

Théâtralité et mise en scène de l'énonciation dans *Don Quichotte* de Cervantès et *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot



Dr. Bambrik-Bensebia Lineda
Université d'Oran Es Sénia, Algérie

Résumé : Dans le présent article, nous nous proposons d'examiner sous l'angle théâtral deux textes faisant partie de la littérature universelle *Don Quichotte* de Cervantès et *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot. Les deux romans constituent la pierre angulaire de la littérature moderne. Il y a une vraie mise en scène de l'énonciation dans les deux textes, tous les éléments théâtraux sont présents, et contribuent à l'hybridité générique des romans.

Mots-clés : énoncé, énonciation, théâtre, théâtralité, mise en scène, représentation, dialogue.

المخلص: نحاول في هذا المقال، دراسة الجانب المسرحي و الأدبي من خلال نصين ينتميان إلى الأدب العالمي، «دون خيخوت» لسارفانتاس و «جاك لوفاتاليست» لديدرو. هذين العملين الأدبيين يشكلان الحجرة الزاوية للأدب المعاصر.

الكلمات المفتاحية: المسرح العالمي - الحوار المسرحي - الأدب العالمي - التصور - المسرح.

Abstract : In the present article, we suggest examining under the theatrical angle two texts being a part of the universal literature *Don Quixote* de Cervantès and *Jacques le Fataliste et son Maître* of Diderot. Both novels constitute the cornerstone of the modern literature. There is the real fabrication of the statement in both texts, all the theatrical elements are present and contribute to the generic hybridity of novels.

Keywords: theater, theatricality, representation, dialog, hybridity, modern literature.

1. Introduction

L'objet du présent travail, qui s'inscrit dans le cadre du comparatisme, est de rapprocher deux textes appartenant à deux époques et cultures différentes à savoir *Don Quichotte* de Cervantès et *Jacques le Fataliste et son maître* afin d'étudier la représentation théâtrale et le discours de la mise en scène dans les deux textes. Notre analyse sera axée sur les références insistantes au théâtre, à la scène et au statut narrateur-lecteur-spectateur.

Le roman de Cervantès est d'abord un roman d'aventures drolatiques, il y a du comique et du tragique. Nous sommes face à un récit impossible à classer, il mêle

tous les genres. Toutefois, ce récit est construit avec un langage spécifique qui fait intervenir les mots, mais aussi les gestes à l'image du théâtre.

Diderot, dans *Jacques le Fataliste et son maître*, ne construit pas son récit sur l'unité d'action, principe considéré automatiquement comme inhérent à la notion même du roman, le texte est comparable à un grand jeu avec des personnages inventés, c'est la liberté illimitée d'invention formelle. Le texte est fondé sur un double dialogue entre les personnages d'un côté, le lecteur et le narrateur de l'autre. Il est donc question de deux couples de narration. La structure du roman est faite d'un entrecroisement entre les propos du narrateur et le dialogue des deux personnages : une vraie polyphonie marque ainsi le ton du texte.

Ce dernier est fait de ruptures, de provocations et du rebond où le lecteur est constamment sollicité et mis au premier plan comme acteur dans l'histoire et fait alterner par des jeux d'imbrications, deux dialogues, deux intrigues : *le voyage* et *les amours* de Jacques.

Les allusions au théâtre, les images qui s'y apportent sont omniprésentes dans les deux textes, par l'abondance du métalangage du théâtre d'une part et d'autre part par la prégnance du champ lexical du regard dans les portraits et les descriptions. Ils se présentent dans leur ensemble comme une immense scène qui happe le regard et l'envoûte, tout se présente sous forme de spectacle, tout est prétexte à spectacle.

Les deux textes sont imprégnés d'un caractère qui se prête adéquatement à la représentation scénique, il y a une vraie théâtralité, il y a une mise en spectacle comique. Il y a dans *Don Quichotte* un élément purement théâtral le costume de chevalier, le déguisement. Ils adoptent d'emblée une forme dialoguée. L'abondance des dialogues et des indications scéniques débouchent sur une vaste péroraison et font du récit une page théâtrale. Ces dialogues sont perçus comme un effort, une exigence de l'auteur de donner à imaginer visuellement des dialogues de romans.

2. La théâtralité au sein de l'énoncé

2.1. Théâtre et théâtralité

Pour aborder les aspects définitoires du théâtre et de la théâtralité et ses diverses acceptions et variations sémantiques, nous nous sommes référée aux travaux de l'université de Toronto « *Théâtre et théâtralité au XVIIIe siècle : Marivaux et ses contemporains* ».

Selon M. Corvin (1991 : 821)

« Le théâtre est simulacre. Et il naît du simulacre. L'œuvre théâtrale n'est pas à

considérer comme un simple texte, mais plutôt comme une matière plus libre qui ne se réduit pas à une interprétation du côté de la lecture mais une interprétation du côté scénique et mise en scène du texte. (...)La théâtralité est le caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique. Au sens le plus large, la théâtralité se localise dans toutes les composantes de l'activité théâtrale, et, en premier lieu, le texte ».

Quant à la théâtralité, elle est pour Anne Larue (in Louvat-Molozay, 2007 : 3) :

« Par définition, [...] tout ce qui est réputé être théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre. Jamais métaphore n'aura soufflé à ce point la vedette à son référent. Théâtre hors théâtre, la théâtralité renvoie non au théâtre, mais à quelque idée qu'on s'en fait. Autrement dit, elle n'interroge qu'incidence la réalité propre du théâtre, son existence concrète ».

Contemporaine de celle de « mise en scène », « l'invention de la théâtralité » a lieu à l'orée du XXe siècle et le terme renvoie fondamentalement chez la plupart de ses utilisateurs, à l'essence distinctive et irréductible du théâtre, c'est-à-dire à l'actualisation scénique et à la représentation ». La notion de théâtralité porte toujours trace d'une réflexion sur les relations entre le texte et la scène.

Pour Corvin, (1991 : 821)

« La théâtralité résulterait de la prise de conscience d'une mise en spectacle comique. Cette mise en spectacle, à la différence des parodies qui critiquent et veulent réformer leur cible devient un but en elle-même. La parodie théâtrale se distingue de la parodie critique par une orientation d'inversion, de lucidité, de non fonctionnalité; la mise en spectacle devient sa principale finalité. »

À la question « qu'est-ce que la théâtralité ? », Roland Barthes répondit :

« C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations, qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. Naturellement, la théâtralité doit être présentée dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation.» (1971 : 41-47).

Ces propos qui font écho à ceux de Gouhier (1943 : 23) pour qui « la représentation n'est pas une sorte d'épisode qui s'ajoute à l'œuvre ; l'œuvre dramatique est faite pour être représentée : cette intention la définit ».

Louvat-Molozay (2007 : 16) souligne de son côté :

« Depuis l'Antiquité, le lexique utilisé pour nommer le théâtre et ses constituants

se noue autour de deux séries hétérogènes : l'une qui trouve son unité autour du sème de la vue et plus généralement du spectacle, le théâtre vu par les spectateurs ; l'autre qui désigne le théâtre comme drama ou comme praxis, c'est-à-dire comme action, le théâtre vu depuis l'acteur, ou peut-être plus justement depuis le personnage. »

La lecture du texte théâtral¹ présuppose tout un travail de mise en situation des énonciateurs. Pour ce type d'approche, Demarcy (Louvat-Molozay, 2007 :p.53) propose une lecture dite horizontale et une lecture dite verticale. La première se place à l'intérieur de la fiction, observe les enchaînements des épisodes et se préoccupe de la logique narrative et du résultat final vers lequel tend l'histoire. La seconde favorise les ruptures du flot événementiel pour s'attacher aux signes scéniques et aux équivalents paradigmatiques des thèmes qu'ils évoquent par association.

2.2. Roman et théâtralité chez Diderot

Refusé, décentré, le roman, avec *Jacques le Fataliste et son maître*, semble ne pouvoir exister que hors de soi dans la dissémination d'une écriture qu'anime, avant tout, l'exigence d'expressivité :

« *C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement ; mais ceci n'est point un roman, je vous l'ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore* » (p. 85).

Jacques le Fataliste et son maître vise l'expressivité par le recours à trois langages qui ne sont pas spécifiquement narratifs : l'écriture poétique, langage du symbole ; l'écriture picturale, langage de l'espace ; l'écriture théâtrale, dialogue et langage du corps.

Jacques le Fataliste et son maître traduit le désir de Diderot de créer avec une langue sans frontières qui transgresse la barrière des genres. Il réfléchit sur les rapports entre la peinture de l'écriture, narrative ou théâtrale, il est hanté par le décalage entre simultanéité du vécu et successivité du discours (oral/écrit). Les scènes-tableaux, où le regard s'approprie l'espace, sont présents dans *Jacques le Fataliste et son maître* : « *J'avais oublié de vous peindre le site des trois personnages* » (p. 144). Ou bien une esquisse quasi instantanée saisit une action imminente ou en train de se faire, à mesure que le tableau glisse vers le récit : la cruche cassée :

« *Le jour commençait à baisser, et je me disposais à regagner le gîte, lorsque de la maison où j'étais, j'entendais une femme qui poussait les cris les plus aigus. Elle était à terre, elle s'arrachait les cheveux ; elle disait, en montrant les débris d'une grande cruche : je suis ruinée, je suis ruinée pour un mois ; pendant ce temps qui est-ce qui*

nourrira mes pauvres enfants ?... » (pp.129-130), ainsi que le passage sur le départ de l'auberge (p. 192).

L'écriture picturale devient ostensible avec le tableau du fiacre renversé, que Jacques narre à son maître comme un nouvel exploit du père Hudson (pp.213- 214). Son récit est à considérer comme un tableau, comme une visualisation d'une série en mouvements simultanés :

« *Le Maître : Raconte-moi ton tableau et sois bref.*

Jacques : Placez-vous devant la fontaine des Innocents ou proche de la porte Saint-Denis ; ce sont deux accessoires qui enrichiront la composition.

Le Maître : M'y voilà.

Jacques : Voyez au milieu de la rue un fiacre, la soupente cassée, et renversée sur le côté.

Le Maître : Je le vois.

Jacques : Un moine et deux filles en sont sortis. Le moine s'enfuit à toutes jambes. Le cocher se hâte de descendre de son siège. Un caniche du fiacre s'est mis à la poursuite du moine et l'a saisi par sa jaquette. Le moine fait tous ses efforts pour se débarrasser du chien. Une des filles, débraillée, la gorge découverte, se tient les cotes à force de rire ; l'autre fille, qui s'est fait une bosse au front, est appuyée contre la portière, et se presse la tête à deux mains. Cependant la populace s'est attroupée ; les polissons accourent et poussent des cris, les marchands et les marchands ont bordé le seuil de leurs boutiques, et d'autres spectateurs sont à leurs fenêtres.

Le maître : Comment diable ! Jacques, ta composition est bien ordonnée, riche, plaisante, variée et pleine de mouvement. À notre retour à Paris, porte ce sujet à Fragonard, et tu verras ce qu'il en saura faire.

Jacques : Après ce que vous m'avez confessé de vos lumières en peinture, je puis accepter votre éloge sans baisser les yeux.

Le Maître : Je gage que c'est une des aventures de l'abbé Hudson.

Jacques : Il est vrai » (p. 253-254-255).

« *J'ai oublié de vous dire, lecteur, que Jacques n'allait jamais sans une gourde pleine du meilleur, elle était suspendue à l'arçon de sa selle. A chaque fois que son maître interrompait son récit par quelque question un peu longue, il détachait sa gourde, en buvait un coup à la régolade, et ne la remettait à sa place que quand son maître avait cessé de parler »* (p. 287).

Le processus de la description s'intègre étroitement au récit. Motivé, fonctionnel, le matériau descriptif se plie aux nécessités narratives : c'est la fatigue des voyageurs qui suscite une auberge ou le bord d'un ruisseau.

Souvent, comme au théâtre, le décor n'est suggéré que par le dialogue : la chaumière où l'on opère Jacques :

« Jacques : Je perdais tout mon sang et j'étais un homme mort si notre charrette la dernière de la ligne, ne se fût arrêté devant une chaumière (...) Au sortir de cet état, je me trouvai déshabillé et couché dans un lit qui occupait un des coins de la chaumière, ayant autour de moi un paysan le maître du lieu, sa femme la même qui m'avait secouru, et quelques petits enfants » (p. 48).

L'activité de l'auberge, cette ellipse de la description ne trahit pas une impuissance à décrire ; mais le romancier évite toute description autonome : « Tandis que, nos deux théologiens se disputaient sans s'entendre (...) Ils s'arrêtèrent dans la plus misérables des auberges » (p. 51).

Diderot cherche à se dépêtrer de ce genre narratif désuet, héritage encombrant de la Bruyère et du roman mondain :

« Ils continuèrent leur route, allant toujours sans savoir où ils allaient, quoiqu'ils sussent à peu près où ils voulaient aller ; trompant l'ennui et la fatigue par le silence et le bavardage, comme c'est l'usage de ceux qui marchent et quelquefois de ceux qui sont assis » (p. 57).

Chez Diderot, le modèle théâtral est partout présent et influent, de la recherche esthétique à la pratique de l'écriture. L'auteur, dans *Jacques le Fataliste et son maître* se réclame d'une vérité de type dramatique, et, de fait, ce roman-conversation organise tout un appareil scénographique qui tend à faire du lecteur une sorte de spectateur.

D'abord, Diderot se plaît à réécrire telle réplique ou telle scène de son répertoire favori. Il emprunte à l'usage théâtral certaines dispositions typographiques. Les indications scéniques éclairant le dialogue (gestes, attitudes, destinataire d'une réplique) sont consignées en italiques ou entre parenthèses : « Cette fois-ci, ce fut le maître qui parla le premier et qui débuta par le refrain accoutumé : « Eh bien ! Jacques, l'histoire de tes amours ? » (p. 57).

La répétition déformante ou inexacte d'une action/discours modèle chez Diderot peut être vue comme « théâtrale » l'attention portée sur le caractère grotesque/comique récitant.

« C'est que Jacques, au rebours des bavards, quoi qu'il aimât beaucoup à dire, avait en aversion les redites. Que deviendrai-je quand je n'aurai plus rien à dire ? Tu

recommenceras ? » (p. 170).

La plupart des énoncés sont précédés du nom du locuteur en majuscules. Mais cette distinction typographique des interlocuteurs, se prête aussi au brouillage humoristique des niveaux du récit. Cette écriture dialoguée tend surtout à retrouver le spontané de la parole, à donner l'illusion d'une conversation improvisée : digressions, redites, mot qu'on cherche ou qu'on rectifie, propos croisés, phrases inachevées. Elle accentue les marques de la relation avec l'interlocuteur ; d'où l'abondance des phrases interrogatives ou les échanges de sous-entendus entre des partenaires complices (p. 249 : dialogue des escrocs). Par cette combinaison d'effets, l'écriture atteint la plus grande efficacité expressive ; on la mesurera en lisant de près telle dispute tragi-comique (le paysan et sa femme) : « *Et puis voilà que de non non en oui oui cet homme, enragé contre sa femme d'avoir cédé à un sentiment d'humanité* » (p. 65), ou tel croisement de réplique avivant le burlesque d'une situation (Jacques et les deux Bigre, p. 268) :

« *Bigre, descends à la cave et apporte une bouteille afin que nous déjeunions.*

A présent, filleul, tu déjeuneras volontiers ?

Très volontiers. Bigre le père remplit son verre et le mien, Bigre le fils en écartant le sien, dit d'un ton farouche. »

Le romancier joue sur toutes les possibilités du récit de paroles (représentation de l'échange verbal), de façon à fondre l'un dans l'autre le narré et le dialogue. Parfois, la parole est relatée au style indirect, donc à la troisième personne et précédée d'un « que » de subordination, ce qui permet de résumer une conversation interminable, mais à cette parole contrainte, la répétition du « que » peut aussi communiquer la vivacité d'une discussion en direct : « *Jacques protestant que (...) prétendant que* » (p. 78).

Souvent l'écriture glisse insensiblement du style direct au style indirect libre, et donne au narré toute la souplesse du parlé. Partout ailleurs la parole est restituée directement, individualisée selon les personnages, comme elle l'est au théâtre, rappelle au lecteur naïf que, dans le roman, comme au théâtre, la parole est texte et les personnages, des êtres de fiction.

Théoricien d'un théâtre nouveau, Diderot a concentré son attention sur le travail corporel du comédien, sur les ressources de l'expression gestuelle qui accentue le discours et en compense l'insuffisance expressive. Il préconise un gestuel expressionniste, une pantomime qui élève à l'art le plus maîtrisé le langage naturel des passions, le geste, (la mimique, le ton). Dans *Jacques le Fataliste et son maître*, la pantomime peint à la fois le geste et la parole, l'un étant souvent le substitut de l'autre. Par-dessus l'épaulé de « *Jacques, l'hôtesse et le maître* » communiquent silencieusement : « *Le*

maître fit un signe à hôtesse, sur lequel elle comprit que Jacques avait la cervelle brouillée. L'hôtesse répondit au signe du maître par un mouvement compatissant des épaules» (p. 157) ; Gousse « se lève, pose son bonnet sur le lit, et à l'instant ses trois camarades de prison disparaissent » (p. 93).

La fusion du dialogue et de la pantomime atteint toute son efficacité dans ces scènes-tableaux où le mouvement des corps explose en tous sens. Nous pourrions relire cette scène de l'opération de Jacques (p. 49-50) ou l'intensité du récit à la première personne « *je grinçais des dents* » est décuplée par un dialogue à plusieurs voix, lourd de pantomime, suggérant les gestes et les objets :

« *A mon réveil, j'entrouvris doucement mes rideaux, et je vis mon hôte, sa femme et le chirurgien en conférence secrète vers la fenêtre. (Allons, commère, dit-il à l'hôtesse qui était debout au pied de mon lit derrière les rideaux, aidez-nous (...)) Prenez cette jambe, la bonne, je me charge de l'autre. Doucement, doucement. À moi, encore un peu à moi. L'ami, un petit tour de corps à droite, à droite, vous dis-je, et nous y voilà...).* Je tenais le matelas des deux mais, je grinçais des dents, la sueur me coulait le long du visage.... » (p. 80).

2.3. Schématisation de la théâtralité

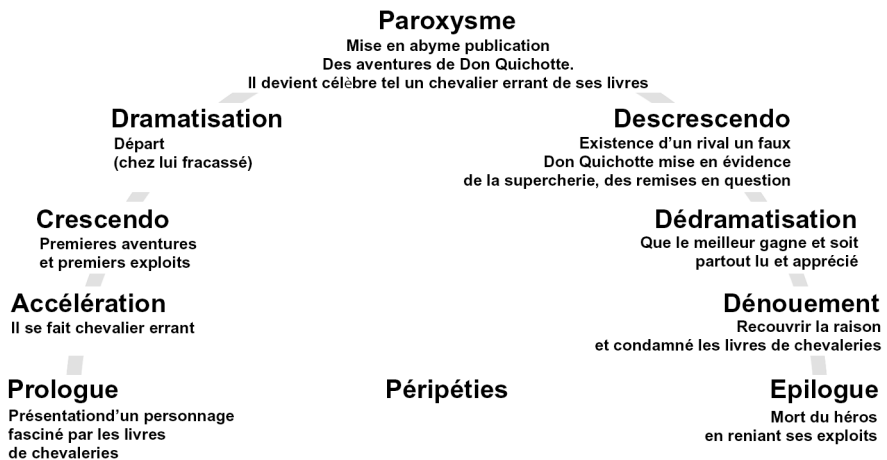
À partir de ces indications, nous allons essayer de schématiser les éléments du théâtre ou de la théâtralité afin d'extraire le visuel du support textuel :

| Don Quichotte | Jacques le Fataliste et son maître |
|---|---|
| <p>Éléments du « Théâtre » : subversion comique</p> <p>- Acteurs : Don Quichotte, Sancho Panza, et le troisième narrateur celui qui a trouvé le manuscrit, traduit par Sid Hamet Ben Engeli.</p> <p>« Sidi Hamet Ben Engeli, auteur arabe et manchois, rapporte, dans cette grave, pompeuse, minutieuse, ingénieuse et gentille histoire, qu'après la conversation rapportée à la fin du chapitre précédent » T I, p. 176.</p> <p>- Spectateur : le lecteur :</p> <p>« Don Quichotte s'avança jusqu'à la porte de la maison, où il vit les deux filles dont nous avons parlé (...). Sur ces entrefaites, il arriva qu'un porcher, qui ramenait de paître ses cochons (sauf votre respect)..... » T I, p. 22)</p> <p>- Déclamation : registre de langue de la chevalerie, langage poétique</p> <p>- Masques : le déguisement de chevalier de Don Quichotte, sa folie et l'ignorance de Sancho Panza.</p> | <p>« Théâtre » selon le jeu ironique</p> <p>- Acteurs : Jacques, son maître et le lecteur sont les marionnettes du narrateur/chœur. « Vous ne connaissez pas encore cette espèce là : le maître, il a des yeux comme vous et moi ; mais on ne sait la plupart du temps s'il regarde. Il ne dort pas, il ne veille pas non plus ; il se laisse exister : c'est sa fonction habituelle. (...) C'étaient les trois grandes ressources de sa vie, qui se passait à prendre du tabac, à regarder l'heure qu'il était, à questionner Jacques et cela dans toutes les combinaisons » p. 70.</p> <p>- Costume de ville – sans déguisement</p> <p>- Confusion entre scène et récit : « Eh bien, en avez-vous assez du maître, et son valet ne venant point à nous, voulez-vous que nous allions à lui ? » p. 71.</p> <p>- Ironie à vue : « Tandis que je desserte, le maître de Jacques ronfle comme s'il m'avait écouté, et Jacques, à qui les muscles des jambes refusaient le service, rode dans la chambre, en chemise et pieds nus » p218.</p> |

| Don Quichotte | Jacques le Fataliste et son maître |
|--|--|
| <p>- Séparation voulue entre la scène et les spectateurs : (Entre le lecteur et le récit) intrusion du narrateur (traducteur de l'histoire) qui fait office de chœur.</p> <p>« Un récit à ce point savoureux en restait comme tout tronqué, faute pour l'auteur de nous dire où en trouver la suite. Cela me fut très désagréable, car le plaisir d'en avoir lu si peu se changeait en déplaisir à la pensée des difficultés qu'il y avait à retrouver la partie, considérable à mon avis » TI, p. 68.</p> <p>- Rideaux : Fin de chaque chapitre ou bien de chaque histoire.</p> <p>« C'est pourquoi il n'a pas désespéré de mener jusqu'au bout cette plaisante histoire et, Dieu aidant, il y réussit, comme on le verra dans la seconde partie » T I, p. 67.</p> <p>« Lui raconta ce qu'on va lire dans le chapitre suivant » T I, p. 143.</p> <p>- Levée du rideau : Titre de chaque chapitre :</p> <p>« Suite de l'histoire des innombrables ennuis que, le brave Don Quichotte, avec son bon écuyer Sancho Panza, eut à supporter dans l'auberge que, pour son malheur, il avait prise pour un château » T I, p. 124.</p> <p>- Spectacle : les exploits extraordinaires de Don Quichotte.</p> <p>- Rôles : maître (fou) et valet (sage mais idiot).</p> <p>- Dialogues et monologues :</p> <p>« Comme les choses de ce monde ne sont pas éternelles, puisqu'elles vont en déclinant de leur commencement à leur extrême fin, en particulier la vie humaine, et comme celle Don Quichotte n'avait pas obtenu du ciel le privilège d'arrêter son cours, elle parvint à son terme, au moment même où il y pensait le moins » TIII. P506.</p> | <p>- Banalisation du décor : « Non, non. Entre les différents gîtes possibles ou non possibles dont je vous ai fait l'énumération qui précède, choisissez celui qui convient le mieux à la circonstance présente » p69.</p> <p>- Dialogues et monologues détachés : « Privé de sa montre, il en était donc réduit à sa tabatière qu'il ouvrait et fermait à chaque minute, comme je fais moi lorsque je m'ennuie » p. 71.</p> <p>« Je vous ai dit, premièrement ; or premièrement c'est annoncer au moins un secondement donc... Écoutez-moi, ne m'écoutez pas, je parlerai tout seul » p. 114.</p> <p>- Mise en image : « Le maître se mit à bailler, en baillant il frappait de la main sur sa tabatière, et en frappant sur sa tabatière il regardait au loin et en regardant de loin il dit à Jacques : Ne vois-tu pas quelque chose sur ta gauche ? » p. 94.</p> <p>- Scènes muettes ou commentés par le narrateur : « Jacques suivait son maître comme vous le votre; son maître suivait le sien comme Jacques le suivait. Mais, qui était le maître du maître de Jacques ?. Bon ! est-ce qu'on manque de maître dans le monde ? Le maître de Jacques en avait cent pour un, comme vous ; mais parmi tant de maîtres du maître de Jacques il fallait qu'il n'y eut pas un bon, car d'un jour à l'autre il en changeait. Il était homme. Homme passionné comme vous, lecteur ; homme curieux comme vous, lecteur ; homme importun comme vous, lecteur. Et pourquoi questionnait-il ? Belle question ! Il questionnait pour apprendre et pour redire, comme vous, lecteur. » p. 95.</p> <p>- Fragments détachés et dislocation : « Et vous croyez, lecteur, que l'apologie de Mme de la Pommeray est plus difficile à faire ? Il vous aurait peut-être été plus agréable d'entendre là-dessus Jacques et son maître ; mais ils avaient à parler de tant d'autres choses plus intéressantes, qu'ils auraient vraisemblablement négligé celle-ci. Permettez donc que m'en occupe un moment » (p. 216).</p> |

Dans le texte *Don Quichotte* de Cervantès l'histoire se déroule en plusieurs épisodes, scènes dans le même bain narratif théâtral. En effet, le texte se présente sous forme d'une série d'aventures qu'on peut appréhender et schématiser comme suit en nous basant sur le schéma du récit d'aventure de N. Ouhibi-Ghassoul (2003 : 112)² :

On distingue dans *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot, trois catégories actantielles : la relation *sujet/objet*, la relation *destinateur/destinataire* et la relation *opposant/ adjuvant*.



La première relation s'établit entre le sujet- narrateur et l'objet -fiction, car il apparaît très clairement que le désir du narrateur qui tient le rôle principal dans l'histoire, manipulateur, est de réaliser cette aventure d'écriture. Son objectif premier est de concrétiser le monde potentiel du texte fictionnel, et ce étant donné que l'histoire manque d'intrigues d'où le thème de la fatalité. Les personnages ne sont que de simples marionnettes.

La deuxième relation est explicitement établie entre le narrateur et le narrataire terme emprunté à Genette. Il y a entre l'émetteur et le récepteur un dialogue de sourds créant ainsi paradoxalement, une vraie polyphonie au niveau des instances narratives. Pacte de lecture imposé, désir de transgression des règles délibéré.

La dernière relation peut être appréhendée à un niveau différent de la progression narrative. Alors que les pseudos personnages dans le texte luttent pour poursuivre leurs histoires afin d'exister et de s'imposer dans le grand rouleau, le narrateur détenteur de ce dernier essaye à chaque fois qu'ils sont près du but de les interrompre et d'introduire d'autres histoires afin d'annuler leur propos faire perdre le fil à son lecteur :

« *Vous voyez lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, et le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait* » (p. 45).

La norme essentielle, pour distinguer le narratif et le dramatique, est le mode de représentation, plus précisément, la situation d'énonciation.

La théâtralité est conçue dans les deux textes comme un art du mouvement, dont le but est de rendre visible l'invisible dans un espace théâtral. Le théâtre est éminemment variable, en raison de sa nature même, art ambigu, hétérogène, qui repose fondamentalement sur la dualité de l'écriture et de sa représentation, art composite ; il prend la forme d'une poétique du texte ou d'une théorie de la représentation. Il s'affirme bien comme un bel objet hybride, par sa situation au croisement des genres. Il n'est pas question de présenter des images définies telles que les crée le peintre ou le sculpteur, mais nous dévoiler la pensée silencieusement, par le geste, par des suites de visions.

Le théâtre comme le souligne Craig (Picon-Vallin, 2001 : 15) est un art, une œuvre d'art « s'adressant avant tout au voir », un art qui fait voir, est fort d'un pouvoir d'évocation, de suggestion, non d'une manie d'accumulation, d'exactitude dans le détail.

Dans les deux textes, il est question *d'un créateur de formes, un poète de la scène qui écrit avec des gestes, des rythmes avec toute une langue théâtrale qui parle aux yeux autant que le texte s'adresse à l'oreille*. Diderot, dans son texte, exerce la fonction de metteur en scène, c'est-à-dire de second créateur ; après l'écrivain, le metteur en scène vient prendre en charge l'œuvre dramatique pour lui donner sens et vie à travers la représentation théâtrale.

Le travail théâtral se mêle dans les deux textes, et tisse ensemble les mots et les images scéniques, chaque mot devait trouver son poids de chair théâtrale concrète sur l'espace de jeu. Le théâtre dans les deux cas n'est plus seulement textuel, il est également scénique, et cette dimension scénique est partie prenante de l'art dramatique.

Le théâtre dans notre corpus est du côté de la figuration, figurer du sens, montrer le discours. La problématique des images et, implicitement, celle de la création d'une écriture scénique ne peut s'analyser qu'à partir de la formation du système de représentation proprement théâtral : « *Le chariot étant entré en scène, le vieillard se leva de son siège et s'écria* ». (*Don Quichotte* TII, p. 251).

Dans les deux textes, il est question d'une *vision qui se tisse avec le texte*. Tout ce qui fonde et forme la représentation est là, dès le début et dans sa totalité :

- espace de jeu
- acteurs
- texte dramatique
- spectateurs

Le cadre de la représentation dans les deux textes n'est pas seulement le type de scène ou de lieu où se donne la pièce, c'est aussi dans sa plus grande acception, l'ensemble des expériences et des attentes du spectateur, la mise en situation de la fiction représentée, le cadre est à prendre dans notre corpus comme mise en situation et en relief de l'action :

« *Le maître raconte sa vie telle une pièce de théâtre : Le maître : lorsque tout à coup la porte du corridor s'ouvre. Voilà la chambre pleine d'une foule de gens qui marchent tumultueusement, j'aperçois des lumières, j'entends des voix d'hommes et de femmes qui parlaient tous à la fois. Les rideaux sont violemment tirés, et j'aperçois le père, la mère (..) un commissaire qui leur disait gravement : « Messieurs, mesdames, point de bruits ».* (Jacques le Fataliste et son maître, p. 338).

L'espace de jeu, affirmé par le clivage qualitatif entre l'espace vécu et l'espace de représentation naît de la présence conjointe de l'acteur et du spectateur.

L'espace de représentation est un vide qui rêve d'être comblé, il est offert aux significations. Cependant, il est surtout une porte spatiotemporelle ouverte sur l'imagination. L'espace de représentation n'appelle pas l'élément figuratif ou le décor pour s'affirmer, il n'a besoin d'aucun support factice pour exister.

L'espace de représentation n'appelle que le spectateur : *le corps, le costume, le masque, la musique* : « *C'est en effet, les sons que l'on entendait étaient vraiment très triste et très mélancolique* » (Don Quichotte TII, p. 262), la lumière : « *Où il y a de la musique, il ne peut pas y avoir de mal, ni non plus où il y a de lumière ! répondit la duchesse. Et de la clarté* » (Don Quichotte TII, p. 250), *les éventuels éléments symboliques ou figuratifs, compléments hasardeux du récit dramatique, sont les pictographies successives ou conjointes d'une transmission narrative aux multiples canaux.*

La relation de l'image à l'imaginaire reste le fondement de ces scènes dites d'illusion. Selon Robert Wilson (Picon-Vallin, 2001 : p.15), l'image est le *fondement et le devenir de l'univers scénique*. La lecture de la scène fait appel à des phénomènes ; la traduction des signifiants en signifiés, intégration du signe à une structure signifiante d'ensemble et les liens réciproques des systèmes scéniques. Dans notre corpus Diderot et Cervantès tentent de faire de leur problématique de création et d'énonciation le centre de leurs préoccupations.

3. L'esthétique théâtrale

L'esthétique théâtrale est cette discipline d'origine philosophique à l'intérieur de laquelle vont être forgés des outils conceptuels permettant de penser le théâtre.

Aristote fait du texte le critère esthétique du théâtre. La définition que donne Pavis Patrice (Pavis, 1982 : 62) de l'esthétique théâtrale est développée à travers trois grandes catégories. A la lumière de ces indications, nous allons essayer de voir comment s'inscrit, à partir de la théorie du théâtre, la théâtralité dans notre corpus.

L'esthétique normative : qui ausculte la représentation en fonction de critères de goût particuliers à une époque.

Le couple *maître et valet* est beaucoup plus utilisé dans les pièces de théâtre à partir du XVI^e siècle en Europe, il est également présent dans notre corpus *Don Quichotte* de Cervantès et *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot. Nous verrons tout d'abord la fonction des valets dans les deux romans.

Ce personnage a une imagination infinie dans la ruse, goût pour l'espièglerie, aptitude à la métamorphose, penchant pour l'argent, la nourriture et la boisson, tendance au ridicule le valet possède le rôle auxiliaire de son maître dans l'action.

Pour saisir clairement toutes ses composantes, il faut distinguer son rôle entre sa fonction dans l'intrigue, sa fonction dans l'action, et sa fonction dans la représentation. Sur le plan de l'intrigue le valet est marginal, ce qui compte pour lui, demeure la satisfaction des amours de son maître. Dans notre corpus, il est question pour le valet de raconter ses histoires d'amours afin de distraire son maître :

| <i>Jacques le Fataliste et son maître</i> | <i>Don Quichotte</i> |
|--|---|
| <p>Le maître : <i>le moment d'apprendre ces amours est-il venu ?</i> Jacques : <i>qui le sait ?</i></p> <p>Le maître : <i>à tout hasard, commence toujours. Jacques commença l'histoire de ses amours.... (p. 45).</i></p> <p><i>Le maître suppliant, pour tromper leur lassitude et leur soif de continuer son récit, Jacques s'y refusant, son maître boudant, Jacques le laissant boudier ; enfin Jacques, après avoir protesté contre le malheur qu'il en arriverait, reprenant l'histoire de ses amours... (p. 353).</i></p> | <p><i>Don quichotte le pria de lui raconter une histoire d'amour comme il le lui avait promis (...) Je vais tacher de vous en dire une, la meilleure peut-être que vous ayez jamais entendue, si je puis arriver jusqu'à la fin et qu'on ne m'interrompe pas.... Attention je vais commencer. T I, p. 155</i></p> |

Sur le plan de l'action, sa fonction d'adjuvant peut prendre des proportions si envahissantes qu'elles font de lui le premier rôle du roman. Toute aussi importante est la fonction du valet dans sa représentation, c'est-à-dire sur le plan des effets comiques produits sur le spectateur lecteur.

L'esthétique descriptive ou structurale : qui se contente de décrire les formes théâtrales, de les classer selon différents critères.

La structure dramatique est une structure qui indique que les parties constituantes du système sont organisées selon un arrangement qui produit le sens du tout. Il y a à distinguer plusieurs systèmes dans toute représentation théâtrale : la fable ou l'action, les personnages, les relations spatio-temporelles, la configuration de la scène et même au sens large le langage dramatique. Pour aborder les structures dramatiques d'un texte, un schéma de l'action est nécessaire, ce qui visualise la courbe dramatique, un romancier comme Cervantès se double d'un auteur dramatique, le comique et dans la narration même, le texte et organisé en deux tomes, le premier tome rapporte les exploits et les aventures extraordinaire de Don Quichotte le second est un commentaire du premier.

Le premier tome est organisé selon des actes au sens dramatiques du terme ; dans chaque aventure le même déroulement se produit, nous pouvons donc proposer un schéma commun :

Acte I : l'apparition

Acte II : la méprise de Don Quichotte

Acte III : l'esquisse d'un combat singulier

Acte IV : la fuite de l'adversaire et l'abandon du butin

Acte V : exploitation ou non exploitation du butin

La composition se manifeste dans une analyse des images et des thèmes récurrents : type de scène, entrées et sorties des personnages, correspondance.

Dans les deux textes, nous observons le même décor, il est question de la vie erratique, les deux personnages principaux traversent les mêmes contrées et lieux ex : la compagne, les auberges, font les mêmes rencontres, conversent sur les mêmes sujets avec les aubergistes. Il s'agit d'un même parcours qui relève de l'errance au sens large du terme. C'est un espace dramatique riche et animé qui s'offre à nous dans les deux textes ; les deux acteurs proposent une action savamment éclatée dans une multiplicité de lieux, de décors de temporalité entrecroisée. Or, cette virtuosité n'est pas gratuite, elle est au service de l'intérêt et de la tension dramatique.

Au centre de l'intrigue, un personnage multiple, fracturé et fascinant retient notre regard dans le texte de Cervantès comme dans le texte de Diderot ; Don Quichotte et Jacques, grâce à une profonde étude psychologique, réunissent tous les contrastes moraux et psychologiques, il est le débauché et l'idéaliste, l'homme d'action et le désespéré, le traître et le héros. Ce qui est en cause dans le personnage de Don Quichotte, c'est d'abord son unité, déchirée par les contradictions où il se perd et par l'échec moral et existentiel qu'il subit. Cet échec est aussi celui de l'action politique et l'engagement dans un monde désespérant : « *Je m'efforce simplement de faire comprendre au monde l'erreur où il est de ne pas revenir au temps si heureux pendant lequel existait l'ordre de la chevalerie errante.* » (*Don Quichotte* TII, p. 17). Il nous offre un spectacle du monde ; morale et absurde :

« *Aujourd'hui la paresse triomphe du zèle, l'oisiveté du travail, la vaine de la vertu, la jactance du courage et la théorie de la pratique des armes* » (*Don Quichotte* TII, p. 17); il fait passer du regard de Don Quichotte aux êtres et aux choses qu'ils l'entourent. Nous y découvrons une diversité surprenante, capable de donner le vertige.

Il s'agit d'une étude immanente des textes qui se fonde uniquement sur les éléments visibles.

La recherche de structure externe rencontre la problématique de l'alliance d'une forme adéquate pour un contenu spécifique. Il n'y a pas comme le confirme Hegel (Hegel, 1965 : 26) de structure dramatique typique et universelle.

Par le biais du texte, *Jacques le Fataliste et son maître*, Diderot va créer une nouvelle esthétique théâtrale, c'est bien de lui que date le lien indissociable entre le théâtre entendu comme représentation d'hommes agissants et le spectacle conçu comme mise en scène. Dans le texte, le maître critique ironiquement, le récit fait par l'hôtesse des aventures de madame de la Pommerye et feint de lui reprocher de ne pas avoir respecté les règles « *Vous avez péché, lui dit-il, contre les règles d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Bossu* » (p. 196). Diderot a recours à ce qu'il nomme des scènes simultanées.

L'esthétique de la production et de la réception : énumère les facteurs qui déterminent le fonctionnement du texte (détermination historique, idéologique, générique) et le fonctionnement de la scène (conditions matérielles du travail, de la représentation de la technique des acteurs), tandis que l'esthétique de la réception se place au contraire à l'autre bout de la chaîne et examine le point de vue du spectateur.

L'objectif de Diderot n'était pas de remporter des mots du théâtre mais des impressions, il est persuadé qu'en détruisant le caractère sacré, mythique, symbolique de la tragédie, il la rendra plus réellement tragique. Abolir la distance pour retrouver l'émotion perdue et aussi pour étendre la sphère des plaisirs des lecteurs.

L'apport révolutionnaire de Diderot selon Jean-Claude Bonnet (1984) est d'avoir inventé la mise en scène, et arraché le théâtre à la déclamation, en accordant une grande importance au mime, au décor et en libérant le corps de l'acteur son geste sa voix. Il fallait d'abord imposer le silence à la salle en éduquant le spectateur : « *lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli...J'en ai assezSans compter que tout auditeur qui me permet de commencer un récit s'engage d'en entendre la fin.... Ecoutez-moi... Je parlerai tout seul.* » (p.114), et en bannir le tumulte le plus net dans la théorie de Diderot est sa conception des scènes et de l'alternance du verbal et du visuel qui jouent complémentirement, alternance sur laquelle se fondent aujourd'hui le théâtre et le cinéma.

La passion de Diderot pour le théâtre s'exprime et se dissémine dans une écriture constamment polyphonique dans les romans et les dialogues, écriture par laquelle Diderot dresse partout un petit théâtre.

Dans *Jacques le Fataliste et son maître*, Diderot en personne dialogue avec le lecteur ; il y a là un récit de la pièce et son commentaire, les entretiens, l'un montre les personnages en acte, l'autre, les personnages en réflexion sur leur acte, la pièce est insérée dans une autre pièce qui la réfute comme pièce, la met en question. C'est là en puissance la structure de *Jacques le Fataliste et son maître*, l'auteur est présent dans sa création en spectateur /acteur ou bien chœur qui souffle le texte aux acteurs :

« *Ah ! Hydrophobe ! Jacques a dit Hydrophobe ? Non lecteur, non je confesse que le mot n'est pas de lui, mais de moi avec cette sévérité de critique-là, je vous défie de lire une scène de comédie, de tragédie, un seul dialogue quelque bien qu'il soit fait, sans surprendre le mot de l'auteur dans la bouche de son personnage* » (Diderot, p. 338).

La qualité d'auteur prend en effet le créateur au piège de sa création en l'identifiant à celle-ci qui se fige : la qualité du spectateur, au contraire par la distance qu'elle instaure préserve sa liberté en lui permettant d'intervenir dans sa représentation de la reprendre dans la présentation qu'il en fait au lecteur : « *Nos deux amis, nos deux ennemis, comme il vous plaira de les appeler, ne s'y méprirent pas* » (*Jacques le fataliste et son maître*, p. 109).

Cette structure kaléidoscopique de l'œuvre est selon Bonnet (1984 : 185),

« celle de l'univers telle qu'elle se dégage déjà, ou la réalité - la vie- est faite de « jets » successifs qui s'annulent les uns les autres est changement perpétuel simultanéité contradictoire. Matière en mouvement, somme d'affirmation qui se nie, l'œuvre réalise la liberté de l'auteur. »

Le chœur/narrateur dans *Jacques le Fataliste et son maître* en soufflant les paroles à ses marionnettes, produit des silences et crée des attentes chez l'auditeur/lecteur. Cette stratégie narrative forme dramatique est propre à la représentation théâtrale dans le récit, l'attente de l'évènement, de la suite des conflits et la résolution finale, c'est l'attente anxieuse de la fin : « *Lecteur vous suspendez ici votre lecture ; qu'est-ce qu'il a ? Ah ! Je crois comprendre, vous voudriez voir cette lettre* » « *Jacques le Fataliste et son maître* (p. 331) ».

4. La mise en scène

La représentation théâtrale est dans les deux textes l'instrument parfait permettant de prendre conscience du monde et de s'en rendre maître par le jeu :

« *Les parures de la comédie ne sont pas authentiques mais fictives et de pures apparences : comme la comédie elle-même. Ceux qui la jouent (...) nous mettent à chaque pas sous les yeux un miroir où l'on voit, au naturel, les actions de la vie humaine : aucune représentation de l'art ne pourrait nous exprimer de façon plus vivante, tels que nous sommes, et tels que nous devons être que la comédie et les comédiens.* » (*Don Quichotte* TII, p. 83).

La mise en scène a été le cadre d'une recherche importante sur la narration, les deux textes progressent tableau par tableau. Le tableau, c'est donc le comble de l'illusion pour le spectateur-lecteur, c'est le moment où sont censées se confondre la réalité et la fiction, fusionner le faux et le vrai, au point que l'illusion devienne totale. Le tableau est ainsi proposé au regard du spectateur afin de lui imposer l'impression de la vérité par le biais d'une peinture qui le touche violemment, l'attache et le captive :

« *Le maître raconte sa vie telle une pièce de théâtre : Le maître : lorsque tout à coup la porte du corridor s'ouvre. Voilà la chambre pleine d'une foule de gens qui marchent tumultueusement, j'aperçois des lumières, j'entends des voix d'hommes et de femmes qui parlaient tous à la fois. Les rideaux sont violemment tirés, et j'aperçois le père, la mère (..) un commissaire qui leur disait gravement : « Messieurs, mesdames, point de bruits » » ». (Diderot, p. 338).*

A. Veinstein (Touchard, 1949 : 131) propose cette définition de la mise en scène :

« Dans une acceptation large, le terme mis en scène, décoration, éclairage, musique et jeu des acteurs, dans une acceptation étroite, le terme mise en scène, désigne l'activité qui consiste dans l'agencement, en un certain temps et en un certain espace de jeu, des différents éléments d'interprétation scéniques d'une œuvre dramatique. »

Au-delà de la structure apparente de la mise en scène théâtrale le terme « spectrale » afflue dans les deux textes afin de confirmer cette perception : « *Tout gamin, j'aimais*

déjà les mascarades et dans ma jeunesse, j'avais la passion des comédiens ambulants » (*Don Quichotte* TII, p. 79), il est question de l'emploi de la satire dans la narration, qui pose auteur et lecteur en spectateur, l'auteur se place en dehors de sa raillerie, par conséquent c'est l'auteur qui rend la fiction risible pour le lecteur :

« Sur ces entrefaites, il arriva qu'un porcher, qui ramenait de paître ses cochons (sauf votre respect), sonna de son cornet pour rassembler ; et Don Quichotte aussitôt de voir ce qu'il s'imaginait ; c'est-à-dire un nain qui donnait avis de sa venue » (*Don Quichotte* TI p. 22), ainsi, la véritable mascarade se situe sur le plan de la narration, nous pouvons distinguer deux mascarade dans narration :

- Mascarade de l'auteur : refus d'assumer son écriture, le cas de Cervantès qui affirme que l'histoire de Don Quichotte est le recueil d'un historien arabe nommé *Sidi Hamet Ben Engeli* :

« En vérité, tous ceux qui aiment les histoires du genre de celle-ci doivent savoir gré à Sidi Hamet, son premier auteur, du soin qu'il met à nous en rapporter tous les détails sans oublier de mettre en lumière, très distinctement, la moindre chose, si menue soit-elle. Il décrit les pensées, découvre les projets, réponds à ceux que l'on cache, éclaircit les doutes, résolut les questions ; en un mot, il révèle jusqu'aux atomes des intentions les plus étranges » (*Don Quichotte* TII, p. 277).

- Mascarade de l'écriture : jeu entre dit et le non dit termes qui évoquent le spectacle. « Sancho, tout triste, tout soucieux, ne savait que dire ni que faire (...) C'était comme une pièce au théâtre, un enchantement. » (*Don Quichotte* TII p. 457). L'ironie s'offre comme un langage qui ment puisqu'il dit l'inverse de ce qu'on pense. Mais ce n'est pas un langage menteur, puisque l'auteur mettant en valeur un dit suggère que c'est le non dit que le lecteur doit privilégier.

Le lecteur, après avoir lu le dit et le non dit, doit faire une troisième lecture les réunissant, tous deux pour trouver l'ironie :

« Comment un homme de sens, qui a des mœurs, qui se pique de philosophie, peut-il s'amuser à débiter des contes de cette obscénité ?...Premièrement, lecteur, ce ne sont pas des contes, c'est une histoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut-être moins, quand j'écris des sottises de Jacques (...) Si vous êtes innocents vous ne me lirez pas » (*Jacques le Fataliste et son maître*, p. 284).

Le paradoxe de Diderot, c'est que son théâtre n'est pas dans son œuvre théâtrale, c'est par ses idées sur le théâtre qu'il apparaît comme un moderne. Conservant la scène comme un moyen d'éclairer la société, rêvant d'un théâtre engagé avant la lettre, il transgresse la barrière entre les genres, et fait du théâtre dans son roman *Jacques le Fataliste et son maître*. Diderot comme ses contemporains, se méfie du roman, genre

vulgaire, à la fois populaire et méprisé, son rêve d'écriture et d'un rêve de théâtre.

Nous pouvons dire que le roman *Jacques le Fataliste et son maître* est une pièce avortée du point de vue de son époque, mais pas pour la notre. Aujourd'hui, roman et théâtre s'influencent mutuellement. Diderot revendique les prestiges de l'illusion et dévoile les coulisses de la construction romanesque et théâtrale avec une insistance sur les ratages, les failles et la manipulation obligée du spectateur ou du lecteur, qu'il semble concevoir comme un pis-aller. Le mode de lecture dont il rêve, c'est celui d'un théâtre imaginaire, qu'il n'a jamais encore mis en œuvre, un théâtre où est placée au premier plan la dimension de jeu et de l'interaction avec le lecteur ou le public. Ce théâtre dont il rêvait serait sans auteurs, sans intrigue et sans acteurs, à l'image de la vie même, comme si le comble de l'art dans le théâtre était sa disparition dans le réel.

Enfin, grand amateur de peinture, il envisageait la peinture comme une pierre de touche de l'écriture dramatique, et veut faire de la scène un tableau, à l'instar d'un lieu de promenade. Il cherchait dans la peinture de Greuze une pantomime idéale. Son théâtre idéal est composé de tableaux plus que de dialogues où est privilégiée l'observation du mouvement.

5. Conclusion

Jacques le Fataliste et son maître de Diderot et *Don Quichotte* de Cervantès portent les marques d'intérêt des auteurs pour le théâtre, par la forme, moins narrative que dialoguée, par le jeu des didascalies, qui remplacent le plus souvent les incises, par la multitude des saynètes et des tableaux vivants.

Nous assistons chez Cervantès et Diderot, à l'apparition d'un roman didascalique qui témoigne de la présence du roman sur la scène, ainsi que les germes d'une hybridation des formes qui est destinée à prendre de plus en plus d'importance dans le théâtre moderne, à partir du moment où le roman didascalique prend cette ampleur, cela nous oblige à lire sur deux partitions à la fois. Nous sommes plongés dans une sorte de mise en décalage de la structure dramatique où une sorte de narrateur, l'auteur, nous raconte sa vision de la pantomime, des tableaux que forment les personnages. Nous avons là quelque chose qui tient de la description, qui tient du romanesque, de la narration, il est question d'un commerce entre la forme dramatique et le roman.

Aujourd'hui, non seulement la forme dramatique est seconde par rapport au roman, mais depuis au moins les années 1880, elle essaie de se nourrir du romanesque, des formes inventées par le roman de ce chantier de formes qu'est le roman, comme l'établit Bakhtine.

Ces deux représentations théâtrales présentent dans notre corpus confirment la liberté du roman, soulignée par Corneille (Corneille, 1660 : 12):

« Nous sommes gênés au théâtre, écrivait-il, par le temps et par les incommodités de la représentation, qui nous empêchent d'exposer à la vue beaucoup de personnages tout à la fois, de peur que les uns ne demeurent sans action, ou ne troublent celle des autres. Le Roman n'a aucune de ces contraintes, il donne aux actions qu'il décrit tout le loisir qu'il leur faut pour arriver. »

Bibliographie

- Barthes, R.1964. *Le théâtre de Baudelaire*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bonnet, J-C.1984. *Diderot, textes et débats*. Librairie Générale française. Livre de poche.
- Corneille, Pierre. 1660. *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon la vraisemblance ou le nécessaire*.
- http://www.theatre-classique.fr/pages/theorie/CORNEILLE_DISCOURSDELATRAGEDIE.htm
- Corvin, M. 1991. Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Paris : Edition Bordas.
- Gouhier, H.2002.*L'Essence du théâtre* (1943). Paris : Vrin.
- Hegel. G. 1965. *La raison dans l'histoire. Introduction à la philosophie de l'Histoire*. Paris : Éditions Librairie Plon.
- Louvat-Molozay, B. 2007. *Le théâtre : Textes choisis et présentés*. Paris : Éditions Flammarion.
- Naugrette, C. 2002. *L'esthétique théâtrale*. Paris : Ed Nathan/HER.
- Ouhibi-Ghassoul, N. 2003. Littérature - Textes, critiques. Oran : Dar el Gharb.
- Pavis, P. 1963. *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris : Editions Centre National de la Recherche Scientifique.
- Pavis, P.1980. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Editions Sociale.
- Pavis, P.2005. *Théâtre : Le retour du texte*. N°138 Trimestrielle Juin 2005. Paris : Larousse.
- Picon-Vallin, B. *La scène et les images* . Textes réunies et présentés par Béatrice Picon-Vallin. Paris : CNRS, 2001-2002.
- Touchard, P-A.1952. *Dionysos, apologie pour le théâtre*. Paris : Editions du Seuil.

Notes

1 Théâtral (adj. Emprunté (1520) au dérivé latin *theatralis* « relatif au théâtre » et « faux » (Dictionnaire historique de la langue française). Donc, qui révèle du théâtre, qui fait penser au propre du théâtre, qui est comme le théâtre.

- Théâtral (1690). Fig. Péj. Qui a le côté artificiel, emphatique, outré du théâtre, de la scène (opposé au naturel de la vie) (le Robert, Dictionnaire de la langue française). Donc, qui est appuyé, exagéré, artificiel, invraisemblable.

-Théâtral (adj., chez Voltaire) qui « produitces grands mouvements nécessaires au « théâtre », « intéressant », « attachant », « cette magie qui transporte l'âme ».

2 Dans l'ouvrage, ce schéma a été conçu pour le roman policier. Pour notre étude, nous l'avons modifié pour schématiser le roman de Cervantès).