

DIDASCALIES

« s é m a n t i q u e s »

La collection *Sémantiques* est née du constat qu'il est devenu de plus en plus difficile pour les chercheurs en linguistique de faire paraître en librairie des ouvrages un tant soit peu pointus alors que leurs travaux souffrent énormément du manque de publicité, tant pour s'exposer à la critique de leurs pairs que pour être appréciés hors du premier cercle des spécialistes.

Collection ouverte à toutes les recherches en cours, *Sémantiques* a pour but de faire connaître ce qui se passe dans les universités, les instituts et les laboratoires dans les domaines qui sont les siens : linguistique générale et appliquée-confrontée à la psychologie, à la sociologie, à l'éducation et aux industries de la langue.

Le rythme de parution adopté – un à deux titres par mois – permet la publication rapide de thèses, mémoires ou recueils d'articles.

Sémantiques s'adresse principalement aux linguistes, mais son projet éditorial la destine aussi aux chercheurs, formateurs et étudiants en lettres, langues et sciences humaines, ainsi qu'aux praticiens lexicographes, traducteurs, interprètes, orthophonistes...

Contact : M. Arabyan
IUT de Fontainebleau
Route forestière Hurtault
F-77300 FONTAINEBLEAU

« s é m a n t i q u e s »
s o u s l a d i r e c t i o n d e M a r c A r a b y a n

Thierry Gallèpe

DIDASCALIES

Les mots de la mise en scène

Préface de Blanche-Noëlle Grunig

Préface

par Blanche-Noëlle Grünig

LES DIDASCALIES sont des objets exceptionnels en ce que leur statut n'est identique à celui d'aucun autre objet fait de matériau verbal. La didascalie minimale, celle qui note simplement le nom d'un personnage, résulte déjà d'une dissociation fascinante : ici est verbalement consignée l'identité du locuteur, mais c'est ailleurs – en dessous, après – que sont notées ses paroles. Et aucun lien syntaxique ne relie ces deux lieux. Cette coupure que l'on voit dans l'écrit sépare l'homme et ses paroles. Le metteur en scène et les acteurs ont d'ailleurs pour mission de les ressouder l'un à l'autre en supprimant la monstruosité de ces paroles sans locuteur et de ce locuteur aphone. L'auteur s'était sans doute quant à lui représenté discours et personnage mêlés, vissés l'un à l'autre. Peu importe ce point sur lequel nous ne pouvons guère avoir d'éclaircissement : il reste que l'auteur a écrit cette coupure et attendu du metteur en scène et des acteurs qu'ils opèrent à nouveau une connexion. Mais quelle connexion ? Fait-on revenir des mots dans des bouches vivantes comme un dessin de bande dessinée avalerait une bulle ? Ce ne peut être cela. C'est pourquoi, très souvent, l'auteur va tenter d'indiquer, dans des didascalies complexes et non plus minimales, de quoi est fait le lien qu'il a détruit : de quels désirs ou émotions il est tissé, de quelles visées il procède. Tout se passe comme si l'auteur mesurait l'immensité de ce que les paroles des personnages n'ont pas dit et s'efforçait, vainement, de combler le manque. Retouches, précisions, compléments. Une façon de ruser avec l'insuffisance de sa création.

Autre encore que ce statut énonciatif étrange, parmi toutes les excentricités qui signalent la didascalie à l'attention de la recherche, il y a son statut cognitif et singulièrement sa façon de donner lieu à des représentations mentales (au sens de la psychologie scientifique) qui peuvent être à l'articulation de la modalité verbale et de la modalité iconique. Il existe actuellement, tout à fait indépendamment de la didascalie, d'importants travaux internationaux sur la concurrence entre la version iconique (dite encore visuelle) et la version verbale (dite encore propositionnelle) d'une représentation mentale résultant de la compréhension d'un discours. On me dit « Un arc de triomphe ferme la voie royale » et ou bien je vois une figure géométrique, ou bien je consigne une représentation propositionnelle, ou bien les deux. En est-il autrement lors de la lecture des nombreuses didascalies qui sont censées permettre que le metteur en scène agence espaces et sous-espaces de la scène, les objets qui l'occupent, les attitudes et déplacements des personnages qui y prennent place ? Si la lecture des didascalies fait naître chez le metteur en scène une représentation propositionnelle et une représentation iconique, l'une et l'autre peuvent être exploitées pour qu'il engendre l'espace concret d'une mise en scène effective.

Énonciation et cognition sont donc deux champs dans lesquels peuvent s'inscrire des réflexions sur les didascalies, mais bien d'autres existent encore, que je n'ai pas ici le temps de nommer. Thierry Gallèpe les aborde tous, dans un ouvrage aussi sérieux par sa droiture intellectuelle que joyeux par le scintillement de centaines et centaines de didascalies puisées à la source des textes de théâtre. Pareille étude manquait absolument aux sciences du langage, j'en témoigne. Elle devrait bien aussi, j'en fais l'hypothèse, ouvrir des perspectives nouvelles aux collègues et jeunes chercheurs des champs littéraires partagés entre l'amour des mots et celui de la scène. Ils rencontreront avec la didascalie un lieu où les deux se nouent indissolublement : mots pour dire la scène, scène pour donner corps aux mots.

Blanche-Noëlle Griinig

Introduction

*Le monde entier est une scène
Hommes et femmes, tous, n'y sont que des acteurs
Chacun fait ses entrées, chacun fait ses sorties
Et notre vie durant, nous jouons plusieurs rôles.*
W. Shakespeare

TOUTE PAROLE est par définition mise en scène, si l'on admet que pour être produite, elle implique au minimum un lieu, une "date" – prise au sens large de situation dans le temps – et un locuteur. Ce fait rend l'étude de la parole et de sa mise en scène dans les processus de production du sens particulièrement difficile, à la mesure du caractère infini des scènes où elle se produit quotidiennement.

Il est pourtant un domaine où cette difficulté peut être, dans une certaine mesure, surmontée, c'est le théâtre.

Car le théâtre, du fait de sa double existence, textuelle et scénique, est précisément l'endroit où l'on dispose et des faits de parole et des éléments qui régissent leurs occurrences.

En effet le texte des propos que tiennent les personnages est accompagné de précisions – plus ou moins détaillées – concernant, de façon très générale, leur production sur la scène : les *didascalies*.

L'objectif de cet ouvrage est de proposer une description de ces éléments particuliers de la mise en scène de la parole, en rapport avec les phénomènes de production de sens.

Le domaine abordé est vaste et la nécessité de circonscrire le terrain est impérative. Les recherches sur le théâtre sont surtout des études littéraires, esthétiques, sémiologiques, historiques, sociologiques, ou encore théâtrologiques.

La perspective ici adoptée est inhabituelle : elle se place sur le terrain de la linguistique, et elle entend se porter sur ces éléments d'ordinaire peu étudiés que sont les didascalies.

L'on ne peut, cependant, se consacrer à une description de ces didascalies sans auparavant les avoir repérées dans l'ensemble signifiant de la globalité du texte théâtral. Cette tâche de clarification sera l'objet de la première partie.

Les deux parties suivantes seront, quant à elles, consacrées à l'élaboration de propositions concernant la description de ces indications de mise en scène selon deux axes différents mais complémentaires pour rendre compte de leur fonctionnement :

- le premier axe permettra d'appréhender les didascalies selon leur ancrage dans le texte de théâtre,
- le second permettra d'appréhender les didascalies selon leurs connexions mutuelles.

PREMIÈRE PARTIE

La communication au théâtre

1.1. Avant-propos

Le théâtre donne vraiment quelque chose à voir et à entendre, en faisant comme si c'était vrai, et faisant en sorte que le spectateur se fasse une représentation imaginaire de quelque chose qui a pu être vrai ou qui pourrait l'être. De cette constatation ressortent clairement les difficultés concernant l'analyse du langage théâtral, ou langage dramatique. Il est signe composé de signes renvoyant à de multiples signifiés et référents réels ou imaginaires. Il n'est donc pas surprenant que la sémiologie se soit intéressée au théâtre. La complexité d'une part, et le fait si particulier de la représentation par des acteurs d'autre part sont le point de départ qui a suscité l'intérêt de bien des chercheurs ayant à cœur de débroussailler cet enchevêtrement signifiant.

Il est nécessaire de clarifier le champ de nos investigations :

- d'une part s'ouvre le champ de la relation entre la représentation et ce qu'elle signifie, dans le réel et l'imaginaire des spectateurs ; ce champ est sans doute celui de la sémiologie du théâtre. De nombreux essais existent d'ores et déjà, et on pourrait presque dire que l'immense majorité de la littérature consacrée au théâtre se situe dans ce champ.
- d'autre part s'étend le domaine, sans doute jusqu'alors moins exploré et décrit, qui va du texte à la représentation. Mais il ne va d'ailleurs pas de soi que le sens qui vient d'être indiqué soit le seul, ni qu'il soit licite de parler d'un texte de théâtre.

Si le sens commun établit clairement que le texte précède la représentation, le texte a néanmoins été conçu de façon téléolo-

gique, c'est-à-dire dans la perspective de la représentation. A l'instar de P. Larthomas (1972 p. 21) remarquant que :

le texte est écrit non seulement pour être dit, mais encore, dans une certaine mesure, pour donner l'impression qu'il n'a jamais été écrit.

A. Übersfeld (1981 p. 15) attire l'attention de ses lecteurs sur la dynamique inverse et donc sur le mouvement dialectique ainsi créé :

Au reste, il est difficile (sauf cas rarissimes)¹ de comprendre la production du texte de théâtre sans prendre en compte le fait capital que le texte de théâtre ne saurait être écrit sans la présence d'une théâtralité antérieure. On écrit pour, avec ou contre un code théâtral préexistant. D'une certaine façon la "représentation" au sens le plus large du mot préexiste au texte².

Ce mouvement dialectique de la production ne peut pas ne pas être mis en relation avec l'hypothèse forte de F. Flahault, selon laquelle le discours précède la parole³, ce qui rapproche une fois de plus la production du théâtre et son fonctionnement de la production de la parole et de son fonctionnement.

Le second problème est celui de l'unicité postulée du texte de théâtre. L'épaisseur sémiotique est telle au cours de la représen-

- 1 Evoqués par P. Larthomas dans son ouvrage. On peut ainsi penser à Musset : *Un spectacle dans un fauteuil*.
- 2 Il serait intéressant de se poser la question de la signification visée par l'auteur, sous-jacente, quand elle précise "au sens le plus large du mot". Ne peut-on y déceler une autre trace de l'affinité entre le théâtre et le langage, ne serait ce que par le biais de la "représentation" que se fait l'auteur de la future représentation de son texte sur la scène, et qui revêtirait alors le statut de projet pré-verbal (ou tout autre type de représentation), avec tout ce que cela comporte de liens avec le linguistique et la pensée. La représentation que le théâtre permet de construire est-elle si différente des représentations que le langage produit sans cesse ?
- 3 *Op. cit.*, p. 81 sv. : "De même que le lexique d'une langue s'intègre à des systèmes discursifs, toute parole est à son tour discours ou fragment de discours, et ce en deux sens : d'abord elle est produite sur la base d'un système discursif (même si le locuteur l'ignore), ensuite, elle vise elle-même la complétude d'un discours, elle y tend comme à sa forme achevée".

tation théâtrale qu'il en vient à être difficile, voire impossible de parler de texte de théâtre. Ainsi A. Übersfeld (1981 p. 31) préfère-t-elle parler de "combinaison de textes" ;

Tout se passe comme si la représentation théâtrale était confiée à une série de producteurs différents : comédien, scénographe, éclairagiste, chacun construisant son texte, le texte d'ensemble étant contrôlé et/ou produit par le metteur en scène, non sans distorsions.

La théorie des textes différents produits est la seule qui nous permette de comprendre la pratique concrète du théâtre, avec ses difficultés propres qui résultent de l'articulation des divers textes... Elle permet aussi de comprendre l'importance décisive du texte écrit et de son producteur comme médiateur possible, unificateur des différents textes spectaculaires.

Cette citation permet une bonne synthèse des éléments composant les textes et partant, de bien situer le texte écrit par rapport au reste de l'ensemble théâtral signifiant¹. C'est ce domaine, le texte écrit, qui sera le champ des investigations présentées ici, même s'il est certes délicat de séparer ainsi ce qui, en dernière analyse, ne représente qu'un continuum. Ce dont il sera donc question, c'est du processus permettant de passer d'un texte écrit à la représentation théâtrale, qui, elle seule, livre le sens global, comme l'affirme B. Brecht² :

Toute pièce digne de ce nom ne peut être comprise qu'une fois montée.

Ce procès s'inscrit certes dans une théâtralité antécédente, mais se développe à partir du texte écrit et constitue lui aussi une genèse de sens, ainsi que le note fort justement A. Übersfeld (*op. cit.*, p. 17) :

On voit comment pour passer du texte de théâtre (dialogue) au texte représenté, il ne peut s'agir ni de traduction, ni

1 Aussi bien cette démarche rejoint-elle celle, plus intuitive et traditionnelle de Louis Jouvet qui pensait, à propos de la double existence artistique du théâtre, existence littéraire et existence scénique : "C'est l'enseignement du texte seul qui guide, c'est le texte seul qui conduit une représentation."

2 *Écrits sur le théâtre*, Entretiens avec B. Brecht, éd. L'arche, p. 16, cité par P. Larthomas, *op. cit.*, p. 171.

d'interprétation, mais de production de sens. (spn¹)

Le cadre de ce travail semble se dessiner désormais avec des contours plus nets. Il s'agit de partir de simulacres de parole, eux-mêmes issus et créateurs de paroles², et d'étudier leur fonctionnement, c'est-à-dire notamment la façon dont ils procèdent pour faire parvenir à une représentation (dans tous les sens du terme). Le résultat de ces investigations devrait pouvoir être utilisé par la suite dans le sens d'une confrontation avec des études similaires faites à partir de paroles "réelles"³, et de cette

1 (spn) : désormais, "souligné par nous".

2 Cette formulation peut sembler hardie. Elle est destinée à bien marquer les deux directions possibles : en effet, comme le remarque D. Maingueneau (1990 p. 157), la théâtralité ne commence ni ne finit au théâtre, mais bien au contraire contamine effectivement les échanges réputés "naturels" : *"Mais la réflexion pragmatique a aussi pour effet de mettre en cause cette opposition trop rassurante entre le discours "ordinaire" et un discours théâtral à la parole double. En fait, le discours "ordinaire" lui-même est traversé par la théâtralité"* (spn). Cette dimension de l'activité ordinaire de la parole se retrouve ainsi sous la contrainte de la mise en scène : *"Pris dans le réseau des normes du groupe, énonciateur et co-énonciateur communiquent sous le regard d'un public invisible qui garantit l'exercice du jeu auquel ils se livrent; ils sont aussi le public de leurs propres échanges"*.

Ne retrouve-t-on pas la même veine d'inspiration à la base des réflexions de T. Pavel (1988 p. 162) qui se pose la question suivante : *"Comment expliquer alors que (...) les textes littéraires et les mythes, aussi bien que les biographies, l'histoire, l'hagiographie, instaurent souvent des conventions sociales ?"* Pour répondre, T. Pavel se réfère à Victor Turner qui *"... a bien souligné l'interdépendance étroite existant entre ce qu'il appelle les drames sociaux, unités spontanées du procès social comportant une crise et sa réparation, et les genres de spectacle culturels : « La vie, après tout, est tout autant une imitation de l'art que l'inverse »"* (spn).

3 Il est certes problématique d'utiliser le terme "réel" pour désigner la parole qui n'est pas du théâtre, car elle permet l'inférence que la parole au théâtre n'est pas réelle. Or cela ne va pas sans soulever une question d'une grande ampleur. Même si J. Scarle (1982) a déjà ouvert la voie dans cette direction en précisant que les actes de langage accomplis sur la scène n'étaient pas de véritables actes de langage, ce que voient et entendent les spectateurs au cours de la représentation est-ce de la vraie parole, car sinon que serait-

comparaison pourraient à n'en pas douter naître des connaissances solidement établies, et dépassant le cadre toujours limité des corpus étudiés.

Le débat autour de la distinction et la caractérisation du dialogue "réel", "ordinaire", "naturel", "vrai", authentique", en opposition au dialogue "fictionnel", "faux", "non ordinaire", "fictif" est loin d'être clos. Comme le remarque Gelas (1989 p. 125), il est encore nécessaire de définir sérieusement ces termes. La difficulté en ce qui concerne le théâtre est précisément due au fait que jusqu'ici, les tentatives faites se préoccupaient davantage de la nature de la parole dans les dialogues, conçue *a priori*, plutôt que dans une perspective replaçant l'usage de cette parole dans les conditions de communication particulières au théâtre, qui doivent être maintenant éclairées.

1.2. Le théâtre, faisceau de stimuli ?

Cette question peut sembler surprenante. Pourtant, dans un article consacré à "La communication théâtrale", Mounin (1970 p. 87-94) constate :

Eric Buysens, dans La communication et l'articulation linguistique (PUF 1967), remarque que "les acteurs au théâtre simulent des personnages réels qui communiquent entre eux ; ils ne communiquent pas avec le public" – tout au moins dirons-nous, ils ne communiquent pas avec le public par le même système (proprement linguistique) qu'ils communiquent entre eux (sauf pour le secteur très limité des mots d'auteur, et des allusions à l'actualité par exemple). Notons aussi que la communication linguistique est caractérisée par le fait fondamental, constitutif de la communication même, que l'émetteur peut devenir à son tour le récepteur ; et le récepteur, émetteur. Absolument rien de tel au théâtre, où les émetteurs-acteurs restent toujours les mêmes, et les récepteurs-spectateurs toujours les mêmes aussi. Si

ce ? Il ne pourrait plus exister de théâtre, qui est précisément la mise en œuvre de la vraie parole dans ce qu'elle a de plus humain, à savoir la possibilité de se référer à autre chose qu'à un *hic et nunc* bien animal, afin de parvenir à ce simulacre de vie dans le tissu épais de relations dont il est question dans ce chapitre.

communication il y a, elle est à sens unique, à la différence de ce qui se passe dans la communication proprement linguistique. Les spectateurs ne peuvent jamais répondre aux acteurs. On pourrait objecter les murmures et les soupirs, les bravos et les sifflets, quelques autres indices mimiques ou gestuels, qui sont les seules réponses observables et possibles du public aux acteurs : mais ces réponses font partie d'un autre système de communication que celui que constitue la pièce de théâtre elle-même. Répétons-le, les spectateurs ne peuvent jamais répondre aux acteurs par du théâtre.

Ne retrouvons-nous pas cette conception dans l'explication que donne R. Pignarre (1975 p. 14) du passage du rite religieux au spectacle, véritable naissance, dans l'antiquité, du théâtre ?

Le moment où le rite religieux se résout en un spectacle ayant sa fin dans le plaisir de regarder et d'écouter est aussi celui où le cercle se rompt pour ménager un face à face entre acteurs et spectateurs, partenaires d'un jeu où les seconds n'interviennent plus que par leurs réactions, celles-ci étant d'ailleurs l'enjeu de la partie engagée.

Cette analyse ne renvoie-t-elle pas, en dernière instance, à ce qu'A. Übersfeld (1982 p. 42) constatait lorsqu'elle présentait la "dénégation-illusion" en ces termes :

Le comédien serait-il assis sur les genoux du spectateur qu'une rampe invisible, un courant à 100 000 volts l'en séparerait encore radicalement. Même s'il y avait (comme dans le théâtre politique, le théâtre d'agitation) mise en scène d'un événement réel, ce réel aurait, une fois théâtralisé, un statut de non-réalité qui l'apparente au rêve.

N'est-il pas légitime de penser que l'aboutissement de ce processus de "dénégation" est à mettre en relation avec cette "non-communication" entre les acteurs et les spectateurs ?

L'argument est puissant et il y a fort à parier que cette condition toute particulière de la communication dans le théâtre – si communication il y a – détermine la nature du dialogue en son sein.

Mais si ce qui se passe au théâtre ne peut être décrit comme phénomène relevant de la communication, en quels termes tout cela mérite-t-il d'être décrit ?

La proposition de G. Mounin (1970 p. 92) est de placer le théâtre dans la catégorie de la stimulation "dans le sens que les

psychologues donnent à ce mot". L'auteur de l'article l'exprime en des termes dépourvus de toute ambiguïté, mais qui, à ses yeux, ne devraient en aucune façon mener à une quelconque dépréciation du théâtre, privé qu'il serait désormais, de l'attribut noble du "*langage du théâtre*" ou de "*communication théâtrale*" :

Le circuit qui va de la scène à la salle est pour l'essentiel un circuit (très complexe) du type stimulus-réponse. Les spectateurs sont agis – du moins c'est ce qu'on cherche.

Un peu plus loin, la définition gagne en précision :

La représentation théâtrale apparaît alors comme la construction d'un réseau très complexe entre scène et salle, dont la meilleure image serait la partition du chef d'orchestre : à chaque instant, sur différents plans (texte, jeu de l'acteur, éclairage, jeu des taches colorées, costumes sur fond, évolutions, etc.) des stimuli sont produits : linguistiques, visuels, lumineux, gestuels, plastiques — chacun appartenant sans doute à un système différent dont ou pourra peut-être expliciter les règles fondamentales.

Cette prise de position ne laisse de surprendre ; si certains éléments semblent avérés, il n'en reste pas moins qu'il est difficilement conceptualisable de considérer l'utilisation du langage au théâtre en termes de stimulus-réponse, car, si cela était vérifié, ne serait-on pas en dernière analyse ramené à une conception strictement behavioriste du langage ? Il reste qu'en tout état de cause, le besoin se fait nettement sentir de faire davantage de clarté sur les conditions de la communication au théâtre.

Il convient ici, comme E. Goffman (1987) le note, de garder présent à l'esprit que l'approche de la communication au théâtre présentée ci-dessus ne correspond qu'à une tradition culturelle particulière des sociétés occidentales. La séparation mentionnée est confirmée, mais également relativisée (p. 149) :

Dans une pièce de théâtre, en revanche, – tout au moins dans la dramaturgie occidentale – (sbn) les paroles d'un personnage à un autre sont pour l'éternité hors d'atteinte de l'auditoire, enfermées qu'elles sont dans un monde de fiction entièrement clos... Le maintien d'une séparation rigide entre les personnages et l'auditoire n'est pas, bien sûr, la seule façon d'organiser les productions dramatiques : le théâtre traditionnel birman constitue un exemple d'une autre mé-

thode... et de même, en partie, notre mélodrame burlesque.

Peut-être serait-il d'ailleurs légitime de faire rentrer dans cette configuration engendrant l'abolition de la frontière diégétique, les cas typiques de communication entre les deux "parties" du spectacle (acteurs et spectateurs) tels qu'ils se produisent de façon typique dans les représentations de marionnettes, guignols ou autres pièces de théâtre pour enfants.

Mais sans aller jusqu'à ces exemples qui pourront paraître des cas limites, il est bon de ne pas négliger tous les cas où, dans le cadre plus classique du théâtre traditionnel, il y a véritablement institution du public comme allocataire direct :

N'y a-t-il personne qui veuille me ressusciter, en me rendant mon cher argent, ou en m'apprenant qui me l'a pris ? Euh ? que dites-vous ? Ce n'est personne... Que de gens assemblés ! Je ne jette mes regards sur personne qui ne me donne des soupçons, et tout me semble mon voleur. Eh ! de quoi est-ce qu'on parle là ? De celui qui m'a dérobé ? Quel bruit fait-on là-haut ? Est-ce mon voleur qui y est ?... N'est-il point caché parmi vous ? Ils me regardent tous et se mettent à rire...

L'Avare

Alors disparaissions, dieux et comparses, vers nos zéniths et vers nos caves. Vous tous, spectateurs, retirez-vous, sans mot dire, en affectant la plus complète indifférence...

Amphitryon 38

De Molière à Giraudoux, cette pratique ne semble pas exceptionnelle. L'analyse de Mounin mérite donc d'être rectifiée sur ce point.

Il y a en outre une remise en cause beaucoup plus radicale de ses conclusions. Elle part de la constatation que toute la démonstration de Mounin se fonde sur une approche "classique" de la communication telle qu'elle a pu être développée à partir du schéma canonique élaboré par Shannon & Weaver¹ et repris et adapté à la communication humaine par des linguistes tels que, par exemple R. Jakobson (1963, 1973). Or il apparaît que cette conception désormais traditionnelle ne rend pas exhaustivement compte de la communication interhumaine désormais appréhendée sous les catégories d'une communication "plurico-

1 Cf. par exemple la présentation de ce schéma par R. Escarpit (1976).

dique", "multicanal".

Il est d'ailleurs intéressant de relever la curieuse coïncidence à propos de l'expression employée par G. Mounin afin de mieux illustrer le concept de réseau de stimuli appliqué au théâtre dans une perspective définitoire. L'auteur a en effet recours à la métaphore de l'orchestre. Or cette image ne peut laisser indifférent un amateur de théâtre averti de la problématique de la communication *stricto sensu*. N'est-ce pas aussi bien la même comparaison qui vient sous la plume d'Y. Winkin (1981) lorsqu'il a besoin, dans une perspective didactique, voire heuristique, de bien marquer toute la différence entre une conception bien connue de la communication, qualifiée de "télégraphique", et cette nouvelle conception, appelée, comme le titre du recueil qu'il publie, *La nouvelle communication*, et qu'il dépeint sous les couleurs d'une *communication orchestrale* ? Le théâtre se trouve ainsi désormais dans un univers rattaché au monde de la communication telle que le conçoivent les chercheurs du *collège invisible* de Palo Alto.

C'est précisément en relation avec ce courant déterminant qu'E. Goffman revient sur la conception traditionnelle, qui présente toute interaction verbale comme structurée sur la base du couple dialogique question-réponse. Dans le chapitre intitulé justement *Répliques et réponses* (1987 p. 11 à 84), il en arrive à une approche des interactions verbales faisant droit à tous les éléments non-verbaux pris dans le contexte général où se déroule l'interaction (p. 62) :

Armés de ce point de vue interactionnel qui fait du "mouvement" son unité minimale, qui se soucie des contraintes rituelles autant que des contraintes systémiques, et qui déplace la visée de la notion commune de réponse (verbale) à celle de réplique, puis de celle-ci à la notion de réponse en général (spn), nous allons maintenant revenir aux échanges banals pour les analyser de plus près.

Le point essentiel qui ressort de cette étude est à n'en pas douter le rôle et l'importance dans le déroulement des interactions, de tout le matériau non-linguistique.

Un deuxième élément apporté par E. Goffman permet de revenir sur la conception sous-jacente à la pensée de G. Mounin, c'est le modèle locuteur-récepteur. Celui-ci ne reste par épargné par les remises en cause, les enrichissements à partir du schéma

de base, émetteur / récepteur avec alternance des rôles. Peut-être suffira-t-il de citer à titre d'exemple ce passage d'un autre article, intitulé *La position*, tiré du même ouvrage, et consacré au problème de l'auditeur (p. 153), pour montrer que, une fois le rapport locuteur-récepteur précisé, ainsi que la nature de l'échange, il est sans doute plus plausible, voire indispensable, de parler de communication à propos de ce qui se passe au théâtre :

Partant du modèle conversationnel, j'ai donc essayé de décomposer la notion globale d'auditeur ou de récipiendaire, non sans montrer au passage que la notion de rencontre conversationnelle ne suffit pas à traiter les contextes où des paroles s'énoncent. On peut en effet avoir affaire à une situation sociale comportant un podium ou une estrade, on bien à une absence complète d'événement linguistique, et, quoi qu'il en soit, il convient toujours de prendre en compte la totalité de la situation sociale, la totalité de l'environnement. Je n'ai donc fait que commenter longuement l'avertissement de Hymes (1974 p. 54) : "Le modèle dyadique locuteur-auditeur ordinaire spécifie tantôt trop de participants, tantôt trop peu, tantôt ceux qu'il ne faut pas." (spn)

Toutes ces observations conduisent inmanquablement à replacer le théâtre sur une trajectoire de communication. L'affaire la plus délicate reste maintenant à accomplir ; il s'agit de tenter une clarification de cet écheveau communicationnel en ses multiples faisceaux.

La seconde critique apportée à la conception de G. Mounin doit être faite en liaison avec la prise en compte du dispositif énonciatif si particulier du théâtre.

1.3. Les réseaux de la communication au théâtre

1.3.1. Le théâtre comme trope communicationnel

C'est à C. Kerbrat-Orecchioni (1984, 1986) que revient le mérite d'avoir formulé de cette façon ce que d'autres chercheurs¹ avaient décrit en termes d'"*emploi non ordinaire du langage ordinaire*", c'est-à-dire de la structuration du dialogue au théâtre sous les espèces d'un "*discours dialogal monologique*"², fai-

1 Notamment J. Mœschler et A. Reboul (1985).

2 Cf. sur ce point les analyses d'E. Roulet (1987).

sant clairement ressortir que :

Le texte de théâtre, qui se présente en surface comme un dialogue, devra, à la différence des dialogues qui interviennent dans des situations de communication ordinaire, s'analyser comme le produit d'une seule intentionnalité.

L'avantage de la perspective de C. Kerbrat-Orecchioni est de répondre à l'interrogation de savoir qui communique avec qui *au cours de la représentation*. P. Larthomas avait décrit comme suit la communication au théâtre (1972 p. 249) :

Dans le théâtre de boulevard, des gens sont dans un salon qui pourrait être le nôtre, et ils plaisantent, se désolent, se brouillent, se réconcilient, exactement comme dans la vie. Il y a toutefois deux différences essentielles : les paroles échangées n'ont rien de spontané; ce sont des répliques, au sens le plus technique du terme, et un auteur les a écrites. Ensuite, les personnages, puisqu'il s'agit de personnages, ne sont en réalité pas seuls. Le public est là pour les voir et les écouter. Le langage dramatique, avons-nous dit, est un langage surpris. Cela suffit à tout changer.

Le trope communicationnel permet, en introduisant l'inversion hiérarchique dans l'ordre des allocutaires – en surface, les acteurs parlent aux acteurs, en réalité, les acteurs parlent pour le public – de rendre compte de cela tout en intégrant la dimension “*monologale-dialogique*” puisqu'en dernière analyse, c'est l'auteur avec toute son intentionnalité qui peut être considéré comme le véritable énonciateur et conçu comme archi-énonciateur, différent, dans le cadre d'une théorie de la polyphonie, du locuteur.

Si ce concept semble adéquat pour définir le théâtre, il ne s'applique pas seulement à celui-ci. C. Kerbrat-Orecchioni elle-même cite d'autres exemples de ce genre de situation, tels que parole à la cantonade dans une queue de cinéma, adresse réputée directe à un partenaire, destinée en fait au gêneur (“Eh bien, il y en a qui ont du toupet, tu ne trouves pas ?”) etc. Il est d'ailleurs légitime de penser dans ce cadre, à tous les cas où, pour reprendre l'expression de E. Goffman citée plus haut, il y a des estrades – séances publiques à l'Assemblée nationale, interventions dans un congrès où les propos sont adressés en fait à des publics en dehors de l'enceinte... Il s'agit donc de considérer tous les cas de communication que l'analyse conversationnelle ne

prend d'ordinaire pas en compte¹, c'est-à-dire les cas où les représentations que sont les interactions, se déroulent devant un public ratifié, mais sans jamais que soit exclue la possibilité que des personnes à l'extérieur fasse irruption dans la représentation donnée par une équipe au risque de la compromettre². Ce faisant, la communication au théâtre ne semble être qu'un cas particulier de communication somme toute assez courante.

Il subsiste cependant tout un aspect de cette communication théâtrale, qui avait été, on peut en émettre l'hypothèse, un ressort essentiel de l'analyse de Mounin, à savoir la communication saisie du côté du public.

1.3.2. La place du public

On voit donc qu'à prendre l'énonciation pour point de départ, les notions ordinaires de locuteur et d'auditeur se révèlent sommaires, la première dissimulant des différences complexes quant aux statuts participationnels, et la seconde des questions non moins complexes quant au format de production.

Cette citation d'E. Coffman (1987 p. 156) montre assez que le problème de la communication se pose dans deux cadres non disjoints pour tous les cas d'utilisation de la parole en général, et donc pour le théâtre en particulier, et de façon encore plus précise ici, pour le public. Ayant pu situer son "statut participationnel" en tant qu'allocutaire / spectateur, il est temps de s'attacher désormais à sa place dans le "format de production", c'est-à-dire en tant qu'il peut être considéré comme locuteur.

Mais qui parle ? Peut-on dire que chaque spectateur est un locuteur en communication avec les autres parties concernées (les acteurs) ? Ou bien doit-on considérer que le locuteur partenaire est un collectif, c'est-à-dire revendiquant une homogénéité certaine, voire une intentionnalité établie unique. La première

1 Il est possible de prendre appui sur une formulation de B. N. Grünig "briser le cadre trop étroit de l'analyse conversationnelle", qui corrobore les résultats des études de E. Goffman (1987). Sur ce point, cf. entre autres Grünig 1989b.

2 Ici ont été utilisés les termes relevant d'une description "dramaturgique" des interactions humaines telle que proposée dans Goffman (1973a) car ils semblent particulièrement appropriés et évocateurs.

solution tout comme l'autre semblerait insatisfaisante parce que réductrice dans son aspect par trop statique. Il est souvent avéré que le public ne parle pas d'une seule voix, et que ses réactions sont contradictoires. Il serait inversement naïf de croire que le spectateur est seul, dans un splendide isolement, partenaire ratifié ou personne extérieure intervenant intempestivement dans une représentation sans respecter le format de production qui lui était imparti, indépendamment de tous les co-spectateurs. Seule une vision dynamique permet de décrire au mieux la situation. Une telle approche est ainsi rendue possible grâce aux propositions de B. N. Grünig (1989a) qui, dans une perspective de la fuite du sens, s'attache aux interactions entre interprétations, qui ne peuvent pas ne pas rejaillir sur les formats de production.

Si l'on peut parler de communication de la part des spectateurs-publics, la question de savoir avec quel code le public communique au théâtre n'a point encore trouvé de réponse. Or ce point mérite qu'on s'y arrête.

Sur la base d'une intuition qui est le produit d'une expérience de spectateur moyen, il est peut-être possible de dresser le catalogue des messages envoyés vers la scène. Sans doute figureront en bonne place les messages non-verbaux tels que les applaudissements, trépignements, sifflements, changements de posture, manifestations kinésiques (passage de la position assise à la position debout), proxémiques (départs non discrets), les messages vocaux tels que "ouh !" "ahh !" ou bien toutes sortes de rires ou même pleurs, et finalement les messages verbaux, le plus souvent holophrastiques, et au lexique assez restreint (Bravo, bis, assez, remboursez...), en tout cas au regard du langage utilisé par les acteurs sur la scène.

Incontestablement, même si, d'une certaine façon, l'indigence des messages est patente, ce n'est sans doute pas une raison suffisante pour rejeter la présence d'une communication au sens plein. De plus l'idée que tous les messages des spectateurs-publics soient des manifestations appelées et donc attendues en parfait accord avec les intentions autoriales, ne correspond nullement à la réalité ; bien des représentations donnent lieu à des réactions de la part du public qui sont des surprises (bonnes ou mauvaises) pour les acteurs, ce qui revient à accrédi-ter cette idée, contraire à la thèse défendue par Mounin, que la possibilité d'une réelle communication existe bel et bien, même si elle est

déséquilibrée, ou en tout cas dissymétrique.

Mais cette conception, défendable malgré son caractère limité, de la communication ne semble pas résoudre tous les problèmes. Si dissymétrie il y a, c'est en considérant les différences entre le langage utilisé par les acteurs sur la scène et le langage utilisé par les spectateurs dans la salle. Or, à y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'il est inadéquat de comparer en ces termes les échanges de la scène à la salle et vice versa. Le langage, riche et abondant que maîtrisent nos dramaturges, ne constitue pas vraiment la réalité de la substance de l'expression en direction directe des spectateurs. Mises à part les restrictions apportées plus haut sur des formes non majoritaires de communication extra-diégétique, le langage¹ certes, est le moyen de la communication entre les personnages, entre les acteurs, mais qu'en est-il de la communication entre ceux-ci et la salle ? N'existe-t-elle que sous la forme d'un message dérobé, adressé tout au plus indirectement au public ?

Lorsque Don Gormas s'adresse à Don Diègue comme suit :

*Enfin vous l'emportez et la faveur du roi
vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi...*

Le Cid

... lorsqu'Yseult demande à Ondine :

Tu as quel âge ? Quinze ans ?

Ondine

... lorsque Père Ubu rétorque à Mère Ubu :

*Sabre à finances, évidemment ! Que veux-tu qu'il me fasse,
ce petit sagouin de quatorze ans ?*

Ubu roi

quelle est la communication directe en direction des spectateurs ? Pour apporter des éléments de réponse à cette question, un assez long détour est nécessaire.

1 Bien sûr, le langage n'est pas la seule forme de communication utilisée sur la scène, et bien d'autres codes, non-verbaux, y sont également utilisés. Mais sans aucun doute convient-il, dans la perspective adoptée ici de comparaison des moyens de communication dans la salle et sur la scène, de ne pas s'y arrêter outre mesure, vu que le point essentiel de déséquilibre réside justement dans la place réservée au langage.

1.3.3. L'énonciation sur scène

On peut tenter de distinguer dans la communication sur scène le texte de l'énoncé, ce que l'acteur-personnage dit aux autres acteurs-personnages et qui leur permet de se faire une représentation (au sens théâtral du terme) de l'acte illocutoire qu'il donne comme accompli par son énonciation¹ ; ce texte est perçu indirectement par les spectateurs, à la dérobée. Mais sa véritable signification ne peut être perçue qu'en passant par les inférences mettant le texte dit en relation avec le contexte et ce qu'il y a, pour ainsi dire, dans sa marge. Et ce qu'on trouve de montré, d'exhibé dans la marge du texte, et que le spectateur perçoit directement, qu'est-ce d'autre que précisément toutes les marques qui constituent la théâtralité ? Or ces marqueurs montrant la théâtralité sont-ils pour l'essentiel des marqueurs linguistiques ? Il est fortement tentant de répondre, sous bénéfice d'inventaire, par la négative à cette question en songeant à tous les procédés vocaux (types déclamatoires, intensité vocale...) et non verbaux (proxémiques : la distance entre la scène et les spectateurs, mimiques et posturo-kinésiques : gestualité codée, et techniques concernant aussi bien l'apparence (éclairage) que la tenue (au sens que Goffman lui donne, et qui renvoie ici au maquillage, au costume...).

Si l'on admet cette perspective pour décrire ce qui se passe sur la scène, alors il faut également convenir que par là même est rétabli un certain équilibre dans la communication entre la scène et la salle. Ce qui est sous-jacent au texte de tous les énoncés prononcés sur scène, en marge de ceux-ci, ce sont toutes les marques montrées directement au spectateur et qui lui permettent de comprendre véritablement la signification des énoncés qui ne lui sont pas véritablement adressés.

Lorsque les marques montrant la théâtralité en marge du texte sont exprimées en surface dans le texte, comme c'est le cas pour les exemples cités plus haut (où le public est interpellé en tant que public), alors, montrées explicitement dans le tissu du texte, elles ont tendance à perdre leur pouvoir de monstration et deviennent des instruments dans la représentation.

1 F. Récanati (1981 p. 223) définit en ces termes l'action de dire quelque chose : *"C'est exprimer un certain sens, et ce sens est la représentation (au sens théâtral) de l'acte illocutoire donné comme accompli par l'énonciation."*

Hinxfuss, pour rétablir son prestige de metteur en scène compromis aux yeux du public : “ Vous ne vous laissez pas prendre, n'est-ce pas, à ces affirmations d'indépendance ? Cette révolte des acteurs contre mes indications est une révolte de théâtre. Tout ça a été préparé entre eux et moi pour rendre l'exposition de la pièce plus spontanée, plus vivante...”

L. Pirandello, *Ce soir on improvise*

Pour rapide et schématique qu'ait été cette présentation, elle a peut-être le mérite de faire ressortir ce qui fait de la communication au théâtre sa spécificité.

1.4. Quelle communication ?

1.4.1. Il y a scène et scène

La démarche qui va de la perception indirecte d'un texte dont la signification ne peut être véritablement appréhendée qu'à la suite d'une inférence se fondant sur ce qui est montré à la marge de celui-ci, dépasse, à n'en pas douter, le seul cadre de la communication au théâtre. Dès que l'on assiste à une “scène”, que celle-ci se déroule sur scène ou ailleurs, le même processus se déclenche. Lors de “scènes” se déroulant entre des gens ordinaires par rapport auxquelles le spectateur est seulement un extérieur non-ratifié, et dont les protagonistes ne peuvent au demeurant ignorer la présence ni donc la possibilité qu'il a de faire irruption dans leur représentation au risque de la briser, n'y a-t-il pas au fond le même mécanisme que lors de “scènes” se déroulant sur la scène fictive des théâtres des rues, et donc aussi, sur les scènes des théâtres ? Il est significatif que lors de ces “scènes”, la seule présence de ces spectateurs et la conscience de celle-ci chez les “acteurs” de cette “scène” induisent une théâtralité dans la communication “intra-scénique” ordinaire, quotidienne, se traduisant par la recherche d'effets particuliers de discours visant à se faire des alliés dans le débat – il s'agit de mettre le public de son côté, de rechercher son approbation afin de ne perdre la face à aucun prix – ce qui n'exclut jamais la possibilité de s'adresser de façon impromptue à ces spectateurs involontaires sous quelque forme que ce soit, verbale ou non.

D'autre part, le lieu réel ne signifie pas à lui seul ; de la même façon que le théâtre peut se dérouler dans la rue, la communication ordinaire peut fort bien se dérouler sur la scène, ou plus précisément à partir de celle-ci. Les spectacles de cirque ou

de music-hall en donnent un exemple concret et d'autant plus intéressant que les deux composants y trouvent leur place alternativement. Il y a la part de "théâtre", et la part de l'adresse directe au public, par exemple pour réclamer la participation de tel spectateur au numéro¹. Et, comme c'est le cas pendant la représentation à laquelle assistent Tintin et le capitaine Haddock au cours de laquelle un incident regrettable vient en interrompre le déroulement², lorsque le directeur du théâtre vient sur la scène prendre la parole en direction du public afin de s'excuser pour la "rupture de représentation", ce qui permet de bien en saisir la portée, i.e. le sens de son intervention, ce n'est pas à proprement parler le texte de son discours, mais bien tout ce qu'il y a en marge de celui-ci. Il n'est d'ailleurs que de voir le désarroi et la stupeur créés chez les spectateurs, où qu'ils soient, lorsque les frontières sont déplacées entre la marge et le texte et que les marques de non-théâtralité sont incluses dans le jeu théâtral ; ce jeu (dans tous les sens du terme, une fois de plus) peut devenir rapidement très cruel et confiner brusquement à la torture³. En poussant ce constat à l'extrême, à la limite du paradoxal, il est même tentant de dire que c'est la théâtralité toujours présente virtuellement dans les situations de communica-

1 Il est aussi nécessaire de mentionner la participation des spectateurs dans les représentations théâtrales à divers titres : Lors de la "Fête", expression de la liesse populaire après la Révolution Française, A. Mnouchkine n'invitait-elle pas les spectateurs de sa pièce 1789 à participer en tant que badauds aux attractions que les acteurs-personnages organisaient sur les différents tréteaux disposés dans l'espace de la représentation ? Un exemple de participation moins active peut être mentionné à propos d'une représentation d'*Ubu roi* par la troupe de J.-L. Hourdin au cours de laquelle Ubu et ses hommes se disposaient à la bataille face aux armées ennemies (= les spectateurs) et ouvraient les hostilités en projetant sur le public des projectiles - non dangereux, il est vrai.

2 Cf. Hergé, *Les sept boules de cristal*, Casterman, 1948, p. 9.

3 Cf. notamment lors des "cérémonies" de bizutage ou plus macabrement lors de réelles séances de torture (exécution simulées), les possibilités qui résultent pour les bourreaux jamais à court d'imagination, des possibilités des brouillages des frontières de la théâtralité, bloquant les possibilités d'interprétation, et privant les victimes des points de repère minimum, les laissant par là même dans l'insécurité totale.

tion, dans le langage, qui est à l'origine du théâtre, qui le rend possible.¹

1.4.2. Il y a marge et marge

Avant de terminer cette analyse rapide de la communication au théâtre, et au regard des exigences requises pour l'établissement d'une théorie de l'énonciation au théâtre, il convient, sans espérer aboutir à un modèle achevé, de relever les faits suivants : la différence entre le texte et la marge, entre ce qui est dit et montré semble d'une grande portée pour rendre compte des réalités constatées. Mais il est en fait une dimension supplémentaire : lorsque F. Récanati parle de l'articulation entre le texte et la marge, ces deux éléments, que l'analyse a contraint à séparer, sont conjoints dans le message qui est envoyé au récepteur. La marge aussi bien que le dit est perçue par l'allocutaire, le même allocutaire. Or dans les propositions faites ci-dessus, il y avait nécessairement une sorte de strabisme dans le message. D'une part, le dit, directement envoyé au destinataire, i.e. les autres personnages de la fable, donc dans le cadre d'une communication intra-diégétique, d'autre part, la marge, en direction des spectateurs, communication extra-diégétique, exhibant des signaux nécessaires pour l'interprétation de ce qui se passe sur scène. Si l'on ne veut pas faire preuve de laxisme, il faut convenir qu'il y a là une grande insuffisance de description.

Deux éléments, non spécifiques de la signification au théâtre – le dit et le montré, la marge et le texte –, se retrouvent à la ville comme sur la scène. Ensuite, il est nécessaire, pour ce qui est du théâtre, de faire une place à cette deuxième marge en direction des extérieurs non ratifiés que sont les spectateurs. Arrivé à ce point de l'analyse, se pose la question de savoir si cette seconde marge est spécifique des scènes au théâtre, ou bien si elle n'est pas également présente dans toute énonciation, ou encore, de façon plus restreinte, dans tous les cas d'énonciations

1 Cf. à ce propos le même rapprochement fait par E. Goffman (1987 p. 164) : *“De même que le dramaturge qui peut poser tous les mondes sur sa scène, nous sommes capables, dans nos conversations, d'incarner tous les cadres participationnels, et tous les formats de production.”* Le seul point qui mérite peut-être d'être mentionné est que la direction de la comparaison entre le dramaturge et nous, les locuteurs ordinaires, doit aussi aller dans l'autre sens, complétant ainsi une dynamique dialectique.

produites devant des extérieurs non ratifiés, susceptibles à tout moment de faire irruption sur la scène, comme cela a été précisé plus haut. Or cette généralisation, qui tendrait de ce point de vue à assimiler les scènes au théâtre et les scènes en public, ignore un élément non négligeable : dans la rue, les participants ratifiés, directement engagés dans l'échange, ont eux aussi accès à cet aspect du message placé par le locuteur en marge de ce qu'il leur dit. Eux aussi s'aperçoivent de la composante de ces énoncés qui ne leur est pas destinée en propre, mais dont la présence ne peut s'expliquer et s'interpréter qu'en fonction des extérieurs non ratifiés assistant, volontairement ou non, à l'échange en cours. Or c'est tout le contraire dans les cas de communication au théâtre. Les personnages à l'intérieur de la diégèse ne sont pas à même de percevoir les signes montrés, par eux-mêmes, par les autres participants à la "scène" sur la scène, et qui vont à l'extérieur de la diégèse, vers les spectateurs. Ainsi se fait jour une véritable spécificité de la communication au théâtre, qui la fait se démarquer de la communication "ordinaire". Le problème, qui est de taille, est d'élaborer un modèle théorique permettant d'intégrer cette dimension.

1.4.3. Question de perspective

La façon dont ce problème pourrait être résolu dépend de la perspective adoptée pour l'aborder. Sans qu'il soit question d'être exhaustif, il serait peut-être intéressant de signaler brièvement les grands axes.

Le premier cas est celui où l'analyste se penche sur le locuteur et tente de rendre compte de la forme et du fonctionnement de son énoncé, dans la perspective de la production de la signification visée. Alors vient se placer en première place, aux côtés des contraintes des codes qu'il a à sa disposition, la question de la causalité. C'est semble-t-il cette perspective qui est adoptée par B. N. & R. Grünig (1985), et qui permet de rendre compte d'un bon nombre de faits de parole, au nombre desquels les faits de parole au théâtre trouveraient sans aucun doute une place¹. On pourrait ainsi concevoir dans le faisceau causal du

1 Le transfert d'une théorie de communication "authentique" à une situation comme celle de la communication au théâtre exige une grande prudence. Cet aspect sera précisé lors de la présentation des critères de l'analyse paradigmatique des didascalies.

personnage-acteur une grande dichotomie dans la structuration des P1 : d'un côté les P ressortissant à la situation intra-diégétique (en admettant que les personnages, acteurs de ce "dialogue postiche" qu'est l'interaction théâtrale, pour reprendre l'expression de M. Issacharof (1985 p.16) fonctionnent de la même façon que les locuteurs / interprétants humains ordinaires), de l'autre les P créées par la situation au théâtre (et qui affecteraient à ce moment davantage l'acteur).

Si au contraire l'analyste concentre son attention sur l'énoncé, sa forme en relation avec les diverses strates de la signification dans les diverses directions, le problème est tout autre, car il ne peut, au théâtre, être question de considérer l'énoncé en dehors de ce qui lui donne son potentiel d'existence : le texte de théâtre. De ce fait, une ébauche théorique de l'énonciation au théâtre ne peut faire l'économie de l'inclusion du texte de théâtre dans le processus de la production de sens. En effet, ce qui finalement donne sa spécificité à la communication au théâtre ne peut être trouvé que dans le rapport avec ce qui permet à la représentation d'avoir lieu, à savoir le texte d'où elle est issue.

Comme le disait Jouvét, c'est le texte qui gouverne la représentation, qui marque le théâtre. C'est vers lui que se tourneront désormais tous nos regards. Et l'élément frappant c'est, comme le remarque M. Issacharof (1985 p. 28), le caractère polyphonique du texte de théâtre. La discussion sur la communication au théâtre ne peut ignorer cet aspect fondamental :

(...) contrairement aux autres discours littéraires, le texte théâtral est, pour ainsi dire, stéréophonique, puisqu'il comporte deux canaux, autrement dit, une double énonciation : celle du dramaturge, celle des comédiens.

La suite de cet ouvrage entend bien contribuer à une analyse de cette polyphonie en décrivant notamment la communication intratextuelle, celle des différentes couches textuelles.

1 B.-N. et R. Grünig définissent ainsi les P(ressions) : "Ce sont les faits qui sont globalement en relation causale avec le dire du locuteur, et qui structurent de façon complexe le Faisceau Causal ayant poussé le locuteur à produire son énoncé."

Le texte de théâtre, matériau composite

2.1. Le texte de théâtre

Pour rendre compte des didascalies, l'accent doit être placé sur l'axe qui permet de passer du texte écrit vers la représentation qui sera (éventuellement) donnée à voir aux spectateurs, ou qui sera, pour le simple lecteur, le fruit de son travail d'interprétation du texte.

C'est donc ce texte qu'il convient désormais de considérer.

Même si l'on a commencé à apercevoir les insuffisances de cette vision des choses, le théâtre se conçoit comme une conversation¹. On peut, partant, légitimement s'attendre à ce que le texte de théâtre s'apparente fortement au texte de la conversation. Un premier coup d'œil rapide confirme d'ailleurs cette présomption. Mais dès lors qu'il est question de conversation et de son analyse, le terme de texte lui-même est problématique.

2.1.1. Texte, contexte, cotexte, totexte

Savoir en quoi consiste le "texte" d'une conversation n'est pas chose simple. Une conception naïve s'en tiendrait à une définition recouvrant ce qui est dit. Mais cela se révèle à l'usage notoirement insuffisant. Comme C. Kerbrat-Orecchioni (1990 p. 107 sv.) le montre, le matériau sémiotique d'une conversation se compose

1 C'est Louis Jovet – dont la compétence en matière de théâtre ne saurait être remise en cause, comme le notait P. Larthomas (1972 p. 20 : "*L. Jovet qui, admirable acteur, avait non moins admirablement réfléchi sur son art...*") – qui disait : "*Une pièce de théâtre est une conversation.*"

d'une multiplicité d'éléments dont il faut tenir compte, et en tout premier lieu le contexte de l'interaction.

Or le contexte d'une interaction relève lui aussi en dernière analyse d'une construction théorique de la part du descripteur, comme le remarque J. Lyons (1990 p. 199) :

Le contexte, il faut le remarquer, est une construction théorique : en la postulant, le linguiste opère par abstraction à partir de la situation réelle et établit comme contextuels tous les facteurs qui, en vertu de leur effet sur les participants à un événement linguistique, déterminent systématiquement la forme, l'adéquation et le sens des énoncés.

L'intéressant est que l'auteur revient par la suite sur les problèmes de description du contexte, et est amené à établir une relation directe avec les processus de production du sens (p. 236) :

Une autre manière d'aborder l'analyse du contexte (...) consiste à s'interroger sur le type de connaissances que le locuteur natif d'une langue doit posséder afin d'être en mesure de créer et de comprendre des textes dans cette langue.

Le parallèle avec le texte de théâtre et ses didascalies ne peut-il être fait dès cet instant ? Le contexte apparaît en effet comme un artefact résultant des opérations mentales du descripteur des conversations, à l'instar des didascalies, qui résultent des gigantesques opérations de filtrage auxquelles s'est livré l'auteur, afin de ne retenir que les éléments qu'il jugeait les plus pertinents. L'étude de didascalies peut donc contribuer à l'analyse du contexte, en ce sens qu'elles fournissent des indications sur les éléments fautes desquels une compréhension des dialogues sera exclue ou erronée¹.

C. Kerbrat-Orecchioni (1990 p. 106 sv.) souligne le flou du concept :

... on entend par contexte un ensemble de données aussi hétérogène qu'étendu (et ce théoriquement à l'infini, car, de proche en proche, le contexte en vient à englober la totalité de l'univers physique et social).

Le caractère dynamique du contexte mérite d'être noté :

1 Sur le problème de la "bonne" lecture, située sur le chemin entre la "signifiante" de R. Barthes et le "décodage aberrant" d'U. Eco (1972 p. 166), on peut se reporter notamment à C. Kerbrat-Orecchioni (1980 p. 181 sv. ou 1986 p. 308 sv.).

Donné à l'ouverture de l'interaction, le contexte est en même temps construit dans et par la façon dont celle-ci se déroule : définie d'entrée, la situation est sans cesse redéfinie par l'ensemble des événements conversationnels : cette dynamique concerne par exemple :

- *la compétence encyclopédique des participants...*
- *le but de l'échange, qui lui préexiste tout en étant au coup par coup renégocié.*
- *l'identité et le statut des participants, puisque, comme l'a montré Schegloff¹, l'essentiel n'est pas d'être médecin, mais de faire le médecin...*
- *la relation (de distance ou d'intimité, de dominance ou d'égalité) qui joue entre les interlocuteurs, et qui est constamment infléchi par le jeu des "relationèmes".*

Corrélativement, les unités textuelles doivent être envisagées à la fois comme déterminées par le contexte, et comme le construisant progressivement...

La frontière entre "texte" et "contexte" semble difficile à appréhender :

Tous les objets du monde, comme l'ont montré Barthes ou Baudrillard sont d'essence sémiotique.

Ils ne peuvent donc être conçus comme un environnement non-signifiant du texte. C. Kerbrat-Orecchioni propose comme solution d'exclure

du "texte" les signes qui ne sont pas produits par les participants de l'interaction (ex : le bruit émis par une personne frappant à la porte est un élément textuel, à la différence des bruits de fond – klaxons, brouhaha etc. – qui peuvent accompagner l'échange conversationnel proprement dit.)

La conception qui transparait alors est que dans le texte est utilisé du matériau aussi bien verbal que non-verbal. Si le non-verbal est considéré – sous bénéfice d'inventaire – comme un accompagnement secondaire du matériau verbal, on se trouve en présence de deux types de faits, les unités de nature linguistique se trouvant avant ou après la séquence envisagée d'une part, et les unités non linguistiques (kinésiques, proxémiques, mimi-

1 "Entre Micro et Macro : Contextes et relations", in *Sociétés* n° 14 (1987 p. 17-22).

ques...), dont la réalisation accompagne la production verbale d'autre part, qui constituent ce que certains chercheurs appellent le *co-texte*. J. Cosnier et A. Brossard¹ apportent des éléments précis à ce sujet (p. 7) :

... une partie du langage est non verbale, et il est vrai qu'il y a aussi du non Verbal qui n'est pas du langage ; c'est la distinction à faire, rarement faite, entre le non-verbal cotextuel, et le non Verbal contextuel.

Pour finir les deux auteurs ci-dessus, qui s'attachent plus précisément à la communication non-verbale, sont amenés à situer tous ces éléments les uns par rapport aux autres (p. 27) :

... plusieurs catégories de "non-verbal" concernent la communication, et certaines de ces catégories sont langagières, d'autres non.

Les non-langagières sont de l'ordre des "sémiotiques du non verbal", comprenant en particulier les "marqueurs" et indices de "contextualisation" : marques corporelles, marqueurs d'appartenance (vêtements, insignes, etc.), marqueurs de relation (signes hiérarchiques, habits de fonction, posture, etc.).

Ces sont ces éléments qui, associées aux caractéristiques proxémiques et temporelles du "setting", vont constituer le contexte situationnel.

Ce contexte est primordial pour la définition et pour le cadrage de l'interaction. Mais la communication non verbale désigne le plus souvent les catégories que nous avons appelées co-textuelles, en raison de leur statut différent des précédentes... "Texte" et "co-texte" s'associent pour constituer l'"énoncé total" : énoncé langagier hétérogène formé par la synergie des trois sous-systèmes : verbal, vocal et gestuel (spn).

Il est certain que le problème n'est pas encore résolu, et que de nombreuses questions sont encore posées. Mais l'étude des didascalies peut apporter des éléments intéressants dans la mesure où, filtrant les éléments retenus comme pertinents pour la production du sens, elles laissent des traces tangibles dans le texte de théâtre, qu'il est ensuite possible de classer et répertorier comme constitutive du co-texte ou du contexte.

1 Cf. "Communication non verbale : Co-texte ou contexte ?" in Cosnier et Brossard (1984).

Sans pouvoir rentrer dans le détail, il est néanmoins intéressant avec J. Cosnier et A. Brossard de faire une autre différence dans le domaine du verbal, qui engendre l'apparition d'un nouveau terme : le *para-verbal*, comme le dénomme C. Kerbrat-Orecchioni (1990 p. 137) ; il s'agit de la différence, parmi les éléments "*voco-acoustiques*", entre ceux qui "(...) *constituent la partie verbale de l'énoncé (la "verbalité" étudiée par les linguistes), et la partie vocale, intonations, timbre, hauteur, intensité, accents, tempo (la vocalité qui joue un rôle capital pour la réalisation des fonctions expressives et esthétiques)*"¹.

J. Cosnier² tente de définir lui aussi les éléments constitutifs de la conversation et propose dans cette optique le concept de "totexte" :

La notion de contexte désigne à la fois

1°) *des éléments fixes, liés au site,*

2°) *des éléments conjecturels liés à la présence et à l'identité des personnes présentes, mais invariants (ou relativement invariants) et statiques pendant la durée de la rencontre,*

3°) *des implicites et des conventions présupposés ou négociés...*

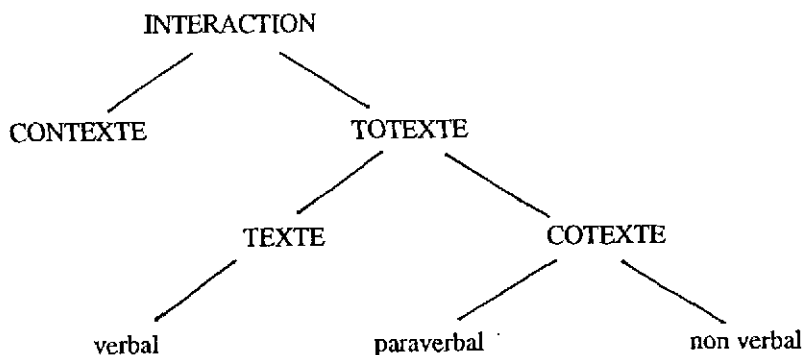
C'est dans ce contexte statique de la rencontre que se co-produit le texte total (ou "totexte") dynamique, constitué par la combinaison des événements verbaux, vocaux et mimo-gestuels, texte qui s'appuie, ou littéralement s'articule sur le contexte (statique) en référence auquel il peut être interprété par le processus de contextualisation."

Sans doute une synthèse sera-t-elle ici éclairante. Ainsi seront clairement posés les "pôles" qui permettent de repérer les éléments qui permettent la production et l'interprétation du sens dans les interactions verbales. Le "texte" des conversations est un phénomène d'une rare complexité. Il est temps de se tourner vers le théâtre afin de voir quelles résonances y trouvent ces analyses, la façon dont elles se concrétisent dans la pâte du texte³ :

1 Cf. Cosnier et Brossard (1984 p. 5). On peut également signaler à propos de ce genre de classification, les propositions de H. Henne et H. Rehbock (1982 p. 62).

2 Cf. in J. Cosnier et alii (1987 p. 305-306), l'article de J. Cosnier intitulé "Ethologie du dialogue".

3 Le schéma proposé ci-dessous a une valeur toute relative. Il répond au désir de clarifier les différents facteurs qui contribuent à l'émer-



2.1.2. Texte et paratexte de théâtre

Dans un article qui vise à intégrer dans l'analyse des textes de théâtre les éléments qui en étaient jusqu'alors exclus, J.-M. Thomasseau (1984b) est amené à faire la différence entre le texte et le paratexte¹ théâtral. Le sous-titre de l'article ("Quelques éléments du paratexte hugolien") indique assez la perspective littéraire², donnée aux analyses entreprises dans cet article. La première partie, où l'auteur s'efforce de définir les diverses composantes du texte de théâtre apporte pour autant des informations de première importance.

Après avoir justifié l'introduction de ce nouveau terme (paratexte) par l'imprécision du vocable traditionnellement utilisé (didascalie ou indication scénique), l'auteur définit de façon très précise ce qu'il entend par là :

gence du sens dans les interactions, et dont, d'ailleurs, on retrouve des traces dans les didascalies. Il a l'énorme inconvénient de se concrétiser sous la forme de dichotomies impliquant des catégories "discrètes", qui ne correspondent pas aussi aisément à la réalité, notamment à propos du paraverbal ; c'est ce qui explique la double connexion dans le schéma. Il offre cependant l'avantage de marquer les "pôles" qui permettront de repérer les différentes incidences des didascalies.

- 1 Ce terme ne renvoie ici aucunement au concept de paratexte tel qu'il a été élaboré par G. Genette (1987).
- 2 Cf. J.-M. Thomasseau (1984b p. 85) : "Notre parti pris de départ sera donc de considérer le paratexte comme chargé de la même respectabilité « littéraire » que le texte dialogué" (spn).

Le paratexte est ce texte imprimé (en italiques ou dans un autre type de caractère le différenciant toujours visuellement de l'autre partie de l'œuvre) qui enveloppe le texte d'une pièce de théâtre.

Il tente ensuite de répertorier les éléments qui composent le paratexte : titres, liste des personnages, premières indications temporelles et spatiales, descriptions du décor ou le paratexte initial de l'acte, paratexte didascalique, entractes ou texte éludé.

Viennent ensuite diverses considérations à propos de ce paratexte ; l'auteur remarque tout d'abord que le destinataire de celui-ci semble indéterminé ou plutôt multiple :

Le paratexte pourrait apparaître, dans un cas limite, comme un texte écrit pour personne. D'un point de vue idéalement scénique, c'est un texte de nature technique à l'usage du metteur en scène, des techniciens et des acteurs.

Il poursuit en considérant la transsubstantiation qu'il subit lors du passage à la représentation scénique :

A la représentation, le texte écrit s'est métamorphosé en éléments visuels. Cependant, il intéresse le lecteur éventuel dans la mesure où il lui permet de fixer quelques points d'ancrage à partir desquels celui-ci pourra construire une représentation imaginaire.

Dans un second article consacré au texte de théâtre (1984a p. 102-103), l'auteur revient sur sa définition du paratexte théâtral afin d'en détailler plus avant les différents types ; c'est ainsi qu'il est amené à faire la distinction entre le *paratexte liminaire*, le *paratexte intermédiaire*, et le *paratexte interstitiel*.

Quelques remarques brèves s'imposent d'emblée concernant ces affirmations.

- A propos du changement de substance, passage de l'écrit au visuel¹, il convient de relativiser tout à fait la généralité de la constatation ; bon nombre d'éléments du paratexte, ceci sera détaillé par la suite, concernent des faits qui seront entendus.
- Le metteur en scène, ainsi que les acteurs et les techniciens doivent également se faire une représentation imaginaire de ce

1 Cette idée, également présente chez I. Vodoz comme on le verra plus loin, est déjà formulée par J.-M. Thomasseau (1984a p. 102) dans un article où il fait le point sur "les états du texte théâtral" : "Texte dépourvu de toute trace d'oralité mais « texte à voir »..."

que l'auteur dit. Le problème est de savoir jusqu'à quel point les éléments de paratexte sont justement indispensables à la construction de ces représentations, ou quel degré d'inférence est mis en jeu pour y parvenir.

Après certaines constatations concernant la diversité des paratextes théâtraux au fil des ans et des styles, l'auteur découvre un champ d'investigation qui semble prometteur, à savoir l'interaction entre texte et paratexte ; quatre axes déterminent cette interaction :

- *Le texte dialogué reprend dans son déroulement tout ou partie des indications fournies par le paratexte. On assiste, en somme, à un phénomène de projection où l'on voit un texte se réinscrire, partiellement ou totalement, dans un autre.*
- *Le dialogue semble débarrassé des scories paratextuelles. (peut-il l'être entièrement ?). Un net partage des responsabilités semble s'instaurer (mais c'est peut-être une illusion) entre texte et paratexte, entre texte du langage dit et texte de la représentation donné à voir¹.*
- *Certains éléments importants qui auraient dû figurer dans le paratexte (notations concernant les accessoires, le décor, etc.) en sont absents, mais ont pris place, par contre, dans le texte dialogué...²*
- *Absence d'éléments paratextuels nettement différenciés au moyen d'une écriture distincte. Le metteur en scène et le lecteur doivent alors mettre à jour eux-mêmes les virtualités paratextuelles du texte dialogué. Dans tout texte dialogué s'inscrirait donc un paratexte qui demanderait à être déchiffré comme un palimpseste³.*

1 La même remarque que précédemment semble devoir être formulée quant au fait que le paratexte prend en charge une foule de faits qui seront *donnés à entendre*.

2 Cf. la façon dont J. Vodoz (1986 p. 108) envisage une reformulation permettant d'intégrer une information dans le corps du dialogue ("LA MARQUISE : Cinq heures. Je sors [elle sort]") qui figurerait sous forme de didascalie dans le dialogue fictif qu'elle emprunte à F. Regnault ("[Cinq heures] LA MARQUISE : Je sors [Elle sort]").

3 Ce problème se retrouve notamment dans les transcriptions de conversations ordinaires, et l'on en vient à se demander si juste-

Cet aspect des choses n'avait pas échappé à R. Ingarden (1972) qui distinguait au théâtre différents modes de construction de la pièce à partir :

- des objets uniquement perçus sur la scène,
- des objets perçus sur la scène et tels qu'ils sont représentés dans le langage, dans les propos tenus par les personnages,
- des objets uniquement représentés dans les propos tenus par les personnages.

Tous ces éléments constituent une base de réflexion solide. Il conviendra de les garder présents à l'esprit lorsqu'il s'agira d'étudier comment chacun contribue à faire surgir le sens.

2.2. Les composants du texte

2.2.1. Questions de terminologie

Le concept "texte" doit maintenant être cerné, avant de poursuivre l'analyse. Les termes de l'alternative sont simples. Soit le texte se définit comme ce qui compose la pièce de théâtre telle qu'elle est imprimée dans tel livre avec tout ce que cela recouvre. Il s'agit alors d'un terme générique ne disant rien de précis concernant le dialogue, configuration représentable ainsi :

TEXTE = TEXTE + PARATEXTE

On voit la difficulté de garder une telle polysémie.

Soit, au contraire, la partie du texte qui n'est pas le paratexte porte le nom des constituants du dialogue :

TEXTE = RÉPLIQUES + PARATEXTE

Mais dans ce cas, le terme de para"texte" devient fortement contestable. Une chose semble déterminante en ce débat : l'intérêt qu'il y a à garder le terme "texte" comme lieu englobant à la fois ce qui va être "dit" et ce qui conditionne et détermine cette énonciation. Il faut également noter que "dit" était, dans la phrase précédente, avec des guillemets, car de nombreuses choses sont dites avec des gestes notamment, sans que rien ne soit prononcé, ainsi que de nombreuses didascalies pourront en témoigner.

D'un autre côté, si l'on s'inspire des termes en usage en ana-

ment un grand obstacle à la lisibilité de ces transcriptions n'est justement pas liée à cette opération de déchiffrage visant à réinventer ce qui aurait dû figurer dans le paratexte.

lyse conversationnelle, il est sans doute préférable de garder le terme "texte" pour désigner ce qui est dit au cours de l'interaction, et donc le verbal dans les dialogues.

Compte tenu de tous ces arguments, la proposition suivante peut être formulée :

PIÈCE = texte + paratexte

TEXTE = répliques + didascalies

PARATEXTE = titres + listes + bornes

Ainsi les didascalies sont-elles bien une partie du texte et ne sont pas rejetées dans une instance paratextuelle quelconque. Cette attitude, si elle n'est pas générale, est cependant également adoptée par d'autres auteurs tels que A. Übersfeld, qui parle de "couche textuelle" (1982 p. 230) ou M. Issacharoff, qui mentionne une "couche du texte théâtral" (1985 p. 25). La position de R. Ingarden est différente puisqu'il institue un décalage hiérarchique entre le texte principal (*Haupttext*), qui est celui des répliques, et le texte auxiliaire (*Nebentext*), les indications scéniques, qui à elles seules ne pourraient même pas constituer le squelette de la pièce. La suite de cet exposé, et notamment la troisième partie expliquera pourquoi l'on ne peut le suivre sur ce point. Pour le moment, il convient de regarder d'un peu plus près les éléments constituant le paratexte, défini par sa situation extradiégétique.

2.2.2. Les titres

Pour les spectateurs de théâtre comme pour les lecteurs, le titre constitue sans aucun doute le premier élément auquel ils sont confrontés ; il est donc déterminant dans la constitution de leur représentation imaginaire. Il est porteur de sens.

2.2.2.1. Les noms propres

Certains titres donnent en avance le nom du héros de la pièce : *Gugusse*, *Colinette*, *Patate...* de M. Achard, *Caligula* d'A. Camus, *Ubu roi* d'A. Jarry, *Phèdre*, *Athalie* de Racine, *Ondine* de J. Giraudoux etc. La liste de ces titres serait quasiment infinie. Ce qui doit être noté d'emblée, c'est la diversité des sens portés par ces titres. Certains noms sont révélateurs de certains "programmes", au sens où ils déterminent des attentes précises chez les interprétants, même si le cours de la pièce finit par prendre les spectateurs à contre-pied : *Gugusse* ne laisse pas augurer un personnage brillant par son intelligence ou par sa haute "tenue".

Certains autres noms font appel à des connaissances littéraires ou historiques et permettent de situer l'action présumée dans le temps ou l'espace : *Andromaque*, *Polyeucte*, *Amphitryon*, *Don Juan*, *Le Cid* etc. et sont ainsi autant de signaux de l'intertextualité¹, avec tous les problèmes de compétence encyclopédique liés à son décodage. Certains noms sont énigmatiques, et leur compréhension même comme patronyme est sujette à caution : *Le Saperleau* de G. Bourdet, *Knock* de J. Romains.

2.2.2.2. Les personnages : ce qu'ils sont...

D'autres titres sont également centrés sur un héros de la pièce, mais en le désignant sous les espèces d'une sorte de personnage, ils véhiculent explicitement un sens qui dirigera toute la construction ultérieure de la signification : *Le Dindon* de Feydeau², *Le Misanthrope* de Molière, *Les Plaideurs* de Racine, *La Veuve* de Corneille, *Les Bonnes* de J. Genet. *L'Amante anglaise* de M. Duras. Une plus grande précision peut être atteinte en ajoutant une prédication du personnage considéré : *Le Commissaire est bon enfant*, *Le Gendarme est sans pitié* de Courteline.

... et ce qui leur arrive

Fréquemment, le titre devient plus descriptif puisqu'il y est explicitement précisé tel aspect de la fable, orientant dès avant le début de la lecture, de la représentation, les interprétations à venir : *Ubu cocu* d'A. Jarry, *Les Fourberies de Scapin*, *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, *Les Séquestrés d'Altona*, de J.-P. Sartre, *Le Voyage de M. Perrichon* de G. Courteline...

2.2.2.3. Les situations, les objets

Il arrive ensuite que le titre de la pièce se détache des personnages pour se porter sur des objets, des situations qui sont au centre de la fable et orientent nos attentes : *Le Chapeau de paille d'Italie* de G. Courteline, *Les Mains sales*, *Les Mouches* de Sartre, *Le Soulier de satin*, de P. Claudel, *Le Malentendu*, *L'Etat de siège* d'A. Camus, *L'Arrestation*, *La Culotte* de J. Anouilh, *La Tête des autres* de M. Aymé, *La Débauche* de M. Achard, *Les Chaises*

1 Cf. sur ce point Issacharoff (1985), notamment le Chapitre 4 intitulé "Intertextualités théâtrales".

2 Notons au passage la polysémie (animal ou celui de la farce) non négligeable dans la construction du sens, et qui témoigne elle aussi du caractère rétrospectif du travail d'interprétation.

d'Ionesco, *Des Journées entières dans les arbres* de M. Duras...

2.2.2.4. Les citations

Certains titres prennent la forme d'extraits d'énoncés dont on peut supposer qu'ils figurent dans le dialogue de la pièce et peuvent donner ainsi une idée du style et du milieu qui sera au centre de la représentation : *Occupe-toi d'Amélie*, *Dormez, je le veux*, *Mais n'te promène donc pas toute nue*, de G. Feydeau, *Embrasons-nous Folleville* d'E. Labiche, *Je veux voir Mioussov* de J. Fabri...

2.2.2.5. Les localisations

Certains titres sont porteurs d'indications permettant de localiser avec plus ou moins de précision ce qui peut être *a priori* interprété comme le lieu action : *Savannah Bay* de M. Duras, *Quai Ouest* de B. M. Koltès, *L'Hôtel du libre échange* de G. Feydeau, *L'Île des esclaves* de Marivaux, *Le Cosmos*, création collective, texte de Toussaint Colomb, *Le Balcon* de J. Genet, *Le Salon de l'automobile* de E. Ionesco, *La Cité sans sommeil* de J. Tardieu.

Certains titres enfin restent opaques, interpellent par leur étrangeté due sans doute au fait qu'ils semblent résister à toute classification : *Yes, peut-être, le Shaga* de M. Duras, *Eh Joe* de S. Beckett, *Boubouroche* de G. Courteline, *Amédée ou Comment s'en débarrasser* d'E. Ionesco, *Eux seuls le savent* de J. Tardieu. Ces titres sont énigmatiques : ils ne peuvent assurer pleinement leur fonction de titre thématique¹ : censés présenter "ce dont on parle", désigner le thème ; en effet, ils ne dénotent aucun objet identifiable. S. Beckett brouille les cartes d'une autre façon, puisqu'avec sa pièce intitulée *Comédie*, il abolit d'une certaine façon la frontière entre titre thématique, titre rhématique et indication générique, produisant ainsi un effet de sens déroutant, constitutif d'une certaine écriture dramaturgique.

Comme tous les autres titres cependant, ils témoignent de la complexité des opérations d'interprétation notamment dans leur multidirectionnalité : à la fois prospective, dans la mesure où le titre crée des attentes, fixe des cadres à l'intérieur desquels les processus de compréhension vont se dérouler ; et en même temps rétrospective, dans la mesure où la signification du titre, ne prendra véritablement corps qu'après avoir lu la pièce dans son en-

1 Sur cette différence titre *thématique* ≠ *rhématique*, voir G. Genette (1987 p. 73 sv.).

semble, voire "spiralaire", dans la mesure où l'interprétation se nourrit des interactions entre les différents éléments de la pièce de théâtre (dont les titres et leurs références hypotextuelles, et les dialogues).

2.2.2.6. Les indications génériques ¹

Outre le titre de la pièce, figurent également au titre du paratexte les indications génériques dramatiques. La plupart du temps, cette classification laisse deviner par avance un type de situation, et fixe ainsi les cadres de l'interprétation du lecteur-spectateur. Ici comme ailleurs, un léger décalage se fait jour entre les deux catégories de "public". Si le lecteur ne peut pas ne pas voir cette information, et si donc, comme le dit M. Corvin (1973 p. 93 note 25), "*pour le lecteur, le rideau se lève beaucoup plus tôt que pour le spectateur : la pièce commence pour lui avant de commencer réellement*", il n'en va pas de même pour le spectateur ignorant quel genre de pièce il va voir, ce qui peut laisser la place à un certain flou interprétatif.

La liste des indications génériques n'est pas très longue, et l'on y trouve des genres traditionnels permettant de se faire une représentation assez précise de ce qui va arriver (comédie, tragédie). Toutefois, certaines classifications sont moins expressives que d'autres : *Le Dindon* se présente sans ambages comme "Comédie en trois actes", ainsi que, par exemple *Colinette*. E. Labiche a écrit des "vaudevilles", *Un jeune homme pressé*, des "comédies", *Un garçon de chez Véry*, des "comédies-vaudevilles", *Embrasons-nous Folleville !*, des "A-propos en un acte", *Le Club champenois*, un "épisode de la vie du grand monde, mêlé de couplets", *Un bal en robe de chambre*, et des "comédies mêlées de couplets", *La Femme qui perd ses jarretières*. Il revient une fois encore à chaque lecteur, en fonction de ses compétences linguistique et encyclopédique, d'interpréter ces termes qui créent donc un horizon d'attentes.

En revanche la situation est beaucoup moins éclairante dans les cas suivants. Au premier chef, en l'absence de toute indication générique, le vide, assez fréquent, laisse planer l'incertitude au moins jusqu'à la fin de la lecture ou de la représentation. Mais la présence de ces indications ne signifie pas clarté totale pour autant. L'on peut même penser que l'imprécision est recherchée, et

1 Nous reprenons la définition qu'en donne G. Genette (1987 p. 89).

signifie une réelle volonté de laisser les lecteurs se faire une idée personnelle dans le refus des étiquettes traditionnelles : *Caligula* est une "pièce en quatre actes", *Ondine* est une "pièce en trois actes", *Les Nègres* est étiquetée "clownerie", *La Cantatrice chauve* se présente comme une "anti-pièce", *Les Chaises* est annoncée comme "farce tragique", *La Leçon* comme un "drame comique", *Le Cosmos* désire être compris comme "histoires de banlieue", et *Ubu roi* est un "Drame en cinq actes en prose restitué en son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du théâtre des Phynances en 1888". Boris Vian précise que *L'Equarrissage pour tous* est un "Vaudeville paramilitaire en un acte long". Tandis que *La Cité sans sommeil* est présenté par J. Tardieu comme une "Fiction tragi-comique en trois tableaux", sa pièce *Le Rite du premier soir* est annoncée comme un "Rêve de banlieue en deux actes". En outre, cette pièce a été également dotée d'un autre élément de paratexte jusqu'ici non évoqué, un sous-titre (*Le Petit voleur*), indication assez rare au théâtre.

Ce bref échantillon, qui pourrait être étoffé bien davantage, aurait tendance à montrer, à l'encontre de ce que croyait remarquer J.-M. Thomasseau¹, que l'effort d'écriture de la part de l'écrivain dramatique ne s'arrête pas aux éléments de ce paratexte, et que ceux-ci entrent de plein droit dans la catégorie de l'écriture littéraire, dramatique. La façon dont les didascalies sont rédigées témoignent aussi, comme cela pourra être constaté plus tard, du souci de l'auteur de ne rien négliger de ce qui permet de transmettre du sens.

2.2.2.7. Les titres locaux

Il convient en dernier lieu de se tourner vers une catégorie de titres dont la présence n'est pas attestée dans tous les textes de théâtre. Il s'agit de titres affectant non l'ensemble de la pièce mais des portions de pièces, titres d'actes, de parties.

L'on trouve ce genre de présentation dans des pièces telles que *Cyrano de Bergerac* où chaque acte est ainsi caractérisé :

1 1984b p. 83 : "Ce dernier exemple montre à l'évidence que c'est au moment où le théâtre a cherché à se dégager des servitudes propres à l'acte littéraire qu'il a eu de plus en plus recours à un paratexte apparemment atone qui est si peu suspecté d'être compromis avec la littérature qu'à aucun moment la critique n'a daigné le prendre en charge. De son côté, l'auteur de théâtre qui écrit un paratexte n'éprouve pas le sentiment de faire œuvre littéraire" (spn).

- PREMIER ACTE : UNE REPRÉSENTATION À L'HÔTEL DE BOURGOGNE
- DEUXIÈME ACTE : LA RÔTISSERIE DES POÈTES
- TROISIÈME ACTE : LE BAISER DE ROXANE
- QUATRIÈME ACTE : LES CADETS DE GASCOGNE
- CINQUIÈME ACTE : LA GAZETTE DE CYRANO

Ce genre de disposition répond sans doute à des critères esthétiques (canons régulant l'écriture théâtrale) et a aussi l'avantage de mettre l'accent sur la cohésion de chaque composant de la pièce autour d'un thème clairement exposé et offert à l'information *du lecteur*, tant il est vrai que le *spectateur* n'a pas directement connaissance de l'existence d'un tel titre.

Il est également vrai que cet arrangement du texte de théâtre est adopté par des auteurs de textes plus contemporains. L'exemple le moins problématique est sans doute *Le Cosmos* dans lequel chaque "partie" est annoncée au moyen d'un repère chiffré – qui assure de ce fait la fonction de borne ; ainsi la "partie" 2 porte-t-elle par exemple le titre local : "*Un dimanche après les élections municipales – 1953.*"

Le dernier exemple de ce style d'écriture se rapporte à une situation ambiguë. Il s'agit de la pièce de J.-P. Sartre *Les mains sales*. Immédiatement après les bornes intermédiaires en tête de tableaux, il est possible de lire certaines indications ayant tout à fait le caractère d'un titre dont le but est de localiser l'action du tableau.

- PREMIER TABLEAU : CHEZ OLGA
- QUATRIÈME TABLEAU : LE BUREAU DE HEDERER
- CINQUIÈME TABLEAU : DANS LE PAVILLON
- SIXIÈME TABLEAU : LE BUREAU DE HEDERER
- SEPTIÈME TABLEAU : DANS LA CHAMBRE D'OLGA

Le problème est évident : seuls certains tableaux possèdent un titre local ; les autres débutent par une didascalie dont le but est de préciser les changements intervenus dans le décor ou la situation :

DEUXIÈME TABLEAU

Même décor, deux ans plus tôt, chez Olga. C'est la nuit. Par la porte du fond, côté cour, on entend un bruit de voix, une rumeur qui tantôt monte et tantôt s'évanouit comme si plusieurs person-

nes parlaient avec animation.

SCÈNE I

Les Mains sales (p. 31)

Une explication s'impose sans tarder : point n'est besoin de titre local pour ce second tableau puisque l'action se déroule au même endroit que le tableau précédent. Malheureusement le troisième tableau apporte une configuration infirmant cette hypothèse dans une large mesure :

TROISIÈME TABLEAU

Un pavillon, Un lit, armoires, fauteuils, chaises. Des vêtements de femme sur toutes les chaises, des valises ouvertes sur le lit.

Jessica emménage. Elle va regarder à la fenêtre. Revient. Va à une valise fermée qui est dans un coin (initiales H.B.), la tire sur le devant de la scène, va jeter un coup d'œil à la fenêtre, va chercher un complet d'homme pendu dans un placard [...] et cache, sous le matelas, les objets qu'elle tient à la main.

Hugo entre.

SCÈNE I

Les Mains sales (p. 53)

Le troisième tableau se déroule dans un autre endroit que le tableau précédent sans qu'un titre local vienne pour autant préciser ce nouveau lieu en début du tableau. Il est même surprenant que le titre local du cinquième tableau mentionne "le pavillon" qui n'avait pas été indiqué en ouverture du troisième tableau alors qu'il apparaissait pour la première fois dans la pièce. Mais à la réflexion, ce jeu entre les titres locaux et les absences de titres locaux est bien lui aussi porteur de sens. Le lecteur abordant le premier tableau ne connaît aucune personne ni aucun lieu, et il n'est donc pas surprenant que l'indication "chez Olga" vienne le renseigner sur les lieux qui sont décrits dans la didascalie venant immédiatement après la borne et le titre local. Pour le second tableau, l'hypothèse émise plus haut semble garder toute sa valeur. Quand le lecteur aborde le troisième tableau, l'action s'est déplacée et a désormais lieu dans une maison dont personne ne sait ni n'apprendra quoi que ce soit de plus ; c'est un pavillon et l'ab-

sence de titre local semble tout à fait la bienvenue dans la mesure où elle laisse planer une imprécision renforcée par la suite dans l'emploi de l'indéfini "Un". Cette "indéfinition" relative aux coordonnées spatiales se révèle ainsi être véritablement une composante de choix dans la production du sens à partir du texte. Quand le lecteur aborde le sixième tableau, il est par suite légitime de rencontrer le titre local "le pavillon", il est en effet désormais défini, c'est le même pavillon que celui du troisième tableau, lieu mal défini, mais bien définissable en terme de référence dans l'univers maintenant constitué. Les titres locaux entrent donc eux aussi pleinement dans cette production du sens effectuée par le lecteur à partir du texte de la pièce avec tous ses composants.

Un dernier aspect concerne la différence de statut des titres locaux. Ceux des actes de la pièce de J.-P. Sartre *Les Mains sales* sont déterminants pour le lecteur, mais aussi pour le spectateur, dans la mesure où celui-ci pourra, par le seul fait que les décors changent, appréhender d'une façon ou d'une autre les contenus dénotés par ces titres ; il en va tout autrement des titres locaux des actes de la pièce d'A. Gatti, *Le Crapaud buffle*, qui posent sans doute des problèmes d'une tout autre ampleur quant à leur "traduction" sur la scène. Il y a là un déséquilibre certain entre la représentation que sont en mesure de construire le lecteur d'une part, et le spectateur d'autre part. La liste de ces titres permettra de se rendre compte du degré de difficulté concernant leur convertibilité sur la scène :

- AMORCE
- ACTE OFFICIEL
- ACTE INTIME
- ACTE TRANSITOIRE
- ACTE HISTORIQUE
- ACTE LÉGENDAIRE...

2.2.3. Les listes

Traditionnellement figure en tête du corps du dialogue théâtral la liste des personnages. La façon dont cette liste est constituée et présentée n'est pas en dehors du processus de la production du sens dans la mesure où une liste entraîne une certaine hiérarchie de présentation qui est signifiante. J. Scherer (1986 p. 19) le souligne lui aussi :

La distribution par ordre d'entrée en scène, procédé qu'inspire un souci moderne d'égalitarisme, est inconnue au XVII^e s. On nomme d'abord, s'il y en a dans la pièce, les rois empereurs ou d'autres personnages doués d'autorité et de prestige.

Cet élément de paratexte est en un sens facultatif, puisque maintes pièces, du théâtre contemporain essentiellement, en sont dépourvues : *Yes, peut-être, Le Shaga* de M. Duras, *Jeux de massacre* d'E. Ionesco.

Notons ensuite que la liste n'est pas toujours en texte du corps du texte de théâtre, même si cette configuration est tout à fait dominante. M. Vinaver place ainsi, exception notable, un élément paratextuel intitulé PERSONNAGES après sa pièce *Par-dessus bord* (p. 265). Dans d'autres pièces (*La Demande d'emploi, Iphigénie Hôtel*), M. Vinaver adopte une attitude plus conforme à la tradition en plaçant ses listes avant le corps du texte.

La lecture de telles listes peut apporter des informations qui sont loin d'être négligeables quant à la "situation" prise au sens large des personnages : Place dans la hiérarchie sociale ("L'Empereur Alexis", "Mary, la bonne", "Le livreur de glace", "Le juge", "La reine", "anciennement gouverneur du prince", etc.), place dans un cadre restreint ("femme de Mucius", "La mère", etc.).

Certaines listes se distinguent des précédentes par une volonté de démarcation manifestée, comme cela a déjà été vu précédemment, par un flou volontaire, paradoxal dans la mesure où la fonction de ces listes est de permettre au lecteur (car le spectateur n'est pas concerné par cet élément de paratexte) de faire connaissance avec les personnages qu'il verra en action par la suite ; or ces listes atypiques ne renseignent précisément pas comme d'ordinaire, même si elles délivrent néanmoins des informations qui influenceront sur l'interprétation de la pièce :

Le Père sans âge / La mère sans âge

Le fils, Jeune homme

La femme, personnage venant d'on ne sait où

L'homme, meurtrier accomplissant un ordre

J. Tardieu¹

J. Tardieu n'est pas le seul exemple de listes floues :

1 Extrait cité par S. Dompeyre (1992).