

Frisso del Convegno internazionale "Tradurre per la scena", tenutosi all'Università di Catania nel dicembre 2024, il volume affronta una tematica che continua a suscitare un vivo interesse da parte della critica, alimentando un dibattito sempre acceso tra specialisti di discipline diverse. Tradurre per la scena, infatti, significa non soltanto intervenire sul piano linguistico, ma anche e soprattutto compiere un atto creativo e performativo, oltre che operare una vera e propria mediazione culturale. I saggi qui presentati offrono angolazioni diversificate sulla problematica, e mettono in luce le trasformazioni che si verificano nella transizione da una lingua all'altra, da una cultura all'altra o da un linguaggio mediale all'altro.

In tale prospettiva, i diversi contributi invitano a riconsiderare il ruolo del traduttore e dell'adattatore, e a rivalutare i criteri finora impiegati per giudicarne l'operato, ancora troppo spesso legati a rigide opposizioni quali fedeltà/infedeltà, sempre meno adeguate a descrivere la complessità delle attuali pratiche traduttive.

Carla Aleo è dottore di ricerca in Letteratura francese comparata presso gli Atenei di Catania e Toulouse Il Jean Jaurès. Attualmente docente a contratto all'Université Toulouse Il Jean Jaurès.

Alessandro Monachello è dottore di ricerca in *Études italiennes* presso l'Université Paris 8, in cotutela con l'Ateneo di Catania. Attualmente *Attaché d'enseignement et de recherche* all'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Cettina Rizzo è professore ordinario di Letteratura francese presso il Dipartimento di Scienze umanistiche dell'Università di Catania.

Stefana Squatrito è ricercatrice in Lingua, Traduzione e Linguistica Francese presso il Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne dell'Università di Messina.

Immagine di copertina: Chiara Napsierda, *Suspendu*, 2024, Collezione privata

Mimesis Edizioni
www.mimesisedizioni.it

28,00 euro



9 791222 325415

C. ALEO - A. MONACHELLO - C. RIZZO - S. SQUATRITO (A CURA DI) **TRADURRE PER LA SCENA**

MIMESIS



Tradurre per la scena

A cura di Carla Aleo, Alessandro Monachello,
Cettina Rizzo, Stefana Squatrito

MIMESIS

TRADURRE PER LA SCENA

a cura di
Carla Aleo, Alessandro Monachello,
Cettina Rizzo, Stefana Squatrito

 **MIMESIS**

SCÈNE MUETTE ET IDÉAL : L'INDICIBLE ET LA TRANSFORMATION
DU SIGNE EN SCÈNE DANS LE DRAME "INJOUABLE" *LA RÉVOLTE*
DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM
di Paola Salerni 99

TRADURRE IL TEATRO INSIEME: PRATICHE COLLABORATIVE
DI SPERIMENTAZIONI LINGUISTICHE E CULTURALI
di Giulia Filacanapa 123

DAL ROMANZO AL GRAPHIC NOVEL: LA TRASPOSIZIONE TEMATICA
IN *L'ÉCUME DES JOURS* DI BORIS VIAN
di Laura Giurdanella 141

INCENDIES DE WAJDI MOUAWAD ENTRE THÉÂTRE ET ÉCRAN
(DENIS VILLENEUVE) : POUR UNE ANALYSE DU TITRE DANS
LES VERSIONS ITALIENNE ET ANGLAISE
di Cettina Rizzo 161

TRADURRE L'ALTERITÀ

TRADURRE IL TEATRO DI JOSÉ PLIYA: TRA INNOVAZIONE
LINGUISTICA E RIMANDI INTERTESTUALI
di Stefana Squatrito 177

TRADURRE IL TEATRO DI CAYA MAKHÉLÉ: PROSPETTIVE
CULTURALI, EPISTEMICHE E LINGUISTICHE
di Agatino Lo Castro 199

TRADURRE L'ALTERITÀ: IL TEATRO-POESIA DI JOYCE MANSOUR
di Desiré Calanni-Rindina 209

L'AMBIGUITÀ DEL VELO: UNA PIÈCE FRA ORIENTE E OCCIDENTE:
AKILA, LE TISSU D'ANTIGONE DI MARINE BACHELOT NGUYEN
di Carla Aleo 225



PAOLA SALERNI*

SCÈNE MUETTE ET IDÉAL :
L'INDICIBLE ET LA TRANSFORMATION
DU SIGNE EN SCÈNE DANS LE DRAME
"INJOUABLE" *LA RÉVOLTE* DE VILLIERS
DE L'ISLE-ADAM

Introduction

Pendant toute sa vie, Villiers de l'Isle-Adam a espéré conquérir le grand public, pendant le Second Empire de Napoléon III, avec sa production théâtrale en obtenant, au contraire, des échecs brûlants : c'est la prose des *Contes Cruels* qui l'a affirmé dans le domaine littéraire.

Plusieurs critiques ont été adressées à l'auteur théâtral : le style littéraire, l'action souvent faible pour la cohésion et la logique dominées par le message philosophique, avec une accumulation d'idées qui subordonnent l'intrigue à des coïncidences et à des combinaisons peu acceptables ou complexes.

L'existence d'une dramaturgie "spécifique", c'est-à-dire d'un "quotient" n'appartenant qu'à la mise en scène est hors de doute. Elle sera à circonscrire pour interpréter la raison de l'écart entre le message de la poétique dramaturgique de Villiers et la méconnaissance du public.

Villiers va au-delà du code "physique" et met en scène toutes les ressources de la langue pour transmettre des vérités d'opposition et de différenciation : mais "la présence d'un public reste néanmoins une condition essentielle de l'art du théâtre"¹ et c'est la représentation qui fournit la clé pour l'interprétation.

Les lignes d'analyse de cette communication se concentrent sur l'identification de quelques critères de "représentativité dramaturgique" des pièces villiériennes, en établissant des diffé-

* Università Ca' Foscari

1 É. Souriau, *Grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, CDU, Paris 1956, p. 8.

rences par rapport aux stratégies narratives de l'auteur ou à celles d'une équivalence intersémiotique ; nous nous référerons à l'engrenage des processus qui structurent ou déconstruisent l'aspect sémiotique pour comprendre ce que produit un texte sur scène ou dans la narration de Villiers, en tenant compte aussi du rôle de certains marqueurs prépositionnels : ces aspects linguistiques agissent comme des formes de réactivation de référents cognitifs et philosophiques.

Nous nous proposons d'identifier certains aspects parmi ceux qui ont déterminé la signification des deux genres en donnant des résultats différents, selon les lignes essentielles des drames historiques, comme *Elën*², du drame philosophique *Axël* et celles du méta-signe dans le drame bourgeois *La Révolte*. Nous prendrons en considération la "mise en texte" du drame et ce qui émerge dans sa mise en scène, en particulier les silences et la "scène muette" qui mettent en perspective un changement du signe, tout en gardant à l'esprit que "l'ouverture d'un texte n'est jamais "totale" et que, par conséquent, le nombre de lectures (pertinentes) qui peuvent en être données est toujours fini"³.

Le discours artistique sous-entendu par Villiers de l'Isle-Adam est dépositaire d'une extériorité supplémentaire du sentiment d'"être" ontologique et métaphysique. Le langage devient à la fois la représentation de la réalité et le matériau pour construire une réalité différente : le drame est le lieu d'une articulation qui crée le conflit et le consensus, qui affirme et discute les savoirs qui légitiment ou dévalorisent les sources énonciatives.

Villiers restitue à la mise en scène dramaturgique son caractère d'événement, remettant en cause la volonté de vérité par le principe de renversement. Le "mot socialisé", dans *La Révolte*, la

2 Toutes les citations des ouvrages de Villiers de l'Isle-Adam sont tirées des *Œuvres Complètes*, édition établie par A. Raitt et P.-G. Castex, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), Paris 1986, 2 voll.

3 Voir sur cet aspect T. Kowzan, *Littérature et spectacle*, Mouton, Paris et La Haye 1975, pp. 160-221. Kowzan a identifié treize signes caractérisant le système théâtral : parole, ton, mimique, geste, mouvement, maquillage, coiffure, costumes, acteurs, scénographie, éclairage, musique, bruits. Cet ensemble est, à son tour, regroupé par Issacharoff dans deux "rubriques", une auditive et une visuelle : M. Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Corti, Paris 1985, pp. 27-34.

pièce que nous allons analyser, se fait sujet du drame en alternant la fonction de la conscience dramatisée et l'idéologie de l'Histoire, convertible en logique progressive de l'ouvrage.

Le lien entre discours et pouvoir est à la base du message villierien : l'ordre du discours, délimitant l'espace de ce qui peut être "dit", n'est pas seulement une expression du pouvoir, mais un générateur de pouvoir : "Comme par magie, les mots n'ont pas de sens, ils ont un pouvoir ; un pouvoir qui est inversement proportionnel à leur sens"⁴.

Le discours prend ainsi un caractère emblématique en devenant une sorte d'arme de destruction ou d'adhésion : il permet aussi de s'interroger sur le monde poursuivi par le discours philosophique et littéraire. Michel Foucault souligne à ce propos que "dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité"⁵.

Si le théâtre n'est plus seulement scénique pour *dire*, mais surtout pour être accepté dans ses "vides", le texte n'est plus autonome et il devra paradoxalement opérer aussi par la métamorphose intellectuelle du lecteur ou du spectateur.

1. *Les drames philosophiques et l'espace péri-textuel des contes*

Axël, le drame sur lequel Villiers a travaillé jusqu'à sa mort sans le compléter, devait être "l'œuvre d'art totale" suggérée par Wagner, transfigurant et fusionnant des éléments idéologiques et philosophiques. Dans la révision des brouillons de l'édition Quantin, toute référence aux usages théâtraux a été supprimée, substituant les actes par une division en parties, de sorte que l'ouvrage est le meilleur exemple de ces "pièces injouées et injouables" sur lesquelles les symbolistes et leurs épigones s'occuperont pour longtemps. En effet, il a été considéré comme un

4 O. Reboul, *Langage et idéologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1980.

5 M. Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971, pp. 10-11.

long poème philosophique dialogué destiné plus à la reconstruction imaginative du lecteur qu'à la dramatisation.

La dramaturgie de Villiers est-elle vraiment trop littéraire ? Les pièces sont-elles vraiment "injouables" et chargées d'un déploiement textuel intraduisible sur la scène ? L'ensemble des effets textuels nous place dans des positions déterminées par la disposition de l'écrit, des positions qui sont saturées de sens.

Dans ses ouvrages en prose, Villiers fait "éclater" la mise en page : les citations en exergue occupent l'espace péri-textuel. Ces ouvrages sont toujours organisés selon deux voix : celle du narrateur à l'intérieur du récit avec la fonction d'"éloignement" de la matière traitée pour en souligner la fiction et la voix de l'auteur à l'extérieur, dans la mise en cadre. Le texte est exhibé comme objet iconique grâce aux épigraphes tirées des ouvrages appartenant aux domaines littéraire, biblique ou philosophique : cette sorte de seuil érudit s'impose comme une autorité incontestable. L'écrivain remonte à l'origine du Verbe et de la connaissance : il opère donc la destruction de la logique spatio-temporelle univoque et linéaire du discours narratif, en la remplaçant par une logique plurielle et expansive qui poussera la signification vers des issues de sens multiples. Ce travail polyphonique est érigé en opposition à une vision du roman monologique traditionnel : la poétique de la cruauté de Villiers démontre l'existence d'un Idéal qui surplombe l'être pour ébranler les certitudes bornées de la classe bourgeoise.

L'écrivain cherche aussi à "faire éclater" le texte dramaturgique : au théâtre, le spectateur doit être retenu dans une cohérence de sens et de spectacle, "séduit" par la représentation et la relation entre discours, scénographie et personnages. Cette façon de voir a des conséquences importantes, parce qu'elle nous fait comprendre que l'identité des éléments sémiotiques renvoie à un niveau de sens plus profond : le signe n'est pas une chose, mais il devient une relation sociale dans le système du texte.

Dans l'hypothèse que l'événement théâtral se configure entièrement sur la scène, le texte écrit sera à considérer comme une structure permanente contenant le potentiel dramaturgique : une stratification d'intonations, exclamations, mimique, gestualité, costumes, musique, scénographie et, bien entendu, d'un texte verbal qui émergera de la section "horizontale".

Les drames se déroulent dans un espace présent, transmis de manière mimétique. Il s'agit cependant d'un double espace : il est, au départ, la dimension visuelle des didascalies. Celles-ci peuvent être considérées isolément, en privilégiant – pour leur richesse descriptive – plus la lecture que la mise en scène qui assure la spatialisation du contenu verbal du macro-texte.

En second lieu, le spectacle exige un conflit de tendances concrétisé par une action, où le drame est contenu dans le texte sur scène. Mais c'est la présence de l'acteur, même dans son silence, qui parvient à faire "bouger" la scène.

2. Les drames romantiques : didascalies et performance scénique

Villiers de l'Isle-Adam est vénéré par le groupe symboliste comme l'un des maîtres : ses drames, cependant, montrent une "corporéité" impensable quelques années plus tard dans les représentations de cette mouvance.

L'univers villiérien du drame romantique éclate d'un conflit tragique, un macro-acte identifié avec un pouvoir absolu à reconquérir qui de droit revient au/aux protagoniste/s, ou dans une "vertu" à faire triompher sur le monde corrompu : ce sont des trônes, des richesses, des femmes aimées ou meurtrières ou, plus simplement, une "suprématie" individuelle, prétendue ou idéologique, à affirmer avec décision et habileté sur des antagonistes experts et astucieux par une force illocutoire très marquée. Tous les autres actes linguistiques ont des fonctions subordonnées à l'acte central.

Pour les héros et les héroïnes, le conflit naît du choc entre le monde qui ne connaît que le relatif, le compromis, le piège et l'exigence de valeurs absolues. Ils ne s'interrogent pas sur le choix de leur conduite, conscients d'être responsables de leur destin seulement pour leur prédestination qui naît et va au-delà de l'histoire, par un droit nobiliaire de supériorité.

Le but de l'écrivain est ouvertement l'innovation dramaturgique à accomplir grâce à la valeur attribuée aux mots sélectionnés ; déjà pour la composition d'*Elën*, Mallarmé écrivait : "Je ne dis rien du style, vous ressentirez une sensation à chacun des mots, comme en lisant Baudelaire" (I, p. 1072).

Dans les drames romantiques apparaît une forme particulière de rhétorique historique par une immersion totale du spectateur dans la reconstruction d'une vie scénographiquement concrète du passé. À l'espace est assigné une figuration métonymique articulée :

Un salon dans le palais d'*Elën*. – Au fond, colonnades de marbre séparées par des tentures mobiles ; au milieu des colonnes, un grand velarium d'étoffe bariolée de rouge et d'or ; cette draperie, lorsqu'elle est soulevée par l'un des personnages, laisse entrevoir une enfilade de riches salons. – [...]. Devant les portes, tapisseries de même étoffe que celle du fond de la scène. Au premier plan, à droite, croisée à vitraux, dont le balcon donne sur les promenades du palais. – Tapis, carreaux de soie. Fleurs magnifiques et lointaines, à profusion, dans de grands vases blancs (*Elën*, I, p. 220).

Le chœur claustral dans la chapelle d'une vieille abbaye. [...] À droite, faisant face aux stalles, les sept marches et le parvis du maître-autel invisible. – Le tapis se prolonge jusqu'au milieu du chœur, au bord des dalles tumulaires. Sur la deuxième marche, clochette et encensoirs d'or. [...] Une haute salle au plafond de chêne – un lustre de fer pend des poutres entrecroisées. – Au fond, grande porte principale s'ouvrant sur un vestibule. Cette porte est surmontée de l'écusson d'Auersperg, supporté de ses grands sphinx d'or (*Axël*, II, p. 533 et p. 562).

Les nombreuses didascalies révèlent des ressemblances entre les objets et les personnages, par filiation authentique : le rapport d'analogie entre l'espace et les choses qui le peuplent veut recréer, autour des personnages, le lieu "lointain" de l'expérience ancestrale et imaginaire.

Le théâtre de Villiers – dans les personnages, dans le lieu, dans le temps – se reconnaît théâtral ; sa vérité lui vient d'un "ailleurs" dès qu'on entre dans la clôture d'une représentation : "le champ d'action du personnage est un espace construit de toutes pièces pour signifier un autre espace absent, mais il faut et il suffit, pour opérer cette figuration, de se fier à des

signes arbitrairement définis et doués d'une entière autonomie de fonctionnement"⁶.

Comme le souligne Roland Barthes, il s'agit d'une "hypertrophie de la somptuosité"⁷ qui prend un sens précis au cours du spectacle, attirant l'attention des spectateurs selon des fins extra-théâtrales : le costume devient un argument avec une forte valeur sémantique, décrypteur d'idées, de connaissances ou de sentiments. C'est un renvoi significatif toujours en opposition métaphorique à la platitude matérialiste du quotidien.

Dans les drames romantiques de Villiers de l'Isle-Adam, meubles, costumes et architectures fonctionnent comme métonymie d'une vie "totalisante" et comme métaphore d'un personnage ou d'un sentiment. L'ornement spatial renvoie incontestablement à une dialectique théâtrale avec des artifices forts et expressifs, de nature fortement visuelle.

Entre les didascalies et le dialogue peut-il naître un rapport dramaturgique intra-textuel, qui s'adresse peut-être plus au lecteur qu'au spectateur ? Est-ce le langage qui détermine la littéralité des drames ? Si tel était le cas, la mise en scène constituerait une transposition inutile et superflue.

Le théâtre bourgeois, au contraire, comme le vaudeville de Georges Feydeau, par exemple, tout en voulant reproduire la réalité, en donne des images altérées et approximativement rhétoriques ou insignifiantes : ces aspects, conformes à la logique de la dramaturgie bourgeoise, ont fait du théâtre, vers 1870, une institution figée. Le monde représenté, à la différence de celui de Villiers, n'est pas soumis à une métamorphose culturelle exorcisant les contradictions du réel. La bourgeoisie enrichie était devenue le public le plus fidèle de ce théâtre, pour s'admirer dans la représentation de ses mœurs mis en scène et se faire admirer dans les salles. Le drame de Villiers s'approprie la métaphore corporelle pour montrer aussi les effets d'un système

6 R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, p. 62. Voir aussi P. Piret, *Mutations du corps ou l'autre crise du personnage*, in "Études théâtrales", n. 66(1), 2018, pp. 49-59, <https://doi.org/10.3917/etth.066.0049>, consulté le 02/09/2024.

7 R. Barthes, *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1964, pp. 53-62.

politique, “la mort d’un système non seulement politique, mais aussi [...] culturel”⁸.

Le costume historique veut faire ressentir l’infinie tristesse de l’âme exilée de son vrai lieu ; le contraste des objets précieux avec la vie réelle doit éveiller chez le spectateur la conscience du rôle misérable que chacun joue, à son insu, dans la comédie du monde.

Quand on tenta de tirer du texte de *La Révolte* une réalisation conforme aux exigences de l’époque, les metteurs en scène interpellés renoncèrent à l’entreprise. L’auteur eut l’idée de la proposer à Anaïs Fargueil, la célèbre actrice du Vaudeville, qui l’apprécia beaucoup après “une vie vouée à incarner de déplorables, quoique fructueuses, héroïnes” (I, p. 1145), et Villiers, espérant dans la collaboration de Wagner, attendit en vain la partition pour une musique d’accompagnement. Malgré l’enthousiasme qui précéda la première, le public réagit froidement : Catulle Mendès raconte en 1896 dans *Le Journal* : “Le drame fut joué en le profond silence de la salle [...] et s’acheva devant l’ahurissement et l’incompréhension parfaite [...]. Il fut avéré que Villiers de l’Isle-Adam – peut-être un mystificateur – avait fait jouer, avec la complicité d’Alexandre Dumas fils, un ouvrage incompréhensible” (I, p. 1150). Avec le renouveau de la culture du XX^e siècle, *La Révolte* fut acceptée, raison pour laquelle elle fut mise en scène posthume avec des résultats appréciables.

3. La Révolte

La Révolte, “drame bourgeois” (I p. 377) en un acte, en prose, écrit en 1870, peut être considéré comme le “joyau” du théâtre de Villiers.

La didascalie placée en ouverture indique que “La scène est à Paris, dans les temps modernes” (I p. 377). Villiers écrit dans

8 M. Rousseau, *La ville comme machine à mobilité*, in “Métropoles”, n. 3, 2008, mis en ligne le 12 septembre 2008, URL: <http://journals.openedition.org/metropoles/2562>; DOI: <https://doi.org/10.4000/metropoles.2562>, consulté le 07/09/2024.

la présentation de la pièce : "S'occuper du Présent est chose assez originale chez les Poètes pour que l'on m'absolve si j'y condescends une fois" (I p. 377) : en la situant dans un intérieur bourgeois contemporain, le dramaturge met de côté l'esprit du romantisme en espérant s'imposer au grand public avec un sujet d'inspiration "moderne". Un vœu pieux car cette création resta elle aussi à la marge.

Le sujet, en apparence la crise conjugale d'un couple bourgeois, remet en cause les principes de la société matérialiste elle-même, au sein de laquelle le drame éclate. Dès le début, la pièce ne veut pas rassurer, mais inquiéter : l'âme et l'esprit de Félix, la figure du mari, comme le dénonce désespérément Élisabeth, sont ceux de la société entière et, en les condamnant, l'auteur – par les paroles de la femme – condamne toute la société.

Élisabeth n'a pas gagné de son côté la sympathie du public en soulignant son caractère exceptionnel, menacé par la bassesse de l'existence. Sa conduite est absolument irréprochable : il n'y a pas en elle d'instinct, mais une lente réflexion mûrie à l'ombre des incompréhensions avec son conjoint. Pour elle, le mariage n'a pas symbolisé l'union de deux âmes semblables et assoiffées du même désir d'Absolu : leur relation conjugale n'a été qu'un rapport économique productif, car Élisabeth a aidé son mari dans le travail, se révélant une femme d'affaire habile, capable d'étouffer les économies du ménage.

Le présent de la représentation dilate la scène de l'action ; à l'intrigue tendue à la fin s'ajoute la liberté de composition pour s'attarder et réfléchir : la matière se polarise autour de l'un des personnages, faisant ressortir la nature subjective et intime de son expérience.

On a longuement parlé de ce cas dramaturgique : les critiques négatives renvoyaient aux caractères peu compréhensibles des deux protagonistes, au style précipité, à l'action trop rapide et surtout, à la structure idéologique, véritable attaque contre les conceptions bourgeoises de l'époque, l'action d'une extrême simplicité, chaque effusion étouffée par l'exposition jugée "philosophique".

La pièce se distingue aussi par son style, alors que les dramaturges les plus acclamés, comme Émile Augier dans *Paul Fores-*

tier, imitaient dans leurs œuvres le caractère des conversations mondaines en y ajoutant des blagues humoristiques pour rendre les dialogues plus agréables ou en alléger le ton quand il risquait de traiter des contenus trop intellectuels.

Pour Villiers, l'art doit être soustrait à toute dépendance, ne pas devenir un objet commercial faisant de l'artiste un fabricant de marchandises sur commande. Ce n'est donc plus la société qui rejette le poète, mais le poète qui refuse la société, en transgressant ses normes.

Le but de l'écrivain est celui de retrouver une identité dans laquelle l'expérience artistique s'émancipe du chantage de la condamnation au vide relationnel et communicatif, se libérant de l'aridité de la réalité sociale et historique pour réaffirmer les sources intellectuelles.

Le drame est contenu comme un ensemble unitaire dans la subjectivité de l'héroïne : la tension, déjà à la limite dès le début, ne jaillit plus de la confrontation intersubjective, mais elle est inhérente à la situation, en prenant comme objet du drame communicatif le code linguistique, "les mots" jugés insuffisants : la modalisation autonymique insiste sur le fait qu'il s'agit d'une activité par laquelle le sujet de l'énonciation marque une distance critique par rapport au matériau de sa propre énonciation. Élisabeth fait le commentaire de sa parole en acte, en produisant une sorte de circuit fermé :

ÉLISABETH : [...] je compris, sur-le-champ, que l'on avait eu beau nous marier, on ne nous avait pas unis ensemble. Je vis qu'il y avait une différence d'espèce tout à fait essentielle entre nos deux caractères, enfin que j'étais perdue. Je résolus de m'arracher de vous, et même de vous prouver, en le faisant, que mes idées n'étaient pas en deçà, mais au-delà des vôtres [...].

FÉLIX, *la regardant avec inquiétude* : (*À part*) Je la crois atteinte !... (*Haut, d'un ton lent et glacial*) Voyons, voyons, calme-toi !... Ce sont des mots, tout cela, vois-tu. Il ne faut pas, comme cela, se monter la tête avec des phrases... Si tu allais un peu dormir, hein ?... C'est une idée, cela ?...

ÉLISABETH *impassible* : Des mots ?... Et avec quoi voulez-vous que je vous réponde ? Avec quoi me questionnez-vous ? (I, p. 396).

En reprenant la réponse de Félix, Élisabeth dénonce les limites des “mots” en raisonnant sur le sens équivoque de leur usage. Elle est convaincue que le mot socialisé est étranger au sens cosmique, gravé par un “vide” que rien ne peut combler. Ce constat peut servir à souligner obliquement l’aspect fictif de la communication, indiquant indirectement la vacuité du spectateur.

L’œuvre se construit sur les monologues d’Élisabeth, opposés aux répliques étriquées de Félix : c’est elle qui tient le rythme de l’action et le cours de la représentation. Elle décrit son moi spirituel par l’analyse de son expérience conjugale : une forme d’annulation identitaire de son âme qui a “néantisée” sa vie émotionnelle et intellectuelle par une forme de constriction, à l’intérieur d’un mariage conventionnel. Sa parole est toute tendue vers les réalités sensorielles et motrices qui lui sont niées.

La femme délimite le niveau profond de l’articulation de la substance du contenu lié à la dimension physique-corporelle : la variation des dichotomies plaisir/chagrin, épanouissement/contraction renvoie à son rapport avec l’espace et le mouvement qui participe à la construction du sens. Il s’agit d’une représentation binaire par laquelle l’héroïne module et combine un système lié à cette expérience qui divise en couples contrastés les transformations qu’elle dénonce comme : le bon sens/la révolte, la réalité horizontale de la norme/l’évasion verticale du rêve, les rapports-comptables/les livres, la décomposition/l’intégrité de son être.

Avec l’énoncé “mes idées n’étaient pas en deçà, mais au-delà des vôtres”, Élisabeth renvoie à l’existence d’une corporéité qu’elle conceptualise comme une frontière. Les idées projetées par le marqueur “au-delà” décrivent un déplacement spatial concret : elles localisent un espace qui dépasse la dimension physique du réel, un “seuil” qu’Élisabeth franchit grâce à ses aspirations intellectuelles.

Les relations entre destination et site, décrites par les processus locatifs dynamiques sont des “affirmations d’existence”⁹ ex-

9 L. Sarda, *Contribution à l’étude de la sémantique de l’espace et du temps : analyse des verbes de déplacement transitifs directs du français*. Linguistique. Université Toulouse le Mirail – Toulouse II, 1999, p. 38, consulté le 17/06/2024.

plicitées par la phrase support avec le verbe “être”. L’“au-delà” est une entité choisie par ce verbe qui n’est pas un verbe de mouvement : elle désigne une partie d’espace “au-delà de l’objet”, c’est-à-dire de son mari, une assertion qui prépare la didascalie du franchissement de la scène par “la porte au fond”.

L’“au-delà” désigne une région d’espace placée “plus loin” et dépassant de “l’autre côté” l’être-site, Felix, pour renvoyer à un degré de signification “plus élevé” : c’est la formulation d’une distance, “d’une tension, ou d’une contradiction entre une intention déclarée et un faire réalisé”¹⁰.

À partir de cela un processus rhétorique surgit, déterminé par un verbe locatif de “non-déplacement” qui naît au point de jonction des deux schémas actanciels : deux “langues” sont alors sur scène avec un grand pouvoir de condensation imaginative.

La Révolte frise la fermeture communicative et la finitude dialectique au moyen de la restriction spatiale et de la tension du renversement.

4. *La mise en scène du rêve et du silence : aller “au-delà” et “au fond de”*

Ce drame se voit confier la tâche de représenter des réalités psychiques invisibles en se focalisant sur la figure centrale de l’héroïne qui puise son énergie exclusivement dans elle-même : il ne s’agit donc plus d’un drame, car l’intériorité pure, contraire à la tension, se soustrait au dialogue.

L’unité d’action est remplacée par l’unité objective du monde intime. Le lecteur ou le spectateur est invité à combler lui-même les espaces vides des assertions de la protagoniste : ainsi l’auteur établit-il une connivence valorisante. Les lieux lointains signifiant l’“absence” deviennent le théâtre d’une seconde vie qui se déroule en marge de la première, dans un mirage rétrospectif.

Deux espaces opposés prennent forme sur scène : celui de la réversion historique, une métaphore qui permet de projeter la représentation du conflit dans un “au-delà” ; mais prend corps aussi

10 P. Hamon, *Du descriptif*, Hachette supérieur, Paris 1993, p. 122.

un sémantisme métaphorique de type spatial par l'expression "aller au fond de" qui formule l'existence d'un "endroit situé le plus bas dans une chose creuse ou profonde"¹¹. Élisabeth peut dépasser la condition humaine et les limites qu'elle comporte : elle sait aller aussi "au fond de ses pensées" en soulignant un événement de "déplacement". Le verbe "aller" indique une transition métaphorique qui aborde l'essence ontologique, spatiale et temporelle de l'être, par le degré de transitivité sémantique du verbe.

Villiers prouve l'existence spirituelle liée à un besoin même éthique, à la capacité de maintenir en vie les contenus "impérissables" et "éternels" du passé dont la femme a fait l'expérience. Elle révèle la réalité dramatique de son manque : c'est une réflexion sur le concept d'anéantissement mortel et d'immortalité. Cette dernière est entendue comme une survie possible grâce à la mémoire : par l'affirmation de son amour pour "les livres", Élisabeth s'illusionne de continuer à vivre malgré son apocalypse existentielle. La scène est l'origine d'un passage de signes, du visible à l'invisible, dont le dramaturge se fait médiateur : Élisabeth est la porte-parole de Villiers et de tous ces artistes qui poursuivent un idéal non atteint, toujours en équilibre et menacés par le risque d'être privés de l'inspiration, de cette étincelle qui s'éteint et meurt au contact des bornes conformistes¹².

Pour le spectateur, le texte oscille dans une lecture dialogique, plongée dans l'immobilisme, car "on appelle dialogisme [...] la présence simultanée de deux voix au sein du même texte littéraire, mettant en lumière le fonctionnement d'une contradiction"¹³. Pour réagir à la perte du lieu d'élection, l'héroïne trouve entre les deux espaces un référent détaché du *devenir* dans lequel s'isoler.

11 Entrée "fond", CNRTL Ortolang, <https://www.cnrtl.fr/definition/fond>, consulté le 12/02/2025.

12 T. Di Scanno, "La Révolte" di Villiers de l'Isle-Adam o le ragioni di un insuccesso, in "Letterature", 1984, pp. 155-167, p. 160.

13 J. Authier-Revuz, *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours*, in *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine* – Vincennes, n. 26, 1982, pp. 91-151, DOI : <https://doi.org/10.3406/drlav.1982.978>, www.persee.fr/doc/drlav_0754-9296_1982_num_26_1_978, consulté le 27/09/2024.

L'“irréalisable”, comme le rêve sur scène, introduit l'“impossible” dramaturgique et se nourrit de lui, le rendant significatif et opérationnel : le procédé rhétorique de nature bilingue naît au point de jonction des deux schémas actanciels, des deux significations linguistiques.

L'un des axes du drame est la confrontation qu'Élisabeth fait d'elle-même et de ses aspirations opposées au plat bon sens dans lequel elle se sent stérilement enfoncée : c'est un bilan qui oppose l'*aujourd'hui*, entendu comme la “vie réelle” et soi-disant ‘pratique’ au passé vu comme “l'enfance” (I, p. 395), sa saison la plus belle et la plus riche intérieurement. Parce que, contrairement à Félix, son essence la plus profonde et sa nourriture est faite de “rêves” et de “livres” : elle soupçonne avoir perdu à jamais cette capacité, fusionnée par des liens invisibles à la réalité mesquine. Elle détermine la conclusion du drame, en convoquant le spectateur à participer au décryptage des valeurs “lointaines”, dépassant la société, les intérêts matériels, la scène même.

De cet aspect, pas compris et accepté à l'époque, surgit le contraste avec le spectateur habitué à la solidité et à la crédibilité des drames bourgeois.

Malgré l'épilogue, le style dramatique se maintient au moyen de la tension tournée vers l'*avenir* dans un passage de rôle. *La Révolte* représente en direct l'intériorité dramatique : le for-intérieur du personnage se réduit à des fragments scéniques d'un flux évolutif, d'une croissance qui prend sens du rapport physique qui pousse l'héroïne à la fuite.

La catastrophe qu'Élisabeth dénonce est un fait *à venir*. Élisabeth sent que le rêve de sa vie lui échappe et doute déjà que son expérience soit vaine. C'est de cette tension que naît le drame :

Rêver [...] c'est contempler, au fond de ses pensées, un monde occulte dont les réalités extérieures sont à peine le reflet [...]. C'est se ressaisir dans l'impérissable ! C'est se sentir solitaire, mais éternelle ! C'est aimer l'idéale Beauté, librement, comme courent les fleuves à la mer ! [...] grâce à vous, je n'ai plus de temps à perdre si je veux conserver encore quelques forces, quelques lueurs dans le regard, pour jouir de mes derniers rayons de soleil !... [...] Il est

loin d'ici (en Islande, en Sicile ou en Norvège, peu importe !...) dans un pays comme je les aime, une maison bien déserte ; [...] je vais voir un peu d'horizon : c'est utile (I, pp. 398-401).

En élargissant son "horizon", le temps "vide" du rêve d'Elizabeth est converti en espace, par l'appel de terres «au loin» selon la leçon baudelairienne. Pour "jouir de [ses] derniers rayons de soleil", la jeune femme doit réussir à mobiliser à nouveau les mêmes forces intègres et spontanées qui l'animaient dans la "jeunesse" passée ("Je vais rouvrir enfin d'anciens livres, ces bons compagnons du soir ! Je vais renouer avec le Silence, c'est mon vieil ami") (p. 401).

À son retour, après sa tentative d'abandon du toit conjugal, la "scène muette" fut une audace dramaturgique qui fit l'étonnement¹⁴. Au moment où la conversation n'a plus de raison de continuer, l'auteur dramatique a mis fin à l'impasse du langage :

La pendule au-dessus de la porte sonne une heure du matin. Musique sombre ; puis, entre d'assez longs silences, deux heures, puis deux heures et demie, puis trois heures, puis trois heures et demie et enfin quatre heures. Félix est resté évanoui. Le petit jour vient à travers les vitres, les bougies s'éteignent ; une bobèche se brise d'elle-même, le feu pâlit. La porte du fond se rouvre violemment ; entre Mme Élisabeth tremblante, affreusement pâle ; elle tient son mouchoir sur la bouche. Sans voir son mari, elle va lentement vers le grand fauteuil, près de la cheminée. Elle jette son chapeau, et, le front dans ses mains, les yeux fixes, elle tombe assise et se met à rêver à voix basse. — Elle a froid ; ses dents claquent et elle frissonne (I, pp. 404-405).

La "porte du fond" sépare la scène du drame de celle du monde à l'extérieur. Elle a pour mission de secouer la passivité du spectateur.

La porte et la fenêtre sont des lieux transitifs¹⁵, comme l'affirme Philippe Hamon : ils déclenchent une réflexion, un auto-

14 Bien que certains critiques en louèrent l'ingéniosité, tous la condamnèrent pour 'lèse-théâtre' : cfr. L. Badesco, *La génération poétique de 1860*, Nizet, Paris 1971, p. 691.

15 P. Hamon, *Op. cit.*, pp. 168-171.

portrait (psychologique) du personnage qui s'analyse lui-même. La mobilité d'esprit de la femme contraste avec l'immobilisme petit capitaliste du mari qui a essayé d'appliquer son mécanisme disciplinaire bourgeois par le contrôle sur le corps et sur l'esprit de sa femme.

Élisabeth est à la limite de son état, tendant vers une transformation devenue matière à penser, matière à agir, matière à dire.

Le réalisateur est chargé de mettre en évidence l'importance du silence : les personnages n'agissent pas et l'absence de mots et de gestes rend soudainement sensible le temps, qui exige – selon le texte – son sens¹⁶.

5. *Le "bloc de cristal" et la transformation matricielle*

Avant la sortie de scène temporaire d'Élisabeth, on remarque un assombrissement progressif de la situation. Le dramaturge démontre que le dialogue n'est plus suffisant : il est remplacé par l'action d'un état existentiel à renverser. Le passage du signe au symbole s'opère au moyen de tensions représentatives. Le souvenir d'Élisabeth de son propre passé, de son âme et de ses idéaux meurtris ne connaît pas de barrières d'espace ni de temps : le lieu et les thèmes scéniques sont "relatifs". Une faculté impalpable, comme son âme refermée en elle-même en tant qu'expression de l'"inexprimable" n'est plus étrangère au drame. L'isolement de l'être sensible implique l'intellectualisation d'un conflit qui débouche sur l'abstraction : c'est pourquoi le contraste aigu dans cette créature "atteinte de l'ennui éternel" (I, p. 406) est dépassé en vertu de l'accomplissement sans issue.

L'"écusson", l'emblème aristocratique des drames romantiques, est le symbole du "double espace" qui configure les fonctions royales qui scandent symboliquement chaque drame de

16 "De même, la fin de la fable peut être montrée comme la conclusion d'un processus, mais en ce cas l'exhibition du temps historique montre nécessairement la fin comme provisoire. [...] la chute du rideau ouvre le temps du spectateur et de son propre rapport vécu à l'histoire", A. Übersfeld, *L'École du spectateur, Lire le théâtre 2*, Éditions sociales, Paris 1981, p. 253.

Villiers : il fait allusion aux activités de pouvoir, de justice et de force. Élisabeth a elle aussi un blason de pureté et de noblesse comparable aux blasons de marbres anciens sculptés dans les drames historiques : c'est un *bloc de cristal* solide, transparent et incorruptible comme son image de créature en révolte :

ÉLISABETH [...] : Pourtant je vous laisse, en souvenir de moi, ce bloc de cristal. L'ombre de ces cahiers ne peut même pas le ternir... Toute lumière, même celle de ce flambeau, se reflète dans ses profondeurs, avec mille feux merveilleux ! Réfléchir toute lumière, c'est sa vie. Les angles en sont durs et tranchants ; il est poli, transparent et sincère ; il est glacé. S'il vous arrive de songer à moi, regardez-le, monsieur (I, p. 403).

Élisabeth dépasse le seuil de sa constriction en se transformant dans un signe de révolte : celui du "bloc de cristal" dans la forme duquel elle se sent libérée de tout lien avec les autres, un nouveau signe "glacé" à l'origine d'un sens nouveau. Le "bloc" est un nouveau signe-matrice.

Villiers met en relief la notion du personnage-type, dans lequel se résument les caractères d'une classe sociale, d'une passion forte, d'un idéal inflexible : tous les éléments du drame sont mobilisés pour éclairer le personnage et imposer sa présence.

6. *L'explicitation narrative des didascalies dans La Révolte*

Les indications didascaliques appartiennent plus à la description narrative qu'à la "traduction" scénique : chez Villiers, il y a une redondance limitée dans l'utilisation simultanée de la mise en scène et du langage, même si la gestualité et le mimétisme des acteurs de l'époque était une garantie d'interprétation parfaite.

L'action dramaturgique de l'acteur nécessite ces compétences : la gestualité autonome ou rapportée à d'autres ; le mimétisme et l'action du visage ; l'intonation et la phonétique ; l'occupation de l'espace : le déplacement d'un acteur, sa prise de possession d'une zone de l'espace plutôt que d'une autre peut indiquer une micro-séquence.

À cet égard, *La Révolte* est le drame de la contraction physique : la lumière est dirigée sur le corps de l'héroïne, sur les postures physiques et sur celle révélant son esprit.

Le salon du drame, symbole d'une atmosphère familiale apparemment parfaite, devient l'occasion d'une "ouverture autre" de la scène, avec fonction de présence allusive soustraite à la conventionnalité.

L'écrivain exprime l'essence et la durée du temps, le trait d'une forme littéraire qui permet la vision simultanée de deux moments chronologiques.

L'action dramatique est remplacée par la narration scénique : en exaltant les côtés visuels de la scène, on passe à une sorte de "narration descriptive didascalique" qui permet d'

élaborer une poétique, ou une sémiotique, du descriptif [qui] suppose [...] que l'on s'efforce de dépasser cette multiplicité du posé et du présupposé, des genres et des textes, pour construire une *littéralité* (plutôt – ou du moins : avant – qu'une *littérarité*) du descriptif, c'est-à-dire pour construire quelques modèles de fonctionnement aussi simples que possibles qui permettront de rationaliser les modes d'organisation particuliers de certains textes particuliers.¹⁷

Dans beaucoup de tableaux, l'héroïne s'accoude en silence pour penser, en réalisant le temps réservé à l'esprit : le flux de la réflexion détermine l'avancement dramaturgique.

Les didascalies insistent sur les derniers soubresauts de la vie intime de l'héroïne avant l'épilogue :

Elle [Élisabeth] reste accoudée, les yeux vagues, les paupières baissées, la main plongée dans les cheveux.

Avec une sorte de gracieuse inquiétude. Se détournant, brusque, le visage livide et fier, le regard calme, le sourire glacé, la voix stridente.

Elle a descendu la scène. Elle s'appuie debout contre le velours de la cheminée ; sa tête est éclairée par le candélabre derrière elle. Elle parle d'un ton froid et très calme. Assise, les yeux fixes, presque

17 P. Hamon, *Op. cit.*, p. 87.

à elle-même, à voix basse. Devenue de plus en plus concentrée, presque menaçante. Comme glacée, [...] elle s'accoude pensivement. Elle rajuste sa toilette devant la glace, jette sa mante de voyage et redevient la femme qu'elle paraissait être au commencement de la première scène.

Il lui baise la main. Un moment de silence. Élisabeth est debout près du fauteuil. – Elle est redevenue taciturne. – Félix ne la voit pas. – Elle semble perdue dans d'effrayantes pensées (pp. 389-408).

Les gros plans sont focalisés sur le regard d'Élisabeth, sur ses yeux et sur l'insistance de l'opposition *voir-regarder* vs *penser* : les *mimèmes*¹⁸ (oculaires et manuels) indiquent l'autonomie du comportement corporel dans le système communicatif, les possibilités descriptives qui n'utilisent pas la performance verbale, mais qui pulsent comme des "signes enfouis" dans la représentation, confiés à des mouvements à peine évoqués, comme ceux de la pensée, de la réflexion accompagnée par la rêverie et le silence. La gestualité donne à la communication son aspect polyvalent : les formes macro-cinétiques s'ajoutent aux combinaisons nominales, adjectivales, adverbiales, modales et participent à la syntaxe des propositions. Dans la mise en scène, cependant, les accumulations syntagmatiques de marques cinésiques synthétisent l'expression connotative de phénomènes indéchiffrables : pour la conformation particulière de la relation entre le premier plan et le fond mental, sont annoncées les scènes théâtrales introjectées.

18 "Le langage gestuel a été de même considéré comme le 'véritable' moyen d'expression susceptible de fournir des lois d'une linguistique générale dans laquelle le langage verbal n'est qu'une manifestation tardive et limitée à l'intérieur du gestuel; phylogénétiquement, le 'mimage' se serait transformé lentement en langage verbal [...] ; le langage repose sur le mimisme (répercussion dans le montage des gestes d'un individu des 'mimèmes' oculaires)" J. Kristeva, *Le geste, pratique ou communication?*, in "Langages", 3^e année, n. 10, 1968, *Pratiques et langages gestuels*, pp. 48-64 ; Id., *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1978, pp. 29-51 ; voir aussi R. Birdwhistell, *Conceptual Bases and Applications of the Communicational Sciences*, The Univ. of California, April 1965 ; M. Jousse, *Le mimisme humain et l'anthropologie du langage*, in "Revue anthropologique", juill.-sept. 1936, pp. 101-225 ; P. Oléron, *Études sur le langage mimique des sourds-muets*, in "Année psychologique", n. 52, 1952, pp. 47-81.

7. *Les présences suprasegmentales*

Même si le texte théâtral, bien que permanent, ne peut pas être lu diachroniquement pour l'épaisseur des signes distribués dans l'espace, quelques conclusions peuvent être tirées : le héros villiérien, personnage à l'intersection des ensembles textuel et scénique, est un agrégé complexe de qualités ; le fonctionnement actantiel n'est pas en contradiction avec l'importance de son discours ou avec sa place centrale dans l'action ; le personnage est le lexème médiateur des rapports établis entre le texte, la représentation et le référent, l'écrivain et le spectateur. L'espace scénique dans lequel il agit est un domaine où s'affrontent les forces psychiques du moi.

L'expérience théâtrale des drames villiériens est donc une combinaison de deux niveaux, l'un destiné à être incarné et l'autre projeté vers un hors-scène "au-delà" du lieu et du temps : le rôle transpositif s'inscrit dans la rhétorique théâtrale, le drame dans le drame ne reflète pas seulement le passé, mais aussi son avenir.

Toutes les tentatives de "reconstruire" un spectacle – comme le confirme le schéma de Cesare Segre¹⁹ – dans sa valeur représentative et significative doivent être classées comme des descriptions, car elles utilisent, de manière exclusive, la langue. Il est donc très difficile d'opérer le contraire, c'est-à-dire de remonter du transcodage spectaculaire d'une didascalie à sa composition textuelle. Les langages sectoriels ne sont pas réglés par un seul système communicatif, réellement linéaire et homogène, mais leur hétérogénéité interne résulte de la coexistence de plusieurs codes "multidimensionnels" et référentiels.

Sur la scène on ajoute ou on soustrait un espace qui affirme sa théâtralité. La scène devient l'enceinte d'un monde référentiel "fermé" dans lequel on ne peut pas intervenir plus que ce qu'on peut le faire dans l'univers réel : on affirme paradoxalement une distance et le renversement d'un point du destin sur lequel les hommes n'ont pas de prise. Si le théâtre n'est plus seulement "scénographique" pour dire, mais surtout pour être accepté

19 Cfr. C. Segre, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984, pp. 15-26.

même dans ses vides, le texte n'est pas autonome et devra opérer paradoxalement aussi par métamorphose intellectuelle du lecteur ou du spectateur.

Les deux genres en conflit deviennent la synthèse de deux productions qui restent distinctes : dans chacune, l'écrivain déchiffre la saturation originale du sens, il dépasse et "remodèle" le patrimoine culturel et la dimension métaphorique du langage "antérieure à l'intention subjective" (I, XXVI) pour récupérer l'espace de la *parole* originale.

Comme le reconnaît Paul Ricœur, "la source du sens, et donc celle du langage opposé ici à toute langue, [...] est antérieure à tout discours, à toute expression humaine, donc à tout texte"²⁰ : ce qu'il faut comprendre, chez Villiers de l'Isle-Adam, c'est "la sorte de monde visé hors texte comme la référence du texte"²¹.

Bibliographie

- Abirached R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris 1978.
- Authier-Revuz J., *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours*, in *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine – Vincennes*, n. 26, 1982, pp. 91-151, DOI : <https://doi.org/10.3406/drlav.1982.978>, www.persee.fr/doc/drlav_0754-9296_1982_num_26_1_978 consulté le 27/09/2024.
- Badesco L., *La génération poétique de 1860*, Nizet, Paris 1971.
- Barthes R., *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1964.
- Bettetini G., *Produzione del senso e messa in scena*, Bompiani, Milano 1975.
- Birdwhistell R., *Conceptual Bases and Applications of the Communicational Sciences*, The Univ. of California, April 1965.
- Di Scanno T., "La Révolte" di Villiers de l'Isle-Adam o le ragioni di un *insuccesso*, in "Letterature", 1984.

20 P. Ricœur, *Herméneutique de l'idée de Révélation*, Publication des Facultés universitaires Saint Louis, Bruxelles 1977, p. 25.

21 P. Ricœur, *Sur la traduction*, Préf. de M. de Launay, Les Belles Lettres, Paris 2021 (2004), p. XXVIII.

- Drougard, E., *Villiers de l'Isle-Adam défenseur de son nom*, in "Annales de Bretagne", n. 62 (1), 1955, pp. 62-117. doi: <https://doi.org/10.3406/abpo.1955.1975>, consulté le 23/10/2024.
- Entrée "fond", CNRTL Ortolang, <https://www.cnrtl.fr/definition/fond>, consulté le 12/02/2025.
- Foucault M., *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971.
- Hamon P., *Du descriptif*, Hachette supérieur, Paris 1993.
- Issacharoff M., *Le spectacle du discours*, Corti, Paris 1985.
- Jousse M., *Le mimisme humain et l'anthropologie du langage*, in "Revue anthropologique", juill.-sept. 1936, pp. 101-225.
- Kılıçer N. Ö., *Le Tueur de cygnes de Villiers de L'Isle-Adam : Une analyse sémiotique*, in "Synergies Turquie", n. 12, 2019, pp. 201-216, consulté le 07/09/2024.
- Kowzan T., *Littérature et spectacle*, Mouton, Paris et La Haye 1975.
- Kristeva J., *Le geste, pratique ou communication ?*, in "Langages", 3^e année, n. 10, 1968, *Pratiques et langages gestuels*, pp. 48-64.
- Id., *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1978.
- Id., *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle ; Lautréamont et Mallarmé*, Éd. du Seuil, Paris 1985.
- Oléron P., *Études sur le langage mimique des sourds-muets*, in "Année psychologique", n. 52, 1952, pp. 47-81.
- Piret P., *Mutations du corps ou l'autre crise du personnage*, in "Études théâtrales", n. 66(1), 2018 <https://doi.org/10.3917/etth.066.0049>, consulté le 02/09/2024.
- Reboul O., *Langage et idéologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1980.
- Ricœur P., *Herméneutique de l'idée de Révélation*, Publication des Facultés universitaires Saint Louis, Bruxelles 1977.
- Id., *Sur la traduction*, Préf. de M. de Launay, Les Belles Lettres, Paris 2021 (2004).
- Rousseau M., *La ville comme machine à mobilité*, in "Métropoles", n. 3, 2008, mis en ligne le 12 septembre 2008, URL : <http://journals.openedition.org/metropoles/2562> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/metropoles.2562>, consulté le 07/09/2024.
- Sarda L., *Contribution à l'étude de la sémantique de l'espace et du temps : analyse des verbes de déplacement transitifs directs du français*. Linguistique. Université Toulouse le Mirail – Toulouse II, 1999, consulté le 17/06/2024.
- Segre C., *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino, 1984.

- Souriau É., *Grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, CDU, Paris 1956.
- Ubersfeld A., *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, Éditions sociales, Paris 1981.
- Id., *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Éditions sociales, Paris 1981.
- Villiers de l'Isle-Adam A., *Œuvres Complètes*, édition établie par A. Raitt et P.-G. Castex, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), Paris 1986, 2 voll.