

## Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral.

---

Catherine KERBRAT-ORECCHIONI

C'est en effet dans le cadre théorique général de ce que l'on appelle la "*pragmatique linguistique*" que s'inscrit l'ensemble des recherches que je poursuis depuis quelques années.

Dernière-née des disciplines linguistiques, la pragmatique s'est développée à un rythme spectaculaire, et de façon il est vrai quelque peu anarchique : nous avons entendu récemment un linguiste italien la traiter de "poubelle". Usant personnellement d'une métaphore moins injurieuse, je dirai que la pragmatique est un peu l'auberge espagnole de la linguistique, prête à accueillir en son sein toutes sortes de problématiques plus ou moins hétéroclites ; mais que c'est en ce lieu que se développent à mon avis les réflexions les plus intéressantes en matière de langage, et que s'élaborent les outils descriptifs les plus opératoires.

Pour y voir tout de même un peu plus clair, je distinguerai dans cette vaste poubelle trois secteurs, d'ailleurs contigus :

(1) La **pragmatique "énonciative"** (ou "linguistique de l'énonciation"), qui dans la lignée de Charles Morris a pour tâche de décrire les relations existant entre certaines données internes à l'énoncé, et certaines caractéristiques du dispositif énonciatif (émetteur/récepteur/situation d'énonciation) dans lequel il s'enracine ;

(2) La **pragmatique "illocutoire"** (ou théorie des "speech acts"), laquelle à la suite cette fois d'Austin et Searle se consacre à l'étude des "valeurs illocutoires" qui, s'inscrivant dans l'énoncé, lui permettent de fonctionner comme un "acte de langage" particulier ;

(3) La **pragmatique "conversationnelle"**, dont le développement plus récent résulte de l'importation dans le champ linguistique de réflexions menées à l'origine par les ethnologues et ethnométhodologues de la communication (Gumperz, Hymes, Goffman, Watzlawick, Sachs, Schegloff, etc.), et qui s'intéresse à l'étude du fonctionnement de ce type particulier d'interactions communicatives que sont les "conversations" (échanges dont la spécificité consiste en ce qu'ils s'effectuent à l'aide de signifiants verbaux et para-verbaux). Le problème auquel se trouve actuellement confronté la pragmatique

étant celui de l'articulation de ces trois problématiques : il s'agit par exemple d'édifier une théorie interactive des actes de langage (1), qui étende à la description des échanges dialogaux une théorie, celle des "speech acts", qui s'est d'abord élaborée dans la perspective du discours monologique.

Or le texte théâtral constitue un objet de choix pour ces trois formes de pragmatique dans la triple mesure où :

(1) C'est en terme de dispositif énonciatif que doit s'envisager d'abord la spécificité de la communication théâtrale.

(2) Au théâtre, "dire", c'est par excellence "faire" : la parole dramatique est tout entière mise au service de l'action, et réciproquement, c'est par le biais du langage que tout advient (2).

(3) A la différence de ce qui se passe dans le texte romanesque, le texte théâtral se laisse analyser sans résidu — les didascalies exceptées — comme une séquence structurée de "répliques" prises en charge par différents personnages entrant en interaction, c'est-à-dire comme une espèce de "conversation"

Ce qui donc m'intéresse et m'occupe, c'est de mettre à l'épreuve un certain nombre des concepts descriptifs élaborés dans le cadre de ces différentes problématiques pragmatiques, en tentant de les appliquer, entre autres, au texte théâtral (envisagé essentiellement sous sa forme écrite). Ce faisant, mon objectif est à la fois :

— de voir dans quelle mesure le recours à de tels concepts permet de rendre compte de certains aspects pertinents du fonctionnement de ce type de textes,

— et de montrer que l'observation de ce type particulier de corpus peut venir alimenter utilement la réflexion pragmatique, quoi qu'en disent certains conversationnalistes qui n'admettent comme corpus légitimes que les enregistrements de conversations "authentiques".

Cela dit, on ne dialogue pas au théâtre comme dans la vie, et il ne faudrait surtout pas prendre ces **simulations** fabriquées pour des reproductions parfaitement mimétiques des échanges qui ont lieu dans la vie "ordinaire" — ne serait-ce qu'à cause de la spécificité, que je m'en vais envisager maintenant, du dispositif énonciatif dans lequel s'inscrit le dialogue théâtral.

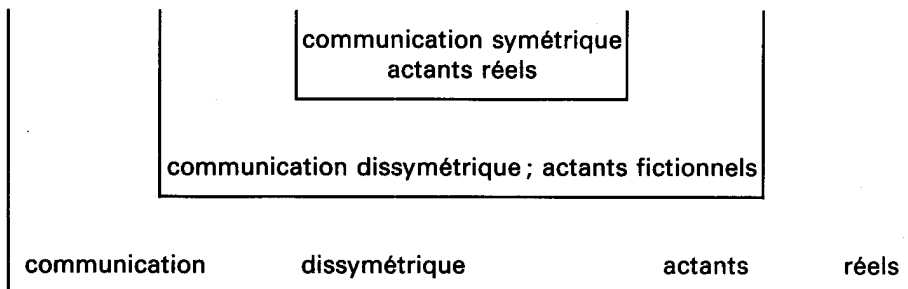
## I - La communication théâtrale : spécificité de son dispositif énonciatif, et incidences sur les propriétés internes à l'énoncé dialogué.

Disons pour aller vite que dans la "vie ordinaire", un émetteur converse avec un récepteur (ou plusieurs récepteurs mais de même niveau), cependant qu'au théâtre, on a affaire à une **chaîne** d'émetteurs/récepteurs, à un emboîtement d'instances énonciatives, que l'on peut grossièrement ainsi représenter :

---

(1) Voir par exemple les travaux d'Eddy Roulet et de son équipe genevoise, où à Birmingham, de Sinclair et Coulthard.

(2) Précisons dès maintenant que nous n'envisagerons ici que le théâtre "classique" et ses formes dérivées c'est-à-dire celui qui depuis plusieurs siècles fait dans notre culture figure de modèle dominant.



(N.B. : par "actant" nous entendons ici, très largement, tout individu qui se trouve à quelque titre impliqué dans le circuit communicationnel).

Précisons immédiatement que la seule instance conversationnellement pertinente, c'est celle des **personnages** : c'est par rapport aux seuls personnages que fonctionnent les déictiques, et les maximes conversationnelles. Le théâtre fait dialoguer des personnages, qui constituent l'équivalent et le miroir des personnes qui, dans la "vie ordinaire", entrent en interaction.

En apparence du moins. Mais les autres instances énonciatives existent tout de même "quelque part", en amont ou en aval, ce qui n'est pas sans conséquences sur le fonctionnement interne d'un tel discours. C'est à ces conséquences que je vais d'abord m'intéresser, en laissant de côté les problèmes qui se posent du côté de la phase d'émission, ainsi que ceux que soulève la relation personnage/acteur ; en localisant donc le problème de la façon suivante : **quelles conséquences entraîne pour le fonctionnement de ce type de dialogue l'existence, en plus des récepteurs intra-scéniques, d'une instance réceptrice extra-scénique, à savoir du public ?**

Question préliminaire : en tant que récepteur du discours théâtral, quel statut reçoit précisément le public ?

Rappelons que pour tout type d'interaction, on peut distinguer trois catégories de récepteurs (3) :

- l'"allocutaire" (A), ou "destinataire direct", c'est celui que l'émetteur (L) considère explicitement, ainsi qu'en témoignent certains "indices d'allocution" de nature verbale ou paraverbale, comme son partenaire dans l'interaction ;
- un récepteur a statut de "destinataire indirect" lorsque sans être véritablement intégré à la relation d'allocution, il fonctionne cependant comme un témoin, dont la présence est connue et acceptée par L, de l'échange verbal ;
- il s'agit enfin d'un "récepteur additionnel" si sa présence dans le circuit communicationnel échappe totalement à la conscience de l'émetteur.

(3) Voir là-dessus notre *Énonciation*, pp. 24 et sqtes.

Par rapport à cette trichotomie, le public a le statut suivant :

- C'est un destinataire indirect, pour l'auteur et pour l'acteur (qui sans s'adresser directement à lui, tiennent compte de l'image qu'ils s'en construisent pour encoder et produire le message).
- Mais **pour le personnage, c'est un récepteur additionnel** : un intrus, un voyeur, un "écouteur", qui "surprend" indiscrètement des conversations dans lesquelles il n'a en principe aucune place, ainsi que l'énonce fort bien Larthomas (1980, p. 436) : "*Mis à part les rares exemples que l'on peut donner où une personne apostrophe le public (4), tout se passe comme si le spectateur surprenait une série de dialogues, de la même façon apparemment que nous pouvons surprendre et écouter des propos échangés sans qu'on s'aperçoive de notre présence (5).*"

Le théâtre, c'est donc du "langage surpris", ou plutôt du "langage comme surpris" – car il s'agit là d'un "faire-comme-si" dont bien entendu personne n'est dupe. Ce qui entraîne pour le fonctionnement de ce type de discours un certain nombre de conséquences : j'en retiendrai quatre, dont les trois dernières en tout cas peuvent être considérées comme fondamentales.

### 1) Le motif du "secret surpris".

Que de "témoins indiscrets" sur la scène classique, que d'intrus dissimulés sous la table, déguisés en statues, tapis dans le "petit cabinet" ou quelque autre de ce que Goffman nomme les "zones d'aguet" ! Que d'obsessions précautionneuses aussi, que de soins pour vérifier que l'on n'est pas espionné, et qu'il n'y a personne dans ces "petits endroits propres pour surprendre" les précieux secrets...

Pourquoi tant de précautions, qui presque toujours s'avèrent inutiles ? Comment expliquer la fréquence, dans la tragédie, la comédie, ou le vaudeville, d'un tel motif ? On le peut de bien des façons. Suggérons simplement ceci : c'est qu'il y a toujours, au théâtre, un témoin indiscret – en la personne du public : l'obscurité de la salle, c'est celle du "petit cabinet" d'où nous épions et surprenons un discours qui ne nous est en apparence nullement destiné. Les précautions des personnages ne peuvent être de ce point de vue qu'inutiles – et ce motif du "secret surpris" s'interpréterait alors comme une sorte de redoublement spéculaire, sur scène, de ce qui toujours caractérise la relation scène/salle, tous ces "récepteurs additionnels" qui hantent l'espace scénique reflétant en miroir la position énonciative du récepteur extra-scénique.

### 2) Le fonctionnement du "trope communicationnel".

Nous parlons de "trope communicationnel" (6), chaque fois que s'opère, sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie "normale" des niveaux des destinataires ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des marques d'allocution fait en principe figure de destinataire direct, ne

---

(4) Ces exemples sont plus fréquents dans certains genres théâtraux tels que la commédia dell'arte ou le théâtre de tréteaux ; rappelons donc une fois encore que nous prenons pour "norme" le théâtre dit "du quatrième mur", qui repose sur une certaine conception de la "mimesis".

(5) D. Burton considère semblablement que le discours théâtral se caractérise par le fait qu'il est toujours "overheard".

(6) L'expression ne se justifie que dans le cadre d'une théorie "standard étendue" du trope, que nous développons ailleurs (voir notre ouvrage, à paraître, sur l'implicite discursif) et que nous ne pouvons exposer ici.

constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocataire, c'est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect : " C'est à vous que je parle, ma sœur ", répète Chrysale avec une insistance d'ailleurs bien suspecte (7). Nul doute en effet que l'énoncé qui se dissimule sous le précédent : " Ce n'est pas à vous que je parle, ma femme ", ne soit à considérer comme une dénégation : c'est bien à Philaminte, qui d'ailleurs ne s'y trompe pas, que ce discours en fait s'adresse, qui la " concerne " bien plus directement que la pauvre Bélise, et c'est à la lumière de la " loi de pertinence " que s'identifie le trope, dont la structure peut être représentée comme suit :

En apparence	: destinataire direct	= A (Bélise)
	destinataire indirect	= B (Philaminte).
En fait	: destinataire principal	= B
	: destinataire secondaire	= A.

Remarque : il arrive que le trope communicationnel se double d'une syllepse, i.e. que le sens de la séquence soit sensiblement différent pour A et pour B. Ainsi dans la fort célèbre scène 5 de l'acte II de *Tartuffe*, où certaines séquences discursives se déroulent simultanément sur deux isotopies, selon le schéma suivant :

L (Elmire)

- . adresse en apparence à A (Tartuffe) un discours qui pour cet A reçoit le sens  $S_1$ ,
- . s'adresse en fait à B (Orgon, caché sous la table), qui est censé extraire de l'énoncé un contenu  $S_2 \neq S_1$   
(le statut énonciatif d'Orgon étant celui
- . pour Elmire, de destinataire en apparence indirect, mais en fait principal,
- . pour Tartuffe, de récepteur additionnel).

C'est ainsi par exemple que la toux d'Elmire ne recevra pas le même statut sémiotique selon qu'elle se destine

- . à Tartuffe, qui l'interprétera comme un indice (de rhume :

" TARTUFFE

Vous toussiez fort, madame.

ELMIRE

*Oui, je suis au supplice.*

TARTUFFE

Vous plaît-il un morceau de ce jus de réglisse ?

ELMIRE

C'est un rhume obstiné, sans doute, et je vois bien

*Que tous les jus du monde ici ne feront rien.*

TARTUFFE

Cela, certes, est fâcheux.

ELMIRE

*Oui, plus qu'on ne peut dire".),*

- . ou à Orgon, pour qui elle est censée fonctionner comme un *signal* (qu'il est temps que la plaisanterie cesse : cf la didascalie *elle tousse pour avertir son mari*) ;

(7) Dans *Les Femmes savantes*, acte II, sc. 7.

De même les inférences causales venant se greffer sur les séquences par nous soulignées dans les différentes tirades d'Elmire seront-elles d'une nature bien différente selon qu'envisage à l'intérieur du circuit communicationnel Elmire-Tartuffe, ou Elmire-Orgon. Dans ce passage enfin, qui exploite fort habilement l'élasticité référentielle du " on " :

" ELMIRE, après avoir encore toussé.  
Enfin je vois qu'il faut se résoudre à céder,  
Qu'il faut que je consente à tout vous accorder,  
Et qu'à moins de cela je ne dois point prétendre  
Qu'on puisse être content et qu'on veuille se rendre.  
Sans doute, il est fâcheux d'en venir jusque là,  
Et c'est bien malgré moi que je franchis cela ;  
Mais, puisque l'on s'obstine à m'y vouloir réduire,  
Puisqu'on ne veut point croire à tout ce qu'on peut dire,  
Et qu'on veut des témoins qui soient plus convaincants,  
Il faut bien s'y résoudre et contenter les gens ",

le pronom dénote soit Tartuffe, soit Elmire dans le cadre de la première relation d'allocution, et parallèlement dans la seconde, soit Orgon, soit Elmire — une telle aisance dans le maniement du trope et de la syllepse, dans cette double duplicité verbale, donnant à rêver s'agissant d'un personnage dont tout le monde s'accorde à vanter la droiture ; et prouvant surtout combien il serait imprudent de traiter un tel discours, pour en extraire des " vérités " d'ordre psychologique, comme le fidèle reflet d'une parole spontanée, alors qu'il s'agit d'une construction obéissant moins aux exigences de la " vraisemblance " qu'à celles de l'efficacité dramatique.

Les exemples précédemment mentionnés mettent en jeu différents *personnages*, c'est-à-dire différents actants relevant de la même instance énonciative. A ce titre, ils peuvent tout aussi bien se rencontrer dans l'échange quotidien, et ils s'y rencontrent effectivement : devant le guichet d'une salle de spectacle, une queue particulièrement dense et survoltée ; quelqu'un lance, à la cantonade : " Y a des salauds ici ! " — espérant bien que le " salaud " (le resquilleur) en question se reconnaîtra, en prendra pour son grade, et comprendra que ce discours s'adresse à lui prioritairement, le reste de l'assistance étant en fait réduit au rôle de témoin de cette apostrophe vengeresse : il y a alors trope communicationnel.

Mais le discours théâtral se caractérise en propre par le fait que semblant s'adresser à certains personnages, c'est en réalité au public qu'il est en première et dernière instance destiné. Si l'on envisage ce qui se passe dans la relation existant entre actants non plus isotopes, mais hétérogènes énonciativement (i.e. si l'on enjambe ce " quatrième mur " qui sépare l'espace scénique et l'espace extra-scénique), **le discours théâtral apparaît alors comme fonctionnant dans sa globalité sur le mode du trope communicationnel.**

### 3) Le fonctionnement de la loi d'informativité.

Pris dans un double circuit énonciatif, ce discours doit en tout cas satisfaire aux exigences simultanées, et parfois rivales, de ses deux couches de récepteurs. Ainsi : c'est par rapport aux seuls personnages que s'appliquent en principe les " lois de discours ", et en particulier la loi d'" informativité ". Mais il

faut en même temps informer les spectateurs. Lesquels ont, à l'ouverture de la pièce, un sérieux handicap : leur "compétence encyclopédique", en ce qui concerne l'univers fictionnel dans lequel évoluent les personnages, est vierge. Le dramaturge se trouve donc confronté, lorsqu'il conçoit les scènes d'exposition, à ce problème technique : comment combler ce "retard de savoirs" du spectateur, et le mettre au courant des faits essentiels, mine de rien, c'est-à-dire en préservant l'illusion que le seul destinataire du discours tenu, c'est le personnage présent sur scène, et sans enfreindre à ce niveau les règles de la vraisemblance conversationnelle ? Problème que la tradition théâtrale s'est employée à résoudre grâce à un certain nombre d'astuces dont les principales consistent, d'après Anne Leclair 1979 (p. 7) :

(1) A mettre en scène un personnage ignorant :

"Corneille, dans "l'examen de Polyeucte", fait allusion à un des aspects de cette convention du théâtre classique. Il remarque que souvent la pièce commence alors que tel événement, telle affection sont fixés depuis deux ou trois ans et que "ce sont des choses dont il faut instruire le spectateur en les faisant apprendre par un des acteurs à l'autre ; mais il faut prendre garde avec soin que celui à qui on les apprend ait lieu de les ignorer jusque là aussi bien que le spectateur" ". De même, les personnages que fait dialoguer Robert Brasillach dans le chapitre V des *Sept couleurs* se posent d'entrée cette question des conventions d'ouverture du théâtre traditionnel, et y répondent de la façon suivante (Le Livre de poche 1965, p. 163) :

FRANÇOIS. — Quand le rideau se lève, et qu'on découvre cette pièce à trois murs où vivent les personnages de théâtre, quelle est la première phrase que l'on entend ?

CATHERINE. — Il y a plusieurs procédés. Le plus courant est de faire dialoguer les domestiques. C'est fou ce que l'on apprend au théâtre par les domestiques. A croire que le véritable art poétique des dramaturges, c'est le rapport de police privée.

FRANÇOIS. — Il y a aussi la dame qui a été une amie d'enfance de l'héroïne. Elle arrive, *elle ne sait rien* (8), elle se fait introduire dans le salon, et il ne lui est pas difficile de tirer de la femme de chambre les renseignements essentiels".

L'amie d'enfance dans le théâtre bourgeois, la suivante ou la confidente dans le théâtre classique (cette dernière ayant justement pour fonction essentielle de solliciter, et de vraisemblabiliser la confidence — on peut penser à l'exemple, entre mille, de la première scène de *Britannicus* entre Albine l'ignorante, qui pose à la place du spectateur confiné dans le mutisme toutes les "bonnes questions", et Agrippine l'informatrice) : autant de rôles dévolus à l'information indirecte du spectateur, dont ils sont à la fois le miroir, et le porte-parole.

(2) Si tous les personnages en scène sont également au courant du fait problématique, l'astuce consiste à tirer parti du statut bien particulier des pré-supposés.

Au début de *Tite et Bérénice*, Domitie déclare à sa confidente :

“ Laisse-moi mon chagrin, tout injuste qu’il est.  
Je le chasse, il revient, je l’étouffe, il renaît.  
Et plus nous approchons de *ce grand hyménée* (8)  
Plus en dépit de moi je m’en trouve gênée”.

Et le spectateur de se dire : Tiens tiens ! Il y a donc un mariage dans l’air !

Les présupposés, c’est bien pratique, pour résoudre le problème technique qui nous occupe ici. Ils permettent en effet à la fois

- d’informer, par le biais du présupposé (i.e. sur le mode implicite), le **spectateur-destinataire** (indirect),
- sans que soit pour autant enfreinte, du point de vue cette fois du **personnage-destinataire** (direct), la loi d’informativité, ce qui serait le cas si le même contenu se trouvait formulé en posé : à la différence en effet des posés, qui doivent en principe correspondre à des contenus “ nouveaux ” pour A, les présupposés sont par définition présentés comme correspondant à des contenus déjà connus de A, et ils échappent à ce titre à l’action de la loi d’informativité.

Si aucune de ces deux conditions n’est réalisée, c’est-à-dire si le personnage-destinataire possède déjà les informations pertinentes, qui sont cependant énoncées sur le mode du posé, il y a transgression des règles du genre, comme dans la scène d’ouverture de *La cantatrice chauve* :

“ Mme SMITH

Tiens, il est neuf heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l’eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. C’est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith ”,

qu’Anne Leclaire commente en ces termes (p. 7) : “ *Ionesco, de la sorte, déchire l’artifice théâtral et la convention du dialogue scénique : on ne fait pas “ comme si ” les spectateurs ne regardaient pas, n’existaient pas. Les personnages se présentent directement, déclinent leur identité sans passer par le détour de la présupposition* ”.

On pourrait également dire que Ionesco exploite ici une convention inverse de la précédente mais beaucoup plus “ marquée ”, et que le théâtre classique n’admet qu’à titre exceptionnel, et dans certains “ genres ” seulement : celle de “ l’adresse au spectateur ”, par laquelle celui-ci cesse de n’être qu’à la faveur d’un trope le destinataire essentiel de la communication théâtrale, pour l’être de plein droit, explicitement, littéralement. Mais en fait, plusieurs possibilités interprétatives s’offrent ici au metteur en scène ayant à “ diriger ” l’actrice interprétant le rôle de Mme Smith, et à lui donner certaines consignes concernant son comportement paraverbal : il peut en effet donner à cette tirade l’allure d’une “ adresse ” directe au spectateur, et la loi d’informativité est alors sauvée ; mais il peut aussi, de façon plus intéressante car plus “ absurde ” (9), préférer considérer que ce discours s’adresse, et sa non-informativité est alors irrécupérable, à M. Smith – à moins encore, troisième possibilité, qu’il ne fasse de cette réplique un monologue radoteur.

(8) Souligné par moi.

(9) Et plus conforme à la conception de l’auteur, telle du moins qu’il l’énonce dans *Ionesco* (pièce autobiographique créée au T.N.P. en mars 1983) : “ Je déteste que les acteurs s’adressent à la salle, sauf si c’est pour montrer ce qu’il ne faut pas faire ”.



#### 4) Le statut du monologue.

Le monologue, ici défini comme un discours que L n'adresse apparemment à personne d'autre que lui-même (A = L, à la faveur d'un dédoublement du personnage qui joue simultanément les deux rôles actantiels d'émetteur et de récepteur) (10), est une pratique jugée déviante dans la vie ordinaire, où elle encourt toujours le risque de sanctions (sarcasmes, voire jugement de folie si la chose se poursuit trop longtemps, ou se répète trop fréquemment). Le langage verbal, à la différence d'un autre système sémiotique tel par exemple que le chant, doit en principe être adressé — à telle enseigne que si l'on est surpris à soliloquer, on aura spontanément tendance, pour échapper au ridicule auquel s'expose un comportement aussi "anormal", à le maquiller en comportement "normal", c'est-à-dire soit en discours verbal adressé (et l'on se trouvera après coup un allocataire auquel on feindra d'avoir dès le début destiné ses propos), soit en chant non adressé (au volant de sa voiture, on se mettra par exemple à balancer la tête en cadence, et le tour sera joué).

Or au théâtre, les personnages monologuent abondamment, sans pour autant passer pour fous : il s'agit là d'une "licence théâtrale", dont il n'est pas bien difficile de voir la justification. C'est qu'au théâtre, **rien n'existe que ce qui est dit, exprimé, proféré par le personnage**. Si je veux faire connaître au public la "pensée secrète" d'un personnage, laquelle ne "regarde" personne si ce n'est justement le spectateur, je ne dispose d'aucun moyen, en l'absence de tout narrateur (c'est là un point sur lequel le texte théâtral s'oppose fondamentalement au texte romanesque), que de le faire "parler tout seul".

Il existe diverses formes du monologue dramatique, que je n'envisagerai pas ici. Quelques mots simplement de l'"aparté", qui dans son acception la plus étroite dénote un discours non adressé, alors que sont présents sur scène d'autres personnages, mais que L cherche à exclure (en baissant la voix, mettant sa main devant sa bouche, ou par quelque autre procédé faisant "bruit") du circuit communicationnel (11). Forme particulièrement retorse du monologue, et qui n'est guère attestée dans la vie courante : c'est que si l'on ne veut pas que ses voisins entendent ce que l'on dit, on préfère, dans la vie, tout bonnement se taire (12). Mais au théâtre, pour pasticher une formule célèbre de Watzlawick, **on ne peut pas ne pas parler**.

Le cas limite de l'aparté (13) illustre clairement cette vérité d'évidence : si cet "artifice" que constitue le monologue a pu se développer si massivement dans le théâtre classique, en dépit des exigences du "naturel" et de la "vrai-

---

(10) Il importe de distinguer le monologue comme le discours non adressé, du "discours monologal" adressé à un allocataire déterminé, sans qu'il en soit attendu ni sollicité de réponse, c'est-à-dire sans qu'il y ait "dialogue" à proprement parler. Si la tradition terminologique n'imposait pas, s'agissant du discours théâtral, de parler dans le premier cas de "monologue", peut-être serait-il préférable d'y réserver le terme de "soliloque".

(11) Au sens large, on parle couramment d'"aparté à deux" ou "à trois" : il s'agit là d'échanges dialogaux, mais où L exclut comme récepteurs un certain nombre de personnes pourtant présentes dans l'espace communicationnel. Ce type d'aparté, fréquent au théâtre, l'est également dans la vie.

(12) Sauf bien sûr s'il s'agit d'un "faux aparté", cas particulier de trope communicationnel : on feint, à l'instar de Dorine, de ne parler qu'à "son bonnet", espérant bien en fait que l'autre recevra un discours qui ne lui est en apparence destiné ni directement, ni même indirectement.

(13) Dont le caractère peu "naturel" a d'ailleurs embarrassé de nombreux dramaturges et critiques du XVII<sup>ème</sup> siècle : Corneille parle de son "aversion pour les apartés", et Furetière écrit (cité par Larthomas 1980, p. 380) : "il y a des critiques sévères qui condamnent tous les sentiments aparté. En effet ils pèchent contre la justesse de la vraisemblance. Néanmoins ils sont excusables, pourvu qu'ils soient courts, par la nécessité qu'on a d'en user".

Mais les autres formes de monologue sont peut-être moins artificielles : elles ne sont pas pour autant "naturelles".

semblance", et de ce souci constamment réaffirmé par les dramaturges de l'époque de reproduire mimétiquement la conversation ordinaire, c'est bien à cause de la présence d'une couche additionnelle de récepteurs, en la personne du public. Public qui devient alors, plus clairement encore qu'en cas de dialogue où le personnage-destinataire fait en quelque sorte écran à la relation scène/salle, le véritable destinataire du discours du personnage, et son complice — sans que les propos tenus lui soient pourtant officiellement adressés : à la différence de ce qui se passe dans "l'adresse au spectateur", il y a bien, dans le cas du monologue, trope communicationnel ; mais un trope qui dans ce cas se "durcit" de façon beaucoup plus sensible que dans celui du dialogue.

## II. Dialogue théâtral et analyse conversationnelle.

Donc, le dialogue théâtral possède par rapport à la conversation ordinaire certaines propriétés spécifiques, qui tiennent à la spécificité du dispositif énonciatif dans lequel il s'inscrit.

D'autre part, il s'agit là d'un objet littéraire, c'est-à-dire écrit, prémédité, travaillé, donc infiniment plus cohérent que le dialogue spontané. En fait, si l'on a pu tant se gargariser du "réalisme" de certains dialogues littéraires, c'est à la faveur d'une méconnaissance totale de la vraie nature du dialogue ordinaire (c'est particulièrement flagrant chez certains théoriciens classiques du discours théâtral, tel Marmontel, qui se construisent du dialogue une image idéalisée, et considèrent tautologiquement qu'un bon dialogue théâtral, c'est celui qui ressemble à s'y méprendre au dialogue "naturel", nommant ainsi sans s'en rendre compte une fiction qui se conformerait le plus possible aux conventions du dialogue dramatique). Il faut avoir été soi-même confronté aux terribles problèmes que pose l'analyse de conversations enregistrées pour mesurer la distance, variable sans doute avec les textes, les écoles et les esthétiques, mais toujours considérable, qui sépare ces deux types de dialogue. Par exemple — pour ne pas parler du cas où l'on se parle, au théâtre, en alexandrins —, le discours théâtral, éliminant nombre de scories qui encombrant la conversation ordinaire (bredouilllements, inachèvements, tâtonnements, lapsus et reformulations, éléments à pure fonction phatique, compréhension ratée ou à retardement), apparaît comme bien édulcoré par rapport à la parole quotidienne. Les règles qui régissent les "tours de parole" s'y appliquent aussi de façon beaucoup plus systématique : il y a effectivement "minimalisation des silences et des chevauchements" (les silences n'y peuvent être que de courte durée : le dialogue théâtral a peur du vide ; quant aux chevauchements, ils sont constants dans l'échange quotidien, où ils produisent parfois un effet de cacophonie, ce dont le dialogue théâtral, entièrement mis au service de l'écoute et de la compréhension du spectateur, ne peut guère prendre le risque) (14). Les intrusions sont également fréquentes dans la conversation ordinaire, alors qu'au théâtre, l'allocutaire peut supporter sans piper mot de fort longues "tirades" :

"AGRIPPINE, *s'asseyant.*  
Approchez-vous, Néron, et prenez votre place.  
On veut de vos soupçons que je vous satisfasse",

---

(14) "Ne parlez pas tous à la fois", suppliait l'autre jour Polac lors d'un numéro de **Droit de réponse**, "Vous savez bien que ça ne sert à rien !".

et une fois qu'ils sont tous deux bien installés, Agrippine peut infliger à Néron un discours de 108 vers... Il arrive, au théâtre, mais beaucoup plus rarement dans la vie, que l'on "débite", et que l'on "parle tout comme un livre" (commentaire de Sganarelle à la longue profession de foi donjuanesque : "Vertu de ma vie, comme vous débitez ! Il semble que vous ayez appris cela par cœur (15), et vous parlez tout comme un livre"). Enfin, les interactions y sont beaucoup plus clairement structurées que dans les conversations "à bâtons rompus", et les "lois de discours" y sont plus systématiquement observées.

Mais justement, étant en quelque sorte stylisé et idéalisé par rapport à la conversation ordinaire, le dialogue théâtral se prête plus aisément à l'"analyse conversationnelle", dont je rappellerai très rapidement le principe :

– la conversation est un rituel social, ce qui implique

qu'elle soit considérée comme un cas particulier de comportement social, dont la seule spécificité est de se manifester verbalement ;

qu'elle se déroule selon certaines règles, qu'il s'agit pour la linguistique d'explicitier.

– Ces règles sont deux types : certaines régissent la structuration interne de l'échange conversationnel (le "turn taking", et l'organisation hiérarchique des interactions globales en unités de "rangs" différents : "transactions", "échanges", "actes de langage", etc...), cependant que d'autres, que l'on appelle "lois de discours" ou "maximes conversationnelles", régissent plus généralement l'ensemble des comportements discursifs, et constituent une sorte de code déontologique que sont censés observer les interactants s'ils prétendent jouer honnêtement le jeu du langage – la conception de ces différentes lois de discours pouvant du reste sensiblement varier, selon son origine géographique, son milieu social, ou ses caractéristiques psychologiques, d'un locuteur à l'autre, ainsi que je vais pour terminer le montrer à partir de l'analyse sommaire de ce court extrait du *Jeu de l'amour et du hasard* (acte I, sc. 10) :

“MONSIEUR ORGON. – Mon cher monsieur, je vous demande mille pardons de vous avoir fait attendre ; mais ce n'est que de cet instant que j'apprends que vous êtes ici.

ARLEQUIN. – Monsieur, mille pardons ! C'est beaucoup trop ; et il n'en faut qu'un, quand on n'a fait qu'une faute. Au surplus, tous mes pardons sont à votre service”.

Nous n'avons ici affaire à un "échange", i.e., selon Goffman, à "une petite cérémonie constituée d'une prestation et d'une contre-prestation" ; échange d'*ouverture* ("opening sequence"), qui inaugure une nouvelle interaction, entre Orgon, "vieux gentilhomme", et Arlequin, valet de Dorante, mais qui sous les apparences de son maître est censé courtiser Silvia, fille d'Orgon. Plus précisément encore, il s'agit d'un "échange réparateur", ayant pour fonction de "transformer ce qu'on pourrait considérer comme offensant en ce qu'on peut tenir pour acceptable" (Goffman toujours), l'offense, de nature non verbale, consistant en l'occurrence dans le fait qu'O. a "fait attendre" A., ce qui constitue en effet une "menace" pour les "faces" aussi bien "négative" (le territoire temporel) que "positive" (les investissements narcissiques) de A.

---

(15) On peut bien sûr voir ici, de la part de Molière, une allusion méta-théâtrale malicieuse au statut comparé du personnage, et de l'acteur.

Cet échange se constitue normalement de deux "interventions" complémentaires, que nous allons analyser successivement :

- l' "excuse", prestation réparatrice accomplie par O. l'offenseur ;
- l'acceptation de l'excuse, contre-prestation accomplie par A. l'offensé.

#### a) L'acte d'excuse (intervention d'Orgon).

Notons d'abord qu'en français, le verbe "s'excuser" dénote polysémi- quement deux actes de langage que j'appellerai respectivement

(1) l'acte de "*demande de pardon*" : si je marche sur les pieds de quel- qu'un, et que je m'exclame "Pardon!", ce disant, je "m'excuse" (16).

(2) Mais "s'excuser", c'est aussi *fournir une justification* de l'offense que l'on vient de commettre (un "mot d'excuse", c'est un mot expliquant par exemple son absence en classe).

Or cette polysémie est, comme toujours, révélatrice – ici du fait que l'acte d' "excuse" comporte effectivement le plus souvent ces deux composan- tes dont nous dirons que

- (1) est obligatoire, et
- (2) facultative.

#### Remarques :

– La composante (2) est si fréquemment attestée (répondant par exemple un peu tardivement à une lettre, je commencerai la mienne par "je vous prie de bien vouloir excuser le retard que je mets à vous répondre, mais...", puis je cherche- rai un argument, sincère ou non, à alléguer pour ma défense), qu'on peut être tenté de la considérer, dans certaines circonstances du moins, comme quasi- obligatoire. C'est du moins ce qu'estime le Professeur de cette pièce burlesque de Reinhard Lettau, *Propos de petit déjeuner à Miami* (Seuil 1981, pp. 25-6) :

LE PRÉSIDENT DE SEANCE : S'il vous plaît, faites entrer Monsieur O'Neill !

LE PROFESSEUR : Excellence, premièrement il s'appelle en réalité Aniello, et deuxièmement il était déjà là hier !

LE PRÉSIDENT : Sans passer nous voir ? Sans laisser de message ?

LE PROFESSEUR : Des affaires l'ont rappelé à Washington !

LE PRÉSIDENT : Est-ce qu'il s'est excusé ?

LE PROFESSEUR : Il a dit : "Je m'excuse !"

LE PRÉSIDENT : Cela vous a-t-il suffi ?

LE PROFESSEUR : J'ai laissé entendre qu'*une excuse devait aussi inclure une explication de ce départ précipité.* (17)

LE PRÉSIDENT : Comment a-t-il pris cette objection ?

LE PROFESSEUR : Il a répondu qu'il était prêt à fournir une explication.

LE PRÉSIDENT : Lui avez-vous demandé pourquoi il ne l'avait pas pré- sentée tout de suite ?

---

(16) Cet acte peut se réaliser à l'aide de diverses formules performatives telles que " (je vous demande) pardon ", " je m'excuse " (tournure d'ailleurs condamnée par les puristes, et correspondant à l'anglais " apologize "), ou " excusez-moi " (= " excuse me ") : selon qu'il se construit ou non de façon réfléchie, le verbe " excuser " dénote soit une demande de pardon, soit l'octroi du pardon.

(17) Non souligné dans le texte.

LE PROFESSEUR : Je lui ai aussi posé cette question. Il a rétorqué qu'il n'avait pas ajouté d'explication à ses excuses initiales pour ne pas donner l'impression que sa négligence était excusable. Là-dessus, j'ai moi-même renoncé à une explication des raisons et accepté les excuses initiales.

LE PRÉSIDENT : Pour ça, vous nous devez des excuses.

LE PROFESSEUR, *sèchement* : Je fais mes excuses !”.

Mais si je bouscule quelqu'un et me contente de lui dire “ Pardon !”, ce quelqu'un considérera généralement qu'il y a bien eu excuse, donc réparation : même si elle est dans certains cas très attendue (et sans doute conviendrait-il de diversifier, selon le type d'offense, le schéma de l'excuse corrélative), la composante (2) doit donc être considérée comme facultative.

— A l'inverse, la composante (1) n'est pas toujours attestée : si j'arrive en retard à mon cours, et que je déclare : “ il y avait des embouteillages terribles”, j'aurai réalisé seulement (2), et mon énoncé sera pourtant généralement considéré comme une “ excuse ” suffisante. Mais c'est en fait que (2) implique unilatéralement (1) : fournir l'explication d'une offense, c'est implicitement en demander le pardon (alors que dire “ pardon !”, ce n'est en rien se justifier de l'offense). Plutôt donc que de considérer qu'une excuse se constitue des composantes (1) et/ou (2), cette dissymétrie nous invite à les hiérarchiser, et à admettre

(1) comme la composante obligatoire, mais parfois sous-entendue par (2), de l'acte d'excuse, et

(2) comme une composante facultative, mais parfois très attendue, de ce même acte.

La prestation d'Orgon comporte en tout cas ces deux composantes :

(1) “ Je vous demande mille pardons de vous avoir fait attendre ” : demande de pardon, exprimée à l'aide d'une formule performative (cet énoncé précisant en outre, très facultativement, la nature de l'offense commise).

(2) “ Mais ce n'est que de cet instant que j'apprends que vous êtes ici ” : justification de l'offense.

On peut à ce propos remarquer que le fonctionnement de l'acte d'excuse est curieusement paradoxal (paradoxe qu'explicite notre Professeur cité plus haut, lorsqu'il se fait l'écho des propos tenus par O'Neill-Aniello) : l'excuse exige plus ou moins une justification de l'offense, mais si cette justification est trop forte, alors il n'y a plus vraiment d'offense, et partant, plus besoin d'excuse... Pour résoudre ce paradoxe, il faut considérer qu'une offense justifiée cesse d'être une faute morale, tout en continuant d'exister comme atteinte sociale aux “ faces ” de l'autre (et appelant à ce titre un comportement réparateur). Telle est en général la fonction de (2) : laver l'offenseur de la faute morale, et alléger d'autant le poids de l'offense commise.

Or ici, la justification avancée par Orgon est indéniablement très forte. Je dirai donc que sa prestation se caractérise par le fait qu'elle se formule sur un mode doublement *hyperbolique* :

— parce que la formulation de (1) relève de l'hyperbole (plus ou moins lexicalisée sans doute dans le code rhétorique d'Orgon),

– mais aussi parce que la justification avancée en (2) est si forte qu'on peut se demander si (1) est vraiment nécessaire : ce n'est pas de ma faute, dit en substance Orgon, si j'ai commis une faute – l'une des fonctions de (2) étant de laisser planer un doute sur l'existence de l'offense, donc sur la nécessité de la demande de pardon.

### b) La réponse à l'acte d'excuse (intervention d'Arlequin).

La contre-prestation répondant à un acte d'excuse comporte également, d'une manière générale, deux composantes, dont l'une est en principe obligatoire, et l'autre facultative :

(1) Composante obligatoire : *prise en compte, positive* (acceptation de l'excuse, et octroi du pardon), ou *négative* (refus plus ou moins poli ou brutal : "Excuse-moi" – "Ça nous avance bien", "tes excuses tu peux te les garder, te les mettre où je pense..."), de l'acte d'excuse.

(2) Composante facultative : *minimisation de l'offense*, du type "Mais non, ne t'en fais pas, ce n'est pas si grave", qui peut même aller jusqu'à l'annulation totale : "Y a pas de quoi", "ce n'est rien"...

Remarque : comme précédemment, et même plus fréquemment encore, il arrive que seule soit réalisée la composante (2). Mais comme précédemment, l'énonciation de (2) sous-entend l'octroi du pardon, dont l'explicitation est d'autant moins nécessaire que la minimisation de l'offense est plus forte :

L1 – "Vous m'attendez ? Excusez-moi, je suis vraiment confus..."

L2 – "Mais non, pas du tout, on a le temps !" :

le pardon de L2 va d'autant plus de soi qu'à ses yeux, dit-il, il n'y a pas eu offense.

On peut identifier dans la tirade d'Arlequin ces deux composantes, mais inversées :

(1) "Au surplus, tous mes pardons sont à votre service"

→ /celui-là l'est aussi/

→ /je vous pardonne/ :

octroi du pardon, par le biais d'une affirmation d'ordre général (où l'on peut voir du reste une sorte de réticence : c'est bien parce que "tous mes pardons sont à votre service", que je vous accorde celui-ci. (18)).

(2) Mais la réplique d'Arlequin s'inaugure par un énoncé pragmatiquement complexe : "Monsieur, mille pardons ! C'est beaucoup trop ; et il n'en faut qu'un, quand on n'a fait qu'une faute", qui comporte tout à la fois :

– une minimisation apparente de la faute : ce n'est pas si grave, vous n'avez fait qu'une faute – alors que vous semblez admettre en avoir commis mille,

– minimisation qui n'est qu'apparente, puisqu'au niveau cette fois du présupposé/vous avez fait une faute/véhiculé par l'expression précédente, Arlequin confirme l'existence d'une faute sur laquelle Orgon laissait précisément planer un doute pudique (son posé est donc poli, mais son présupposé goujat),

---

(18) Notons en outre dans cette déclaration

– un léger jeu de mots sur "service", qui rappelle que tout en jouant au maître, Arlequin n'est en fait qu'un serviteur,

– et une utilisation mimétique de l'hyperbole, qu'il vient pourtant de condamner chez Orgon.

— cet énoncé comportant en outre, autre goujaterie, une sorte de commentaire métalinguistique réprobateur de la formulation d'Orgon : dire " mille pardons ", c'est en dire beaucoup trop, c'est aller à l'encontre de l'expression juste, et commettre le péché d'hyperbole : prenant le trope au pied de la lettre, Arlequin dénonce ainsi l'imposture qu'à ses yeux il constitue. Ce faisant, Arlequin reproche aussi à Orgon d'avoir transgressé une sorte de loi de discours qui veut que l'on proportionne, autant que faire se peut, l'excuse à l'offense, et que Brown et Levinson 1978 baptisent " *balance principle* " :

*" If a breach of face respect occurs, this constitutes a kind of debt that must be made up by positive reparation if the original level of face respect is to be maintained. Reparation should be of an appropriate kind and paid in a degree proportionate to the breach " (p. 241).*

Principe qui ne concerne pas d'ailleurs les seuls comportements réparateurs, mais s'applique à bien d'autres types de prestations, le remerciement par exemple, qui doit être proportionné à l'importance du cadeau — dans la mesure du possible du moins. Car il arrive que le cadeau soit si considérable que la langue ne mette à la disposition de l'illocuteur aucune formule à la hauteur : " je ne pourrai jamais vous remercier assez... ". Semblablement, Goffman remarque à propos des actes réparateurs (1979, pp. 120-1) : " Le fait est — du moins dans notre société — que les offenseurs ne disposent que d'un ensemble très limité de dispositions rituelles pour exprimer leur contrition. Quoi qu'on fasse à quelqu'un, qu'on lui coupe la parole ou une jambe, on est plus ou moins réduit à prononcer une variante du " Je suis désolé ".

Il n'est donc pas toujours techniquement possible d'appliquer le " *balance principle* ". Mais en outre, tous les sujets parlants ne l'appliquent pas, même quand la chose est techniquement possible, aussi scrupuleusement : comme toutes les règles conversationnelles, celle-ci voit son application soumise à des variations d'ordre dialectal, sociolectal, ou idiolectal. Pour en revenir à notre texte : Arlequin s'y soumet sans réserve, et l'applique même avec une rigidité toute arithmétique. Cependant qu'Orgon subordonne ce " *balance principle* " à d'autres principes hiérarchiquement supérieurs.

Orgon est un homme du monde, dont le code conversationnel implique l'hyperbolisation des formules réparatrices (ainsi qu'à l'inverse, la litotisation des formules à fonction incursive (19) ; Arlequin, un homme du peuple, épris de langage " droit ", et ennemi du trope. Ne disposant pas de la même compétence " *pragmatico-rhétorique* " (du même stock de " lois de discours " ou " *maximes conversationnelles* " ), il n'est pas étonnant que leur interprétation diverge de leurs comportements discursifs respectifs : extrêmement poli à ses propres yeux, Orgon l'est excessivement à ceux d'Arlequin ; lequel croit jouer parfaitement le jeu qui lui incombe (il accorde le pardon, et minimise la faute), alors qu'il fait figure de goujat auprès d'Orgon (dont il accuse la faute, et conteste le comportement énonciatif) : même si sont sauvegardées les apparences d'un petit ballet mondain parfaitement réglé, le malentendu s'installe au cœur du fonctionnement de la machine conversationnelle. Quant au public/lecteur, qui est censé maîtriser tous les codes, il lui revient d'identifier les images que L1

---

(19) C'est-à-dire qui empiètent sur son " territoire " (exemple de la requête), et menacent donc la " face négative " de l'autre.

et L2 se font d'eux-mêmes et de leur partenaire, de mesurer la distance qui les sépare, et d'évaluer peut-être comme ironique, tant envers la balourdise d'Arlequin qu'envers les sophistications du code mondain, le discours de l'auteur Marivaux, dont il est le véritable destinataire.

Dans quelle mesure est-il légitime, voulant observer et décrire les mécanismes qui caractérisent la conversation ordinaire, d'utiliser comme corpus, entre autres, ces **simulations** que nous propose la littérature ? A cette question Roland Barthes et Frédéric Berthet répondent, dans leur "Présentation" du numéro 30 ("La conversation") de la revue *Communications* :

*"(...) l'une des fonctions [de la littérature] est de reproduire exemplairement des modes, des inflexions de discours. Chaque fois, donc, que les sciences sociales ont à traiter d'un objet de langage (ou, pour être plus précis, d'un "discours"), elles auraient bien tort de ne pas recourir au corpus littéraire ; sans doute, sauf exception (nous pensons à Proust), elles n'y trouveront pas des "analyses", des "explications", mais en contrepartie, des descriptions, des reproductions, des simulacres, si bien agencés, que l'intelligence première des propos se double virtuellement d'une intelligence théorique et comme structurale du langage lui-même" (1979, pp. 4-5).*

Certes, on ne parle pas au théâtre, ni dans le roman, comme dans la vie. Mais dans la mesure où la littérature tend à la conversation ordinaire une sorte de miroir grossissant dans lequel viennent se condenser, avec une simplicité, une évidence, une intelligibilité accrues, **certain**s des faits pertinents, l'analyse conversationnelle peut tirer avantage de ces inconvénients mêmes, et trouver dans ce type de corpus abondante matière à réflexion — le tout étant bien sûr de ne pas prendre la simulation pour l'objet simulé, ni la carte pour le territoire.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BROWN (Penelope) et LEVINSON (Stephen)

1978 : "Universals in language usage : Politeness phenomena", in GOODY (Esther) ed. *Questions and politeness. Strategies in social interaction*, Cambridge Univ. Press, Cambridge London New York Melbourne, pp. 56-289.

BURTON (Deirdre)

1980 : *Dialogue and Discourse. A sociolinguistic approach to modern drama dialogue and naturally occurring conversation*, Routledge and Kegan, Paul, London, Boston.

GOFFMAN (Erving)

1979 : *La mise en scène de la vie quotidienne, t.2 : Les relations en public*, Minuit, Paris.

KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine)

1980 : *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, A. Colin, Paris.



LARTHOMAS (Pierre)

1980 : *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, P.U.F. Paris (1ère éd. A. Colin 1972).

LECLAIRE (Anne)

1979 : " La Cantatrice chauve. Scènes d'exposition et présupposition ", *Pratiques* n° 24 (" Théâtre "), août 1979, pp. 3-10.

SINCLAIR (J.) et COULTHARD (R.M.)

1975 : *Toward an Analysis of Discourse : The English used by teachers and pupils*, Oxford Univ. Press, London.

Voir en outre les revues :

*Cahiers de linguistique française* (Genève) n° 1  
(" Actes de langage et structure de la conversation "),

*Études de linguistique appliquée* n° 44  
(" L'analyse de conversations authentiques "),

pour une présentation de travaux effectués à Genève par Eddy ROULET, Antoine AUCHLIN, Jacques MOESCHLER et Anna ZENONE.