

LE LIEU DU DISCOURS

Anne UBERSFELD

Le discours de théâtre n'a pas de chance : sur scène il est comme étouffé sous les signes monumentaux de la représentation ; entre les pages du texte en revanche, sa présence intarissable et jacassante occulte la théâtralité implicite de l'œuvre.

La lecture du discours (1) des personnages est ou devrait être la *dernière* opération du lecteur de théâtre : avant, il lui a fallu comprendre le système des forces en présence, le lieu et le temps de l'action, le type de théâtralité, et pour finir les conditions d'émission de la parole théâtrale. Ce qui ne va pas sans poser quelques problèmes, — en particulier aux enseignants.

Ce qui paraît s'imposer au lecteur de théâtre comme une démarche inéluctable et quasi évidente, c'est la recherche d'un *sens* du discours dans, à l'intérieur du discours du personnage (quand ce n'est pas dans sa « conscience » d'être « plus vrai que le vrai, plus réel que les êtres réels » comme disent à peu près Chassang et Senninger) ; une illusion puissante met derrière chaque phrase une volonté libre, une conscience énonciatrice, un Sujet. Or le théâtre est ou devrait être le lieu où se démontre (où se *montre*) cette illusion. Et il faut l'étrange perversion du théâtre bourgeois depuis un siècle et plus pour qu'il en aille autrement.

Nous aimerions essayer de montrer comment le lieu du discours n'est pas *dans* la bouche qui le prononce, dans le *je* qui l'énonce, le lieu du discours est *ailleurs*. Or tout le travail pédagogique portant sur un texte théâtral va en règle générale vers l'approfondissement de l'illusion, parce que c'est plus facile, parce que le discours psychologisant est plus simple, que tout le monde — locuteur et auditeurs — y est habitué, qu'il a fait l'objet d'un apprentissage conscient et inconscient ; et que dans ce type d'analyse la « conscience » cartésienne, claire et distincte, soit remplacée par « la psychologie des profondeurs » ou « les trésors de l'inconscient » n'enlèvera rien au fait que la démarche consiste encore à chercher le sens d'un discours dans sa conformité à une *réalité psychique autonome* — celle de l'individu parlant, Alceste, ou Hippolyte, ou Fantasio, ou Hernani. Quand on touche à Beckett, — et déjà à Pirandello ou Tchekhov — on n'est plus aussi sûr de soi, mais là encore

(1) Pour une définition du discours : « L'énoncé c'est la suite des phrases émises entre deux blancs sémantiques ; le discours c'est l'énoncé considéré du point de vue du mécanisme discursif qui le conditionne ». L. Guespin, *Langages* 23, p. 10. Nous appelons discours d'un personnage l'ensemble des discours dont il est le locuteur.

quelque habileté pédagogique nous permettra de retomber sur nos pattes. Ecrire *bien* pour un auteur de théâtre, c'est donc donner à chaque discours des traits conformes au « caractère » de son personnage ; par voie de conséquence, jouer *bien*, c'est pour le comédien reconstituer « en soi », le psychisme fantasmatique d'où sortiraient les paroles de son personnage comme discours *vraisemblable*.

On nous permettra ici de tenter de retourner la démarche habituelle, et pour tout dire de déplacer le lieu du discours. Nous essaierons d'abord de montrer comme constitutif du sens du discours ce qui est *hors de lui* : ses conditions de production ; ensuite de montrer à *l'intérieur* du discours du personnage les couches discursives appartenant à d'autres discours, celui de l'interlocuteur comme celui des formations idéologiques avec lesquelles il est en rapport. Le discours ainsi compris cesse d'être le produit d'une conscience imaginaire, pour être un lieu d'échange et de production du sens. Avec une conséquence — désagréable, mais inéluctable — : que le sens d'un discours n'est pas constitué une fois pour toutes, qu'il est nécessairement atteint par la relativité des représentations successives, — et même qu'il ne se constitue en dernière analyse que pour le spectateur et par lui.

Le lieu parle.

Notre travail pédagogique sur le discours de théâtre devra consister d'abord à renverser le processus coutumier, à rechercher d'abord dans le discours du personnage ce qui est *hors* du personnage : dans sa situation de parole, dans le rapport à l'autre, et d'abord dans le *lieu* où est parlé le discours. Ce qui fait du discours théâtral non plus cette épure glacée dont nous analysons les composantes comme une écriture, un poème à jamais écrit, les facettes d'un immuable diamant, mais comme cette parole de tous qui tombe d'un trône ou sort d'une vieille couverture, et qui dit le lieu d'où elle est prononcée comme elle est dite par lui.

Il est des formes théâtrales (contemporaines en particulier) où ce qu'on pourrait appeler la *situation d'énonciation* est assez clairement déterminée (par des didascalies (2), autrement dit par ce qu'on nomme d'ordinaire inexactement, les indications scéniques) ; ainsi dans *Oh les beaux jours !* de Beckett, l'enlèvement dans le sable donne au long, intarissable monologue de la femme non seulement son lieu, son contexte et son cadre, mais proprement son sens ; de même, les paroles des vieux, dans *Fin de Partie* du même Beckett, du fait qu'elles sortent d'une poubelle deviennent parole de poubelle ; d'une certaine façon la poubelle devient l'énonciateur, et c'est aussi la poubelle qui parle, quand les vieux soulevant le couvercle, commencent leur dialogue.

En revanche dans la plupart des textes classiques, le lieu est textuellement indiqué d'une façon vague et rien n'est dit de la situation physique des locuteurs : à proprement parler elle fait partie d'un des trous du texte, et c'est la mise en scène qui la détermine, comme elle la détermine toujours en dernière analyse. Mais que la situation physique de parole soit textuellement marquée, ou qu'elle doive être construite ou reconstruite par la mise en scène (à partir d'éléments textuels ou en fonction d'éléments extra-

(2) Le terme *didascalies* est plus précis que le terme *indications scéniques*, parce qu'il contient aussi par exemple les noms des personnages en tête des répliques : la couche textuelle *didascalique* contient absolument tout ce qui n'est pas prononcé par les personnages.

textuels, les conditions historico-sociales, par exemple, (3) dans tous les cas le sens du discours est en relation directe avec le lieu de ce discours. Non que ce rapport soit un rapport de détermination nécessaire : ce n'est que dans le théâtre naturaliste que les personnages parlent comme ils doivent parler dans la « nature » de leur rôle social et le pouvoir contraignant de leur lieu de parole. Bien plus dans la plupart des cas c'est un rapport de contradiction ; ainsi le discours de Ruy Blas à son ami Zafari (acte I, scène 3), confession d'amour, en contradiction avec sa livrée de laquais, ne prend sens que de cette contradiction.

Un exemple plus caché, mais tout aussi probant : le comique des protestations d'Alceste dans le *Misanthrope* n'est pas tant dans leur contenu (de là l'erreur de tant de commentateurs moralistes après Rousseau) que dans leur lieu : peut-on raisonnablement dire cela dans le salon de Célimène, sur les marches de Versailles ; si l'on déplace ce discours, il change de sens : il peut devenir sérieux et grave dans la bouche d'un gentilhomme campagnard à la Montaigne ; le discours d'Alceste prend son sens contingent — et comique — d'être proféré dans un très grand salon aristocratique, tout près du maître. Changer le lieu c'est instaurer un nouveau rapport de sens ; c'est aussi parfois éclairer des réseaux textuels que l'indétermination classique du lieu laisse dans l'ombre : imaginons par exemple *Andromaque* jouée dans un lieu scénique tel qu'il ne reflèterait pas la vague abstraction de l'antichambre ou du corridor classique, mais serait par exemple une sorte de *no mans land* de sable et de ferraille, un lendemain calciné (« Je ne vois que des tours que la cendre a couvertes »...) : « Me cherchiez-vous, Madame ? Un espoir si charmant me serait-il permis ? » ; — décor où la mort violente est quotidienne, où c'est peu de chose, avouons-le, que le meurtre d'un enfant.

Ce qui permettrait par exemple toute une série d'exercices de jeu par rapport à une scène classique en changeant le lieu imaginaire. Ce type de recherche par variation permettrait d'apercevoir de quelle nature est le lien entre la position d'énonciation et le discours tenu ; le discours d'un homme en prison, c'est d'abord le discours de la situation de parole *je-en prison*. Ainsi les fameuses stances de *Polyeucte* n'ont-elles sens que dans le contexte de la mortelle prison, elles sont paroles de la prison ; on peut dire que l'énonciation se reverse sur l'énoncé, devient paradoxalement énoncé ; le premier message est alors : *je suis en prison*, et le spectateur l'entend fort bien, ne s'y trompe pas du tout, tandis que le lecteur l'omet naturellement, puisqu'il ne le voit pas ; ce non-dit du discours est souvent le message premier et principal, portant sur le lieu du discours : *je parle de là*. De même que dans la vie, toutes les paroles dites dans un parloir de prison sont paroles du parloir de la prison. Un exemple théâtral récent : toutes les paroles des personnages de *Loin d'Hagondange* de J.-P. Wenzel disent d'abord : « je (nous) suis loin d'Hagondange », même si le contenu du dialogue porte sur l'usage du thé ou la réparation du chauffe-eau.

Tout se passe comme si tout discours théâtral s'inscrivait dans un double système de signes : a) les signes (linguistiques) du discours proprement dit ; b) les signes émis par le lieu-décor ; à la limite on pourrait dire (s'il n'était pas difficile de faire la théorie d'une telle affirmation) que tout discours théâtral a un double émetteur : le personnage et l'espace scénique ; de là une suite d'interférences (redoublement ou contradiction) entre deux séries

(3) Voir par exemple Planchon montant *Dandin* ou *Tartuffe*.

de signes dont la conjonction produit le sens. Un exemple : le discours du Roi Lear dans la lande sous la tempête peut se résumer ainsi : je suis un Roi / je suis (un roi) sans feu ni lieu, dans la tempête ; et le discours de Lear devient (il est très facile d'en montrer les traces textuelles) un dialogue Lear — la lande sous l'orage ; les fameuses invocations prennent alors leur sens.

Inutile de dire qu'il s'agit d'analyses qui sont d'autant moins aisées qu'elles portent sur des signes souvent peu visibles ou peu lisibles au niveau linguistique et sémantique ; elles invitent à constituer, dans le cadre scolaire ou universitaire, une *pragmatique imaginaire du discours*, à l'aide, non seulement des éléments textuels, mais surtout des trous et des manques du discours : de ce que le texte ne nous dit pas, mais sans quoi la communication théâtrale est impossible ; — ce qui est l'objet propre de la *pratique théâtrale*, c'est constituer le lieu du discours.

La situation de parole.

Peut-être touchons-nous de plus près au *texte du dialogue* (du discours du personnage) si nous abordons le fait même de la situation de parole. Au théâtre un personnage parle

a) à un autre personnage ;

b) simultanément et toujours au spectateur. Le personnage se trouve pris dans une double situation de parole, l'une proprement théâtrale (et qui ne se laisse jamais totalement oublier, même s'il y a en a souvent peu de marques textuelles) de communication au spectateur ; autrement dit la parole du personnage est d'abord exhibition pour le spectateur : c'est une situation de parole nullement imaginaire, très concrète et qui a pour cadre la communication théâtrale de la représentation dans sa réalité physique ; les grandes inventions farcesques de Molière (la scène du sac dans les *Fourberies de Scapin*, ou le déguisement de Toinette en médecin, dans le *Malade Imaginaire*, avec le flux de paroles qui les accompagne) ne prennent sens que pour le spectateur, comme paroles dites au spectateur, — ce qui élimine sans effort toute notion de « vraisemblance » : les grands discours « fourbes », ne fourbent pas le spectateur, puisque, dits à un autre mais à l'intention du spectateur, ils le prennent pour complice. Il est particulièrement intéressant de tenter de décrypter dans un texte de théâtre tous les éléments (situationnels et proprement textuels) qui sont d'abord une adresse au spectateur et n'ont de sens que comme tels. Ainsi dans les monologues de *Georges Dandin*, les phrases nommément adressées au public. Mais il est bon de ne pas oublier que tout discours théâtral a un double destinataire, et que directement ou non le public est toujours impliqué.

L'autre situation de parole est *imaginaire* et n'a de statut de réalité que dans le cadre de la représentation ; elle se construit entre les protagonistes ; si elle est *textuellement* présente, c'est rarement dans le dialogue lui-même, qui n'a pas besoin de la dire, puisque la scène la montre, mais a) dans les didascalies qui peuvent la préciser, b) dans l'ensemble du texte qui met en place les rapports entre les personnages. On sait par exemple, quand Andromaque entre en scène, qu'elle est prisonnière de Pyrrhus, non qu'elle ait besoin de le dire, mais tout un ensemble de signes textuels antérieurs culturels (la légende) ou scéniques l'a déjà dit pour elle. Les conditions d'énonciation anticipent sur le discours, permettant au spectateur d'attendre ou de deviner ce que peut dire la prisonnière menacée (et c'est ce qui rend possible et

lisible une représentation en langue étrangère, quand la lecture du texte serait impossible) ; mais réciproquement ce qui est dit dans le discours c'est aussi ces conditions d'énonciation même et leur valeur référentielle (4). Ce qui est dit d'abord dans les dialogues d'*En attendant Godot*, ce sont les conditions mêmes sous lesquelles ils parlent, peuvent ou ne peuvent pas se parler — bien plus qu'un contenu discursif ou psychologique. Au théâtre avant de dire quelque chose, la parole se dit elle-même. Un exemple : ce qui est dit dans le célèbre « Bon appétit, Messieurs » de *Ruy Blas*, discours sommant les privilégiés de renoncer à leurs privilèges, dans la mesure où il est tenu par un faux privilégié, par un imposteur, est discours vain, sans personne pour le prendre en compte : la position du locuteur annule le discours (5).

Elle permet surtout de comprendre que les conditions d'énonciation sont déjà, si paradoxal que cela paraisse, un message du message discursif, autrement dit que tout discours d'un personnage avant même de dire son énoncé, a pour message de nous apprendre dans quelles conditions il est parlé : ainsi le jugement d'Alceste sur le sonnet d'Oronte, avant d'être un jugement littéraire sur telle ou telle forme de poésie, est le jugement d'un homme sur un poème d'amour écrit par un rival. D'où la force du comique ; simplement l'analyse discursive habituelle n'y songe pas, parce qu'elle ne renvoie pas le discours au contexte de la communication, c'est-à-dire aux conditions d'énonciation.

La situation d'énonciation est déterminée, particulièrement par les rapports entre personnages, rapports qui, même s'ils ne sont pas clairement perçus, au moins à la lecture, sont l'objet de *présupposés* (6). O. Ducrot remarque qu'un locuteur interroge quand il est *présupposé* qu'il est en droit d'interroger ; que c'est le *présupposé* (la situation juridique) qui le met en mesure d'interroger. Que se passerait-il si à un patron interrogeant un postulant : « Quel âge avez-vous ? Etes-vous marié ? », l'autre répondait : « Et vous ? » On remarque là, par parenthèses, une des fortes sources du comique théâtral, quand ce type de *présupposés* (avec tous les interdits qu'il véhicule) n'est plus pris en compte, quand le valet interroge le maître, etc. (cf *Dom Juan*), quand Scapin manipule la maîtrise quasi héroïque du langage. Toute la tragédie de *Cinna* se lit à la lumière de ce *présupposé* : Auguste est le *maître*, et d'abord le maître de la parole ; de là les scènes paradoxales où l'empereur oblige ses conseillers à lui dire s'il doit ou non rester le maître, où il oblige

(4) Si le discours est au théâtre, paradoxalement le lieu d'élection de la *mimésis*, c'est que ce qui peut être référé à un contexte dans « le monde » ou dans « la vie », c'est justement l'exercice pratique de la parole.

(5) C'est ce qu'on peut parfaitement décrypter dans le fait que Ruy Blas ne peut pas dire *je* ; dans tout ce grand discours « héroïque », il ne le dit que 2 fois, et encore en incise (cf. notre analyse de ce texte, in *Le Roi et le Bouffon*, Corti, 1973). Certes, il s'agit là d'un bel exemple de *discours sans sujet*, mais à la limite on pourrait montrer dans tout discours de théâtre un discours sans sujet.

(6) Sur la distinction entre *posé* et *présupposé*, voir Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Hermann, 1972 et l'excellente définition donnée par O. Ducrot et T. Todorov dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* : « L'énoncé « Jacques continue à faire des bêtises » affirme à la fois a) que Jacques a fait des bêtises dans le passé et b) qu'il en fait dans le présent. Or les affirmations a) et b) semblent devoir être séparées dans la description globale de l'énoncé car elles ont des propriétés différentes. Ainsi a) est encore affirmé lorsque l'énoncé est nié (« il est faux que J. continue à faire des bêtises ») ou qu'il est l'objet d'une interrogation (« Est-ce que J. continue à faire des bêtises ? »). Il n'en est pas de même pour b). D'autre part a) n'est pas affirmé de la même façon que b) : a) est présenté comme allant de soi ou comme déjà connu et impossible à mettre en doute ; b) au contraire est présenté comme nouveau et éventuellement discutable. Aussi appelle-t-on a) un *présupposé* (...) et b) un *posé*. »

Cinna à confesser son crime, tout en lui interdisant de parler. Toutes les sublimes tragédies politiques de la fin de la carrière de Corneille, *Othon*, *Attila*, *Suréna* reposent sur le présupposé : le maître est maître de la parole ; il peut obliger à parler ou l'interdire. Or, comble de la tyrannie, il fait les deux en même temps.

Ce qui nous conduit tout droit, au-delà de l'aspect « juridique » au pur et simple rapport de forces : qui dans un affrontement de discours a la force ? Reprenons l'exemple d'*Andromaque*, 1, 4 ; apparemment la force est du côté du maître, Pyrrhus : aussi *interroge-t-il* sa prisonnière. Mais si l'on regarde mieux, l'interrogatoire est une demande, et plus précisément une *demande d'amour*. Deux situations de force (impliquant deux présupposés) s'affrontent et se combattent :

- a) Pyrrhus (pouvoir) vs Andromaque (non-pouvoir)
- b) Andromaque (désirée) vs Pyrrhus (désirant)

La demande d'amour implique une situation de faiblesse ; et ainsi toute la scène peut être vue comme la collision à l'intérieur de chacun des deux discours (de Pyrrhus, d'Andromaque), d'un discours de la force et d'un discours de la faiblesse ; collision parfaitement visible dès la première réplique d'Andromaque : (« Me cherchiez-vous, Madame »...) :

Andromaque. — *Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils*
(sous-entendu : non, je ne vous cherchais pas)

(sous-entendu : je suis faible, mon fils est prisonnier)

Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie

(présupposé : c'est vous qui réglez mes rapports avec mon fils puisque je suis en situation de faiblesse) (7).

Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie

(présupposé : Astyanax est Hector et Troie ensemble) (8).

Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui.

(S.E. je désire l'embrasser, et vous je ne désire pas vous embrasser. Mais vous, désirez m'embrasser). Retournement de la situation de force. On voit comment avant de rêver sur l'amour maternel et sur son « cri spontané », on peut réfléchir sur la fonction agonistique (dramatique) de ce dernier vers : c'est un coup porté, marquant le retournement radical d'une situation de force.

D'où des conséquences *poétiques* (9), intéressantes que l'on peut faire découvrir sans trop d'efforts, et dont on pourrait montrer les incidences sur une mise en scène : la victoire, provisoire et passionnelle avant d'être, au dénouement, politique et définitive, des éléments « détruits » ou « vaincus », Troie, Hector, Astyanax, Andromaque, les prisonniers troyens (tout le paradigme troyen). L'explication de texte pourrait ainsi se désengluier du psychologico-passionnel, sans s'interdire, au contraire, de montrer ce qui est l'objet même de la dramaturgie racinienne : la violence dans les rapports humains. Cet essai d'analyse d'une réplique (il est vrai initiale), tout sommaire qu'il soit, peut donner une idée de la manière dont on peut lire *logiquement* une scène classique à partir des rapports de force et donc lui donner sens.

(7) C'est bien un **présupposé** : que vous permettiez (*souffriez*), que vous ne permettiez pas, que vous vous demandiez si vous permettez, le présupposé est le même : c'est à vous de permettre.

(8) Présupposé : que vous le tuez ou non cela ne changera rien : Astyanax est et restera l'incarnation de Troie et d'Hector.

(9) Le sens ici est celui de la « fonction poétique », comme combinatoire des éléments internes du message littéraire. On voit que nous n'excluons pas l'analyse **interne** du message discursif, même s'il nous apparaît impossible de tenir ce dernier pour un système clos.

Le changement brutal dans la situation de parole produit aussi des effets comiques : ainsi la parole *libre* de Sganarelle, parlant d'égal à égal avec les paysannes et les mettant en garde contre son maître (*Dom Juan*, II, 3), quand elle repasse tout à coup à son statut habituel de *parole servie*, par la présence soudaine de Dom Juan, exhibant alors le présupposé fondamental qui gouverne ses rapports avec son maître : « Mon maître est un fourbe, il n'a dessein que de vous abuser, et en a bien abusé d'autres, c'est l'épouseur du genre humain et (*il aperçoit Don Juan*). Cela est faux et quiconque vous dira cela, vous lui devez dire qu'il en a menti. Mon maître n'est point l'épouseur du genre humain, il n'est point fourbe (etc...) ».

Ainsi le *comique* de la scène où Scapin est obligé de retourner à sa condition de faiblesse (de valet) et d'avouer ses fourberies, comique provenant de la collision entre un discours de la faiblesse (l'aveu imposé par le maître, l'épée à la main) et un discours de la force (l'intelligence inventive du *trikster*).

Quant au travail de la *représentation* théâtrale, — et c'est un travail que la parole pédagogique peut dans une certaine mesure anticiper — c'est d'exhiber les présupposés, — et parfois même les sous-entendus, de s'inscrire dans les trous du texte — dans ce qui est son *non-dit*. Et l'essentiel peut-être du travail pédagogique sur un texte de théâtre c'est de le montrer non pas plein, mais nécessairement incomplet et troué, de voir que *l'essentiel du discours de théâtre est hors de ses structures proprement textuelles*. Mais la conséquence en est que tout un travail préalable de lecture du texte dramatique dans ses grandes structures est nécessaire pour que le *lecteur* sache ce qu'il en est des rapports de force et de la situation d'énonciation. Ce que le *spectateur* sait très clairement (il le voit) doit être pour le lecteur l'objet d'une analyse préalable, ce qui rend illusoire (ou très difficile) l'espérance de rendre compte d'un texte dramatique uniquement à l'aide de courtes séquences (« morceaux choisis »), si les structures d'ensemble (fable, modèle actantiel) ne sont pas déjà connues.

Inversement, toute analyse d'un texte théâtral, même très fragmentaire, à partir du moment où sont comprises les conditions d'énonciation (dont les rapports de force ne sont qu'un élément, décisif) devient extrêmement parlante. Elle permet en tout cas de rendre compte de ces effets sur le spectateur — effets *productifs* — que sont

- le pathétique (et l'identification affective) ;
- le comique (mise en lumière par exemple des contradictions entre la situation de parole et le discours tenu) ;
- la réflexion (de type brechtien) sur les conditions (référentielles) de l'exercice de la parole ; ces conditions d'exercice étant le point privilégié, légitime, de la *mimesis* théâtrale : si quelque chose nous est dit au théâtre, c'est comment et pourquoi, dans la vie, on peut ou on ne peut pas parler. à autrui.

Dialogue.

C'est ce qu'éclaire aussi l'étude du dialogue proprement dit. Le dialogue se développe d'abord à partir de ces présupposés que sont les rapports de force — présupposés, parce qu'ils ne sont mis en question par aucun des locuteurs, la nature même du présupposé étant de n'être mis en question par personne. De là l'analyse qui devrait être faite de tout ce que les personnages dialoguant *ont en commun* pour pouvoir dialoguer : d'abord les connaissances

de fait (la *situation*), ensuite tout un stock de « vérités d'évidence » — nous dirions plus précisément un matériel idéologique et culturel — sur la base desquelles la discussion peut s'ouvrir. Quête extrêmement intéressante, et que, selon le temps dont on dispose, on peut rendre aussi *précise* que l'on veut ; quête « pédagogique », dans la mesure où au-delà du problème posé par le dialogue de théâtre, c'est la condition même de tout dialogue qui peut être montrée.

Si nous reprenons l'exemple d'*Andromaque*, I, 4, nous pouvons repérer un certain nombre de présupposés communs aux interlocuteurs :

a) tout un faisceau de présupposés d'ordre factuel, « historique » : la guerre et la destruction de Troie, Pyrrhus responsable du génocide, Hector et Achille ;

b) des présupposés « logiques » :

— Pyrrhus aime Andromaque

— Hermione aime Pyrrhus

— Oreste aime Hermione

construisant un modèle à rotation possible.

c) des présupposés culturels :

— un maître peut disposer de ses captifs (de ses sujets) ;

— un roi est souverain chez lui ;

— un prince ne peut renvoyer sa fiancée sans *casus belli* avec le pays d'origine de ladite ;

— un homme (un prince) ne viole pas une femme.

A quoi l'on pourrait peut-être ajouter le présupposé proprement racinien (ou janséniste, si l'on veut) : la faute antérieure (ici le génocide troyen) ne peut être rachetée.

Inutile de dire que malgré les présupposés « historiques », ces formules déterminent un réseau socio-idéologique qui est celui de la monarchie absolue de Louis XIV, pas celui de la Grèce homérique (même revue et corrigée par Athènes ou Rome). Ce qui remet à sa place exacte l'enquête sur les « sources ». Inutile de dire aussi que la liste n'en est pas limitative et que c'est toute une recherche qui peut s'orienter autour de ces formules. Formules dont nous le rappelons, le trait distinctif est de n'être pas mises en discussion, même pas exposées dans la plupart des cas ; au contraire des formules *posées*, autour desquelles s'organise le débat (avec affirmations, négations, interrogations possibles) :

— un prince a-t-il le droit de « faire chanter » sa captive ?

— Andromaque peut-elle dire oui à Pyrrhus, auteur du génocide ?

— Pyrrhus peut-il livrer l'enfant Astyanax aux Grecs ?

— l'amour est-il un sentiment auquel on peut résister ?

L'exemple est ici très simple et quasi évident. Il y a plus compliqué : ainsi le présupposé qui sous-tend le discours des personnages principaux dans *la Mouette* de Tchekhov « l'art est en ce monde la seule valeur » est sournoisement battu en brèche et contesté non seulement par le discours de personnages « secondaires » (Macha), mais aussi par certaines affirmations subreptices à l'intérieur même du discours des protagonistes ; de là une pénible impression d'*incertitude logique*, qui est un des fonctionnements clefs du discours tchékhovien, où les gens *ont l'air* de s'accorder autour d'un présupposé, que tous récusent sournoisement avant de le faire ouvertement ; il en va de même dans *Oncle Vania* du présupposé : *la science mérite qu'on lui sa-*

crifie tout. De là un étonnant fonctionnement dramatique : les gens ont l'air d'être les esclaves du fonctionnement idéologique autour duquel s'est construit leur discours, quand en fait ils sont les esclaves de structures non désignées (à décrypter) et de présupposés plus cachés : de là la mise à plat chez Tchekhov de l'illusion idéologique et la lumière portée sur la crise des valeurs.

Inversement il ne serait pas inintéressant de rechercher les effets d'*absurde* dans tous les cas où le dialogue se poursuit quand le présupposé commun fait défaut : c'est le secret des dialogues de Ionesco et c'est la racine du comique dit du *quiproquo*.

Ainsi dans l'*Avare*, pour Harpagon, Valère a enlevé la cassette,
pour Valère, Valère a enlevé *Elise*.

Le présupposé commun, *Valère a enlevé X* est de pure apparence, purement « langagier » ; il se réduit pour finir à l'acte abstrait *enlever* et à l'élément commun entre *la cassette* et *Elise* et qui est le genre /sexe féminin ; et le comique tient à l'effacement de la disjonction animé / non animé.

Allons plus loin : le dialogue même serait impossible — chose particulièrement claire dans toutes les formes de théâtre proches du réalisme, où donc la *mimesis* est très visible — si le discours de chaque personnage ne contenait des couches hétérogènes, des sortes de collages de discours autres ; couches discursives appartenant fréquemment au milieu ou au groupe auquel appartient le personnage ou à ceux où il cherche à s'intégrer ; le discours même du personnage, loin d'apparaître comme le fruit homogène d'une conscience créatrice, devient le lieu (au pire le miroir) de conflits situés hors de lui. Cet effet *dialogique* (cf. Bakhtine), tout à fait éclatant à partir du romantisme (nous avons essayé de le repérer dans le *Lorenzaccio* de Musset) (10) n'est nullement étranger au théâtre classique ; si nous reprenons l'exemple d'*Andromaque*, il n'est pas difficile de voir comment fonctionne à l'intérieur du discours d'Hermione un discours dominant de la cour (le discours appris à une princesse et qu'elle entend tous les jours) ; elle s'en sert astucieusement (comme discours de la « raison d'état »), contre Oreste ou contre Andromaque venue la supplier ; elle en démonte le mécanisme, quand elle montre comment ce discours dominant a fonctionné pour elle comme un piège :

(...) Nos vaisseaux tous chargés des dépouilles de Troie,
Les exploits de son père effacés par les siens,
Ses feux que je croyais plus ardents que les miens,
Mon cœur, ...toi-même enfin de sa gloire éblouie,
Avant qu'il me trahît, vous m'avez tous trahie. (II, 1).

Il est clair qu'à part les deux petits mots : « mon cœur », et encore pourrait-on épiloguer sur ce point, tout le reste de l'énumération fait partie du discours obligé des courtisans à une princesse fiancée. La difficulté relative de ce type de recherches, dont nous venons de donner un exemple particulièrement simple, est dans le repérage historique des discours et en particulier du discours dominant. Mais il est de toute manière très intéressant et quasi inévitable d'étudier, particulièrement chez Molière le « collage » de discours hétérogènes et dont l'hétérogénéité fonctionne comme productrice de sens et de comique : ainsi le discours théologien de Sganarelle et le défilé

(10) V. In *Littérature déc.* 1976, « *Lorenzaccio*, une topique de la cité », et notre communication au colloque *Idéologie*, Lille, oct. 1976, actes à paraître in RSH. — Sur le fonctionnement idéologique des couches discursives voir notre essai, *Lire le Théâtre*, Editions Sociales, 1977, p. 284-296.

subreptice des preuves classiques de l'existence de Dieu (*Dom Juan*, acte III) ; ainsi les collages de textes littéraires dans le *Misanthrope* ou les *Femmes Savantes*, de discours « de courtisans » dans le *Misanthrope*.

On nous pardonnera j'espère de ne donner ici que l'esquisse d'une recherche qui ne pourrait porter ses fruits que par l'analyse détaillée d'exemples ; la place nous est mesurée, et cela devrait faire l'objet d'autres essais.

Ces remarques modestes ne prétendent pas donner ici le résumé ou l'analyse de procédures pédagogiques précises ; elles n'ont pour but que de montrer à propos du discours de théâtre comment on peut (on doit), déplacer le lieu du questionnement, pour faire enfin de ce discours non l'occasion d'un « autre discours », psychologisant, mais un élément du fonctionnement théâtral, et surtout peut-être d'indiquer la place où se saisissent le mode d'existence de la parole et ses conditions de production.