

L'histoire littéraire des metteurs en scène. À propos de la « versatilité » du « lecteur idéal » (*Les Idoles*, Christophe Honoré).

The literary history of stage directors. About the "versatility" of the "ideal reader" (*Les Idoles*, Christophe Honoré).

Romain Bionda

Pour citer cet article

Romain Bionda, « L'histoire littéraire des metteurs en scène. À propos de la « versatilité » du « lecteur idéal » (*Les Idoles*, Christophe Honoré). », dans *Fabula-LhT*, n° 22, « La Mort de l'auteur », dir. Jean-Louis Jeannelle et Romain Bionda, Juin 2019, URL : <https://fabula.org/lht/22/bionda.html>, article mis en ligne le 24 Juin 2019, consulté le 09 Mai 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.2366>

Romain Bionda, « L'histoire littéraire des metteurs en scène. À propos de la « versatilité » du « lecteur idéal » (*Les Idoles*, Christophe Honoré). »

Résumé - Dans la pièce de théâtre *Les Idoles* (2018), Christophe Honoré assume explicitement une posture de lecteur et de spectateur vis—à—vis des œuvres de ses « idoles » : Cyril Collard, Serge Daney, Jacques Demy, Hervé Guibert, Bernard-Marie Koltès et Jean-Luc Lagarce. Honoré, qui est aussi l'auteur du spectacle, insère de très nombreux extraits de ces œuvres et apparaît comme leur « lecteur idéal », défini par les personnages de la pièce comme devant être « versatile » — c'est-à-dire sans doute comme devant trouver une juste distance entre l'attention et la création. Plus hétérogène qu'il ne paraît, le corpus des œuvres ainsi regroupées, qui trouve son principe en marge de l'histoire « littéraire » (artistique, culturelle) officielle dans une mort similaire de leurs auteurs (du sida, entre 1989 et 1995) et dans la commune admiration que leur voue Honoré, permet non seulement au metteur en scène de « se situer, s'expliquer, se justifier », selon les termes d'Antoine Compagnon dans *L'Histoire littéraire des écrivains* (2013), mais encore de (re)mettre en circulation ces œuvres parmi « nous » — circulation que le théâtre, en l'occurrence, favorise plutôt bien.

Mots-clés - Histoire littéraire, Honoré (Christophe), Intertextualité, Mort de l'auteur, Sida, Théâtre

Romain Bionda, « The literary history of stage directors. About the "versatility" of the "ideal reader" (*Les Idoles*, Christophe Honoré). »

L'histoire littéraire des metteurs en scène. À propos de la « versatilité » du « lecteur idéal » (*Les Idoles*, Christophe Honoré).

The literary history of stage directors. About the "versatility" of the "ideal reader" (*Les Idoles*, Christophe Honoré).

Romain Bionda

La littérature n'est pas qu'affaire de textes à lire : même si l'on a pu avoir tendance à l'oublier, elle se donne aussi à entendre et à voir. Cela saute en tout cas aux oreilles des spectateurs de la pièce de théâtre *Les Idoles* (2018) de Christophe Honoré, avec laquelle ce dernier livre une manière d'hommage à ceux qu'il appelle ses « idoles » : Cyril Collard, Serge Daney, Jacques Demy, Hervé Guibert, Bernard-Marie Koltès et Jean-Luc Lagarce¹. Assumant explicitement une position de lecteur et de spectateur, le metteur en scène, également cinéaste et écrivain, insère dans sa pièce de très nombreuses citations, pour la plupart non signalées, d'œuvres chorégraphiques, cinématographiques, critiques et littéraires de ses « idoles » (et de quelques autres artistes), mais aussi de documents manifestant leur vie publique (interviews) ou publiée (correspondance, journal). C'est ainsi que les spectateurs peuvent reconnaître, au gré des scènes de la pièce, tel extrait d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), tel autre du récit « Le bain » (1993, *Trois récits* [2001]), etc.

Le théâtre joue ici à nouveau l'un de ses rôles : celui d'être « au centre de la sociabilité littéraire² » ou *notamment* littéraire — quoi que ce dernier terme signifie exactement³. Nous mettrons de côté le traitement scénique des œuvres auxquelles se rapporte *Les Idoles* pour nous concentrer sur la manière dont le spectacle construit, à partir d'œuvres très hétérogènes (malgré la communauté de destin de leurs auteurs, tous morts du sida entre 1989 et 1995), un corpus qui, à maints égards, présente des enjeux similaires à ceux que *L'Histoire littéraire des écrivains* (2013) a soulevés il y a quelques années, que résume ici Antoine Compagnon :

Que voulions-nous dire par « histoire littéraire des écrivains » ? Qu'il y avait depuis le xix^e siècle, une histoire de la littérature française pour ainsi dire officielle,

¹ On peut visionner un trailer du spectacle sur le site du Théâtre Vidy-Lausanne : <https://vidy.ch/les-idoles>.

composée par les professeurs et recomposée par eux génération après génération. [...] Il nous semblait pourtant qu'il existait une autre histoire, rivale, parallèle, alternative, sans doute moins visible, moins systématique, moins institutionnelle, car plus discontinue, plus capricieuse, plus personnelle, mais non moins décisive : celle que les écrivains eux-mêmes jettent sur le papier, souvent pour se situer, s'expliquer, se justifier. Entre ces deux histoires, l'académique et l'autre — « indigène », comme on dit aujourd'hui —, bien des divergences, tensions et conflits sont repérables, mais même les plus rebelles des écrivains éprouvent le besoin de se retrouver dans une histoire, comme lorsque Breton énumère les précurseurs du surréalisme en tête du *Manifeste* en 1924 : Swift, Chateaubriand, Constant, Hugo, Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé, etc. Entre les deux histoires, il ne faut pourtant pas exclure les rencontres, croisements et ensemencements. On s'invente une tradition, on construit des généalogies qui contestent l'histoire savante, mais aussi qui la complètent et l'infléchissent, et les écrivains n'ont pas manqué de faire entrer quelques-uns de leurs pairs dans le canon littéraire, comme les surréalistes ont contribué à y intégrer Sade ou Lautréamont⁴.

Christophe Honoré propose avec *Les Idoles* une histoire « littéraire » (artistique, culturelle) par laquelle il « se situe, s'explique, se justifie » : voilà ce qu'il s'agira d'explorer dans les lignes qui suivent. C'est dans ce cadre que nous pourrions nous demander pourquoi il se choisit ces six auteurs comme « idoles », pourquoi il le fait au théâtre, et nous interroger sur la dimension collective d'une telle entreprise — non pas sur ce que *Les Idoles* fait de ce corpus (comment il l'utilise), mais sur ce que le spectacle lui fait (dans quelle mesure il agit sur lui).

² Selon la formule de Christophe Pradeau lorsqu'il étudie la manière dont, dès l'époque romantique, on se met progressivement à penser la littérature « depuis le roman », qui vaut au xxe siècle « pour la littérature » : « Jusqu'à la première guerre mondiale, les noms de groupe, d'école ou de mouvement qui marquent le passage d'une époque à une autre prennent tous naissance dans des aventures poétiques (le romantisme, le Parnasse, le symbolisme, le futurisme, l'unanimité) ou à tout le moins dans des débats autour de la poésie (le réalisme ou le naturalisme comme mouvements antipoétiques). Le primat du théâtre est d'un autre ordre ; il est au centre de la sociabilité littéraire, ce que Thibaudet dit d'un mot lorsqu'il qualifie la vie culturelle française de "théâtrocratie" ; il n'est pas au centre du dispositif littéraire, ce n'est pas *depuis* le théâtre que se définit l'idée de littérature. [...] Or, et c'est un bouleversement majeur, dont les effets ne s'imposent à l'attention dans toutes leurs conséquences qu'à la fin des années vingt, le primat de la poésie s'est trouvé progressivement remis en cause, dans le même temps que celui du théâtre, et ce au profit du roman, un genre que l'on avait pu croire cantonné par nature dans les marges de l'attention, associé à un public féminin, enfantin ou populaire, à une fonction de simple divertissement ou d'évasion, forme informelle traditionnellement perçue par le lectorat lettré comme chronophage et aliénante, qui s'est revendiquée, à compter de l'époque romantique, avec Balzac, comme une alternative à la poésie et au théâtre ou, plus exactement, comme un relais de la poésie et du théâtre, un genre susceptible d'hériter de l'épopée et des grandes formes dramatiques, et de perpétuer l'ambition totalisante à l'usage du *grand désert d'hommes*, pour les *villes énormes* de la modernité. » (*Id.*, « La littérature depuis le roman », dans Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2013, p. 139-164, ici p. 139-140.) Nous verrons que dans le cas des *Idoles*, le théâtre se fait volontiers « relais » du roman, mais aussi du cinéma et de la danse.

³ Étant donné la diversité des arts mobilisés, il vaudrait peut-être mieux utiliser le terme « artistique » — sauf qu'il n'est pas uniquement question d'arts (le spectacle puise abondamment dans des documents non proprement « artistiques », mais critiques, essayistiques et/ou médiatiques). Le terme « lettrée » ne convient pas bien non plus : toutes ces œuvres n'appartiennent pas particulièrement à la *high culture*.

⁴ Antoine Compagnon, « Préface. L'autre histoire littéraire », dans V. Debaene, J.-L. Jeannelle, M. Macé et M. Murat (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, *op. cit.*, p. 7-15.

Je, Nous

La représentation commence⁵. Une voix enregistrée : « Je m'appelle Christophe Honoré et j'aimerais partager avec vous le souvenir d'une journée particulière » — avec vous, c'est-à-dire avec *nous*, les spectateurs. Ce souvenir, c'est celui d'une représentation à Beaubourg, Paris, en 1993, de *Jours étranges* (1990) de Dominique Bagouet, une année environ après la disparition du chorégraphe, mort du sida, comme tous les auteurs dont Honoré semble avoir été un fan (il dit : « dont je tombais amoureux ») : « Jours sinistres et terrifiants qui brûlèrent mes idoles et dont je n'ai jamais pu me consoler. »

Après ce monologue, le comédien Julien Honoré (le frère du metteur en scène) prend la parole : « Je suis Jean-Luc Lagarce. Je suis mort le 30 septembre 1995⁶. » Lagarce éprouve alors immédiatement « le besoin de [s]'expliquer » de son admiration pour l'écrivain Renaud Camus, son « idole ». Lui aussi veut s'en expliquer avec *nous* : « quand je dis *vous*, je veux dire vous [...] qui êtes toujours en vie » — nous qui avons été témoins du virage politique dudit Camus, socialiste devenu le nationaliste et l'islamophobe que l'on sait. « J'aimerais que vous m'expliquiez ce qui s'est passé », nous demande Lagarce, avant d'être rejoint sur scène par Collard, Daney, Demy, Guibert et Koltès.



⁵ Nous avons assisté à trois représentations de la pièce : une première fois en septembre 2018 à Lausanne, au théâtre de Vidy, où elle a été créée, et les deux fois suivantes en janvier 2019 à Paris, au théâtre de l'Odéon. Les parties entre guillemets sont toutes des citations du spectacle, prises à la volée sur un carnet.

⁶ Date qui contredit celle donnée par la feuille de salle de l'Odéon.

D'emblée, c'est donc à *nous* que s'adressent l'un après l'autre l'auteur vivant (Christophe Honoré) et l'auteur mort (Lagarce, joué par Julien Honoré). La chose ne sera pas répétée : la suite de la pièce est faite de dialogues entre les personnages (Collard, Daney, Demy, ...) et entretient une intertextualité forte avec leurs œuvres et d'autres — à commencer par *Jours étranges* de Bagouet, suivi notamment par le roman *Camere separate* de Pier Vittorio Tondelli (1989), qui donne le titre au 14^e chapitre de la pièce⁷, et peut-être le film *À corps perdu* de Léa Pool (1988), adapté d'un roman, qui donnerait le titre « Corps perdu » du 6^e chapitre —, sans plus *nous* interpeller directement. Il semble toutefois que le spectacle pose avec insistance la question de la place, dans l'assemblée de *nos vies*, de ces œuvres, qui ont en commun d'avoir toutes été produites dans l'intimité du sida. Et de fait, outre la performance des comédiens et la dramaturgie, n'applaudissons-nous pas, lorsque *nous* nous levons à la fin du spectacle, notamment les œuvres de celles et ceux qui, bien que morts, accèdent presque, par l'envahissante mémoire de ces œuvres sur la scène, au statut de co-auteurs du spectacle intitulé *Les Idoles* ? La pièce est certes signée par le seul Christophe Honoré, mais celui-ci s'y présente en compagnie.

Le théâtre et les fantômes

On prête traditionnellement au théâtre (à tort ou à raison) le pouvoir de parvenir à « incarner des fantômes »⁸, voire à faire revenir les morts. La figure du fantôme a été massivement mobilisée par les théories du jeu des comédiens, jusqu'à devenir parfois « le paradigme du personnage de théâtre⁹ », et même régulièrement associée à l'« essence » du théâtre.

L'un des derniers exemples en date d'une telle assimilation est *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute* (1997) de Monique Borie, qui dans son étude des « grands textes d'esthétique du xx^e siècle, depuis Craig et Artaud jusqu'à Genet et Kantor, [où] la question du fantôme, avec une étonnante insistance, se place sans cesse au centre

⁷ Il y a 15 chapitres. Les titres sont diffusés sur deux écrans de télévision, fixés en haut d'un poteau sur la scène.

⁸ C'est d'ailleurs le titre retenu par Monique Le Roux dans *En attendant Nadeau* pour rendre compte du spectacle le 15 janvier 2019 : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/01/15/incarner-fantome-honore/>.

⁹ Voir notamment Emmanuelle Héning, « Fantôme et *mimésis* à l'âge classique : la théorie hantée », dans Françoise Lavocat et François Lecercle (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, PUR, 2005, p. 229-245 : « Dans les années 1630, quand le théâtre français s'institutionnalise, le fantôme se sent tout à coup moins à l'aise sur les planches. [...] Scaliger et Castelvetro sont d'accord pour l'en exclure, et décréter que le fantôme n'est pas un personnage dramatique parce qu'il enfreint toutes les lois de l'espace scénique. [...] [Or] feignant de n'être nulle part, il est désormais partout, puisque les théoriciens accèdent à l'idée que tout personnage, toute image théâtrale est précisément assimilable à un phénomène fantomatique [...]. » (*Ibid.*, p. 229)

du débat », fait de cette « figur[e] par excellence de la présence de l'invisible [dans le visible] » le symbole d'une « continuité secrète¹⁰ » traversant l'histoire du théâtre mondial. Sans aller généralement jusque-là, les travaux sur le fantôme au théâtre ne manquent que rarement de rapprocher certaines de ses caractéristiques de tel trait ou de tel autre du genre théâtral considéré. Ainsi, tout en entendant marquer une distance nette avec la position défendue par « un livre récent » (en clair : celui de Monique Borie ?), en contestant notamment l'existence d'une « quelconque essence du théâtre¹¹ », François Lecercle fait l'hypothèse dans *Dramaturgies de l'ombre* (2005) que le fantôme remplit « quelques fonctions essentielles¹² » de la tragédie de la Renaissance : le discours contesté hante sa contestation.

Certes les pièces ne manquent pas, depuis *Les Perses* d'Eschyle (472 av. J.-C.) au moins, en Occident, qui prévoient la présence de personnages morts, parfois représentant des personnes ayant réellement existé, comme dans les œuvres des xvii^e, xviii^e et xix^e siècles intitulées *L'Ombre de Molière*, *Rousseau*, *Louis xvi — etc. — ou Corneille*, *Favart*, *Benjamin Constant — etc. — aux Champs-Élysées*¹³. On peut encore se souvenir de *1802. Dialogue des morts* d'Ernest Renan (1886), courte création jouée à la Comédie-Française. Mais il faut voir que le théâtre n'a pas le monopole de tels dialogues : les *Nouveaux dialogues des morts* de Fontenelle (1683), composés explicitement sur le modèle des *Dialogues des morts* de Lucien de Samosate (ii^e siècle après J.-C.), tout comme les *Dialogues des morts* de Fénelon, publiés à la fin du xvii^e siècle¹⁴, et les quelque deux cents dialogues publiés jusqu'à la fin du xviii^e siècles que recense Lise Andries dans un article¹⁵, se donnent à lire¹⁶. De fait, tout historien de la littérature (mais aussi de la photographie et du

¹⁰ Monique Borie, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, Paris, Actes Sud, 1997, p. 13, 9 et 23 : « Derrière la discontinuité apparente [de l'esthétique théâtrale contemporaine au nô, en passant par la tragédie grecque et le théâtre de Shakespeare], une continuité secrète. Derrière les sauts historiques (en particulier le saut de Shakespeare à la modernité), la volonté de faire entendre, tout en marquant les distances, le dialogue entre les ombres modernes et les fantômes des grandes formes du passé dont l'héritage les nourrit et la nostalgie les habite. Avec la pensée que les surprenants effets d'échos qui jalonnent ce dialogue conduisent peut-être vers une vérité révélée dans l'épreuve du fantôme. »

¹¹ « L'une des raisons le plus souvent invoquées pour expliquer le succès des ombres [au théâtre] est leur vocation théorique. Cela ne signifie pas, comme le voudrait un livre récent, que le fantôme touche à une quelconque "essence" du théâtre : on ne peut pas embrasser vingt-cinq siècles de théâtre sans être sensible aux différences et sans renoncer à postuler une vocation intemporelle ou une identité stable pour des manifestations dont les contextes culturel, social, idéologique, technique et institutionnel divergent totalement. Mais les différences n'excluent pas les récurrences, c'est pourquoi plusieurs interventions ont noté que l'apparition du fantôme sur scène est l'occasion d'un discours implicite sur le théâtre. » (François Lecercle, « Avant-propos », dans *id.* et Fr. Lavocat (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, *op. cit.*, p. 9-14, ici p. 12.)

¹² *Id.*, « L'automate et le fauteur de troubles. Les usages de l'ombre dans la tragédie de la Renaissance », dans *id.* et Fr. Lavocat (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, *op. cit.*, p. 31-67, ici p. 31 (nous soulignons) : « si [l'ombre] a souvent été considérée comme un personnage emblématique de la tragédie, c'est parce qu'elle y remplit quelques fonctions essentielles. »

¹³ Sur ce dernier corpus, voir notamment (avec un tableau récapitulatif des pièces repérées en fin d'article) Nathalie Rizzoni, « Des ombres panthéonisées ou de l'art de faire parler les morts au théâtre », dans Fr. Lavocat et Fr. Lecercle (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, *op. cit.*, p. 297-319.

¹⁴ Sur Fénelon et Fontenelle dans le contexte de l'engouement pour le « culte des grands hommes » au xviii^e siècle en France, voir Jean-Claude Bonnet, « Le modèle fénelonien » et « La leçon de Fontenelle », *Naissance du panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, coll. « L'esprit de la cité », 1998, p. 41-49 et 142-145.

cinéma¹⁷, notamment) est familier de discours associant le fantôme à des propriétés de l'écriture (mais aussi de l'image) — comme si cette figure et ses avatars (revenants, morts-vivants, *etc.*) servaient ici et là d'outil heuristique pour distinguer les arts entre eux. Dans son *Essai de pneumatologie littéraire* (2011), Daniel Sangsue écrit par exemple : « De fait, la littérature semble être le seul domaine où l'on peut véritablement faire parler les morts¹⁸. »

Soit. Il faut malgré tout se demander si la littérature (même en étendant le terme à tous les arts ayant partie liée avec le langage) est vraiment « le seul domaine » où les morts peuvent parler — ou plutôt, mais c'est peut-être la même question, si la littérature parvient à « véritablement faire parler les morts ». Un mort, précisément, ne peut rien *prononcer* en tant que mort¹⁹, et s'il le fait, c'est sur le mode de la feintise, dans le cadre d'une fiction, quel que soit l'art qui l'accueille. Dès lors, est-on certain qu'on ne fait pas tout autant « parler » un mort en le dansant, par exemple, ou en l'incarnant devant une caméra, ou en lui prêtant des paroles à la radio, *etc.* ?

Si l'on peut donc faire « parler » les morts aussi bien dans la littérature qu'au cinéma ou au théâtre, pourquoi Christophe Honoré, qui s'avère également romancier et cinéaste, choisit-il de le faire au théâtre ? Cela a sans doute à voir avec la manière dont le théâtre permet de (re)mettre en circulation les œuvres desdits morts.

¹⁵ Lise Andries, « Querelles et dialogues des morts au xviii^e siècle », dans *Littératures classiques*, n° 81, *Le Temps des querelles*, dir. Jeanne-Marie Hostiou et Alain Viala, 2013, p. 131-146. L'autrice renvoie à l'étude fondatrice de Johan S. Egilsrud, *Le « Dialogue des morts » dans les littératures française, allemande et anglaise (1644-1789)*, Paris, L'Entente linotypiste, 1934.

¹⁶ Nous ne nous prononçons pas sur l'identité artistique (théâtrale et/ou littéraire) de tels textes, divers, qui ont pu fonctionner comme littérature dans la mesure où ils ont été diffusés sous une forme imprimée auprès de lecteurs dont il n'est pas assuré qu'ils les lisaient comme théâtre, malgré l'utilisation du mode dramatique. Ces mêmes textes peuvent aussi bien fonctionner comme théâtre — à la lecture (ils sont lus comme théâtre), ou sur une scène directement. Pour un point théorique, voir deux articles précédents, le premier sur le fonctionnement artistique des textes (de théâtre), le second sur l'identité des textes dramatiques (en opérant une distinction entre art dramatique, genre dramatique et mode dramatique) : 1. « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéral des textes de théâtre », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2018 : http://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_ou_litterature ; 2. « Qu'est-ce qu'un texte dramatique », dans *Atelier de théorie littéraire*, doss. *Penser par notions*, dir. Marta Caraion, Marc Escola et Jérôme Meizoz, en ligne sur Fabula, 2018 : http://www.fabula.org/atelier.php?Texte_dramatique.

¹⁷ Lors d'une interview pour le journal *Le Temps*, l'historienne du cinéma Mireille Berton spécifie que l'association entre le fantôme et le cinéma a été produite par « les commentaires des premiers observateurs des projections lumineuses ». Notamment parce qu'il « produit des images fantomatiques et qui permet de sauvegarder l'image d'êtres chéris au-delà de leur disparition », le cinéma « s'impose très vite comme un outil permettant de capter [...] tout ce qui, en somme, se dérobe à la perception humaine ». C'est « [s]ous cet angle [que] le fantôme apparaît comme la métaphore de l'image filmique, le spectre et le film ayant comme point commun d'osciller entre matérialité et immatérialité, ici et ailleurs, présence et absence, apparition et disparition – en particulier quand le film est projeté sur un écran. » Le journaliste Antoine Duplan simplifie le propos en titrant l'entretien ainsi : « Mireille Berton : Le cinéma est le médium par excellence de la spectralité » (en ligne, 29.03.2017 : <https://www.letemps.ch/culture/mireille-berton-cinema-medium-excellence-spectralite>).

¹⁸ Daniel Sangsue, *Fantômes, Esprits et autres Morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, Corti, 2011, p. 29.

¹⁹ C'est l'un des paradoxes explorés dans Frédéric Weinmann, « *Je suis mort* ». *Essai sur la narration autothanatographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2018.

Faire parler les morts

Dans *Les Idoles*, les personnages, qui se présentent comme morts, disent des textes dont ils sont eux-mêmes les auteurs (ou plutôt : les personnages disent des textes dont les personnes qu'ils représentent sont les auteurs), et parfois les énonciateurs, comme dans le cas d'entretiens radiophoniques ou télévisuels, redits partiellement sur la scène, ou dans les cas de textes dont le pacte de lecture ne prévoit pas d'instance narrative distincte de l'auteur : *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990) de Guibert, le *Journal* de Lagarce et bien sûr les critiques de Daney. Le spectacle mêle alors plusieurs voix : celles des auteurs morts, de leurs narrateurs, des personnages, du metteur en scène, du dramaturge et, sur un autre plan, sonore, celles des comédiens.

La scène d'ouverture propose assez subtilement, mais résolument, une mise en équivalence de l'auteur vivant (Honoré) et des auteurs morts. Rappelons-nous que Christophe Honoré *nous* parle par le biais d'un enregistrement, et que « Lagarce » *nous* parle par le biais d'un corps qui n'est pas le sien : celui du comédien. Le monologue de Christophe Honoré est une manière de prologue, une voix over qui semble encadrer la représentation et donc le monologue de Lagarce : les deux monologues ne se trouvent pas assurément sur le même plan narratif. Mais sur le plan de leur mode d'existence scénique, les deux auteurs sont également absents, ou plutôt sont *manifestés* (vocalement, corporellement) dans leur absence. Il n'y a qu'un pas — facile à franchir, surtout si l'on est familier des discours rapprochant pour une part le théâtre d'un art de la présence, pour une autre part d'un art de la spectralité (un paradoxe de plus parmi les paradoxes) — pour comprendre ces deux absences comme deux modes analogues de *hantise scénique* (si l'on veut poursuivre sur cette voie). De fait, les voix sont localisées sur scène : le haut-parleur est situé sur la scène, avec les comédiens.

Bref : tout est fait pour que les spectateurs ne distinguent pas bien qui « parle », surtout si l'on n'est pas familier de l'œuvre intégrale des six auteurs personnages, ce qui est sans doute très fréquent dans le cas qui nous occupe. Ici plus qu'ailleurs, on peut se souvenir des leçons de Roland Barthes, qui insistait dans sa « Théorie du texte » (1973) sur l'idée que « le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité²⁰ » — socialité qui est celle de la langue, bien sûr, mais aussi des œuvres et de la communauté dans laquelle leur « intertextualité » prend sens.

Si l'on vient pourtant à considérer la manière dont un texte cité se manifeste sur scène — un texte cité *et reconnu* comme tel par les spectateurs —, voilà une manière de ventriloquie inversée, où le comédien ne prête pas sa voix à

L'histoire littéraire des metteurs en scène. À propos de la « versatilité » du « lecteur idéal » (Les Idoles, Christophe Honoré).

« quelqu'un » d'autre, mais se fait l'hôte d'une voix qui n'est pas la sienne²¹, un peu comme lorsqu'on lit à haute voix le texte d'un autre que soi, avec l'intention d'en livrer les « pleins²² » — même si, *stricto sensu*, ce n'est pas l'auteur du texte qui *parle*. La plus longue citation de la pièce, soit les pages de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* racontant la mort de Foucault, s'avère dite par la comédienne Marina Foïs, dont la voix et le débit si reconnaissables, par ailleurs associés à un registre plutôt comique par une part non négligeable du public, ne laissent aucun doute quant à l'existence préalable d'un travail (admirable) d'appropriation du texte par la comédienne. Le théâtre fait alors exister les œuvres citées en tant qu'œuvres lues, et donc en tant qu'œuvres à lire.

Cette distance semble à vrai dire être même ce qui a décidé Honoré de réaliser *Les Idoles* au théâtre plutôt qu'au cinéma, comme il l'explique dans une vidéo :

Je voulais dans un sens payer ma dette envers ces artistes-là, et je me suis dit que le théâtre était le bon lieu pour les convoquer. [...] Parce que le cinéma on échappe rarement, quand même, [...] à un réalisme qui nous colle aux basques et donc très vite, en fait, ça devient vite des *biopics*. [...] Je voulais vraiment que les figures que je fais revivre sur scène soient des figures rêvées, des figures qui trouvent leur source [...] sur des personnes qui ont été bien réelles, mais à travers le filtre [...] de l'amour que je pouvais avoir pour eux quand j'avais une vingtaine d'années et puis [de] comment j'imaginai qu'ils étaient, parce que moi je n'ai jamais pu les rencontrer [...] : ce qu'ils partagent à mes yeux, c'est une espèce de destinée tragique, en fait, qui a fait que moi, quand je suis arrivé à Paris en 1995, ils étaient tous morts du SIDA²³.

Si pour Honoré le théâtre est « le bon lieu pour convoquer » ces « artistes », c'est parce que le théâtre propose une manière de résurrection (« les figures que je fais

²⁰ Roland Barthes, « Théorie du Texte » (s.d. [1973]), dans *Encyclopaedia Universalis*, en ligne, non paginé : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-du-texte/>. « Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permuter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. » (*Idem.*) Il n'est pas inutile de rappeler que Julia Kristeva élabore le terme « intertextualité » sur le modèle du terme « intersubjectivité » : « À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*. Ainsi le statut du mot comme unité minimale du texte s'avère être le *médiateur* qui relie le modèle structural à l'environnement culturel (historique), de même que le *régulateur* de la mutation de la diachronie en synchronie (en structure littéraire). » (Julia Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146).

²¹ L'un des cas les plus extrêmes, aujourd'hui pas si rare, est sans doute celui où un comédien met des oreillettes pour, à la manière de Robert Cantarella avec les cours de Gilles Deleuze, *Faire le Gilles* (2012-...). Pour une présentation du projet, voir <http://www.robertcantarella.com/index.php?performances/faire-le-gilles/>.

²² Sur les pleins du texte, voir Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, NRF, 2011, p. 242 et 243. L'opposition que M. Macé construit, avec l'aide de Barthes et Michel Deguy, entre les vides et les pleins du texte est un peu rapide, dans la mesure où les vides servent surtout, chez Roman Ingarden puis chez Wolfgang Iser, à désigner les zones d'indétermination, notamment sémantiques, tandis que les pleins de M. Macé désignent peu ou prou le « style ».

²³ Christophe Honoré, « "Les Idoles" par Christophe Honoré, genèse et présentation » [interview], Théâtre-contemporain.net, 18.09.2018, transcription (1:56-3:05) : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Idoles/videos>.

revivre ») échappant au « réalisme », c'est-à-dire sans doute à l'immersion fictionnelle, qui semble plus facile de maintenir sur la durée au cinéma (là où, au théâtre, elle peut se révéler plus intermittente). Bref, si Guibert « parle », ou si Guibert « est parlé », c'est par (le biais d')un corps qui ne prétend pas ressembler au Guibert historique²⁴.

Faire corp(u)s

Les « figures » de Christophe Honoré doivent alors apparaître « à travers le filtre de l'amour que je pouvais avoir ». La communauté des idoles, c'est en effet celle qui réunit des personnes fort différentes, dont le principe se trouve dans l'admiration — « un amour » — que ces personnes suscitent chez Honoré lui-même. Ce principe explique à la fois l'absence de certains artistes qu'on aurait pu attendre — ainsi de Guillaume Dustan, par exemple²⁵ —, et la présence d'autres qui, de prime abord, surprennent. Au début de la pièce, Demy fait part de son incompréhension : « Je ne comprends pas pourquoi je suis ici avec vous. Je ne fais pas partie de votre groupe. »

Certes, ces personnes ont toutes été des artistes, hommes, homosexuels plus ou moins affirmés, morts d'une même maladie, dans les mêmes années. Mais outre leur sexe et leur « sort thanatologique commun » (une expression d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* citée dans le spectacle) qui les relie, les idoles forment une communauté bien fragile — du moins, telle que la représente la pièce : l'expérience de l'homosexualité et celle de la maladie divise en effet les protagonistes. La plus forte de ces dissensions concerne sans doute la manière dont ces auteurs *font art* avec la maladie, ou sans elle. La chose revient à plusieurs reprises dans le spectacle, notamment dans le quatrième chapitre intitulé « Mon sida ». Après que Demy a expliqué ne pas avoir révélé sa maladie pour garder entre autres le silence sur son homosexualité, Guibert affirme qu'« écrire des textes d'homosexuel est incontournable », qu'« il en va de la vérité de l'écriture », tandis que Koltès affirme ne pas pouvoir « [s]'appuyer » sur son homosexualité « pour écrire ». Quand Collard explique qu'il n'a pas mis de caleçon et que cela « en raconte autant » que lorsqu'il avoue aux journalistes que « le mec du bouquin et du film », c'est lui, Daney lui réplique qu'« il y a une différence entre l'aveu [...] de ne pas avoir de sous-vêtement et celui de son homosexualité ou de son statut sérologique. » Dans un échange

²⁴ Nous devrions bien sûr commenter les costumes et les postures très années 1980-1990 qui, à bien des égards, renvoient à des stéréotypes rendant la corporalité de Guibert crédible, ainsi que celle des autres personnages. Mais le rapport semble plus évocatoire qu'imitatif.

²⁵ Son œuvre a été mise en vedette au Théâtre de l'Usine (TU) à Genève en 2016, vingt ans après la parution de son premier roman, *Dans ma chambre*. Voir le texte de présentation du « Chapitre 1 » de la saison 2016-2017 sur le site du théâtre, signé par Laurence Wagner, sa programmatrice d'alors : <https://www.theatredelusine.ch/spectacle/edito-3/>.

apparaissant comme central — et de fait, il a lieu au chapitre 8 (sur 15) —, Demy accuse alors Collard et Guibert d'avoir utilisé leur maladie « pour faire une œuvre d'art » :

Demy. Seulement, mon petit Collard, elles sont où dans ton film [*Les Nuits fauves*] les réflexions sur les causes sociales du sida ? [...] Où as-tu écrit, dit que le sida [...] touchait avant tout des catégories d'exclus ? Mais suis-je bête, comment pourrais-tu le dire, puisque toi-même tu ne fais pas partie des exclus ? Il n'y a que ton destin individuel de créateur qui importe dans cette histoire !

Collard. Je n'ai jamais prétendu être un délégué de classe.

Demy. Moi je crois que vous avez fait le jeu de l'épidémie en justifiant l'existence du sida comme un truc tombé du ciel, envoyé par la fatalité, pour parachever votre devenir artiste. Surtout vous, Guibert et Collard, vous avez donné au public ce qu'il attendait : non pas des séropositifs combattants, revendicatifs et coléreux, mais des créateurs convaincus de l'utilité de leur maladie, et prêts à se poser en figures sacrificielles.

Guibert. Comment ça ?

Demy. Ce n'est pas vous qui avez écrit : « Mort du sida, indication superbe d'une biographie » [dans *Le Mausolée des amants*] ? [...] D'anciens parias, vous voilà rachetés par votre séropositivité — comme si le sens de votre vie, c'était votre mort !

Collard. Elle [le personnage de Demy jouait le rôle d'Elizabeth Taylor] raconte n'importe quoi ! Guibert est du côté de la mort et je suis du côté de la vie. Il raconte une marche forcée vers la mort, et moi la vie difficile de quelqu'un qui ne change rien quand il apprend qu'il est séropositif. Putain, c'est Elizabeth Taylor, ou c'est Didier Lestrade ?

Demy. C'est Jacques Demy, connard, qui préfère être resté dans son placard plutôt que de s'être servi de sa maladie pour faire une œuvre d'art !

Bref : si les « idoles » avaient pu *a priori* sembler former un groupe homogène, c'est bien plutôt sur les divergences qu'insiste le spectacle.

Les Idoles donne en fait à voir la manière dont une œuvre est composée par un auteur qui est d'abord, chronologiquement et presque statutairement, un *lecteur* et un spectateur : non seulement parce que le spectacle cite abondamment des œuvres antérieures — celles des « idoles » et d'autres —, mais encore et surtout parce que la communauté des « idoles » ne trouve sa pleine justification que dans la manière dont les « figures » de Collard, Daney, Demy, Guibert, Koltès et Lagarce apparaissent comme autant d'auteurs idéaux aux yeux du metteur en scène, c'est-à-dire en tant qu'ils sont perçus et compris par l'un de leurs lecteurs/spectateurs : Christophe Honoré, en l'occurrence lui aussi posé comme un lecteur « idéal ».

La « versatilité » du « lecteur idéal »

La question de la lecture (au sens large d'appréhension), à laquelle renvoie d'ailleurs implicitement le titre *Les Idoles*, est abordée dans le 13^e chapitre du spectacle, intitulé « Cher inconnu » : c'est l'un des enjeux centraux de la pièce. Dans cette scène, qui est l'une des rares où les idoles tombent d'accord²⁶ — et encore, Daney ne l'est pas —, ces derniers conviennent après une hésitation que leur « lecteur idéal » pourra s'appeler Bamby Love et qu'il ne devra pas être « passif », mais « versatile », selon le mot de Collard qui, précise-t-il, « ne parle pas de sexe ». Une partie du public rit.

Au-delà de la légèreté manifestement revendiquée de la scène, il semble bien que le spectacle puisse lui-même être compris comme le résultat d'un geste « versatile », oscillant entre deux attitudes également valables (affirmons-le) et valorisées par le spectacle : l'admiration « passive » et l'admiration « active » des idoles — ou plutôt, pour le dire mieux (car une telle distinction entre actif et passif pose vraiment problème), un geste artistique témoignant à la fois d'une réception attentive et d'une réception créative de leurs œuvres. Compris ainsi, ce « lecteur idéal » serait un lecteur apte à devenir *auteur*, et/ou un auteur sachant rester *lecteur*. Intervenant dans le spectacle sous les traits de Bamby Love (il s'y confond avec « l'amant idéal », comme au sortir d'un concert, lorsqu'un fan rend visite à son « idole » en coulisse), ce « lecteur idéal » serait presque, à un autre niveau, Christophe Honoré lui-même : l'auteur d'une œuvre donnant d'autres œuvres à « lire ».

Nous mettons « lire » entre guillemets, parce que personne ne lit, ni sur scène ni dans la salle, même si le spectacle trouve un écho certain auprès des spectateurs étant par ailleurs des lecteurs : une grande partie du plaisir éprouvé provient du fait de reconnaître tel extrait de tel livre (ainsi, vers la fin, d'un passage de « Le bain » de Lagarce, texte d'ailleurs déjà plusieurs fois utilisé au théâtre). Comme un spectateur de théâtre, en général, va aussi au cinéma, écoute la radio, *etc.*, un plaisir similaire vient de la reconnaissance d'extraits de films (telle chorégraphie inspirée des *Demoiselles de Rochefort*, 1967) ou d'interviews (tel écho à *l'Itinéraire d'un ciné-fils*, 1992) — après tout, il n'y a qu'une certaine université pour appréhender les arts séparément, même à l'heure du grand bain médiatique dans lequel nous barbotons.

C'est donc à une « lecture » au sens large qu'invite le spectacle, ou plutôt à une « re-lecture », dans la mesure où les œuvres citées ou mentionnées dans la pièce font l'objet d'un re-travail inévitable, ne serait-ce que parce que les comédiens se

²⁶ Ils peuvent être d'accord, notamment lorsqu'ils expliquent à Elizabeth Taylor, jouée par le personnage de Demy, que la mobilisation qui a existé aux États-Unis était plus difficile à engager en France.

sont appropriés les gestes et les textes constitutifs des œuvres qu'ils avaient pour mission de (re-)présenter au public, et de (re)mettre en circulation. Où l'on constate une fois de plus que théâtre et littérature ont partie liée — ou pour être plus précis, que les textes fonctionnent sur les plans artistiques et opératoires d'une manière dont on ne peut pas rendre compte si l'on se cantonne à l'étude d'un seul art (théâtre, ou littérature, ou cinéma, ou musique, *etc.*)²⁷.

L'histoire littéraire des metteurs en scène

Le fait de regrouper toutes ces œuvres dans un même corpus et de les présenter par le biais de la mort « commune » de leurs auteurs, que ceux-là se soient ou non « servi[s] de [leur] maladie pour faire une œuvre d'art » (nous voilà revenus à la controverse qui opposait, dans la pièce, Demy à Collard et Guibert, puis Collard à Guibert), produit sur le public *et sur les œuvres* un effet qui doit être pensé.

D'abord, il y a sans doute un effet de communauté : ce sont des œuvres qui, par le contexte de leur production, et plus encore par la mort de leur auteur, appartiennent à une période de l'histoire qui aura marqué durablement la perception qu'a d'elle-même une part non négligeable des personnes dites « à risque » et affiliées, comme formant bon gré mal gré une « communauté » vulnérable et fragile²⁸. Le besoin de modèles à admirer et à suivre, ou du moins de figures positives — de figures spécifiquement homosexuelles et/ou malades, s'entend —, s'est fait sentir. C'est un tel besoin que ces œuvres peuvent aujourd'hui combler.

Mais la communauté des spectateurs est elle-même dissensuelle et fragile — à vrai dire comme la plupart des groupes de personnes se retrouvant, le temps d'une représentation, au théâtre (le terme « assemblée » est alors sans doute plus juste que celui de « communauté »²⁹). Parce que la pièce s'est jouée dans des institutions aussi installées et prestigieuses que les théâtres de Vidy-Lausanne et de L'Odéon à Paris, les auteurs et les œuvres présentés sont mis en circulation dans la société lettrée et/ou bourgeoise et/ou curieuse. En cela, la pièce témoigne d'un processus entamé depuis plusieurs années (on se souvient que Lagarce a été au programme de l'agrégation), qui semble aller dans la direction d'une patrimonialisation plus claire d'œuvres encore très liées, dans l'imaginaire collectif, à la communauté

²⁷ Sur ces fonctionnements, voir l'article déjà cité « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opératoire des textes de théâtre ».

²⁸ Même si cette « communauté » n'est évidemment pas née avec le sida et que le prétendu « cancer gay » n'épargne aucune autre catégorie de population.

²⁹ Nous le tenons de Denis Guénoun, par exemple : *id.*, « Qu'est-ce qu'une scène ? », dans Michel Deguy *et alii*, *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 11-24.

LGBTIQ et au sida, épidémie ayant suscité des peurs et des souffrances intenses, dont les victimes ont de surcroît subi un rejet social souvent violent et à vrai dire toujours actuel. Alors que les œuvres de Demy et Koltès, où le sida s'avère singulièrement absent, capitalisent encore, de nos jours, sur une réception initiale accueillante, certaines plus contestées comme celles de Guibert et Lagarce, liées plus directement à l'expérience de la maladie, « sont aujourd'hui relues, reprises, repensées, "relevées"³⁰ », tandis que d'autres comme celle de Collard, vite prise dans la polémique post-mortem lancée par le *Journal d'une Parisienne* de Françoise Giroud en 1994³¹, ont presque sombré dans l'oubli. Ainsi regroupées dans *Les Idoles*, elles sont transformées : celles de Demy et Koltès apparaissent sous le jour, quasiment nouveau pour elles, de « l'art du sida », tandis que celles de Guibert et Lagarce, vivifiées par ce voisinage, semblent y échapper plus que d'ordinaire.

En marge de l'histoire littéraire officielle, voici donc que le corpus des idoles permet non seulement à Christophe Honoré de « se situer, s'expliquer, se justifier » (Antoine Compagnon), mais encore travaille l'ensemble de l'assemblée des spectateurs. Il n'est pas uniquement question d'élaborer une nouvelle histoire littéraire dans laquelle se place Honoré, mais de *nous* donner à « lire » des extraits des œuvres qui la composent — but que le théâtre, en l'occurrence, permet d'atteindre plutôt facilement. Ce ne serait alors pas la première fois que l'histoire littéraire d'un metteur en scène interfère avec la nôtre.

³⁰ Elisabeth Lebovici, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du xxe siècle*, Zurich, JRP Ringier, 2017, p. 12.

³¹ Une mise au point avait été tentée par Michèle Leloup, « Collard peut-il reposer en paix ? », dans *L'Express*, en ligne, 2 mars 1995 : https://www.lexpress.fr/informations/collard-peut-il-reposer-en-paix_603083.html.

BIBLIOGRAPHIE

Andries Lise, « Querelles et dialogues des morts au xviii^e siècle », dans *Littératures classiques*, n° 81, *Le Temps des querelles*, dir. Jeanne-Marie Hostiou et Alain Viala, 2013, p. 131-146.

Barthes Roland, « Théorie du texte » (s.d. [1973]), dans *Encyclopaedia Universalis*, non paginé : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-du-texte/>.

Berton Mireille et Duplan Antoine, « Mireille Berton : Le cinéma est le médium par excellence de la spectralité » [entretien], dans *Le Temps*, en ligne, 29.03.2017 : <https://www.letemps.ch/culture/mireille-berton-cinema-medium-excellence-spectralite>.

Bionda Romain, « Théâtre ou littérature ? Sur le fonctionnement artistique et opéréal des textes de théâtre », dans *Atelier de théorie littéraire*, en ligne sur Fabula, 2018 : http://www.fabula.org/atelier.php?Theatre_ou_litterature.

—, « Qu'est-ce qu'un texte dramatique », dans *Atelier de théorie littéraire*, doss. *Penser par notions*, dir. Marta Caraion, Marc Escola et Jérôme Meizoz, en ligne sur Fabula, 2018 : http://www.fabula.org/atelier.php?Texte_dramatique.

Bonnet Jean-Claude, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des Grands Hommes*, Paris, Fayard, coll. « L'esprit de la cité », 1998.

Borie Monique, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, Paris, Actes Sud, 1997.

Compagnon Antoine, « Préface. L'autre histoire littéraire », dans V. Debaene, J.-L. Jeannelle, M. Macé et M. Murat (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, op. cit., p. 7-15.

Debaene Vincent, Jeannelle Jean-Louis, Macé Marielle et Murat Michel (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2013.

Guénoun Denis, « Qu'est-ce qu'une scène ? », dans Michel Deguy et alii, *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2010, p. 11-24.

Hénin Emmanuelle, « Fantôme et *mimèsis* à l'âge classique : la théorie hantée », dans Fr. Lavocat et Fr. Lecercle (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, op. cit., p. 229-245.

Honoré Christophe, « "Les Idoles" par Christophe Honoré, genèse et présentation » [interview], en ligne sur Théâtre-contemporain, 18.09.2018 : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Idoles/videos>.

Kristeva Julia, *Sêmeiôtikê. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

Lavocat Françoise et Lecercle François (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2005 ; également en ligne : <https://books.openedition.org/pur/29960?lang=fr>.

Lebovici Elisabeth, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du xx^e siècle*, Zurich, JRP Ringier, 2017.

Lecercle François, « Avant-propos » et « L'automate et le fauteur de troubles. Les usages de l'ombre dans la tragédie de la Renaissance », dans id. et Fr. Lavocat (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, op. cit., p. 9-14 et 31-67.

L'histoire littéraire des metteurs en scène. À propos de la « versatilité » du « lecteur idéal » (Les Idoles, Christophe Honoré).

Leloup Michèle, « Collard peut-il reposer en paix ? », dans *L'Express*, en ligne, 2 mars 1995 : https://www.lexpress.fr/informations/collard-peut-il-reposer-en-paix_603083.html.

Le Roux Monique, « Incarner les fantômes », dans *En attendant Nadeau*, en ligne, 15 janvier 2019 : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/01/15/incarner-fantome-honore/>.

Macé Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, NRF, 2011.

Pradeau Christophe, « La littérature depuis le roman », dans V. Debaene, J.-L. Jeannelle, M. Macé et M. Murat (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains, op. cit.*, p. 139-164.

Rizzoni Nathalie, « Des ombres panthéonisées ou de l'art de faire parler les morts au théâtre », dans Fr. Lavocat et Fr. Lecercle (dir.), *Dramaturgies de l'ombre, op. cit.*, p. 297-319.

Sangsue Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, Corti, 2011.

Weinmann Frédéric, « Je suis mort ». *Essai sur la narration autothanatographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2018.

PLAN

- Je, Nous
- Le théâtre et les fantômes
- Faire parler les morts
- Faire corp(u)s
- La « versatilité » du « lecteur idéal »
- L'histoire littéraire des metteurs en scène

AUTEUR

Romain Bionda

[Voir ses autres contributions](#)

Université de Lausanne

Courriel : Romain.Bionda@fabula.org