

Problématique de l'analyse du discours Théâtral¹

Le résumé

Le texte théâtral a un code particulier: il est à la fois matériau du spectacle et œuvre littéraire. Son approche exige une démarche spécifique qui tienne compte de ce double aspect. Cet article aborde les différents problèmes que soulève l'analyse du discours dramatique: élaboration de la fable, traitement de l'espace et du temps, construction du personnage, fonctionnement du dialogue théâtral, écriture didascalique et dialogue ; autant de questions sur lesquelles, à travers quelques exemples, cette contribution apporte des repères utiles, afin de guider les étudiants dans l'analyse du discours des textes de théâtre et de l'analyse du spectacle.

Mots clé

Théâtre-dialogue-discours-drame-didascalie-études théâtrales-mise en scène

Un texte écrit enferme entre les pages d'un livre, semblable à d'autres livres ; ce qui n'est qu'un simulacre de corps et de voix projetés dans un espace et une durée. Il fige à travers des caractères imprimés ce qui est destinés à surgir fugitivement dans le jeu et le mouvement. Autant dire que son approche paraît problématique.

De ce fait, une pièce de théâtre, davantage encore que toute autre œuvre, la plus ouverte soit-elle, demeure indéfiniment mystérieuse et changeante ; livrées en permanence à toutes les subjectivités interprétatives. Michel Prunier définit le théâtre comme étant l'art de l'instant. Donc de la mort. Il surgit le temps d'une représentation pour s'évanouir aussitôt.

Le théâtre occupe une place particulière dans la littérature, c'est qu'il est à la fois texte et représentation. Le traitement de cette question semble se caractériser par une difficulté liée intrinsèquement à la dualité écrit et mise en scène. En effet, la mise en regard de ces deux aspects du théâtre est en soi une double problématique: la spécificité de l'écrit et de la représentation d'une part, et le lien qui les unit d'autre part. Le théâtre est, par sa nature même, un spectacle qui s'appuie sur un texte.

¹ - Dr.Brahim OUARDI, Chercheur associé au CRASC.

L'analyse du dialogue théâtral doit donc étudier les mécanismes auxquels celui-ci obéit ; repérer la logique cachée qui le fait progresser ; même quand il s'agit d'échanges ; et établir les liens de causalité ou de similarité thématique qui unissent les énoncés.

Un dialogue théâtral est « une conversation » disait Jouvot (1952) mais une conversation d'un type particulier (fictionnelle, scripturale, stylisée), mettant en œuvre un dispositif communicationnel complexe dont le destinataire est le lecteur/spectateur.

À cet égard, compte tenu du fait que l'auteur dramatique se donne des airs de « diégèsis mimétique » en dissimulant sa présence derrière la parole des personnages, il n'est pas étonnant que les théoriciens ou les critiques qui se sont penchés sur ce type de textualité (de l'Abbé d'Aubignac à Jean-Paul Sartre ou à Roland Barthes) aient souligné le rôle joué par les actes de « langage », de « parole » ou de « discours ». Ce qui signifie que la question de l'action dramatique, de l'espace et du temps, celle de l'analyse des personnages et celle du discours¹ dramatique s'impose, même si certaines notions deviennent complexes lorsqu'il s'agit de l'art dramatique.

Pour pouvoir analyser le discours, nous pensons qu'il est nécessaire d'apporter certains éclaircissements théoriques à la notion de discours dramatique.

La source, le premier destinataire, est le scripteur, l'auteur mais la règle du jeu théâtral interdit qu'il s'exprime à la première personne.

La communication de l'auteur est donc soumise à une double médiation. La pensée et le projet de l'auteur dramatique se lisent dans l'assemblage des données didascaliques et des propos des personnages. De l'autre côté, le lecteur spectateur, même s'il ne reçoit pas le message dans les mêmes conditions, mais de la même façon qu'il y a plusieurs destinataires, il n'est pas le seul destinataire.

Si l'écriture dialoguée est avec le jeu l'essence même du théâtre, il convient d'étudier le dialogue moins comme le mode de la communication que dans sa relation avec la dynamique de la pièce, les rapports de forces, voire les personnages qui dominent.

1- A. Ubersfeld définit le discours comme suit: « Le discours théâtral est encore un de ces mots ambigus qui recouvrent à la fois ce qui concerne le texte et ce qui touche à la représentation, ce qui est de la fiction et ce qui est de la performance. L'ensemble du discours théâtral contient tout ce qui provient du texte (didascalies, dialogues, monologues, et éventuellement adressés au spectateur) Il est difficile, dans le domaine du théâtre, de se servir de la notion du discours qui reste floue. », Les Termes clés de l'analyse du théâtre, Paris, Éd. du Seuil, 1996, p. 31.

L'échange verbal est évidemment le mieux représenté dans l'art de la scène puisque c'est lui qui permet à l'action de progresser. L'enchaînement des répliques est source de dynamisme. On distingue deux types de répliques: les stichomythies, qui sont des échanges de courtes répliques de même longueur

En tant que procès de communication, le texte dramatique peut jouer des six fonctions mises en évidence par R. Jakobson dans son étude sur le schéma de communication.

Dans les pièces contemporaines, les écrivains sont amenés à utiliser le langage dans deux de ces fonctions auxquelles la dramaturgie recourait peu antérieurement, sa fonction phatique et sa fonction métalinguistique ; comme la communication est perturbée, le langage dramatique ne fonctionnant plus tout à fait comme un jeu de demandes et de réponses. Notre analyse porte, précisons-le, sur le discours du personnage.

Dans *Allez donc dire au silence* d'être moins violent, les personnages ont presque toujours le sentiment de ne pas se comprendre, de ne pas utiliser les mots dans la même acception, le dialogue est émaillé de questions à travers les quelles ils essaient de s'accorder sur les raisons d'une telle situation.

C'est entre les personnages civils, comme nous les avons désignés, que le dialogue prend de l'importance puisqu'il devient discours argumentatif sur la révolution:

« Mokhtar.- Comment ça refuser...Une fille de bonne famille et de bonne réputation ne refuse jamais...Ses frères ne lui veulent que du bien...C'est de notre devoir de la marier. Elle est sous notre protection. Elle nous doit obéissance. »¹

Les personnages ont le sentiment d'employer une langue confuse pour eux-mêmes, incompréhensible pour les autres. La confusion au niveau du dialogue oblige les interlocuteurs à prolonger le dialogue pour mieux argumenter. Ainsi, les personnages ne veulent plus s'arrêter de parler.

Mais il est important de signaler qu'au niveau du contenu, les personnages nous apprennent sur les autres et sur eux-mêmes. Le personnage a à nous renseigner sur sa propre psychologie.

La fonction poétique joue lorsque le message devient, à lui-même, sa propre visée, lorsque le choix des mots prend pour le locuteur autant d'importance que le co-locuteur du message. Elle est

1 -Abdellatif Bounab, *Allez donc dire au silence* d'être moins violent, p. 45.

évidemment ce qui fait que le langage dramatique n'est pas seulement un processus de communication.

Dans certaines pièces de théâtre, les auteurs utilisent des figures de style qui donnent une force à la pièce. En plus du titre très symbolique, les dramaturges font tout un travail sur la langue afin de lui donner une dimension poétique.

La fonction du langage théâtral est surtout conative dont la fonction essentielle est d'ordre esthétique car ce qui est dit ou présenté est fait pour faire réagir le lecteur-spectateur. Nous croyons aussi que la fonction phatique pose problème puisqu'en fait elle investit tout un message proféré par un comédien –personnage.

À la première lecture, on se rend compte que le texte de Abdellatif Bounab est travaillé sur le plan littéraire et ne contient pas beaucoup de références au langage oral même si le langage dramatique est un compromis entre l'oral et l'écrit. Sur la question du langage dramatique, Marie –Claude Hubert explique:

« Du langage parlé, qui est truffé d'incorrections, de lourdeurs, d'impuretés, le langage dramatique revêt apparemment la spontanéité. Du langage écrit, il doit offrir la perfection. »¹

Le poète dans Allez donc dire au silence d'être moins violent l'auteur use de son talent pour mettre en relief une écriture théâtrale très proche de la poésie qu'il a toujours associé à la révolution. Cette écriture répond à ce compromis et fait référence tout au long de la pièce à l'oral.

Désirant imiter l'oral, le langage dramatique tient une certaine pauvreté. Le lexique est simplifié et les structures syntaxiques sans complexité faites de phrases relativement peu longues et sans subordination. Il convient de définir ce qui en relève de l'une et de l'autre dans le corpus.

Dans les textes de Henri Kréa et de Abdellatif Bounab, toutes les scories de l'oral ne sont pas retenues. En particulier, chaque réplique est, comme à l'écrit, cohésive et lieux organisée qu'à l'oral où les enchaînements se font souvent par association. Si à l'oral, dans la vie courante, sévit le bavardage qui fait qu'une abondance verbale n'y transmet le plus souvent que peu d'information, chez Kréa, le style est concis et ramassé et les effets concentrés: chaque mot porte.

Nous entendons par discours du scripteur le discours lié non seulement à la volonté du scripteur d'écrire pour le théâtre, mais

1 - Marie-Claude Hubert, Le Théâtre, Éd. Armand Colin, Collection Cursus, Paris, 1998, p. 23.

l'ensemble des conditions d'énonciation scéniques: au scripteur 1 (l'auteur) s'ajoute le scripteur 2 (praticien, metteur en scène).

Mais, nous nous contenterons d'étudier les caractéristiques générales du discours, et tout d'abord la première de toute: le discours de théâtre n'est pas déclaratif ou informatif, il est conatif (avec la prédominance de ce que Jakobson appelle la fonction conative), son mode est l'impératif.

Dans ce cas l'injonction n'est pas directe vu les rapports qui se tissent entre les deux personnages. Le je ainsi que le verbe modal (vouloir) sont bien marqués.

Selon Emile Benveniste, la modalité est une assertion portant sur l'énoncé d'une relation et traduisant l'attitude du locuteur face à cet énoncé.

Dans ces textes ; les auteurs emploient de verbes à l'impératif, des verbes performatifs et des verbes de modalité. L'impératif ne vise pas à communiquer un contenu, mais se caractérise comme pragmatique et vise à agir sur le destinataire, à lui intimer un comportement. Un impératif n'équivaut pas à un énoncé performatif du fait qu'il ne dénomme pas l'acte de parole à performer. Il n'y a énoncé performatif que contenant la mention de l'acte à savoir: j'ordonne. Autrement dit, le mode impératif s'emploie si le locuteur a l'intention d'accomplir un acte d'illocution d'un certain type.

Je et tu sont uniques: il n'y a qu'un je par énonciation. Ils sont inversibles dans l'interlocution. Les personnes sont je et tu à tour de rôle. Celui qu'on définit par tu se pense et peut s'inverser en je surtout dans le dialogue théâtral. Ils fonctionnent par référence situationnelle, le référent ne peut être connu que si l'on connaît la situation de l'énonciation.

En même temps, nous et vous fonctionnent par la même référence en particulier lorsqu'ils ne réfèrent qu'au locuteur ou à l'allocutaire, ou quand nous représente je + tu et vous un auditoire.

Les didascalies¹ sont dans le texte dramatique la seule partie où l'auteur s'exprime directement. Autrement dit, le mot désigne tout ce qui dans le texte de théâtre n'est pas proféré par l'acteur, c'est-à-dire tout ce qui est directement le fait du scripteur.

1 -Marie-Claude Hubert définit l'écriture didascalie : « Le texte dramatique, que deux niveaux d'écriture constituent, le dialogue et les didascalies, s'offre à nous dans son aspect composite. Le discours didascalie est la présence d'une instance supérieure dans le texte, celle de l'auteur, qui règle paroles et mouvements. », Le Théâtre, Coursus, Armand colin, Paris, 1998, p. 17.

À l'origine, ce sont les indications scéniques qui instruisent l'interprète des mouvements qui accompagnent son discours. Ce sont les indications de lieu et de temps, à quoi s'ajoutent celles données au comédien (concernant parole et gestuelle) et surtout ce qui divise le discours parlé total de l'œuvre, c'est-à-dire: l'indication du nom du personnage devant le texte qu'il doit dire.

La didascalie comprend donc tout ce qui permet les conditions d'énonciation du dialogue (plus généralement du discours théâtral).

Fixant des conditions d'énonciation imaginaires, les didascalies sont nécessairement ambiguës. Elles désignent les conditions d'énonciation (surtout les conditions spatio-temporelles) de l'événement fictionnel, mais en même temps les conditions scéniques.

Le rôle de la didascalie est donc double: elle est un texte de régie comprenant toutes les indications données par l'auteur aux praticiens (metteur en scène, scénographe, acteurs) chargés d'assurer l'existence scénique de son texte ; elle est aussi un soutien au lecteur permettant de construire soit un lieu dans le monde, soit une scène de théâtre.

Le premier type d'écriture donne à voir un échange entre un je locuteur et un tu auditeur, chaque auditeur prenant tour à tour le rôle de locuteur. Tout ce qui est énoncé n'a de sens que dans le contexte de cette liaison sociale.

Mais dans le texte de théâtre, la forte cohérence du dialogue produit l'impression d'un vrai dialogue parce que les thèmes sont presque les mêmes pour les dialoguants. Ainsi, il convient d'étudier le dialogue non pas comme le mode de la conversation mais dans sa relation avec la dynamique de la pièce. La connaissance de la situation respective des protagonistes permet de distinguer plusieurs types de communication. Égalité entre les soldats, subordination des soldats au lieutenant, subordination des

Colonisés, rapports de classes dus à la situation coloniale. Mais il nous faut dire que ces distinctions se trouvent aussi dans les didascalies.

Les didascalies comprennent tout ce qui permet de déterminer les conditions d'énonciation du dialogue. Puisque imaginaires, elles sont nécessairement analysées car elles sont chargées d'assurer l'existence scénique du texte et permettent au lecteur de se construire soit un espace dans le monde, soit une scène de théâtre.

Sur le plan de l'écriture didascalique, nous remarquons que Le Séisme est pauvre en didascalies, ce qui nous permet d'avancer que cette pauvreté peut nous mener vers une lecture de l'espace scriptural du texte d'Henri Kréa. Cependant, dans la deuxième pièce, nous

remarquons une abondance en didascalies. Ce qu'il faut préciser dans les deux cas, ce sont les fonctions des didascalies qui sont mises en exergue: tantôt elles servent comme des éléments sur lesquels il s'appuie le metteur en scène, pour créer l'effet de distanciation ; tantôt elles servent uniquement à la mise en scène.

La fonction pragmatique des didascalies est claire: elles ont le statut d'un acte de langage directif.

Il nous faut dire que les deux textes dramatiques présentent une certaine pauvreté en didascalies à l'inverse Des Voix dans la Casbah. Cette dernière abonde en toutes sortes de didascalies. D'autres dramaturges donnent beaucoup d'importance aux détails comme s'il avait comme objectif la représentation. Par contre, la pièce d'Henri Kréa se limite surtout à quelques didascalies dont la fonction essentielle est d'indiquer des manifestations hors scène, tels la musique et les bruits. Mais il nous semble que l'auteur insiste surtout sur le dialogue et les différentes interventions du chœur. Les élégies interviennent à la place des didascalies. L'auteur ne donne aucune indication sur l'état des personnages. Ces informations sont contenues dans le dialogue. C'est à partir du dialogue et des rapports entre les personnages que le lecteur spectateur peut découvrir l'état du personnage.

Les costumes des personnages sont indiqués dans la pièce de Abdellatif Bounab. Allez donc dire au silence d'être moins violent; mais nous n'avons trouvé qu'une seule didascalie comportant des indications sur la tenue des soldats dans Le Séisme:

«La scène s'éclaire. Dans un coin, deux soldats portant l'uniforme romain conversent. »¹

Ces exemples montrent que la didascalie peut introduire dans le discours théâtral une part commentative et même narrative autant que descriptive et que son rôle est de commenter, voir d'éclaircir le dialogue. C'est ainsi que la didascalie rapproche le théâtre de l'écriture romanesque.

Plus éclairante est sans doute l'étude de la relation entre didascalies et dialogue. Elles sont le plus souvent complémentaires. Elles peuvent aussi être en contradiction, généralement comique. Elles dénoncent la vanité, la duplicité ou l'absurde du discours qu'elle met aussi en crise.

Enfin, les didascalies sont à l'origine un outil de travail pour la représentation mais elles ont acquis une littérarité proche de la

1 -Henri Kréa, Le Séisme, p. 12.

description romanesque. L'analyse des didascalies suivantes peut nous le montrer:

« Avec des gestes à la fois brutaux, rapides et calculés, il arrache le bâillon

à Francine, puis sort son briquet de sa poche, l'allume et le passe devant les yeux de Red Sun. p. 63. »¹

Dans ces didascalies, nous remarquons tout d'abord, que le narrateur décrit à travers un substitut, il se cache derrière la troisième personne (il), ce qui lui permet de donner à la représentation des faits une forme plus objective et de prendre du recul par rapport à l'action.

Au théâtre, le narrateur ne se manifeste que par l'intermédiaire des didascalies. Il n'est pas représenté dans la fiction

En art dramatique, les choses se font et se disent sous les yeux des spectateurs. Ils de »couvrent les paroles, les actions, les pensées, les caractères lorsque deux personnages se parlent.

Ainsi, la description est envisagée, ici, dans son rapport à l'histoire. Elle est considérée comme un élément d'un ensemble, comme une allusion à la réalité. Comment s'insère-t-elle dans les didascalies ?

Nous pensons qu'elle est représentée sous forme de consignes données aux praticiens. Autrement dit elle décrit l'état du personnage ainsi que les actions qu'il doit accomplir:

Une musique faite de fausses notes... Uniquement des fausses notes Silence²

Les descriptions à l'intérieur des didascalies facilitent les péripéties et expliquent la conduite des personnages tout en gardant une fonction ornementale. Le temps utilisé dans les didascalies est le présent qu'on peut appeler présent de narration car le narrateur raconte ce que font les personnages et indique en même temps ce que doivent faire les acteurs qui jouent la pièce. Dans les didascalies, le présent est particulièrement propice à ces emplois. Dans ces constructions heurtées, l'importance accrue prise par l'écriture didascalique fait lentement dériver le texte de théâtre vers le champ du romanesque.

Le langage dramatique est performatif. Il n'intervient pas seulement pour communiquer une information ou un savoir, mais il s'accompagne d'une volonté d'action particulière. Au théâtre, un personnage parle pour faire faire quelque chose à quelqu'un. Le dialogue cependant n'est

1 -N. Aba, La Récréation des Clowns, p. 63.

2Abdellatif Bounab, op. cit., p.75.

pas uniquement constitué d'une série d'énoncés alternés aux contenus explicites. Il est soumis ç une forte charge de sens implicite qu'il est important de mettre en évidence. La recherche de cet implicite est au cœur de lecture du texte théâtral. Le metteur en scène et le comédien se nourrissent des sens de cet implicite.

Même privé de la représentation ; le texte de théâtre demeure donc un objet fabuleux ; pour peu que le lecteur sache conjuguer la construction d'un univers imaginaire et l'activation des processus intellectuels.

Bibliographie

Pièces de théâtre

- N. Aba, La Récréation des Clowns ; Paris ; éditions Galilée ; 1980
 - Abdellatif Bounab, Allez donc dire au silence d'être moins violent ; Mons ; éditions du Cerisier ;collection theatre-action ;2012
 - Henri Kréa Le Séisme, Paris, Pierre-Jean Oswald, 1958.
- #### Ouvrages généraux
- AUSTIN, J.-L., 1970, Quand dire c'est faire, Paris, Seuil (1re édition, 1962).
 - BALLY, Ch., 1965, Linguistique générale et linguistique française, Berne, Francke, 1ere édition, 1932.
 - BARTHES, R., BERTHET, F., 1979, Présentation du numéro 30 de Communications, « La conversation », p. 3-5.
 - Marie-Claude, Le Théâtre, Cursus, Armand colin, Paris, 1998.
 - PAVIS, Patrice, Dictionnaire du théâtre, Paris, Éd. sociales, 1980.
 - TAMINE-GARDES, Joëlle, La Stylistique, Paris, A. Colin, 1992.
 - Pruner, Michel, L'analyse du texte de théâtre,Paris,Nathan Université. 2001
 - A. Ubersfeld ,Les Termes clés de l'analyse du théâtre,Paris, Éd. du Seuil, 1996.