

Avant-propos :

ANALYSES LINGUISTIQUE ET LITTÉRAIRE DU TEXTE THÉÂTRAL

Jacques MOESCHLER

Université de Genève

Anne REBOUL*

F.N.S.R.S. et University College of London

Dans ce numéro, nous avons cherché à développer une analyse linguistique originale de corpus constitués par des textes de théâtre. Il nous est apparu en effet que, malgré la relative importance des exemples théâtraux dans les études linguistiques, ces exemples étaient analysés comme s'ils relevaient du langage ordinaire, c'est-à-dire qu'il n'était pas tenu compte du caractère particulier de leur situation d'énonciation. Loin de vouloir mettre en cause la validité d'analyses linguistiques réalisées de cette façon (nous ne pouvons à cet égard que signaler l'exemplarité de la description de mais donnée dans Bruxelles et al. 1980 à partir d'exemples tirés d'Occupe-toi d'Amélie), il nous semble que l'analyse linguistique ne peut que gagner à emprunter au moins certains de ses exemples à la littérature. Cependant, nous pensons que l'intérêt de ces emprunts ne pourrait que se trouver renforcé par une analyse qui tiendrait compte du caractère particulier de l'emploi du langage ordinaire qui y est fait. En effet, il nous semble que le langage littéraire (romanesque ou théâtral) ne doit pas être conçu comme constitutivement, i.e. sémiologiquement, différent du langage ordinaire, mais doit être au contraire envisagé comme un emploi non ordinaire du langage ordinaire, la différence se situant au niveau pragmatique, et non à ceux de la syntaxe ou de la sémantique. L'analyse linguistique

dont il sera ici question est donc une analyse pragmatique.

Si l'analyse linguistique a par moment eu une tendance exagérée à envisager le langage littéraire comme du langage ordinaire employé dans des conditions ordinaires, l'analyse littéraire, quant à elle, semble être trop fréquemment tombée dans le travers inverse, i.e. avoir considéré le langage littéraire comme relevant non seulement d'un emploi particulier du langage ordinaire, mais encore comme un langage (au sens sémiologique) différent. Il nous semble que, de la même façon que l'analyse linguistique a tout à gagner à intégrer certains éléments de l'analyse littéraire (ceux qui constituent, de façon avouée ou non, une analyse énonciative du langage littéraire), l'analyse littéraire aurait tout à gagner à intégrer certains éléments de l'analyse linguistique (ceux qui relèvent de la pragmatique, qu'elle soit argumentative ou conversationnelle).

L'analyse pragmatique dont il s'agit ici à propos des textes de théâtre peut être envisagée comme ayant pour but de décrire les conditions, nécessaires et suffisantes, à l'interprétation complète des énoncés en question. Une telle interprétation ne saurait être le résultat que d'une analyse qui intégrerait aussi bien les données contextuelles que les données cotextuelles, i.e. l'environnement perceptible des énoncés au moment de leur occurrence. Par données contextuelles, nous entendons le contexte de communication, c'est-à-dire la connaissance mutuelle que l'énonciateur (en l'occurrence l'auteur) et son énonciataire (lecteur ou spectateur) doivent avoir l'un de l'autre et de leur situation de communication préalablement à l'interprétation littéraire. Par données cotextuelles, nous désignons l'ensemble des informations (structurelles, argumentatives et interprétatives) véhiculées implicitement ou explicitement par l'ensemble du texte (antérieur ou postérieur) moins l'énoncé en cours d'interprétation.

On notera que ce qui fait la particularité du langage

théâtral, i.e. un emploi particulier du langage ordinaire, se trouve désigné ici par le terme situation de communication qui, dans cette mesure, mérite probablement qu'on s'y attarde un peu plus longuement. La situation de communication dans l'emploi courant du langage ordinaire se caractérise par le fait que tout énoncé est interprété par l'énonciataire relativement aux intentions énonciatives de l'énonciateur. Dans un texte théâtral, la situation est plus complexe : en effet, il y a, au théâtre, deux situations communicatives, l'une d'elles étant enchâssée à l'intérieur de l'autre. La situation globale, i.e. externe, a pour énonciateur et énonciataire respectivement l'auteur et le lecteur/spectateur. Elle a pour objet une seconde situation qui lui est interne avec pour énonciateur et énonciataire les différents personnages qui interviennent dans la pièce⁽¹⁾. Ainsi, le texte de théâtre, qui se présente en surface comme un dialogue, devra, à la différence des dialogues qui interviennent dans les situations de communication ordinaires, s'analyser comme le produit d'une seule intentionnalité, et non de plusieurs successivement. Cependant, cette intentionnalité unique ne pourra se formuler que sur la base de ces intentionnalités successives.

C'est au niveau des données cotextuelles qu'intervient la prise en compte de l'ensemble (nécessairement ouvert) des intentionnalités des personnages. Ceci dit, la découverte de ces différentes intentions ne peut qu'être le résultat, non d'une analyse globale des discours des personnages, mais au contraire d'une analyse qui prendrait en compte successivement chaque énoncé intervenant dans la pièce sans pour autant négliger le contexte de communication dans lequel il intervient, i.e. le fait que derrière l'énonciateur "fictif" qu'est le personnage, se profile l'énonciateur "réel" qu'est l'auteur. A la notion d'énonciateur "fictif" doit correspondre la notion d'intentionnalité "fictive", l'ensemble de ces intentionnalités "fictives" - correspondant à l'interprétation énoncé par énoncé au niveau cotextuel - ajouté au

contexte de communication devant permettre dans une situation idéale la récupération de l'intentionnalité "réelle". Il apparaît donc que l'interprétation complète d'un texte de théâtre fait intervenir un principe de composition interprétative selon lequel l'interprétation complète est fonction du produit des interprétations des énoncés des personnages sur la base des informations contextuelles déterminant la situation de communication globale, ces informations co- et contextuelles interagissant dans un processus de feedback permanent.

Le processus d'interprétation est donc nécessairement plus complexe dans le contexte de communication théâtrale que dans le contexte de communication ordinaire. Cette complexification a pour origine l'interaction permanente des données contextuelles avec les données cotextuelles. Schématiquement, le processus d'interprétation des énoncés de théâtre peut se décrire de la façon suivante. L'énonciataire (lecteur ou spectateur) est, au moment où il va interpréter le premier énoncé, en possession d'un certain nombre de données contextuelles qui, suivant les cas, pourront comprendre des informations sur le type de la pièce (comédie, tragédie, boulevard, etc.), mais qui comprendront toujours la donnée fondamentale, à savoir qu'il s'agit d'une suite d'énoncés attribués fictivement à un ou plusieurs personnages et produits réellement par l'auteur. Cette donnée contextuelle de base a un certain nombre de conséquences sur l'interprétation : en effet, l'hypothèse de la présence de l'auteur derrière les personnages suppose que l'interprétation complète implique la reconnaissance par l'énonciataire de l'utilisation faite par l'auteur des énoncés des personnages pour agir, directement ou indirectement, sur l'énonciataire. A partir de là, l'énonciataire va interpréter les énoncés des personnages à un premier niveau pour en extraire les intentions fictives des personnages, puis, se replaçant dans le contexte de communication globale, en tirera un certain nombre d'informations sur les intentions de l'auteur, informations qui, s'ajoutant au contexte de

communication globale antérieure, lui serviront à interpréter les énoncés subséquents.

Ce schéma de procédure interprétative, qui donne une place centrale à l'interaction entre données contextuelles et données cotextuelles, se complexifie malheureusement encore du fait du caractère dialogal (ou, plus généralement, conversationnel) du texte de théâtre. Car les informations cotextuelles ne peuvent être déterminées par les seules relations séquentielles, i.e. d'ordre linéaire, entre énoncés. Il est en effet nécessaire de prendre en compte la dimension structurelle et argumentative des données cotextuelles. C'était de ce type de procédure qu'il était question lorsque nous parlions d'analyse pragmatique.

Par analyse pragmatique, nous entendons ici désigner précisément l'étude de l'interprétation des énoncés en tant qu'elle tient compte de l'interaction entre données contextuelles et données cotextuelles, étant entendu que données cotextuelles renvoie à une organisation préalable, i.e. celle du discours conversationnel qui se trouve "simulé" dans la situation de communication théâtrale. Ceci dit, cette intégration d'un niveau organisationnel constitutif de l'interaction ordinaire à l'intérieur d'une interaction non ordinaire ne doit pas nous faire oublier l'interaction obligée de ce niveau d'organisation des données cotextuelles avec les données contextuelles. Il n'est nullement suffisant - car sinon l'interprétation relèverait de l'évidence - d'insister sur le seul caractère dialogal du texte de théâtre sans le mettre en relation avec ses propriétés contextuelles. Ainsi, dans Les Chaises, cette relation entre caractère dialogal et propriétés contextuelles du texte de théâtre intervient à deux niveaux : Ionesco fait parler LE VIEUX et LA VIEILLE qui, eux mêmes, imitent le dialogue de personnages imaginaires (le Colonel, la Belle, le Photographeur, etc.). Inversement, dans La Cantatrice chauve, l'interprétation de la suite apparemment incohérente de tours de parole (scène 11) est déterminée, pour l'essentiel, par la capacité qu'a

l'énonciataire d'y projeter une organisation conversationnelle standard (par exemple par le repérage de différents échanges)⁽²⁾.

L'analyse pragmatique des énoncés de textes de théâtre doit également intégrer l'aspect non structurel des données cotextuelles, c'est-à-dire leur aspect argumentatif. A un premier niveau, il peut sembler évident que l'interprétation complète d'une séquence d'énoncés (constituant par exemple une intervention) impose la prise en compte de leurs orientations argumentatives. Mais celle-ci doit intervenir aussi bien au niveau des données contextuelles qu'à celui des données cotextuelles. Ainsi, dans l'éloge que fait à Dom Juan Sganarelle de la religion (III, 1), Sganarelle argumente en faveur de la religion alors qu'il est permis de douter, à cause du caractère ridicule des arguments avancés, que Molière en fasse autant (les contemporains de Molière n'en ont d'ailleurs pas été dupes, qui lui ont fait beaucoup d'ennuis à la sortie de la pièce). On notera que, s'il est possible de parler d'actes indirects de l'auteur vers l'énonciataire, ce pourrait être précisément lorsque l'argumentation de l'auteur et celle du personnage sont, comme dans l'exemple de Dom Juan, anti-orientées.

C'est dans le cadre théorique esquissé ici que nous nous proposons de développer diverses analyses de textes de théâtre orientées vers les problèmes de l'ambiguïté, de la cohérence et du monologisme fondamental, à notre sens, du texte théâtral.

NOTES

* La recherche ayant donné lieu au numéro 6 des Cahiers de Linguistique Française a été rendue possible, en ce qui me concerne, grâce à une bourse du Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (F.N.S.R.S.), accordée pour la requête no 81.172.0.84.

(1) Les notions de situations de communication interne et externe sont parallèles aux notions de microcosm et de macrocosm employées par D. Burton dans son analyse de La Cantatrice chauve (D. Burton, 1980, chapitre 2).

(2) Nous rappelons que l'analyse conversationnelle distingue au moins trois unités conversationnelles : l'échange (unité dialogique minimale), l'intervention (unité monologique maximale) et l'acte de langage (unité monologique minimale).