

LA FIGURATION DE L'ESPACE ET DU TEMPS DANS LES DIALOGUES DE THÉÂTRE

André PETITJEAN

INTRODUCTION

Toute pièce de théâtre, parce qu'elle est une *fiction*, possède un cadre, un espace-temps ou encore un *chronotope*, pour reprendre l'expression de M. Bakhtine (1978), dans lequel se déroulent les événements qui constituent l'intrigue.

Afin de développer, chez les élèves, la compétence de lecture des textes théâtraux, je voudrais, dans les pages qui suivent, essentiellement décrire les modes de construction de la référence spatio-temporelle. Secondairement, je soulignerai que les espaces-temps qui composent la fiction théâtrale sont toujours porteurs de sens et de significations.

Je préciserai auparavant :

1) que dans le genre théâtral, le chronotope peut être étudié, soit au niveau du texte dramatique (la pièce écrite), soit au niveau de la représentation (la pièce jouée). Je ne parlerai que du chronotope dramatique et renvoie le lecteur, pour l'espace de la représentation, entre autres études, au travail d'Anne Ubersfeld (1981) dans le chapitre intitulé : « L'espace théâtral et son scénographe ».

2) que le texte dramatique possède deux couches scripturales (les dialogues et les indications scéniques ou didascalies) qui participent conjointement à l'élaboration de la référence spatiale et temporelle. Je ne dirai rien des didascalies (voir, dans ce numéro, l'article de Simone Dompeyre et son analyse des didascalies locatives et temporelles) et ne m'intéresserai qu'aux dialogues.

PRINCIPES GÉNÉRAUX

Avant d'étudier en détail la locativité et la temporalité dans les dialogues, je ferai deux remarques méthodologiques :

a) les dialogues réfèrent, en fait, à deux types de chronotope : le « mimétique » et le « diégétique » (voir sur le même sujet M. Issacharoff (1985)).

1) le chronotope « mimétique », c'est-à-dire le cadre énonciatif (moment, lieu,

interlocuteurs et les « objets résidant dans la situation d'énonciation ») censé être partagé par les personnages au moment de la profération de leurs paroles.

2) Le chronotope « diégétique », c'est-à-dire les « réalités » (essentiellement antérieures et simultanées) non présentes sur la scène mimétique et figurées dans les discours des personnages.

b) Qu'elles soient « mimétiques » ou « diégétiques », les informations chronotopiques qu'apportent les didascalies et celles que donnent les dialogues entretiennent différents types d'interaction, comme l'a déjà remarqué J.-M. Thomasseau (1984)

— le dialogue donne des informations qui ne sont pas dans les didascalies. Dans *Le menteur* de Corneille, après la didascalie initiale « *La scène est à Paris* », Dorante précise au vers 5 : « Mais puisque nous voici dedans les Tuileries ».

— le dialogue reprend de façon redondante une partie ou l'ensemble des informations des didascalies.

Dans *Bérénice*, après la didascalie initiale « *La scène est à Rome, dans un cabinet qui est entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice* », Antiochus, au cours des vers 4-5 et 7-8, redonne l'information :

« Souvent, ce cabinet, superbe et solitaire,
Des secrets de Titus est le dépositaire.
[...]
De son appartement cette porte est prochaine
Et cet autre conduit dans celui de la reine. »

— le dialogue est dépositaire d'indices chronotopiques en liaison avec un texte peu didascalique. Dans *Le Cid*, ce n'est qu'à partir d'inférences pragmatiques incertaines que le lecteur peut penser que la scène 1 se déroule dans la maison de Chimène et la scène 2, dans l'appartement de l'Infante. Quant aux scènes 3, 4, 5 et 6, il est évident qu'elles ne peuvent se dérouler dans un même lieu mais aucun indicateur de localisation n'apparaît dans les dialogues. Effacement volontaire de la part de Corneille qui, voulant contourner la règle de l'unité de lieu, a préféré laisser la spatialité indéterminée.

C'est en pensant, entre autres, aux informations chronotopiques qu'Anne Ubersfeld (1977) décrit le texte dramatique comme un texte « troué », c'est-à-dire qui laisse implicite de nombreuses informations que le lecteur ou le metteur en scène doivent combler.

« C'est au niveau de l'espace, justement parce qu'il est pour une part énorme un non dit du texte, une zone particulièrement trouée – ce qui est proprement la marque du texte de théâtre – que se fait l'articulation texte-représentation. » (A. Ubersfeld, 1977, p. 153).

— le dialogue donne des informations non isomorphes voire contradictoires avec celles des didascalies.

A la fin de la didascalie de la première scène de *La cantatrice chauve*, il est indiqué : « *La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais* ». Suit l'intervention de Madame Smith : « Tiens, il est neuf heures ».

Ce type de distorsion est fréquent dans un théâtre qui s'ingénie, comme chez Beckett, à instaurer un brouillage référentiel.

1. LA LOCATIVITÉ

1.1. La locativité « mimétique »

Toujours présente tout au long des interactions dialoguées, la locativité mimétique correspond aux données contextuelles censées être partagées par les personnages dans l'ici-maintenant de leur énonciation.

a) La référence au chronotope mimétique est essentiellement déictique comme en témoignent l'omniprésence d'indicateurs tels que « ici » ou « en ce lieu ».

« ARSACE
Vous le verrez, Seigneur ; Bérénice est instruite
Que vous voulez ici la voir seule et sans suite. »
(*Bérénice*, A I, sc.3, v. 63-64).

« BERENICE
[...]
Pour joindre à plus de noms le nom d'impératrice,
Il m'en tiendra lui-même assurer en ce lieu. »
(*Bérénice*, A I, sc.4, v. 176-177).

Deux possibilités :

— soit les déictiques locatifs réfèrent à un espace-temps implicite et il revient au lecteur d'imaginer leur référence.

— soit ils réfèrent à des coordonnées fournies par le co-texte, par l'intermédiaire des didascalies ou à l'aide des dialogues.

« ORESTE
Oui. Puisque je retrouve un ami si fidèle,
Ma fortune va prendre une face nouvelle ;
Et déjà son courroux semble s'être adouci
Depuis qu'elle a pris soin de nous rejoindre ici. »
(*Andromaque*, A I, sc.1, v. 1-4).

Le « ici » du quatrième vers de la pièce est cadré par la didascalie initiale « *La scène est à Buthrote...* »

« PYLADE
[...]
Un destin plus heureux nous conduit en Epire :
Le pompeux appareil qui suit ici nos pas
N'est point d'un malheureux qui cherche le trépas.
ORESTE
Hélas ! que peut savoir le destin qui m'amène ?
L'amour me fait ici chercher une inhumaine ; »
(*Andromaque*, A I, sc.1, v. 22-27).

Les « ici » utilisés par Pylade et Oreste réfèrent tous deux au même lieu, « l'Epire » du vers 22.

Remarque

Dans la mesure où le lieu de la tragédie classique, comme l'a bien montré

J. Scherer (1966), peut être restreint au « palais » ou s'étendre à « une ville tout entière », voire à « un petit pays », les déictiques ont souvent une géométrie référentielle variable sur laquelle il n'est pas toujours possible de statuer. Alors que le « ici » du cinquième vers de *Bérénice* renvoie sans ambiguïté au « cabinet » de Titus :

« [...]
Souvent ce cabinet, superbe et solitaire,
Des secrets de Titus est le dépositaire.
C'est ici quelquefois qu'il se cache à sa cour,
[...] »

le « ici » qu'utilise Bérénice, dans un contexte où il est question, pour elle, de quitter Rome, peut être interprété comme référant au palais, à la ville ou au pays.

« Je ne vous parle plus de me laisser ici :
Qui ? moi, j'aurais voulu, honteuse et méprisée,
D'un peuple qui me hait soutenir la risée ? »
(*Bérénice*, A IV, sc. 5, v. 1178-1180).

b) Quand le cadre situationnel est explicitement verbalisé dans le dialogue, il peut faire l'objet d'une expansion descriptive et se trouve, le plus souvent, introduit par des déictiques démonstratifs.

« BERENICE
Je ne vois rien ici dont je ne sois blessée.
Tout cet appartement préparé par vos soins,
Ces lieux, de mon amour si longtemps les témoins,
Qui semblent pour jamais me répondre du vôtre,
Ces festons, où nos noms enlacés l'un à l'autre
[...] »
(*Bérénice*, A IV, sc. 5, v. 1320-1324).

« BERENGER : C'est magnifique ! (Il regarde tout autour.) [...] Je savais qu'il existait dans notre ville sombre [...] cet arrondissement hors classe, avec des rues ensoleillées, des avenues ruisselantes de lumière... cette Cité radieuse dans la cité, que vous avez construite... »
(E. Ionesco, *Tueur sans gages*, p.473).

Remarque

D'un point de vue sémiotique, ces descriptions de l'espace mimétique accomplissent des fonctions très différentes selon les auteurs et les esthétiques théâtrales. On retrouvera ici, aisément, les grands types de description des paysages romanesques que j'ai pu analyser par ailleurs (J.-M. Adam, A. Petitjean, 1989).

a) Une fonction ornementale ou esthétique

Comme l'a montré J. Scherer, dans le théâtre pré-classique, certaines descriptions empruntent au roman le topos du « locus amoenus » dont elles sélectionnent les thèmes incontournables (eaux vives, fleurs, chant des oiseaux...).

« Ces parterres fleuris, ces berceaux, ces fontaines,
Ne peuvent amoindrir la grandeur de mes peines. »
(Baro, *La clariste*)

b) une fonction expressive

Il n'est pas rare que le lieu décrit dans les dialogues serve d'expression d'un point de vue des personnages. C'est ainsi que dans *Tueur sans gages*, Ionesco, par l'intermédiaire de Béranger, commence par établir un lien de correspondance entre le paysage extérieur et l'univers intérieur du personnage.

« BERENGER :

[...] Un décor, cela n'est que superficiel, de l'esthétisme, s'il ne s'agit pas, comment dire, d'un décor, d'une ambiance qui correspondrait à une nécessité intérieure, qui serait en quelque sorte...

L'ARCHITECTE : Je vois, je vois...

BERENGER : ...Le jaillissement, le prolongement de l'univers du dedans. »

(*Tueur sans gages*, p.478).

Puis, il exprime la déchirure intérieure du personnage, entre son bonheur souhaité et son mal réel présent par l'opposition entre la paysage euphorique de la cité promise et la réalité disphorique du paysage urbain quotidien.

« BERENGER

[...]

(Regardant autour de lui et fixant son regard sur des endroits précis du plateau :) Comme c'est beau, quel magnifique gazon, ce parterre fleuri... Ah ! ces fleurs appétissantes comme des légumes, ces légumes parfumés comme des fleurs... et quel ciel bleu, quel extraordinaire ciel bleu... Comme il fait bon ! » (*Ibid.*, p.472).

« BERENGER : Depuis des années et des années, de la neige sale, un vent aigre, un climat sans égard pour les créatures... des rues, des maisons, des quartiers entiers [...] » (*Ibid.*, p.478)

« BERENGER : Et depuis, c'est le perpétuel novembre, crépuscule perpétuel, crépuscule du matin, crépuscule de minuit, crépuscule de midi. Finies les aurores ! Dire que l'on appelle cela la civilisation ! » (*Ibid.*, p.482).

De même, comme l'a souligné la critique, dans *Délire à deux* de Ionesco, les ravages causés au lieu physique (« les murs vacillent » (p. 650) ; « des moellons tombent du plafond » (p. 655)...) expriment la dégradation du couple représenté par ELLE et LUI.

« L'espace scénique, chez Ionesco, reflète la psyché du personnage [...]. Si Ionesco ne donne jamais de portrait psychologique de ses personnages, c'est que le décor est un procédé de caractérisation du personnage. » (M.-C. Hubert, 1985, p. 44).

c) Une fonction mimésique

Il s'agit, à l'aide des dialogues, de mettre en place la cadre dans lequel les personnages conversent et interagissent. Pour produire cet « effet de réel » les dialogues multiplient des notations disséminées ou de véritables plages descriptives se référant à l'espace (qu'il soit ouvert ou fermé), aux meubles qui le composent... par l'intermédiaire d'indications essentiellement visuelles (formes, couleurs, distances...) mais aussi auditives, voire olfactives.

Dans *Quoat-Quoat* d'Audiberti, pièce qui se déroule dans un lieu clos (la cabine du bateau qu'occupe Amédée), on peut relever successivement :

« AMEEDÉ

[...] J'envisagerais sans déplaisir de passer toute ma vie dans cette cabine si pimpante » (p. 13)

« LE CAPITAINE

[...] Ici, l'objet, même le plus humble, file quatorze noeuds. Ce guéridon vole, oui, ce guéridon. » (p. 23).

(*On entend du bruit*) Qu'est-ce que c'est ? Cacheriez-vous une femme dans la cloison ? » (p. 24).

» AMELEE. - Non. Je me suis pris le pied dans un anneau. (*Il se penche vers le sol*). Ah ! Dis donc !... Ça c'est extraordinaire ! Ce coffre... ce coffre moderne... Mais c'est le trésor ! » (p. 37).

Dans *Pelleas et Mélisande*, les lieux se multiplient et sont souvent décrits :

« Scène 3 (Acte II)

Devant une grotte

Entrent Pelleas et Mélisande

PELLEAS *parlant avec une grande agitation*. Oui ; c'est ici, nous y sommes. Il fait si noir que l'entrée de la grotte ne se distingue pas du reste de la nuit... » (p. 58).

« Scène 3 (Acte III)

Les souterrains du château

Entrent Goland et Pelleas

GOLAND. Prenez garde : par ici, par ici. Vous n'avez jamais pénétré dans ces souterrains ?

[...] Ils sont prodigieusement grands ; c'est une suite de grottes énormes qui aboutissent, Dieu sait où. Tout le château est bâti sur ces grottes. Sentez-vous l'odeur mortelle qui règne ici ? » (p. 72).

1.2. La locativité « diégétique »

Elle permet d'étoffer la représentation fictionnelle en donnant « à voir », par l'intermédiaire des dialogues, des réalités non présentes sur la scène mimétique.

« [Elle] a pour fonction de renseigner le spectateur sur ce qui se passe ailleurs, d'ouvrir la scène sur d'autres horizons, de multiplier les perspectives. [Elle] fait éclater les limites de la scène. » (M.-C. Hubert, 1988).

Ces lieux extra-mimétiques se réduisent le plus souvent à la présence d'un vocable géographique en position de localisateur « absolu ».

Dans *Bérénice*, l'espace du « cabinet » s'ouvre sans cesse sur les contrées de « l'univers » :

« Là de la Palestine il étend la frontière ;

Il y joint l'Arabie et la Syrie entière : »

(A I, sc. 4, v.171-172).

« JOHANNA

J'en ai connu un, à Hambourg, il y a trois ans...

LENI

Est-ce qu'il avait peur des mots, à Hambourg votre Gerlach ? » (J.-P. Sartre, *Les séquestrés d'Altona*, L.P., p. 21).

Ils peuvent faire l'objet, aussi, d'expansions descriptives.

Dans *Andromaque*, Pyrrhus évoque la gloire passée de Troie et ses ruines présentes :

« Je songe quelle était autrefois cette ville
Si superbe en remparts, en héros si fertile,
Maîtresse de l'Asie, et je regarde enfin
Quel fut le sort de Troie, et quel est son destin :
Je ne vois que des tours que la cendre a couvertes,
Un fleuve tout de sang, des campagnes désertes. »
(*Andromaque*, A I, sc. 2, v. 197-202).

Dans tous les cas il est nécessaire

1) de relier les localisateurs absolus (nom propre (Troie, Paris, Ciel...) ou nom commun (palais, chambre, cabinet...) et les qualifications qui leur sont attribuées.

2) d'analyser les chaînes anaphoriques liées à ces localisateurs (en, y...) ou les déictiques (ici, en ce lieu...)

« CLITON
[...]
Mais que vous semble encor maintenant de Paris ?
DORANTE
J'en trouve l'air très doux, et cette loi bien rude
Qui m'en avait banni sous prétexte d'étude.
Toi qui sais que les moyens de s'y bien divertir,
Ayant eu le bonheur de n'en jamais sortir,
Dis-moi comme en ce lieu l'on gouverne les dames. »
(Corneille, *Le Menteur*, A I, sc.1, v.16 à 21).

3) de relever le lexique des relations spatiales (horizontalité / verticalité, ouverture / fermeture, proximité / éloignement... localisation externe (devant, au-dessus...), localisation interne (sur, dans...), évaluation de la distance (loin de, à proximité...) (cf. A. Borillo, 1992)) et d'analyser la sémantisation textuelle des espaces ainsi localisés.

« Ainsi, chez Hugo, l'espace scénique privilégié est un espace fermé, construit, solide, hiérarchique, élitaire, toujours spatialement dénoté de façon claire (château, palais, murailles, salle, etc.), à quoi s'oppose un espace informel, ouvert, sans détermination, parfois fissuré (rues, places, maisons délabrées, etc.). S'y ajoutent toute une série d'éléments connexes, objets de déterminations temporelles, la nuit, la lune, les flambeaux de la fête, la clef ou les armes du maître ou du roi. Tous les éléments se combinent pour donner un réseau de significations stables... »
(A. Ubersfeld, 1977, p.190).

La locativité diégétique porte :

a) Sur des espaces adjacents à l'espace mimétique

Deux possibilités ici :

— l'espace diégétique (qu'il soit intérieur (la chambre voisine dans *Amédée ou comment s'en débarrasser*) ou extérieur (la rue, dans *Ruy Blas*) est présenté au lecteur par la médiation actionnelle du personnage. Ceux-ci ont, en effet, la possibilité de percevoir (par la vue ou par l'ouïe) les espaces adjacents grâce à des fractures (portes, fenêtres...) opérées dans le décor mimétique. Ce qui permet d'incorporer le diégétique dans le mimétique, sous une forme visuelle ou acoustique.

« Court silence ; ils regardent vers la chambre
AMEDEE : On dirait qu'il respire (*court silence*). Comme sa figure est expressive !
(*Silence*) On dirait qu'il nous entend.
[...]
AMEDEE : Il est beau.
MADELEINE : Il était beau. Il est trop vieux. »
(Ionesco, *ibid.*, p.278).

DON SALLUSTE
« Ruy Blas, fermez la porte, – ouvrez la fenêtre.
(*Ruy Blas obéit [...] Don Salluste va à la fenêtre*)
Ils dorment encore tous ici, – le jour va naître.
[...]
DON SALLUSTE à *la fenêtre*
Voyez-vous cet homme dans la place
Qui montre aux gens de garde un papier, et qui passe ?
Faites-lui sans parler, signe qu'il peut monter. »
(V. Hugo, *ibid.*, p.1502).

« *Clameurs dans les escaliers et dans la rue*
ELLE : Qu'est-ce qu'ils font ?
LUI : Ils sortent, ils montent, ils sont nombreux
[...]
LUI : On a quand même échappé au bombardement. Ca ne bombarde plus.
ELLE : Ils montent.
LUI : Ils montent.
ELLE : Ils montent en chantant. »
(Ionesco, *Délire à deux*, *ibid.*, p.658).

— l'espace diégétique est mentionné ou décrit de façon omnisciente par l'intermédiaire d'une médiation non plus actionnelle mais cognitive, sous la forme d'un savoir référentiel partagé.

« DON SALLUSTE
Ecoutez, je vous prie.
La reine va passer, là, dans la galerie,
En allant de la messe à sa chambre d'honneur,
Dans deux heures, Ruy Blas, soyez là.
[...]
— Avant de nous quitter,
Dans cette chambre où sont les hommes de police,
Voyez donc si les trois alguazils de service
Sont éveillés. »
(V. Hugo, *Ruy Blas*, *Ibid.*, p.1502).

b) Sur des espaces distants de l'espace mimétique

La locativité porte alors :

— sur des espaces liés à des réalités passées, antérieures à la temporalité mimétique, et exposées à l'intérieur de récits analeptiques (Corneille parle « de choses arrivées avant l'action qui se représente »).

« THERAMENE
[...]
Déjà, pour satisfaire à votre juste crainte,
J'ai couru les deux mers que sépare Corinthe ;

J'ai demandé Thésée aux peuples de ces bords
Où l'on voit l'Achéron se perdre chez les morts ;
J'ai visité l'Elide, et laissant le Ténare,
Passé jusqu'à la mer qui vit tomber Icare. »
(*Phèdre*, A I, sc. 1, v.9-14).

— sur des espaces liés à des réalités advenues en simultanéité avec la temporalité mimétique et exposées, elles aussi, dans des récits analeptiques (ce que Corneille appelle « les choses qui arrivent et se passent derrière le théâtre, depuis l'action commencée »).

« Nous partîmes cinq cents, mais par un prompt renfort
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port
[...]
J'en cache les deux tiers, aussitôt qu'arrivés,
Dans le fond des vaisseaux qui lors furent trouvés ;
[...]
Cette obscure clarté qui tombe des étoiles
Enfin avec le flux nous fit voir trente voiles ;
[...] »
(*Le Cid*, *ibid.*, A IV, sc.2, v.1259 à 1274).

— sur des espaces liés à des réalités alternatives décrites à partir du chronotope mimétique.

« CLARISSE. - Un ami de mon père vit à la Martinique, dans le rhum. Sa fille m'invite.
AMEDEE. - La Martinique est au bout du monde.
CLARISSE. - Que dirais-je, alors, du Mexique !
AMEDEE.- Clarisse, vous a-t-on suffisamment instruite ? Vous a-t-on décrit la Martinique, cette chaleur, cette torpeur ? Le climat pèse, pèse. Le corps étouffe l'âme. Tout est neutre, tout est bleu, sous une nuée blanche. Une île la Martinique ? Allons donc ! Une place de la Préfecture. Quatre cocotiers poussiéreux. La nausée du dimanche après-midi. »
(J. Audiberti, *Quoat-Quoat*, *ibid.*, p.28).

— sur des espaces liés à des réalités projetées dans l'avenir.

« Elle et moi, nous allons parcourir le globe. Votre retraite, je pense doit approcher. Entre deux voyages, nous viendrons nous reposer auprès de vous. » (J. Audiberti, *ibid.*, p.39).

Il est indéniable que dans le théâtre classique la locativité diégétique est une réponse sémiotique (Corneille parlait de « fictions théâtrales ») aux règles dramaturgiques (unités de lieu, de temps, de bienséance...).

« Bien entendu, nous ne voyons dans la tragédie, ni les champs de bataille, ni le Sénat, ni le lieu des crimes, des exécutions ou des catastrophes finales. On nous dit que l'action est concentrée dans le " cabinet " d'un " palais à volonté " et que la bienséance empêche la représentation des faits sanglants et scabreux. » (J.-P. Ryngaert, 1991, p. 76).

Il est vrai aussi que la locativité diégétique

— est imposée, indépendamment des classiques, par les contraintes inhérentes au genre théâtral. J'entends par là la nécessité de transposer une fiction plus ou moins complexe, d'un point de vue chronotopique, dans l'espace-

temps de la représentation. Or, cette dernière est totalement dépendante, à la fois de l'état de développement des technologies scéniques et des conventions en ce qui concerne la durée du spectacle.

— est dépendante des goûts esthétiques de chaque auteur, si bien qu'il faut analyser les effets sémantiques que produisent les choix qu'il effectue entre ce qu'il décide d'attribuer au mimétique et au diégétique.

« Par exemple, dans *Don Juan*, Molière ne montre pas la mer sur laquelle Don Juan et Sganarelle se sont embarqués. Un récit copieux de la semi-noyade est fait par Pierrot (" J'estions sur le bord de la mer... ", II, 2) et confirmé par Don Juan (" cette bourrasque imprévue a renversé avec notre barque le projet que nous formions " II,2). Les historiens nous apprennent que d'autres *Don Juan* étaient joués à l'époque, notamment par les comédiens italiens, et que la scène de la barque était prétexte à quantité d'acrobaties burlesques. Molière ne la montre pas, non parce que c'est impossible, mais parce qu'il en est ainsi dans son projet d'écriture. A nous ensuite de comprendre pourquoi il préfère montrer le village au bord de la mer et Don Juan et Sganarelle se séchant plutôt que luttant contre la tempête. » (J.-P. Ryngaert, *ibid.*, p.77).

Remarque 1

Il n'est pas rare qu'un même référent change de statut et soit présenté d'abord comme diégétique puis apparaisse comme mimétique et inversement. C'est ainsi que dans *La Conquête de la Toison d'Or* de Corneille, le trône féerique, après avoir été décrit par Absyrte comme un objet référé à un espace diégétique, fait son entrée sur scène.

« ABSYRTE
Ah ! mes soeurs,
Quel miracle nouveau va ravir tous nos coeurs !
Sur ce fleuve mes yeux ont vu de cette roche
Comme un trône flottant qui de nos bords s'approche.
Quatre monstres marins courbent sous ce fardeau :
Quatre nains emplumés le soutiennent sur l'eau,
Et découpant les airs par un battement d'ailes,
Lui servent de rameurs et de guides fidèles.
Sur cet amas brillant de nacre et de corail,
Qui sillonne les flots de ce mouvant cristal,
L'opale étincelante à la perle mêlée
Renvoie un jour pompeux vers la voûte étoilée.
[...]
Voyez du fond des eaux s'élever à nos yeux,
Par un commun accord, ces moitiés demi-dieux.
Puisse-ils sur ces bords arrêter ce miracle !
Admirez avec moi ce merveilleux spectacle.
Le voilà qui les suit. Voyez-la s'avancer. »
(*La conquête de la Toison d'Or*, A 2, sc.3, v.879 à 898).

De même, dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, le cadavre qui, au début, est localisé dans la pièce voisine à la salle à manger, ne cesse de grandir et finit par envahir la scène.

Remarque 2

Les interférences entre les mondes diégétiques et l'espace mimétique peuvent prendre des formes diverses :

— sortie du personnage dans le lieu diégétique adjacent qu'il mimétise en le verbalisant.

« AMEEDÉ : Qu'est-ce que c'est encore ! (*Ils disparaissent tous deux par la porte de gauche qu'ils laissent grande ouverte ; de la coulisse gauche :*) Il a cassé les carreaux !... Sa tête est passée à travers !

MADELEINE, *en coulisse* : Il grandit des deux côtés, à présent ! Qu'est-ce qu'il n'imagine pas ! Fais quelque chose, Amédée. Les voisins vont le voir ! Rentre sa tête !

[...] »

(Ionesco, *ibid.*, p.281).

— figuration d'un chronotope diégétique passé en le mimétisant.

C'est ainsi que dans *Les séquestrés d'Altona* de J.-P. Sartre, au moment de l'évocation par le père du passé de son fils Frantz, celui-ci apparaît sur scène et revit mimétiquement le souvenir. Ce qui oblige Sartre à instaurer sur scène une double zone spatio-temporelle, présente et passée.

« *Frantz paraît au fond, derrière son père, dans une zone de pénombre. Il est en civil, il a l'air jeune : vingt-trois ou vingt-quatre ans. Johanna, Werner et Leni, dans ce flash-back et dans le suivant ne verront pas le personnage évoqué. Seuls ceux qui font l'évocation – le père dans ces deux premières scènes-souvenirs, Leni et le Père dans la troisième – se tournent vers ceux qu'ils évoquent alors qu'ils ont à leur parler.*

[...]

JOHANNA

Pendant cette année-là, vous l'avez vu tous les jours ?

LE PERE

A peu près.

JOHANNA

Que faisait-il ?

LE PERE

Il buvait.

JOHANNA

Et qu'est-ce qu'il disait ?

FRANTZ, *d'une voix lointaine et mécanique*

Bonjour, bonsoir. Oui. Non.

JOHANNA

Rien de plus.

LE PERE

Rien, sauf un jour. Un déluge de mots.

[...]

LE PERE, *se retournant en sursaut*

Qu'est-ce que tu fais ? (*Frantz le regarde avec des yeux de mort*) Je veux connaître la sentence

FRANTZ, *d'un bout à l'autre de la scène, voix cynique et sombre*

Pendu jusqu'à ce que mort s'ensuive

Il boit

LE PERE

Qu'en sais-tu ? (*Silence de Frantz. Le Père se retourne vers Johanna.*) Vous ne lisiez pas les journaux de l'époque ?

JOHANNA

Guère, j'avais douze ans. »

(J.-P. Sartre, A I, sc.2, Le Livre de Poche, p.66).

Remarque 3

Les liaisons entre les espaces mimétique et diégétique quand elles ne sont pas implicites, sont signalées par des verbes de mouvement associés à un localisateur, à l'intérieur des didascalies (« Bérénice, *en sortant de son appartement* ») ou dans des dialogues de clôture et d'ouverture.

« PHENICE

[...]

Venez, fuyez la foule, et rentrons promptement :
Vous l'entendrez seul dans notre appartement. »
(*Bérénice*, A IV, sc.1, v.981-982).

« ANTIOCHUS

[...]

Mais que vois-je ? Titus porte vers nous ses pas !
Que veut-il ? »
(*Ibid.*, A V, sc.2, v.1285-1286).

« PAULIN

Venez, Seigneur, passons dans la chambre prochaine :
Allons voir le Sénat. »
(*Ibid.*, A IV, sc.7, v.1247-1248).

« ARLEQUIN, introduisant Dorante. - Ayez la bonté, Monsieur, de vous asseoir un moment dans cette salle ; Mademoiselle Marion est chez Madame et ne tardera pas à descendre. »
(Marivaux, *Les Fausses Confidences*, A I, sc.1, Garnier, p.359).

2. LA TEMPORALITÉ

2.1. La temporalité mimétique

Dans la majorité des textes, la scène mimétique occupe l'espace essentiel de la pièce. Le théâtre est, comme la conversation ordinaire, fondamentalement un art du présent.

La temporalité mimétique réfère au site immédiat du moment où se produit l'énonciation des dialogues. Elle est donc le plus souvent implicite et marquée uniquement par l'utilisation du présent linguistique. Quand elle s'explicite, la temporalité mimétique peut le faire à des degrés différents :

1) utilisation de déictiques, c'est-à-dire de localisateurs temporels relatifs à l'énonciation.

Parmi les indicateurs les plus usités de la datation déictique on trouve « aujourd'hui », mais aussi « à présent », « maintenant »...

« TITUS

[...]

Mes transports aujourd'hui s'attendent d'éclater :
Cependant aujourd'hui, prince, il faut la quitter. »
(*Bérénice*, A III, sc.1, v.713-714).

« ARLEQUIN. - Me voilà, Madame.

ANAMINTE. - Arlequin, vous êtes à présent à Monsieur ; »
(Beaumarchais, *Les Fausses Confidences*, A I, sc.7).

« LEONE. - Oui, oui, voyez-vous, je me demande bien pourquoi je suis venue. Ils me font tous peur, maintenant (Elle lui sourit). Sauf vous. [...] »
(Koltès, *Combat de nègres et de chiens*, Minit, p.59).

Prenons l'exemple d'« aujourd'hui ». Selon la durée de la fiction ou de « l'action représentée » (d'Aubignac), un tel indicateur possède une référence unique (quand la pièce dure vingt-quatre heures) ou renvoie à autant de références différentes qu'il y a de journées qui segmentent la fiction. Ainsi, dans *Bérénice*, les différents emplois d'« aujourd'hui » (ex.: v. 43, v. 45, v. 714...) réfèrent à la même journée. Au contraire, dans *Les Séquestrés d'Altona*, le « aujourd'hui » de l'acte V, sc. 1 (p. 371) réfère à un autre jour que celui de l'acte I, sc. 4 (p. 118) distant d'une semaine du premier. Cette référence est construite grâce aux indications temporelles placées dans les didascalies ou à l'intérieur des dialogues. C'est ainsi que dans *Les Séquestrés d'Altona*, au début de l'acte III, le père parle du « voyage qui m'a fouetté le sang » (p. 210) et précise « Il y a six jours que je suis parti » (p. 212).

Il existe d'autres déictiques temporels qui permettent de configurer la temporalité du cadre mimétique en positionnant ce dernier dans des relations de simultanéité (en ce moment, maintenant...), d'antériorité (hier, il y a deux jours...) ou de postérité (demain, prochain, dans deux heures...) par rapport à lui-même ou à d'autres lieux.

« BERENICE
[...]Et même en ce moment, sans qu'il m'en ait parlé,
Il est dans le Sénat par son ordre assemblé. »
(*Bérénice*, A I, sc.4, v.169-170).

« LENI
[...] Quelle futilité ! (*Sans se retourner.*) Hier, au dîner, Johanna s'était fardée. »
(*Les Séquestrés d'Altona*, A III, sc.1, p.213).

« JOHANNA
[...] Bon. Je reviendrai.
FRANTZ
Demain ?
JOHANNA
Demain, peut-être. »
(*Les Séquestrés d'Altona*, A II, sc.8, p.204).

« LE PERE
Il y a beau temps que je ne décide plus rien. Je signe le courrier. L'année prochaine, c'est toi qui signeras. » (J.-P. Sartre, *Ibid.*, A I, sc. 2, p. 3).

Où l'on voit bien que les indicateurs déictiques constituent un repère identique pour tous les partenaires de l'interaction mais un repère qui ne cesse de se déplacer au fil des dialogues. Le lecteur doit en tenir compte s'il veut interpréter correctement ces données.

Remarque 1

Un certain nombre d'expressions temporelles sont précédées d'un déterminant, démonstratif (ce matin, ce soir...) ou défini (avant la nuit...). Elles signifient que le moment indiqué (qu'il soit passé, présent ou futur) appartient à l'espace-temps co-extensif à T0 (présent de l'énonciation).

Elles permettent donc de configurer la temporalité mimétique et, grâce à ces moments de rétrospection ou d'anticipation, de lui donner du volume et d'assurer la datation interne du temps mimétique.

Bérénice :

- « Peut-être avant la nuit l'heureuse Bérénice » (v. 59)
- « Et je ne réponds pas, avant la fin du jour. » (v. 414)
- « Enfin, j'ai ce matin rappelé ma constance : » (v. 483)

Le Mariage de Figaro :

- « [...] pour la fête de ce soir : [...] » (A I, sc.7)
- « [...] qui ce matin encore rôdait ici [...] » (A I, sc. 9)

Remarque 2

Un autre procédé existe pour donner du volume à la temporalité mimétique. Il s'agit de la rattacher à une époque antérieure mais co-reliée. Pour ce faire, on utilise le lexème « depuis » qui, puisqu'il indique « la durée d'un procès encore en cours », concrétise un état continu ou itératif dans l'intervalle qui sépare le moment présent de l'époque mentionnée par une datation de durée.

Bérénice :

- « Depuis trois ans dans Rome elle arrête nos pas » (v. 82)
- « Depuis cinq ans entiers chaque jour je le vois » (v. 545)
- « [...] Vingt fois depuis huit jours. » (v.473)

Un effet identique est obtenu avec « après ».

Bérénice :

- « Titus, après huit jours d'une retraite austère,
Cesse enfin de pleurer Vespasien son père. » (v. 55-56).

2) faire tenir par les personnages des propos « métadramatiques » sur la temporalité mimétique et qui servent de commentaires du moment présent.

« FRANTZ

[...]

Quatre heures vingt-cinq ; l'ombre s'allonge, la journée se fane : je déteste les après-midi [...]. » (J.-P. Sartre, *Ibid.*, p.258).

« CAL.- Voilà une soirée perdue, une soirée passée à attendre ; tu ne trouves pas, toi, que c'est une drôle de soirée ? » (Koltès, *Combat de nègres et de chiens*, Minuit, p.60).

Ce moment présent pouvant être restreint au « maintenant » de l'énonciation ou élargi à une temporalité englobante (année, siècle...)

« LENI

On gèle. Encore un été pourri. » (Sartre, *Ibid.*, A IV, sc. 8)

« DON CESAR

Ah ! diable !

Je dis que nous vivons un siècle effroyable ! »

(*Ruy Blas*, A I, sc. 2, p. 1504).

3) établir pour l'ensemble de la durée de la fiction ou pour des segments temporels intermédiaires un calendrier à l'aide d'indications temporelles qui ponctuent le déroulement chronologique.

Quoat-Quoat :

« N'oubliez pas que nous dînons à six heures et demi (*il tire sa montre*) c'est-à-dire

dans vingt minutes. » (p. 15)
« La cloche du dîner va bientôt sonner. » (p. 20)
« [...] tu l'es mort, vu que tu le seras dans une heure d'ici, vu qu'il est déjà quatre heures du matin [...] » (p. 49)
« (*Il tire sa montre*). Il est quatre heures moins le quart. » (p. 65)

Remarque 1

Le site mimétique peut être reconstitué à partir d'indices naturels (alternance jour / nuit) ou d'informations issues du monde référentiel.

« Ce vent, maintenant, par-dessus le marché. Et le jour qui baisse » (Ionesco, *Tueur sans gages*, p. 526)

« Là-bas, les bâtiments de la préfecture, il faut arriver à temps, avant la fermeture des bureaux. » (Ionesco, *Ibid.*, p. 519).

Remarque 2

Certains auteurs balisent assez précisément la chronologie mimétique (voir *Quoat-Quoat* précédemment). D'autres, au contraire prennent le parti de laisser implicite la déroulement temporel :

« [...] Je voudrais laisser cette durée à l'imagination des auditeurs et ne déterminer jamais le temps qu'elle emporte [...]. Qu'est-il besoin de remarquer à l'ouverture du théâtre que le soleil se lève, qu'il est midi au troisième acte et qu'il se couche à la fin du dîner ? » (Corneille, *Discours des trois unités*, p. 844).

Remarque 3

Dans certaines pièces contemporaines qui jouent sur la répétition, les repères temporels sont partiellement détruits, comme en témoignent les troubles référentiels que manifestent les personnages de Beckett ou de Vian.

« ZENOBIE.- Quel jour sommes-nous ?
CRUCHE.- Lundi, Samedi, Mardi, Jeudi, Pâques, Noël, le Dimanche de l'Avant, de Dimanche de Pendant, le Dimanche de l'Après, ou pas de dimanche du tout, et même encore la Pentecôte.
ZENOBIE.- C'est ce que je me disais. Le temps passe mal. »
(B. Vian, *Les bâtisseurs d'Empire*, L'Arche, p. 38).

« ESTRAGON.- Mais quel samedi ? et sommes-nous samedi. Ne serait-on pas plutôt dimanche ? ou lundi, ou vendredi ?
VLADIMIR.- Ce n'est pas possible.
ESTRAGON.- Ou jeudi.
VLADIMIR.- Comment faire ?
(S. Beckett, *En attendant Godot*, Minuit, p. 22).

Centrée sur le présent, on vient de le voir, la temporalité mimétique ne cesse cependant de s'élargir au passé immédiat et au futur proche.

Ce double phénomène s'explique par le fait que les interactions scénarisées appartiennent à une fiction (sa durée peut varier de quelques heures à plusieurs années) et sont donc dépendantes de certaines conventions dramaturgiques.

1) Le chronotope mimétique ne présente que les « moments critiques » de la fiction. Les autres événements (passés ou simultanés) sont rapportés à l'aide de récits diégétiques (cf. 2.2.) ou traités elliptiquement, en particulier au moment des entractes dans les pièces classiques.

« [...] quand nous prenons un temps plus long, comme de dix heures, je voudrais que les huit qu'il faut perdre se consumassent dans les intervalles des actes [...] » (Corneille, *ibid.*, p. 844).

2) L'ensemble des informations extérieures à la scène mimétique (passé immédiat) ou les projections sur l'avenir (décisions d'action, hypothèses sur le futur, annonces proleptiques...) ne peuvent être données au théâtre que par l'intermédiaire des personnages, sans le recours possible à la régie d'un narrateur omniscient, comme c'est le cas dans la fiction romanesque.

Cette particularité générique explique la présence de nombreux détours analeptiques et d'annonces proleptiques.

a) quand l'élargissement du chronotope mimétique se fait vers le passé, il prend en charge des événements situés dans un passé qui est perçu comme relié au moment mimétique de l'action (passé proche dont les conséquences se prolongent sur le présent, passé commenté à partir du présent...).

Ces faits sont exprimés linguistiquement par le passé-composé discursif, c'est-à-dire, le temps qui « exprime qu'un état de choses, disons e1, antérieur à la situation d'énonciation, est associé par une règle d'inférence à cette situation s0 » (Co Vet, 1985).

« ARSALE
Je vous entends, Seigneur : ces mêmes dignités
Ont rendu Bérénice ingrate à nos bontés
L'inimitié succède à l'amitié trahie.
ANTIOCHUS
Non, Arsace, Jamais je ne l'ai moins haïe.
ARSACE
Quoi donc ! de sa grandeur déjà trop prévenu,
Le nouvel empereur vous a-t-il méconnu ? »
(*Bérénice*, A I, sc. 3, v. 89-94).

« CLARISSE.- [...] Comment ! votre soeur et vous, en deux ans, pas un mot, pas un signe...
Vous n'avez su écrire un mot, ni me faire un signe. » (Audiberti, *Quoat-Quoat*, p. 25).

b) quand l'élargissement du chronotope mimétique s'effectue vers l'avenir, il traduit essentiellement des actes de conjecture qu'effectuent les personnages sur le devenir de leurs destinées (tournure des événements, états futurs des relations, paris sur l'avenir...).

« [...] en utilisant une phrase au FUT, le locuteur décrit une partie du monde tel qu'il est organisé dans la conception qu'il en a au moment de la parole t0 » (Co Vet, *ibid.*, p. 49).

« DUBOIS.- J'y ai pourvu, madame ; j'ai appelé Arlequin, qui ne le quittera pas, et je crois d'ailleurs qu'il n'arrivera rien ; [...] je pense qu'il demandera à vous parler [...] » (Marivaux, *Les Fausses Confidences*, A III, sc. 9, p. 411).

« ORESTE
[...]
Et qui sait ce qu'un jour ce fils peut entreprendre ?
Peut-être dans nos ports nous le verrons descendre,
Tel qu'on a vu son père, embrasser nos vaisseaux.
[...] »
(*Andromaque*, A I, sc. 2, v. 161-163).

« ZENOBIE, menaçante.- Et qu'est-ce qui va se passer, maintenant ?
MERE causant. - Ton père s'occupe de ça.
ZENOBIE.- Ca va être comme avant, juste un peu moins bien. On va vivre un peu moins bien, on refera les mêmes gestes, un peu moins vifs, les travaux, un peu moins soigneusement. Les nuits passeront, les jours seront pareils aux nuits et tout d'un coup, on entendra le bruit, on montera l'escalier, on oubliera quelque chose... et on n'aura plus qu'une pièce... avec déjà quelqu'un. » (B. Vian, *Les Bâtitseurs d'Empire*, L'Arche, p. 21).

Anticipation de Zénobie qui se vérifiera effectivement. On le voit, la virtualité inhérente au futur, permet à l'auteur d'attribuer à ses personnages des attitudes pragmatiques (illusion, réalisme expérientiel...).

« BERENICE
[...]
Allons, Phénice, un mot pourra le satisfaire.
Rassurez-vous, mon cœur, je puis encor lui plaire ; »
(*Bérénice*, A II, sc. 5, v. 663-664).

« DORANTE.- Sais-tu bien ce qui arrivera ? Qu'elle prendra son parti, et qu'elle me renverra tout d'un coup. »
(*Les Fausses Confidences*, A III, sc. 2, p. 400).

Elle leur permet, surtout, de dramatiser les événements en créant chez le lecteur, par le jeu des projections proleptiques, une sorte de suspens événementiel à issue positive ou négative selon les genres (« Le tragique est toujours dans l'attente » (Alain)).

Le futur, enfin, dans son utilisation modale (cf. R. Martin, 1981) se prête à des stratégies conversationnelles diverses :

futur d'atténuation
Utilisé avec un verbe en emploi performatif, il donne à l'interlocuteur l'illusion qu'il peut s'opposer à l'énonciation :
« Oserai-je seigneur, dire ce que je pense ? »
(*Andromaque*, A I, sc. 2, v. 165)

futur de promesse
Il s'agit d'une assertion qui cache un acte de langage indirect de type promissif :
« ARAMINTE.- Mes façons ne vous feront point changer de sentiment. Vous trouverez ici tous les égards que vous méritez : et si, dans les suites, il y avait occasion de vous rendre service, je ne le manquerai point. » (*Les Fausses Confidences*, A I, sc. 6, p. 364).

futur de volition
Utilisé avec une seconde personne, il s'agit d'une assertion qui dissimule un acte indirect de type directif (ordre ou défense) :
« Madame Argante.- [...] Pour un impertinent et très impertinent, j'ai dit qu'il en était un, et j'ai raison. Vous dites que vous le garderez : vous n'en ferez rien. » (*Les Fausses Confidences*, A III, sc. 6, p. 406).

2.2. La temporalité diégétique

Pour que la fiction soit totalement déployée, il est nécessaire d'adjoindre au chronotope mimétique des événements qui lui sont *antérieurs* ou *simultanés*.

Particulièrement présents dans les scènes dites d'*exposition*, mais pouvant aussi, à tous moments, interrompre la scène mimétique, ces événements possèdent, dans l'intra-textualité de la pièce, des fonctions différentes (explication du

présent, contraste avec le présent...) qu'il faut analyser dans le procès de sémantisation de chaque texte. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, dans *En attendant Godot*, l'évocation de réalités passées est très rare. Elle correspond à des moments d'accords conversationnels qui contrastent avec les interactions conflictuelles (sur les faits, les valeurs...) qui figuralisent le mal vécu de l'inexorable attente de la scène mimétique. En témoignent, les deux extraits suivants :

« ESTRAGON.- Tu te rappelles le jour où je me suis jeté dans la Durance ?
VLADIMIR.- On faisait les vendanges.
ESTRAGON.- Tu m'as repêché.
VLADIMIR.- Tout ça est mort et enterré.
ESTRAGON.- Mes vêtements ont séché au soleil.
VLADIMIR.- N'y pense plus, va, viens. »
(*En attendant Godot*, p. 90).

« VLADIMIR.- ...Tu les as bien vus
ESTRAGON.- si tu veux. Mais je ne les connais pas.
VLADIMIR.- Mais si tu les connais.
ESTRAGON.- Mais non.
VLADIMIR.- Nous les connaissons, je te dis. »
(*En attendant Godot*, p. 81).

1) les événements antérieurs

Ils sont restitués par l'intermédiaire de retours en arrière linguistiquement textualisés à l'aide du passé simple ou du passé-composé historique. Temps qui indiquent que les événements appartiennent à une époque passée et disjointe de l'énonciation présente.

« LA REINE
[...]
L'autre jour, il devait partir le lendemain,
Et, comme à l'ordinaire, il vint au baise-main.
Tous les grands s'avançaient vers le trône à la file ;
[...]
Quand tout à coup, mon oeil se baissant vers la table,
Je vis venir à moi cet homme redoutable ! »
(V. Hugo, *Ruy Blas*, A II, sc. 1, p. 1537).

« RUY BLAS
[...]
Si bien qu'un jour, mourant de faim sur le pavé,
J'ai ramassé du pain, frère, où j'en ai trouvé :
Dans la fénéantise et dans l'ignominie. »
(V. Hugo, *Ruy Blas*, A I, sc. 3, p. 1517).

Ce passé est généralement temporellement indéterminé et balisé par des localisations temporelles du type « alors », « autrefois », « jadis »...

« Bérénice autrefois m'ôta toute espérance » (v. 23)
« Un prince qui jadis témoin de notre combat » (v. 101).

Dans les pièces contemporaines, il arrive que ce passé soit précisément daté :

« JOHANNA
[...] Voilà ce que je sais : un scandale éclata en 46 [...]. Il semble qu'il y ait eu des

poursuites judiciaires. Frantz disparaît, vous le dites en Argentine ; en fait, il se cache ici. En 56, Gelber fait un voyage éclair en Amérique du Sud [...] » (J.-P. Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, A I, sc. 2, p. 47).

Remarque 1

Ces événements passés font souvent l'objet de récits (analysés par J. Scherer et par B. Leclerc-Adam et J.-M. Adam, 1988) qui sont commandés par l'interlocuteur (« Racontez-moi ce qui s'est passé », *Les Séquestrés d'Altona*, p. 62) ou introduits par des verbes créateurs de mondes du type se souvenir, songer, se rappeler...

« Il se souvient du jour illustre et douloureux
Qui décida du sort d'un long siège douteux. »
(*Bérénice*, v. 105-106).

« Je songe quelle était autrefois cette ville
[...] »
(*Andromaque*, v. 197).

Dans les scènes d'exposition, il n'est pas rare que le personnage-narrateur en appelle au *savoir* supposé partagé de l'interlocuteur et qu'il feint de réactiver.

« Tu sais de quel courroux mon coeur alors épris
Voulut en l'oubliant punir tous ses mépris. »
(*Andromaque*, v. 51-52)

« Tu sais, tu m'as connu. Je jetais mes pensées
Et mes vœux vers le ciel en strophes insensées. »
(*Ruy Blas*, p. 1517).

Remarque 2

Comme je l'ai déjà signalé, le passé diégétique peut être, à des fins d'exposition plus dynamique, restitué de façon mimétique.

« JOHANNA
Ils sont venus ?
LE PERE
Quarante-cinq minutes après.
[Suit la diégèse mimétique]
Un SS paraît au fond. Deux hommes derrière lui, immobiles et muets.
LE S.S.
Heil Hitler
LE PERE, *dans le silence*
Heil. Qui êtes-vous et que voulez-vous ?
LE S.S.
Nous venons de trouver votre fils dans sa chambre avec un détenu évadé qu'il y cache depuis hier soir.
LE PERE
Dans sa chambre ? (*A Johanna*). Il n'avait pas voulu s'enfermer chez Leni [...] »
(*Les Séquestrés d'Altona*, A I, sc. 2).

2) Les événements simultanés

Il s'agit d'événements qui ont lieu parallèlement à la scène mimétique et que l'on rapporte, après coup, le plus souvent par l'intermédiaire de récits analeptiques (ex.: le combat contre les Maures dans *Le Cid* ou la fin d'Hippolyte dans *Phèdre*).

Commandés ou pas par l'interlocuteur (ex.: « Apprends-moi plus au long la véritable histoire » (*Le Cid*, v. 1242)) ils sont textualisés, en leur début, par le passé simple ou le passé-composé historique et racontés, par la suite, au présent de narration, à des fins de dynamisation de la scène diégétique.

« DON RODRIGUE
Sire, vous avez su qu'en ce danger pressant,
Qui jeta dans la ville un effroi puissant,
Une troupe d'amis chez mon père assemblée,
Sollicita mon âme encor toute troublée...
[...]
Sous moi donc cette troupe s'avance
Et porte sur le front une mâle assurance. »
(*Le Cid*, A IV, sc. 3, v. 1243 à 1258).

Au-delà de leur fonctionnalité informative, ces récits sont autant de « morceaux de concours » que certains critiques de l'époque dénonceront comme tels et qui feront l'objet de parodies.

Remarque

Je ne dirai rien du théâtre dans le théâtre (ex.: *L'illusion comique*), pièces dans lesquelles on multiplie les niveaux de fiction si bien que les rapports entre mimétique et diégétique se redoublent selon des modes variés qui feraient l'objet d'une étude à eux seuls (cf. M. Schmelling, 1982).

CONCLUSION

Au terme de cette étude, je dirai que la description linguistique et sémiotique du chronotope dramatique ne devrait être qu'un préalable opérationnel pour accéder de façon plus rigoureuse à l'essentiel, dans l'interprétation des textes, à savoir :

1) l'étude des modes de sémantisation des chronotopes mimétiques et diégétiques propres à chaque auteur. Voir, par exemple, l'analyse de R. Barthes, (1963) de l'espace racinien dans lequel il oppose la « chambre » et « l'anti-chambre » mimétiques aux espaces diégétiques de la mort, de la fuite et de l'événement. Voir, autre exemple, pour le même Racine, ce qu'A. Ubersfeld (1991) appelle la « structure d'exil », à savoir « le pourrissement de l'espace social » par la présence d'une « créature d'exil [qui] est la marque vivante à la fois d'un *ailleurs* détruit ou condamné et d'un *passé* irrécupérable ».

2) l'étude des rapports entre mondes de la fiction (leur cadre socio-historique) et l'univers contextuel du monde de référence du scripteur. Comme l'écrit A. Ubersfeld (1991) :

« Esthétique, fonction dans la société, signification sociale sont intimement liées à l'intérieur de la production du texte théâtral et réclament à chaque fois une analyse autonome et précise. » (*Ibid.*, p. 22).

Voir, par exemple, chez R. Eliot (1969) l'analyse de la reprise contextuelle du chronotope légendaire et mythologique dans le théâtre de Racine et sa transposition « dans le contexte du siècle de Louis le Grand », en fonction de l'idéologie de l'auteur, de ses croyances religieuses, de sa conception de la vérité historique et de son positionnement dans le débat esthétique sur la vraisemblable.

Sans aller jusqu'à de telles analyses, on peut, au collège comme au lycée, à partir des instructions données dans les didascalies et dans les dialogues :

- 1) établir un repérage de l'espace et de la temporalité mimétiques.
- 2) établir un repérage des espaces diégétiques selon qu'ils sont adjacents ou distants et selon leur temporalité.
- 3) construire la signification de ces chronotopes
 - selon qu'ils sont porteurs d'une focalisation omnisciente objectivante ou révélateurs de la perception des personnages,
 - selon qu'ils traduisent les interactions entre les personnages.
- 4) imaginer la traduction des chronotopes dramatiques dans l'espace-temps de la représentation.

Autant de pistes didactiques que cet article souhaiterait initier.

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM, J.-M., PETITJEAN, A. : *Le texte descriptif*, Nathan Université, 1989.
- AUBIGNAC (D'), F.H. : *La pratique du théâtre*, 1657, Champion, 1927.
- BAKHTINE, M. : *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
- BARTHES, R. : *Sur Racine*, Seuil, 1963.
- BORILLO, A. : « Quelques marqueurs de la deixis spatiale », in *La deixis*, sous la direction de M.A. Morel et L. Danon-Boileau, PUF, 1992.
- ELLIOT, R. : *Mythe et légende dans le théâtre de Racine*, Minard, 1969.
- HUBERT, M.C. : *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Corti, 1987.
- *Le Théâtre*, A. Colin, 1988.
- ISSACHAROFF, M. : *Le spectacle du discours*, Corti, 1985.
- LECLERC-ADAM, B., ADAM, J.-M. : « Un genre du récit : le monologue narratif au théâtre », *Pratiques*, N° 59, 1988.
- MARTIN, R. : « Le futur linguistique : temps linéaire ou temps ramifié ? », *Langages*, N° 64, 1981.
- RYNGAERT, J.-P. : *Introduction à l'analyse du théâtre*, Bordas, 1991.
- SCHERER, J. : *La dramaturgie classique en France*, Nizet, 1966.
- SCHMELIN, M. : *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Minard, 1982.
- THOMASSEAU, J.-M. : « Pour une analyse du para-texte théâtral », *Littérature*, N° 53, 1984.
- UBERSFELD, A. : *Lire le théâtre*, ES, 1977.
 - *L'Ecole du spectateur*, ES, 1981.
 - *Le théâtre et la cité*, Editions AISS-IASPA, 1991.