincent Dumestre, chorégraphie des intermèdes et ballets de Cécile Roussat, un film de Martin Fraudreau, enregistré en novembre 2004 à Paris au Théâtre le Trianon dans le cadre du festival Abeille Musique, DVD éditions Alpha 700, 2005.

## Une lecture méthodique : les bonnes questions

Si l'objet que nous avons en main est bien « la trace matérielle d'une pratique scénique <sup>12</sup> », il n'en est pas moins fait de mots et supporte donc une lecture. Patrice Pavis, qui propose un ensemble de « thèses pour l'analyse du texte dramatique » en ouverture de son ouvrage consacré au théâtre contemporain, résume ainsi la composante pour partie littéraire de l'observation du texte de théâtre :

L'analyse littéraire du texte dramatique utilise certes de nombreux procédés des textes littéraires en général, mais elle les adapte à la possibilité d'une représentation théâtrale de ce texte.

Musique et matérialité des mots, stylisation de la langue courante qui se voit remodelée par les exigences de la scène, oralité et plasticité d'un texte susceptible de se laisser porter par la voix et le corps de comédiens parfois bien connus du dramaturge, types de paroles (monologue, soliloque, tirade, dialogue, polylogue<sup>13</sup>) et cohérence thématique, enfin références intertextuelles devront, comme pour d'autres types de textes, être étudiés et élucidés, mais également « recadrés » dans une optique scénique à la fois latente et décisive. Si les notions par lesquelles ce *manque* constitutif du texte de théâtre a été établi et fixé sont bien connus, elles méritent pourtant d'être souvent rappelées : « texte troué » (Anne Ubersfeld), « théâtralité » (Roland Barthes), « éléments paraverbaux » (Pierre Larthomas), « potentialité scénique du texte » (Patrice Pavis), « devenir scénique » du texte (J.-P. Sarrazac)...

À cela, il convient d'ajouter l'observation de la situation d'énonciation et des usages particuliers de la « double énonciation » (Anne Ubersfeld) propre à toute parole en scène. Les conditions de la communication ne sauraient être négligées, afin de déterminer non seulement qui parle, mais à quelles fins et, bien souvent, sous quel masque. Si l'on a pu définir l'énonciation théâtrale, en linguistique, comme une « énonciation dynamique d'actes de langage en interaction »<sup>14</sup>, c'est bien parce que la parole théâtrale a *essentiellement* valeur d'action – « dire, c'est faire » : d'Aubignac l'observait déjà dans sa *Pratique du théâtre*, en 1657 –, et qu'une analyse pragmatique peut permettre d'éclairer les rapports de force se jouant au sein même du système des répliques.

À titre d'exemple, rappelons comment, dans la scène I, 5 du *Malade imaginaire*, Toinette prend d'abord soin d'élaborer lentement et explicitement, face à son bilieux de maître, un cadre raisonnable et propice à l'échange :

« Est-ce que nous ne pouvons pas raisonner ensemble sans nous emporter ?  
Là, parlons de sang froid ».

12. P. Pavis, *Le Théâtre contemporain*, op. cit., p. 16.

13. Voir J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à B.-M. Koltès*, Seuil, « Poétique », 2012, notamment le chapitre V, « Un nouveau partage des voix », p. 243 et suiv.

14. J.-M. Schaeffer et O. Ducrot, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1995, p. 746.

La conduite du dialogue devient alors le fait de la servante, qui pose désormais les questions à son maître. Alors qu'Argan lui déniait le droit à la parole (« De quoi te mêles-tu, charogne ? »), c'est désormais elle qui impose un principe de coopération. Puis elle instaure malicieusement une sorte de « trilogie » sous-jacent en laissant sa maîtresse, Angélique, s'exprimer par sa bouche : « Elle n'y consentira point... Elle vous dira que... ». En termes pragmatiques, un « trope conversationnel » s'opère, soit un renversement de la hiérarchie de l'interaction verbale : la servante parle pour sa maîtresse, devenu locuteur indirect. Ainsi, les jeux de perturbation des « lois conversationnelles », telles qu'établies par Grice (coopération, pertinence, vérité, quantité, manière), constituent une source constante de comique ou de tension dramatique<sup>15</sup>.

Le texte de théâtre porte encore la marque d'une « théâtralité » qui lui est propre. Bien sûr, il faut s'arrêter sur les didascalies, texte surplombant, contrôlant et commentant le dialogue. Car en elles, gît souvent la signification d'une réplique – on songe à « Toinette, *raillant* », ou au célèbre « *C'est un scélérat qui parle* » (*Tartuffe*) –, voire d'une pièce – le fameux « *Elle s'assit* » de *Phèdre*. Mais on peut tout autant proposer une belle étude d'une liste des personnages – celle du *Songe d'une nuit d'été* est un programme baroque en soi ! – et du paratexte en son entier (titre, préface, localisation, intertitres des « tableaux », etc.). En outre, l'emploi des déictiques, les références aux pronoms de l'interlocution, les désignations de l'espace et du temps – qui peuvent fonctionner comme des didascalies internes –, mais aussi la référence à l'action dramatique elle-même, parfois désignée comme telle, l'autodésignation du théâtre – si fréquente chez Molière ou Marivaux – ou les marques de l'oralité peuvent ainsi être relevées : hésitations, silences, « parlures » (P. Larthomas), ruptures syntaxiques ou rythmiques, etc.

Sur cet aspect proprement *stylistique* du texte de théâtre, Patrice Pavis rappelle à juste titre que :

« Au théâtre, la littérarité – la beauté d'un vers ou d'une image par exemple – n'a pas en soi d'importance. Elle doit être prise en charge par la situation dramatique. Il y a un théorème implicite qui consiste à dire que l'effet poétique du texte est multiplié par l'efficacité dramatique de la scène, donc par la faculté de traduire théâtralement certaines propriétés stylistiques de la langue<sup>16</sup>. »

Ainsi se construit lentement, à partir du texte, ce que Molière nommait « tout le jeu du théâtre ».

C'est à partir de là que l'on pourra penser aux accessoires requis par la scène choisie et parfois non signalés, aux décors, décrits ou supposés, aux costumes, voire à la distribution (question des emplois, avec le physique voire la corpulence attendus selon les rôles...). À ce titre, solliciter l'histoire d'un rôle pourrait faire l'objet d'un travail intéressant, et surprenant : le cas de Lorenzo, si longtemps joué par des femmes, est exemplaire ; mais ceux d'Alceste, héros romantique ou détestable tyran domestique, ou de Dom Juan, sombre séducteur (Bluwal) ou ridicule inconséquent (J.-P. Vincent), ne manquent pas non plus de richesse, comme tant d'autres encore<sup>17</sup>. On pourra également faire des hypothèses sur les silences, le tempo d'une scène et de la diction des répliques, selon les rôles, qui impose parfois de devoir « inventer une ponctuation »<sup>18</sup> – ce que l'on peut demander aux élèves, invités à signaler sur leur texte les pauses, accents, unités de souffle

15. Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, III, Le dialogue de théâtre*, Belin Sup, 1996, p. 77 et suiv.

16. P. Pavis, *Le Théâtre contemporain*, op. cit., p. 21.

17. On peut s'appuyer ici sur les ouvrages, pourtant anciens, de Maurice Descotes : *Les Grands rôles du théâtre de Jean Racine* (Paris, PUF, 1957), *de Molière* (1960), *de Corneille* (1962), *de Marivaux* (1972), *de Beaumarchais* (1974).

18. Voir l'usage très singulier de la ponctuation chez Racine tel que l'a mis en évidence Georges Forestier en préambule de son édition du *Théâtre complet* de cet auteur dans la Bibliothèque de la Pléiade (« Lire Racine »).

qu'ils imaginent pour la scène... Le jeu entrera enfin en considération : en fonction de la pièce et de son ancrage historique, on pourra solliciter l'Histoire des Arts pour justifier telle pose, telle posture, telle gestuelle, voire mimique, tout comme on pouvait le faire pour les décors ou les costumes. On imaginera une cohérence, entre décor, costumes et gestuelle. On repensera, pour un public d'aujourd'hui, la disposition de la salle, l'entrée du public ou l'attaque de la scène donnée, l'éclairage, la musique...

Enfin, on n'oubliera pas, à un moment ou à un autre, de considérer *les personnages silencieux*. Comme on étudie les blancs au sein desquels résonnent, par la typographie, les mots d'un poème, il convient de s'intéresser aux silences au théâtre où ils sont toujours *incarnés* et donnés à voir. Que font et qu'expriment, visuellement, les deux gentilshommes vénitiens durant le fameux monologue de Shylock dans le *Marchand de Venise* ? Quelle est l'attitude de Dom Juan pendant la longue tirade pseudo-philosophique de Sganarelle au début de l'acte III ? Et réciproquement, celle de Sganarelle pendant que Dom Juan tente d'éconduire – sans y parvenir – son créancier, Monsieur Dimanche ? Rit-il, comme dans la mise en scène de Jacques Lassalle ? Ou bien s'inquiète-t-il de l'issue d'une scène que lui seul peut prévoir (Dom Juan « *sort* », rappelons-le, laissant à Sganarelle de chasser, *manu militari*, le fâcheux « *hors du théâtre* ») ?

Selon la scène, on pourra également se pencher sur *les limites du « représentable »*. À en croire Antoine Vitez, « représenter l'irreprésentable » serait l'objet même du théâtre. Et l'on songe aux scènes de foule, aux figures d'enfants (de *Médée* au *Malade imaginaire*, où figure en Louison la seule véritable enfant du théâtre classique...), aux animaux, toujours imprévisibles, ou à l'extrême violence – des cadavres des Atrides sur la scène de *L'Orestie* à l'enfant lapidé de *Sauvés* (E. Bond) ou aux yeux dévorés d'*Anéantis* (Sarah Kane).

### Une approche comparatiste : le texte et ses mises en scène

En confrontant un texte surgi d'un certain écran (esthétique et dramaturgique) avec un ou plusieurs extraits de ses mises en scène, l'approche dramaturgique est deux fois gagnante : elle s'enrichit de significations souvent impensées et prend du même coup la mesure du geste artistique qui fonde une mise en scène.

Une approche comparatiste (entre texte et mise en scène, mais aussi entre plusieurs mises en scène) met sans doute mieux en lumière l'originalité des choix scéniques effectués. Dans leur rapport au texte, ceux-ci peuvent relever de l'illustration, de la reconstitution scrupuleuse, du tressage habile de deux écritures (dramatique et scénique), de la discordance ou du conflit (entre texte et scène), de l'oubli (Peter Brook recommande d'« oublier Shakespeare »...), du refus de l'intimidation (par les classiques, par exemple, comme le préconisent Brecht puis Vitez), de l'instrumentalisation (au service du présent, d'une autre cause, d'un autre propos) ou de la soumission à une grille interprétative (comme a pu le faire Roger Planchon autrefois, offrant une lecture freudo-marxiste du *Tartuffe* ou de *Georges Dandin*) : il ne s'agit pas de juger ce travail, mais de percevoir l'origine et de saisir la cohérence d'un processus de (re)création scénique d'un texte.

Il apparaît donc très utile de révéler ainsi, à l'aide de propositions concrètes, les possibles

prises en scène que le texte recèle et qui sont autant de significations potentielles de celui-ci. Puisque c'est par contraste que l'on dégagera le mieux la singularité d'une proposition artistique, le rapport du singulier au pluriel paraît inévitable. L'erreur serait justement de considérer, avec une forme de servilité devant un auteur ou devant une proposition scénique, qu'un texte n'appelle et ne contient qu'une seule bonne mise en scène, qu'il s'agirait de retrouver dans le travail au plateau, lequel serait seulement au service du sens textuel, et non, comme c'est souvent le cas, en tension voire en conflit avec lui. En amont ou en aval d'une sortie au théâtre (ou du visionnage d'un extrait de captation), on peut bien sûr demander aux élèves d'imaginer d'autres mises en scène possibles ou de travailler sur les formes spectaculaires contenues, en latence, dans un texte.

### Une lecture signifiante : des enjeux de sens

Ceci dit, il est évident que l'analyse technique ne saurait remplacer, in fine, la signification, et ce tremblement du sens où se trahit la profondeur irréductible des grandes œuvres. De ce point de vue, il peut être bon de ne pas oublier que le théâtre s'adresse à des êtres vivants et leur « parle » dans leur chair et dans leur présent. Les scènes que nous étudions et faisons étudier à nos élèves parlent d'amour, de révolte, de conquête du pouvoir, de désir de mariage, etc. ; elles ne parlent pas d'abord de théâtre, de distanciation, de mimésis ou de « quatrième mur ». Le sens littéral, tout comme les enjeux actuels que peut receler même une scène du passé, ne sauraient donc être escamotés sans dommages pour l'idée même que chacun se fait du théâtre.

Retrouvez éduscol sur

